

T.C.

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

**1960 SONRASI TÜRKİYE'DE SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ:
BEDRİ BAYKAM'IN SİYASİ KİMLİĞİNİN SANATSAL PRATİĞİNE YANSIMASI**

Tülay GÜMÜŞER

Danışman

Prof.Dr. Ahmet Şefik GÜNGÖR

İzmir, 2017

T.C.

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

1960 SONRASI TÜRKİYE'DE SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ:
BEDRİ BAYKAM'IN SİYASİ KİMLİĞİNİN SANATSAL PRATİĞİNE YANSIMASI

Tülay GÜMÜŞER

Danışman

Prof.Dr. Ahmet Şefik GÜNGÖR

İzmir, 2017


YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik/Doktora Tezi olarak sunduğum “1960 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset İlişkisi: Bedri Baykam’ın Siyasi Kimliğinin Sanatsal Pratiğine Yansıması” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

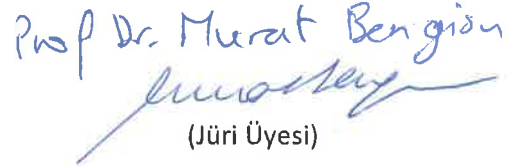
30/01/2017

Tülay GÜMÜŞER

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre doktora/sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.


Prof. Dr. Mustafa Güner
(Danışman)

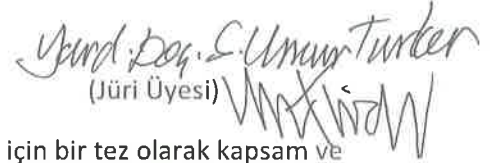
Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre doktora/sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.


Prof. Dr. Murat Bengiş
(Jüri Üyesi)

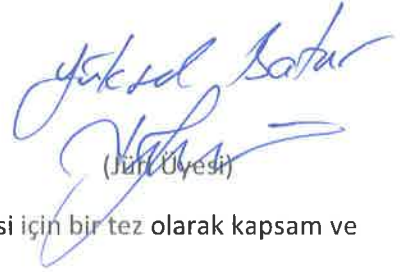
Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.


Doç. Dr. A. Feyri Korur
(Jüri Üyesi)

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre doktora/sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.


Yard. Doç. S. Umur Turker
(Jüri Üyesi)

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre doktora/sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.


Yükseköğretim Kurulu
(Jüri Üyesi)

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre doktora/sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.


Doç. Dr. Çağrı Bulut
(Jüri Üyesi)

Doç. Dr. Çağrı Bulut

Enstitü Müdürü

ÖZET

Sanatta Yeterlik

1960 SONRASI TÜRKİYE’DE SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ: BEDRİ BAYKAM’IN SİYASİ KİMLİĞİNİN SANATSAL PRATİĞİNE YANSIMASI

Tülay GÜMÜŞER

Yaşar Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Sanatta Yeterlik

Modern dönem genel anlamda siyasi, sanatsal ve toplumsal alanlarda büyük kırılma, dönüşüm ve çalkantılarla nitelenir. Uzun ve köklü bir geçmişe dayanan sanat ve siyaset ilişkisi; siyasi erkin ve dinsel otoritenin sanat ortamındaki baskın rolünün giderek artmasıyla oto-sansür ve yasaklamalara maruz kalan sanatçıların üretimlerinde de yansımaları bulmuştur. Bu çalışmada, 1960 sonrası Türkiye’de sanat ve siyaset öznelerinin birbirleriyle olan etkileşimi, siyasi eğilimlerin ve söylemlerin sanat alanında yarattığı etkiler ve dönüşümler, Batı’daki gelişmelere paralel olarak ele alınmaktadır. Türkiye’de sanat-siyaset ilişkisi üzerine güncel çalışmalar bulunsa da, tek bir sanatçı üzerine yoğunlaşan çalışma eksikliği söz konusudur. Bu bağlamda elinizdeki çalışma Türkiye’de hem sanat hem de politikada etkin bir figür olan Bedri Baykam’ı ve onun yerel ve uluslararası düzlemdeki yerini odağına almaktadır.

Anahtar Sözcükler: Modernizm, Postmodernizm, Modern Sanat, Postmodern Sanat, Siyaset, Politik Sanat, Bedri Baykam

ABSTRACT

Doctoral Thesis

THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND POLITICS IN THE POST-1960s TURKEY: THE REFLECTION OF BEDRİ BAYKAM'S POLITICAL IDENTITY IN HIS ARTISTIC PRACTICE

Tülay GÜMÜŞER

**Yaşar University
The Institute of Social Sciences
Art and Design Program**

In general, modern period is characterized by big ruptures, transformations and turmoil in social, political and artistic domains. The long-standing relationship between art and politics is reflected in the productions of artists who were subjected to prohibitions and self-censorship due to the ever increasing dominant role of political powers and religious authorities in the dominant of art. In this study, the interactions between political and artistic agents, and the effects and transformations that political discourses and trends in post-1960s Turkey created is dealt with in parallel with their counterpart developments in the West. Though there are recent studies carried out concerning the relationship between art and politics in Turkey, there is a lack of study focusing on a single artist in the mentioned context. In this sense, the present study focuses on Bedri Baykam who has been active both in art and politics in Turkey and on his place in local and international plane.

Keywords: Modernism, Postmodernism, Modern Art, Postmodern Art, Politics, Political Art, Bedri Baykam

İÇİNDEKİLER

1960 SONRASI TÜRKİYE’DE SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ: BEDRİ BAYKAM’IN SİYASİ KİMLİĞİNİN SANATSAL PRATİĞİNE YANSIMASI

YEMİN METNİ	iv
TUTANAK	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	x
RESİMLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNLEŞEN BATI TOPLUMUNDA SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ

1.1. Tarihsel Süreçte Sanat ve Siyaset	8
1.2. Batı Toplumunda Modernleşme ve Modernizmin Sanata Yansıması	14
1.3. 19. Yüzyılın Modernleşen Toplumunda Sanat ve Siyaset	33
1.4. Büyük Savaşlar Dönemi	41
1.5. 1960’lı Yılların Getirdiği Yeni Çağ Anlayışı ve Sanatta Politik Görüntü	60
1.6. Modernizmden Postmodernizme Evrilen Sanat ve Siyaset	71

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE MODERNLEŞME SÜRECİ VE 1960 SONRASI SANAT - SİYASET İLİŞKİSİ

2.1. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Batılılaşma Mücadelesi ve Dönüşen Sanat	101
2.2. Cumhuriyet Dönemi’nde Sanat ve Siyaset	124
2.2.1. Kuruluş Yılları ve Tek Partili Dönem	128
2.2.2. Demokrat Parti Dönemi	146
2.3. 1960 Sonrası Siyasi Eğilimler ve Sanatsal Üretimler	153
2.4. 1980 Sonrası Liberalleşen Türkiye ve Sanat	180
2.5. 2000’li Yıllarda Sanat ve Siyaset	205

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BEDRİ BAYKAM’IN SİYASİ DURUŞUNUN SANATSAL ÜRETİMİNE ETKİSİ

3.1. Çocuk Ressamlıktan Profesyonel Sanatçılığa Geçiş (1960-1980)	222
3.2. ABD Dönemi ve Yeni Dışavurumculuk (1980-1987)	238
3.3. Türkiye’ye Dönüş ve Politik Sanat (1987- 2000)	250
3.4. Milenyum ve Baykam (2000-2016)	284

SONUÇ	316
KAYNAKÇA	324
EKLER	359
EK-1: Kendi İfadesiyle Bedri Baykam’ın Sanatı (Mülakat)	359
EK-2: Bedri Baykam’ın Sanat Dünyasındaki Yeri (Akademisyenlerle Görüşmeler)	375

KISALTMALAR

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
AICA	International Association of Art Critics
AKP	Adalet ve Kalkınma Partisi
AKM	Atatürk Kültür Merkezi
ANAP	Anavatan Partisi
AP	Adalet Partisi
CGP	Cumhuriyetçi Güven Partisi
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
CIA	Central Intelligence Agency
DGM	Devlet Güvenlik Mahkemesi
DISK	Devrimci İşçi Sendikaları Federasyonu
DP	Demokrat Parti
DSP	Demokratik Sol Parti
DYP	Doğru Yol Partisi
GP	Genç Parti
GSMH	Gayri Safi Milli Hasıla
JFK	John Fitzgerald Kennedy
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
MBK	Milli Birlik Komitesi
MET	Metropolitan Museum of Art
MGK	Milli Güvenlik Kurulu
MHP	Milliyetçi Hareket Partisi
MNP	Milli Nizam Partisi
MSP	Milli Selamet Partisi
MOMA	Museum of Modern Art
NATO	North Atlantic Treaty Organisation
OBA	Ordu Bürokrasi Aydınlar
OHAL	Olağanüstü Hal
OPEC	Organization of Petroleum Exporting Countries
RP	Refah Partisi

SFMMA	San Fransisco Museum of Modern Art
SHP	Sosyal Demokrat Halkçı Parti
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
STT	Sanat Tanımı Topluluğu
SODEP	Sosyal Demokrasi Partisi
TATE	Tate Modern
TBMM	Türkiye Büyük Millet Meclisi
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
TDK	Türk Dil Kurumu
TMTF	Türkiye Milli Talebe Federasyonu
TSK	Türk Silahlı Kuvvetleri
TTK	Türk Tarih Kurumu
TÜSİAD	Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği
UNESCO	United Nations Educational Scientific and Cultural Organization
555K	5. Ayın 5. Günü Saat 5'te Kızılay'da

RESİMLER LİSTESİ

Resimler	Sayfa
1. Kovboy Savaşı.1962	225
2. Savaşçılar. 1963	228
3. Savaş. 1965	231
4. Son Tablo Karikatür. 1966	234
5. İsmet İnönü ve Bedri Baykam. 1968	235
6. 68 Olayları. 1971	236
7. 68 Kuşağı. 1971	237
8. Deniz Gezmiş. 1971	237
9. Bedri The Turk. 1982	244
10. Meet Bedri The Turk. 1982	244
11. Its Gonna be a Very Long Fight. 1984	245
12. 80'lerin Yasak Adamı. 1985	246
13. Danton Kanını Boş Yere Kaybetmedi. 1985	247
14. This Has Been Done Before. 1987	258
15. Demokrasinin Kutusu. 1987	260
16. Referandum Kutusu. 1987	263
17. Kubilay'ın Odası.1987	265
18. The Kitapyakar. 1988	267
19. Türbanlı Feministlerden Bana Ne? 1988	269
20. Basit Dövme İşkence Sayılmaz. 1988	269
21. 555K Olaylarının İç Yüzü. 1990	272
22. Horaces'ların Yemini. 1991	275
23. Uğur Mumcu'nun Cenazesinde Türkiye Kan Ağlarken. 1993	277
24. Hiç Kimseye İltifat Etmeyeceksin! 1994	276
25. Kalbe Yolculuk. 1994	278
26. Che ve Deniz Serisi. 1997	281
27. Che'nin Nazım Hikmet'i, Nazım Hikmet'in Küba'sı. 1999	282
28. Hürriyet Halka Yol Gösteriyor. 2006	290
29. Teşekkürler Türkiye. 2007	292
30. Che. 2008	293
31. Türk 68'in Devrimci Lideri. 2008	294
32. Devrimcilerin Yazgısı. 2008	295
33. A Clean Sheet for You Mr.President (History will judge). 2009	296
34. İçim Parçalanıyor No:30 Türkiye Cumhuriyet'i Bayrağı 2. 2009	297
35. Gelgenekon. 2009	298
36. Yaşasın Muhafazakar Sanat. 2012	302
37. Elleri Küba'dan Çek: Domuzlar Körfezi ve Misil Krizi. 2013	305
38. HSCA, (The House Select Committee on Assassinations). 2013	306
39. İleri Demokrasinin Gezi Sözlüğü. 2014	308
40. Sanatçının Atölyesi (Homage to Courbet 1855 yorumu). 2014	309
41. Atatürk ve Anzaklar. 2015	310

42. AteŖi ve İhaneti Gördük. 2015	311
43. Mustafa Kemal ve Nazım. 2015	312
44. Uygarlık Tarihi. 2015	313



GİRİŞ

Tarihe baktığımızda üslup ve akım olarak tanımladığımız sanatsal ifade tarzları, ardılı oldukları yaklaşımların birikimiyle ve çoğu zamanda onlara bir tepki olarak ortaya çıkmışlar; yeni bir üslup ya da akıma yerlerini bırakanlar ise, güncelliklerini yitirmiş ancak asla yok olup gitmemiş, sanatçıları etkilemeye devam etmişlerdir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında patlak veren dünya savaşları, parçalanmış imparatorluklar, ekonomik sıkıntılar, politika ve endüstri alanında yaşanan gelişmeler ve dönüşümler kuşkusuz sanat alanında önemli yansımalara neden olmuştur. Sanatın devlet, doğa ve özellikle din ile ilişkisi modern ve onu izleyen postmodern dönemlerde değişim ve dönüşüm geçirmiş; sosyoloji, felsefe, psikoloji, siyaset vb. alanlarla daha yoğun ilinti içinde olmaya başlamıştır. Tarihin her döneminde, iktidarların, halka istediklerini empoze etmek ve benimsetmek için resim ve heykelleri yoğun bir şekilde kullandıkları gözlenmektedir. Sözle, yazıyla ve görüntüyle bir düşünceyi yaymada araç vazifesi gören propaganda ise, XVII. yüzyılda inanç, değer ve uygulamaların sistematik bir biçimde yaygınlaştırılması anlamına gelirken zamanla değişime uğrayarak yirminci yüzyılın ideolojik mücadeleleriyle yakından ilişkili olmuş, Batı dilinde politik fikirlerin geniş kitlelere yayılması anlamına gelen bir kavrama dönüşmüştür. Sanatına politik bir misyon yükleyen sanatçı ise, devrimci bir ruhla ürettiği sanatını politik imgelerle yorumlayarak baskıcı-otoriter iktidara karşı propaganda aracı olarak kullanmıştır.

Sanat üretiminde bir sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesinin XVIII. yüzyılda ortaya çıktığı söylenmektedir. Sanatta mutlakiyetçiliğin kurumsal bir temsili olan Academy des Beux-Art'ın yöneticisi ve Yeni-Klasik akımın önde gelen temsilcisi Jacques Louis David (1748-1825), sanatta estetik ve politikayı bir araya getiren ilk ressam olmuştur (Clark, 2011, s.14). David'in de bilfiil içinde yaşadığı Fransız Devrimi (4 Temmuz 1789), modern siyasal düşüncenin ana kıvılcımını oluştururken, insanın eşitlik ve özgürlüğünü kutsamış, her türlü baskıya karşı çıkan barış ve insan hakları temelli yeni bir ortam hazırlamıştır. İhtilal, sınırlarını aşmış tüm dünyada parlamenter bir sistemin kurulmasını sağlarken, sanat; akademilere, saraya, kiliselere, geleneğe, otoriteye ve kurallara karşı açılan bir özgürlük aracı olmaya başlamış, modern sanat da kendini bu özgürlük savaşı içinde tanımlamıştır (Hauser,

2006, s.124,125). Özellikle, 1960'lardan günümüze kadar uzanan süreçte, siyasetin sanat üzerindeki etkisi ve sanatın toplumsal ve siyasi sorunlarla olan ilişkisine dair tartışmaların giderek arttığı görülmektedir. Bugün, sanat ile siyaset arasında yakınlık ya da uzaklık değil, daha çok siyasetin sanat üzerindeki etkisi konuşulmaktadır. Sanat ve siyaset tartışmalarında, "Sanat ve propagandanın işbirliği olabilir mi?", "Estetiği değerlendirirken başvurulan ölçütler ideolojik değerlerden ne kadar ayrılabilir?", "Sanat ne zaman propagandaya dönüşür?", "Politik içerik sanatı lekeler mi, sönlükleştirir mi yoksa yüceltir mi?" gibi sorular gündeme oturmaktadır (Türkdoğan, 2014, s.185,186). Bu çerçevede, dünyada olduğu kadar ülkemizde de politikayla özel ilişkiler kuran sanatçılarımız mevcuttur. Ürettikleri işler, paylaştıkları düşünceler ve eylemleri aracılığıyla bir toplumun kaçınılmaz dönüşüm sürecine tanıklık yaparak, tarihe de bir kayıt bırakan bu sanatçılar üzerinden sanat ve siyaset ilişkisini tartışmak mümkündür.

Bu bağlamda çalışmamızın hedefi, 1960'lardan günümüze Türkiye'de sanat ve siyaset ilişkisini söz konusu bu dönemde hem sanat hem de politik açıdan aktif bir sanatçı/politikacı olan Bedri Baykam üzerinden incelemektir. Aşağıda daha detaylı olarak açıklanacağı şekilde ele alınan dönem için öncelikle global sanat dünyasındaki gelişmeler, ardından Türkiye'deki durum ele alınmış; son bölümde ise, siyasi bir partiye aktif üyeliği de içeren, yazı ve söylemlerinin yanı sıra politik duruşunun sanatsal işlerine de yansıdığı gözlemlenen Baykam üzerinden sanat ve siyaset ilişkisi analiz edilerek monografik bir çalışma yapılmıştır. Elli yılı aşkın sanat geçmişiyle, sanat ve siyasi yaşamın doğasının organik bir ögesi olan "tartışmalı" sanatçı Baykam ile ilgili daha önce akademik bir çalışma yapılmamış olması da çalışmanın konusunun seçilmesinde etkili olmuştur.

Tezimiz, çağdaş sanat ya da sanat ve siyaset bağlamında cevaplandırılması gereken bir çok soruyu beraberinde getirdiği göz önünde bulundurulduğunda, gelecekte yapılacak (akademik veya bağımsız) dönemselsel ya da daha kapsamlı araştırmalara ışık tutacağını öngörmekte, gerek Türk sanatı ve sanatçıları hakkında daha ayrıntılı ve tarafsız okumalar yapmada gerekse sanat eleştirisinde katkı sağlayacağını düşünmekteyiz.

Geniş oranda literatür taramasına dayanan tez, globalleşen bir dünyada izole bir Türkiye sanatından söz edilemeyeceği için modern ve postmodern terimleriyle nitelendirilen sanatsal ve politik gelişmeleri öncelikle evrensel, sonra da Türkiye bağlamında ele almaktadır. Bu perspektiften Bedri Baykam'ın sanatı estetik anlamda irdelenmiş ve politik söylem içeren söz konusu işleri literatür bazında tartışılmıştır. Sanatçının hem kendisiyle hem de farklı üniversitelerin sanat tarihi ve resim bölümlerinde görev yapmış ve yapmakta olan akademisyenlerle röportaj yapılarak güncel bir görüş havuzu oluşturulmaya çalışılmıştır.

Tezimizin 1960 sonrası hem Batı dünyasını hem de Türkiye'yi sanat ve siyaset bağlamında incelemesi, her ne kadar 1960 sonrası kapsamış olsa da daha önceki dönemlerin çalışmaya iyi bir zemin oluşturacağı düşünülmüş ve dahil edilmesi ve tek bir sanatçı üzerinden sanat-siyaset ilişkisini konu edinmemiz çalışmamızı benzerlerinden ayrı tutmaktadır. Literatür taramasından elde ettiğimiz verilerin genel geçer tanımları içermesi, birbirlerine benzerlik göstermesi ve özellikle Türkiye'de çok sayıda siyasal içerikli üretimlerin olduğu gözlenmesine karşın eserler hakkında detaylı bilgilerin genelde kısa broşür yazılarından oluşması ve akademik bir çalışma için güvenilir olmayan web sitelerinde yer alması araştırma sürecinde karşımıza çıkan başlıca zorluklardır. Diğer bir zorluk da, tezin ekler kısmında yer alan Türkiye'nin farklı üniversitelerinde sanat tarihi ve resim bölümlerinde görev yapan akademisyenlere yönelttiğimiz Bedri Baykam ile ilgili dört adet soruyu çoğunluğun sorular Baykam kimliği üzerinden sorulduğu gerekçesiyle yanıtlamak istememesi ve yazışmalardan elde ettiğimiz cevapların sayıca azlığı nedeniyle akademisyenlerin bakış açısından yeterli düzeyde değerlendirme yapmanın zorlaşmış olmasıdır.

Çalışmanın ortaya koyduğu tartışma, tespit ve okumalar, ağırlıklı olarak Türkiye'de 1960 sonrası sanat ortamındaki dönüşümden ziyade, politik-eleştirel fikirlerin ve üretimlerin sınırlı sayıda örneklendirilmesine dayanmaktadır. Çalışmanın ana çerçevesi, 1960 sonrası Türkiye'deki siyasi ortamın etkisiyle sanatın nasıl şekillendiği ve toplumla buluştuğu, örnek vakanın üretimleri üzerinden sanattaki siyasi dönüşümün okunmasıyla şekillenmektedir. Tezin başlangıç tarihinin 1960 yılı olarak belirlenmesi ise, Bedri Baykam'ın bu yıllarda sanat üretimlerine başlamasından dolayıdır.

“Türkiye’nin politik ve sanatsal açıdan son derece devingen olduğu bir dönemde çalışmalarını sürdüren ve sanatçı kişiliğinin yanı sıra politik kimliğiyle de öne çıkan bir figür üzerinden, birbirinden ayırt edilemez öğeler olarak karşımıza çıkan sanat ve siyaset ilişkisini genelden özele bir yaklaşımla irdeleyebilir miyiz?” sorusundan yola çıkan tez çalışması, “Modernleşen Batı Toplumunda Sanat ve Siyaset İlişkisi”, “Türkiye’de Modernleşme Süreci ve 1960 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi” ve “Bedri Baykam’ın Siyasi Duruşunun Sanatsal Üretimine Etkisi” başlıkları altında üç bölümden oluşmaktadır.

Sanat-siyaset ilişkisinin irdelendiği, “Modernleşen Batı Toplumunda Sanat ve Siyaset İlişkisi” başlıklı birinci bölümde, ilk olarak sanat ve siyasetin tanımı yapılmış, sanatın siyasetle kurduğu ilişkiden kısaca bahsedilerek bir giriş yapılmıştır. Tezde ele alınan dönemin oluşmasına zemin hazırlayan modernizm süreci tarihsel olarak anlatılmıştır. Modernizm, modernite ve modern terimleri Fransız Devrimi ve Aydınlanma Çağı’yla bağlantılı olarak farklı düşünürlerin perspektiflerinden ele alınırken yabancılaşma, kimlik, milliyetçilik, kapitalizm, ulus devlet vb. kavramlar da sanat eserleri üzerinden değerlendirilmiştir. Bu bölümde, “1960’lı yılların getirdiği yeni çağ anlayışı ve sanatta politik görüntü” alt başlığı altında, dönem siyasal ve sosyo-kültürel etkenler çerçevesinde analiz edilmiş, sanat alanında yeni eğilimler ve sürece etki eden öncü sanatçıların ortaya koydukları işler ve düşünceler ele alınmıştır. İzleyen alt bölümde ise ekonomik, sosyal ve siyasal temelli bir dönüşümün başladığı 1970’li yıllarda gündeme gelen postmodernizm kavramı ele alınmış; modern sanatın sönmülenererek postmodernizme evrildiği bu geçiş sürecinde rol oynayan etkenler ve post-teorilerle beraber değişen sanat pratikleri üzerinde durulmuştur.

“Türkiye’de Modernleşme Süreci ve 1960 Sonrası Sanat - Siyaset İlişkisi” başlıklı ikinci bölümde, Türkiye özeline odaklanarak paralel bir okuma çalışması yapılmıştır. Bu bağlamda, Batılılaşma dönemi; Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi olmak üzere iki kısma ayrılarak ele alınmıştır. “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Batılılaşma Mücadelesi ve Dönüşen Sanat” alt başlığı altında ilk olarak *Batılılaşma*, *Modernleşme* ve *Avrupalılaşma* terimleri tanımlanmıştır. Osmanlı Dönemi’nde modernleşmenin nasıl başladığına, sürecinin nasıl geliştiğine, sorunların modernleşme karşıtı ve yanlısı olan

önemli isimler tarafından nasıl ele alındığına değinilmiştir. Bu süreçte, politikanın vazgeçilmez bir unsuru olması sebebiyle din olgusu da kısaca ele alınarak, İmparatorluğun Cumhuriyet'e kadar olan süreçte geçirdiği değişimler sanat-siyaset bağlamında incelenmiş ve dönemin sanatçılarının Batılılaşmaya bakış açılarının eserlerinde nasıl vuku bulduğu saptanmaya çalışılmıştır.

Cumhuriyet'in kurulması ile farklı bir döneme giren Türkiye'nin, Tanzimat Dönemi ile başlayan modernleşme adımlarının bu dönemde nasıl algılandığına, siyasi, iktisadi ve toplumsal alanda yaşanan dönüşümlerin nasıl biçimlendiğine değinilmiştir. 1960 yılına kadar olan süreçte; tek partili sistemden çok partili sisteme geçiş, anayasal değişimler, siyasette etkin olan partilerin Batılılaşmaya ilişkin fikirleri ve devletin sanat politikaları ele alınmıştır. Türkiye'deki sanatçıların üsluplarının Batı'da ortaya çıkan son derece dinamik ve değişkenlik gösteren üsluplara ve akımlara ne kadar yakın olduğu, ne derece reaksiyon verdiği siyasal, dinsel, coğrafi ve ekonomik perspektiften "Cumhuriyet Dönemi'nde Sanat ve Siyaset, Kuruluş Yılları ve Tek Partili Dönem, Demokrat Parti Dönemi" alt başlıklarında tartışılmıştır.

"1960 Sonrası Siyasi Eğilimler ve Sanatsal Üretimler" alt başlığında ise, 27 Mayıs 1960 Darbesi ve 1971 Muhtırası'nın etkilerinin derinden hissedilmeye başlandığı Türkiye'nin siyasal ve sanatsal ortamı tarihsel olarak ele alınırken, söz konusu dinamik yapının ülkemiz sanatçılarının eserlerine nasıl yansıdığı ya da yansıyor yansımadağı araştırılmıştır. "1980 Sonrası Liberalleşen Türkiye ve Sanat" başlığı altında, 1980 Askeri Darbesi'nin yarattığı siyasi iç gerilimler, diğer yandan liberalizm rüzgarı ile küreselleşme ve yeni dünya düzenine geçişin yaşandığı dönem, önde gelen Türk düşünür ve yazarların görüşleriyle anlatılmıştır. Aynı zamanda, postmodern popüler kültürün etkisiyle şekillenen bu dönemde, sanatçıların ortaya koydukları tavır, eserleri üzerinden verdikleri tepkiler ve yaşanan mücadeleler, Batı ile eş zamanlı gerçekleşen Yeni Dışavurumculuk vb. sanatsal yaklaşımlara sahip sanatçıların politik duruşlarını sanat eserlerine nasıl yansıttıkları örnekler üzerinden ele alınmıştır. "2000'li Yıllarda Sanat ve Siyaset" başlığı altında, 2000'li yılların güncel sanat pratiklerinin geldiği noktaya değinilmiş, belirli sanatçıların siyasi mesaj içeren üretimlerine yer verilerek ikinci bölüm tamamlanmıştır.

“Bedri Baykam’ın Siyasi Duruşunun Sanatsal Üretimine Etkisi” başlıklı üçüncü bölümde, birinci ve ikinci bölümde yapılan araştırmalar ışığında, görsel sanat üretimleriyle Türkiye’nin tanınmış sanatçılarından biri olan Bedri Baykam’ın, siyasi görüşünün sanatsal üretimlerindeki etkisi, Batı dünyasında ve Türkiye’deki sanatçılarla kıyaslanarak nerede konumlandığı tespit edilmeye çalışılmıştır. 1960 yılından bu yana sanat ortamına tanıklık etmiş olan Baykam’ın popüler kimliğinin toplum tarafından nasıl algılandığına, Türk plastik sanatlarına yenilik kazandırıp kazandırmadığına, politik duruşunun sanatsal çalışmalarında nasıl bir etkiye dönüştüğüne dair soruların cevapları aranmıştır. “Çocuk Ressamlıktan Profesyonel Sanatçılığa Geçiş (1960-1980), ABD Dönemi ve Yeni Dışavurumculuk (1980-1987), Türkiye’ye Dönüş ve Politik Sanat (1987- 2000), Milenyum ve Baykam (2000-2016)” alt başlıkları altında sanatçının iki yaşında başladığı sanat yaşamının günümüze kadar olan süreçte geçirdiği değişim ve dönüşüm, yerli ve yabancı sanat eleştirmenlerin sanatçı hakkında kaleme aldıkları yazılar, siyasi içerikli görsel üretimleriyle birlikte ele alınarak Baykam’ın bugün geldiği nokta saptanmaya çalışılmıştır.

Araştırmada, sanatçının siyasal mesajlar içeren yapıtlarının görsel olarak yer almasının yanı sıra, sanatçı ile yapılan mülakatta kendisine ulusal ve uluslararası platformda sanat-siyaset ilişkisi, sanat piyasası, sanat eleştirisi, sanatın niteliği/niceliği, güncel sanat uygulamaları, sanat-iktidar ilişkisi, sansür, ulusal-evrensel sanat tartışmalarını kapsayan 38 soru sorulmuştur. Aşağıda yer alan üç soru başlığı altında verdiği cevaplarla sanatçının kendi sanatı hakkındaki düşünceleri açıklanmaya çalışılmıştır.

- Sanatçı, sanat ve siyaset ilişkisinin sanat üretimlerine yansımaları evrensel boyutta nasıl değerlendirmektedir?
- Sanatçı, politik bakış açısıyla yerel ve uluslararası düzlemde günümüz sanatını nasıl değerlendirmektedir?
- Sanatçı, kendi sanat yapıtlarında politik kimliğinin yarattığı etkileri nasıl değerlendirmektedir?

Sanatçının kendi ifadesiyle sanatının yer aldığı röportajın ardından, sanat tarihi ve resim bölümü alanlarından Türkiye'nin önde gelen akademisyenlerine e-mail ve görüşme yoluyla 4 soru yöneltilmiştir. Sorulara gelen cevaplarla; öncelikle 1960 sonrası Türk sanatının global bir perspektiften nerede durduğu, Baykam'ın ulusal ve uluslararası sanat arenasında siyasi kimliğinin toplum üzerindeki etkileri, sanatçının öncülük ve yenilikçilik kavramları üzerine görüşleri değerlendirilerek tez konusunun daha kapsamlı bir çerçeveye oturtulması sağlanmaya çalışılmıştır. Bedri Baykam ve akademisyenlerle yapılan yazışmalar ve görüşmelerin bir kısmına metin içinde atıf yapılmış olup, yazışmaların ve mülakatın tamamına tezin "Ekler" kısmında yer verilmiştir.

Tezin sonuç kısmında, önceki bölümlerde ele alınan konular ve veriler ışığında tezin temel argümanları tartışılarak, ortaya çıkan bulgular değerlendirilmiş ve bu doğrultuda yapılan önerilerle çalışmanın vardığı sonuç ortaya konulmuştur.

1. BÖLÜM

MODERNLEŞEN BATI TOPLUMUNDA SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ

Siz bir sanatçıyı ne sanıyorsunuz? Eğer bir ressamıysa sadece gözleri olan, bir müzisyense sadece kulakları olan, bir şairse kalbinin her köşesinde sadece lir olan bir aptal mı? Tam tersine, dünyadaki ateşli, mutlu ya da korku verici olaylara karşı her an uyanık, bu gibi olayları yansıtmaya hep hazır siyasal bir varlıktır sanatçı. Tarafsız kalmak bahanesiyle, kendinizi yaşamdan nasıl koparabilirsiniz? Yaşantınıza böylesine çok şey katan diğer insanlarla ilgilenmemek nasıl mümkün olabilir? Hayır, resim evleri süslemek için yapılmaz. Düşmana karşı bir saldırı ve savunma aracıdır resim...

Pablo Picasso

1.1. Tarihsel Süreçte Sanat ve Siyaset

Uzun ve köklü bir geçmişe dayanan sanat ve siyaset, toplumsallaşmayla birlikte iç içe geçmiş kavramlar olarak karşımıza çıkar. Bu iki kavramın anlamlarına bakıldığında; siyasal iktidarların nasıl oluşturulduğu, biçimlendirildiği ve bölüştürüldüğünü inceleyen bilim şeklinde açıklanan siyaseti, Max Weber; “devletler arasında veya bir devlet içindeki gruplar arasında iktidarı paylaşmak ya da iktidarın paylaşımında etkili olmak için verilen mücadele” (aktaran; Akyüz, 2009, s.95) olarak tanımlar. Politika teriminin kökeni incelendiğinde ise, Doğu uygarlıklarında devlet yönetimi ile ilgili kullanıldığı göze çarpmaktadır. Kavram; Batı dillerinde politika sözcüğü ile karşılık bulmakta, yunanca polis, politeia, politica, politike gibi kelimelerden kaynaklanmaktadır. Polis; kenti oluşturan yurttaşlar topluluğu anlamına gelirken, kavram Aristo’ya göre, toplumun tümünde, diğer alt gruplara nazaran kapsayıcı ve egemen özelliği ile siyasal birlik oluşturmaktadır.

Politike; iyiye, güzele dayalı bir yapıtı ortaya koyan politika sanatı anlamında kullanılırken, politeia; devlet, siyasal rejim, cumhuriyet, yurttaşlık anlamını taşımaktadır. Politica ise, yurttaşlık ve siyasal haklara ilişkin şeyleri kapsar. İngilizcede policy ve politics sözcüklerinin çevirisinden kaynaklanan iki anlam da bulunmaktadır. Policy, siyasi bir anlayış, bir grubun ve hükümetin eylem planı olarak kullanılırken; politics anlamına gelen siyaset, politikaların bütünü ifade etmektedir (Çam,1995, s.21,22).

En basit şekliyle, bir düşüncenin ve duygunun biçimlendirilmesi eylemi olarak tanımlanan sanat ise; Türk Dil Kurumu'nda duygu, tasarı, güzellik vb. kavramların anlatımında kullanılan yöntemlerin tümü veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık olarak tanımlanmıştır. Gombrich'e göre (1986, s.4), sanat diye bir şeyden bahsetmek mümkün değildir, insanlar sanat ürünü denilen faaliyetlerden tat aldığı sürece sanat denmesinin bir sakıncası yoktur. Marksist düşünceye göre ise, sanat eseri bir bilgi kaynağıdır. Sanatın temelinde yatan bu bilgi, sanatçı tarafından kavranan ve gerçek olduğuna inanıldığı için insanlara aktarılan bir bilgidir (Tunalı, 2003, s.31). Sanat derken akla ilk olarak güzel sanatlar (beaux-arts) gelmektedir. Doğrudan kullanıma yönelik olmayan, bilimsel gerçeğin bilgisine doğrudan katkıda bulunmayan, mutluluk vaadi ile (promesse de bonheur) mutluluğu arttıran bir şeydir. Siyaset derken temsili demokrasi ile yönetilen ulus devleti, uluslararası siyaset derken de ulus devletin diğerleri ile olan ilişkileri kastedilmektedir. Lev Kreft, *Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı* adlı makalesinde, sanat ve siyasetin hala taşıdıkları anlamı işaret etmediğini söyler, çünkü ikisi de hatırı sayılır oranda değiştiğinden, kuramsal kavramların ifade etmeye çalıştığı şeyi net olarak temsil edememektedir (2014, s.10).

Sanat ve siyaset ilişkisinin tarihsel sürecine bakıldığında; iktidarlar, zaferlerini yüceltmek ve düşmana korku salmak için sanattan anıtsal olarak yararlanmışlardır. İktidar heykellerinin muzaffer bir eda taşıması ve anıtsallığa varan devasa boyutta yapılması bu nedenden ötürüdür. Bilinen en eski anıt örneği (M.Ö. 2350), zaferle sonuçlanan savaş sonrası Anubanini'nin yaptırdığı *Kaya Anıtı*'nda kral, egemenliğine aldığı yeni krallıklarla birlikte, Tanrıça İnanna/İstar'ın huzurunda kutsanırken tasvir edilmiştir. Anıtta, düşmanları yenmiş ve ayakta dururken betimlenen kralın gücü

belirgin bir biçimde hissettirilmiştir. Akkad Kralı Naram-Sin'in (M.Ö. 2190-2154) kazandığı savaşın ardından yaptırdığı *Zafer Steli*'nde de benzer kompozisyon etkileri görülmektedir (Özgür, 9.07.2016). "Mezopotamya Medeniyeti'nde tanrısallaştırılan kral heykelleri, Helenistik dönemde İskender'in büstü ve rölyefinin para üzerine basılması ve dağıtılması" (Bektaş, 1996, s.145), sanat ve siyaset ilişkisinin en eski örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Roma mimarisi ve heykellerinde olduğu gibi ritüellerde de ifade bulan klasik zafer ikonografisi, Constantinus Zafer Takı gibi taklar, defne yaprakları, kupalar, esirler, geçitler ve zaferler gibi göze çarpan dekoratif ayrıntılar, imparatorluğun yükselmesiyle birlikte merkezleşmenin amaçlarına ulaşabilmesi için kullanılan görsel araçlardır. Roma sanatında siyasi erkin gücünü göstermek için propaganda amaçlanırken, Antik Yunan heykellerine bakıldığında propaganda amacından uzak, daha çok estetiğe önem veren bir anlayışın benimsendiği görülmektedir (Çelik, 6.01.2015). Ortaçağ boyunca dini ve dünyevi güçler birbirinin ayrılmaz parçası olduğundan sanat ve siyasette birbirine sıkı sıkıya bağlı olmuştur. Hristiyanlığa ait temaları anlatan Ortaçağ sanat eserleri de, çoğu kez kilisenin ideolojik çıkarlarına hizmet etmiştir. Bu koşullar altında sanatını icra etmeye çalışan sanatçılarla onları gözetenlerin amaçları da birbirine karışmıştır. 16. yüzyıldan itibaren Rönesans'la birlikte hükümdar imgelerindeki duruş, giyim, etrafını saran nesne ve sembollerin resimlerde olduğu gibi heykellerde de heybet ve iktidar hissi uyandırdığı dikkat çekmektedir. İmparatorluklar, devletler ve siyasi rejimler, kendi siyasi oluşumlarının gücünü sembolize etmek için sanatı propaganda aracı olarak kullanırken, sanatçılar da iktidarlara hanedan armaları, giysi ve zırh gibi politik aksesuarlar tasarlamak zorunda kalmışlardır (Clark, 2011, s.14 ; Burke, 2009, s.74).

Propaganda inancının ve biçimlerinin yaygınlaşması; XVII. yüzyıla, Papa XV. Gregorius'un Protestan reformunun aykırı düşünsel etkilerini yok etmek için, 1622 yılında Vatikan tarafından kurulan Congregatio de Propaganda Fide-Katolik İman Yayma Cemaati adlı misyoner örgüte verdiği isme dayanmaktadır (aktaran; Yılmaz, 2007, s.63). 1715-1774 yılları arasında Aydınlanma Çağı'nda Fransa'da ortaya çıkan Rokoko Dönemi'nin toplum ve kültürünü dönüştüren Fransız İhtilali ise (1789-1799),

sanatın demokratikleşmesi için gerekli mekanizmaları çözerek akademi diktatörlüğünü sona erdirmiş, sanatı sarayın ve aristokrasinin malı olmaktan çıkarmış, sınırlarını genişleterek halka ulaşmasını sağlamıştır. Böylece, “devrim; insanoğlu tarafından kurulan hiçbir kurumun sonsuza dek aynı şekilde sürmeyeceğini kanıtlamış”, sanat ise; saraya, kiliselere, geleneğe, akademilere, otoriteye ve kurallara karşı çıkan özgürlük savaşını başlatmış, modern sanatta kendini bu özgürlük savaşı içinde tanımlamıştır (Hauser, 2006, s.124,125).

Sanatçıların sanatsal üretimlerinde siyaseti araç olarak kullanabilme düşüncesi 18. yüzyıla denk düşmektedir. Yeni-Klasik akımın önde gelen temsilcilerinden olan, aynı zamanda estetik ile siyaseti bir araya getiren ilk ressam olarak da bilinen Jacques Louis David (1748-1825), Fransız Devrim liderlerinin portrelerini yapmış, kutlama törenlerini de tasarlayarak devrim ideallerini yaygınlaştırmıştır. Sanatçılığının yanı sıra güçlü bir siyasetçi kimliğe de sahip olan David; Fransız Devrimi'nin liderlerinden Maximilien Robespierre'nin (1758-1794) ölümünden sonra yaptığı siyasi eylemlerden ötürü hapisle cezalandırılmıştır. David'in çağdaşı Francisco de Goya da (1758-1818) İspanya Kralı'nın baş ressamlığına atandığı dönemde, başta IV. Carlos olmak üzere İspanyol ve Bourbon Kraliyet üyelerinin portrelerini yapmıştır. Daha sonraları liberal düşüncüyü benimseyen sanatçı; iktidarın baskıcı, yozlaşmış politikalarını eleştirerek savaşların vahşetini ve beraberinde getirdiği felaketleri gözler önüne seren siyasi içerikli eserler üretmiştir (Burke, 2009, s.74 ; Clark, 2011, s.14).

Konu sanat ve siyaset olunca, Platon'un *Devlet* adlı kitabında sanata atfettiği konum ve sanatın her türlü siyasetten bağımsız olmasını içeren özerklik olmak üzere iki konu karşımıza çıkmaktadır. Birincisi sanat ile siyaset arasındaki gerilime işaret ederken, diğeri sanat ile siyaseti farklı kurallarla iki ayrı kısma bölen modern anlayışı temsil etmektedir. Sanat ve siyaset konuşulmaya başlandığı anda zaten belirli bir alanın içine girilmiş olunur. Bu alan nedir? diye sorulacak olursa, “sanatın modern özerkliği ile antik siyaset felsefesinin bir araya getirildiği sanatın alanı” demek mümkündür. Siyaset ile ilgili belli bir anlayışa karşı olunabildiği ve böyle bir siyaset anlayışıyla sanatın yan yana durması tehlikeli görülebildiği gibi özerklik konusuna da bağımsız olarak bakılabilir. Oysaki, modern döneme kadar geçen süreçte; filozoflar, sanat ile

siyaset tartışmasında genellikle siyasetin içinde yer almayı tercih etmişlerdir. Örneğin, Platon gibi Jean Jacques Rousseau'ya göre de, toplumun istikrarı ve ahlakı, eğlence ve gösteri gibi güzel olan şeylerden daha önce gelmekteydi. Siyasetin dozunu iyice arttırdığı, partizan sanat eserlerinde en çok üretildiği dönem olan 18. yüzyıldan 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise, Rousseau'nun ifade ettiği sanatın temel ölçütünün toplumun huzuru olduğu fikri ya da iddiasını, felsefe ve sanat estetiğinden kopmamıza neden olacağından, böylesi görüşleri barbarca savunulara da siyasetçi, manipülasyoncu ve ideolog etiketi yapıştırılacağından ötürü günümüzde bu iddiayı savunmak neredeyse imkansızlaşmıştır (Kreft, 2014, s.18,19).

Sanat ve siyaset ilişkisinin bağımsız kategoriler olarak algılandığını ve genelde sanatın siyasete (devlete-iktidara, devletin-iktidarın işleyiş biçimine) bakışının anlaşıldığını belirten Emre Kongar (1981, s.19), siyaset ve sanat ilişkisini estetik bağlamda ele almak isteyenlerin siyaseti kısaca “yönetim sanatı, sanatı da izlenimleri dışarı aktarma siyaseti” olarak tanımladığına dikkat çeker. Sanat ve siyaset konusunda dünden bugüne meydana gelen algı değişikliğini Hal Foster, siyasi sanat kavramının aşınması ve yerini siyasi olan sanat kavramına bırakması şeklinde açıklar. Siyasi sanat derken Foster (2008, s.151,) bir yandan 1850-1940 yılları arasındaki Batılı temsil biçimlerini, diğer yandan 1930-1970 yılları arasında Doğu Bloku'nda şekillenen ve kapitalist dünyadaki sol çevrelere tavsiye edilen bir sanatsal geleneği kasteder. Yani, siyaseti aksettirmekten ya da olup biteni yeniden üretmekten ziyade, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütünlük içindeki etkinliğini sorun edinen, günümüzle ilgili anlamlı bir siyasal kavramı oluşturmaya çalışan bir sanattan söz edilmektedir.

Geçmişten bugüne siyaset, bir şekilde sanat ile yaşam arasında bir yerde durmuş, ancak sanat, hiçbir zaman bugünkü olduğu gibi politika ile iç içe geçmemiştir. Politik olan sanatla ilişkisini yoğunlaştırdığında, politika kelimesi etken ve edilgen olarak sanat sözcüğü ile beraber iki kavramda kullanılmaya başlamıştır. Birincisi “politik olarak sanat yapmak”, ikincisi “politik sanat” yapmak. İki kavram da aralarında kuşkusuz ciddi farklılıklar barındırmaktadır. Politik olarak sanat yapmakla politik sanat yapmak arasındaki farklılık bugün modernist dışı anlamda yeni bir algı sistemi

oluşturmaya başlamış, ancak politik olanla sanatın ilişkisi 1960'lardan günümüze kadar uzanan bir süreci hareket ettirmiştir. Sık sık sorulan “politik sanat nasıl yapılır?” sorusuna gelince, buradaki politik sözcüğü stratejik olmayı kasteder, fakat bu bireysel davranış edilgen olma riskini de beraberinde getirmektedir. Sanatsal çalışmaların politik olabileceği gibi, politik amaçlar içinde sanat akımları kendi düşünce sistemlerini yaymak için araç olarak kullanılmaktadır. Tarih boyunca yapılan tüm alıntıların, modern izleyiciye (kraliyet heykellerine ya da resmi portrelere baktıklarında) o dönemde göründükleri (gerçekçi) şekli yansıtan tasvirler değil idealleştirilmiş bir kişiliğin kamuoyuna sunulmuş olduğunu göstermektedir (Türkdoğan, 2014, s.183,184 ; Burke, 2009, s.77).

Yukarıda bahsedilen modern dönemde üretilen sanat eserlerinin siyasetle kurduğu ilişki Türkdoğan'a göre (2014, s.181), “farklı rejimleri ve farklı paydaları olan iki özerk alan arasında tehlikeli bir temas olarak görülen bir ilişki”dir. Sanatın yalnızca artistik argümanları ile uğraşan düşünürler, yıllardır form ve içerikle ilgili yazılar kaleme almış, üzerinde tartışmışlardır. Modernizmde bu iki dinamiğin ortak yanları bulunduğu söylenebilir, ancak bu ikisi farklı mevzuatlar üzerine kurulu bir güç yapısı oluşturduğunda belirli sınırlar dahilinde yer alır. Az gelişmiş toplumlarda, siyasal iktidar kendi politikasının yürütülmesinde sanatı bir araç olarak görürken, bunun için baskıcı yöntemleri tercih etmiş; gelişmiş toplumlarda ise, sanat ve sanatçıya daha özgür bir ortam yaratılmaya çalışılmıştır. O nedenle, sanat ve siyaset sadece uzun geçmişi olan geniş bir alan olmayıp, son yirmi-otuz yıl içinde sanatla siyaset arasında kurulan bağın sınırları tamamen bulanıklaşmış bir alan haline dönüşmüştür (Erinç, 2009, s.85; Kreft, 2014, s.9).

Modernizm ve postmodernizm tartışmasında ortaya çıkan algı, sanat ve siyaset ilişkisi söz konusu olduğunda, siyasetçilerin çevresine -iktidara ve diğer siyasetçilere- bakışı anlaşılmaktadır. Fakat, bu ilişki tek taraflı olmamakta; hükümet veya siyasi partilerin kendilerince bir sanat siyasetinden söz etmekte olasıdır. Şöyleki, hükümetler iktidarlıklarını devam ettirebilmek için sanatı vitrin olarak kullanırken, muhalefet çevrelerinde ise direnme ve mücadele aracı olması söz konusudur. Sanat dışı alanlardan bağımsız olarak birde sanatın iç siyaseti vardır ki bu da sanatçılar arasında

yaşanan hem tür, akım ve biçim tartışmaları hem de statü kapma mücadelesi şeklinde kendisini gösterir. Kısacası; “sanatçıların siyasete bakışı, siyasetçilerin sanata bakışı ve sanatın iç siyaseti” (Kreft, 2014, s.35), iç içe geçmiş çelişkilerle birlikte var olmaktadır.

Sanatın, modernizm sonrasında yüklediği yeni gramerin dinamikleri, onu farklı bir noktada konumlandırmaktadır. Bu yalnızca gramerle ilgili değil, kullanılan malzemedeki estetik parametrelere, yöntem ve normlar gibi farklı bir yapıyla ilgilidir. Daha doğrusu sanatın yapılışı ve ne olduğuna ilişkin ontolojik bir konu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu bilgiler ışığında, ayrı ayrı bakıldığında siyasi sanat ile siyaseti olan sanat arasında net bir çizgi çekme ihtimalinin olmadığı görülmektedir. Kreft’in ‘sanat ve siyaset birbiri içine geçmiştir’ sözünde de bugünün yapıtları kastedilmektedir; ancak bu iç içe geçme durumlarının modern yapıtlar için de geçerli olduğunu söylemek gerekmektedir. Bu nedenle sanat, demokrasilerde kamusal anlamda önemli bir alan haline gelmekte ve doğrudan siyasi mekanizmalarla yönetilip manipüle edilmektedir (Türkdoğan, 2014, s.185,186 ; Oktay, 2002, s.30 ; Özcan, 2013). Sonuç olarak, 20. yüzyıl sanatının siyasetle içi içe olduğundan söz etmek mümkündür, ancak şunu da önemle belirtmek gerekir ki hangi duruşun daha siyasal olduğu, hangi yapıtların siyasi ya da siyasal imge ve söylem içerdiği dönemlere göre değişmekte, hatta bakış açısına göre farklı yorumlanmaktadır.

1.2. Batı Toplumunda Modernleşme ve Modernizmin Sanata Yansıması

Modernleşme olgusu, ulusal araçların gelişmişliği ve el sanatına dayalı durağan bir yapıdan sanayileşmiş kentleşmeye giden dinamik bir yapıya geçişi anlatmaktadır. Latince *modus* ölçü, *modo* hemen şimdi anlamına gelirken, *modern* sözcüğü; yeni, çağdaş ve geçmişin ürünlerinden bağımsız olarak tanımlanan *modernus*’tan türemiştir (Jeanniere, 1994, s.16). Genel görüşe göre; “gelişmiş toplumların özelliklerinin az gelişmiş bir toplum tarafından alınması olarak tanımlanan *modernleşme*; Batılılaşmak, Batı gibi olmak veya Batı’yı kabul etmek” anlamında kullanılırken, “bir ülkenin diğerine yetişmeye veya onun gibi olmaya çalışmasını ifade etmektedir. Klasik modernleşme ise, Batı’nın bazı seçilmiş kurumlarını ve yaşam biçimlerini almaktır” (Fendoğlu, 2002, s.19,20). Sosyal bilimler alanında modern olgusunu tanımlamada

birbirinden farklı modernite ve modernizasyon kavramlarının bulunduğunu belirten John Hassard'a göre, modernite terimi ise, çağa ilişkin bir anlamı ifade eder. Eski çağlarda kullanılmış fakat ilerleyen zamanlarda farklılaşarak, özellikle Alman sosyolojisinin perspektifinden geleneksel olandan ayrılan anlamında kendini yenilemiştir. Modernizasyon terimi ise, geleneksel yapılar ve kültürler üzerindeki ekonomik gelişmelerin yansımalarının sonucu olarak, çağdaş sosyolojide yaygın bir şekilde kullanılmaktadır (1993, s.113,114).

Literatürde modernleşme konusuna ilişkin ortak bir yaklaşım bulunmazken, genel olarak değişim ve kalkınma olgusu ile beraber ele alınmaktadır. Sanayileşme ve teknoloji gibi değişim ve dönüşüm süreçlerinde modernleşme kavramı genel kabul görmekte, kırdan kente doğru geçiş süreciyle artan bir ticaret olgusu olarak tanımlanmaktadır. Sanayi Devrimi sonrasında bu sürecin içine giren az gelişmiş ülkeler için modernleşme; gelişmiş devletlerin özelliklerinin ithal edilmesi anlamına geldiğinden kavram salt bir ticaret olgusunu ihtiva etmemektedir (Bıdak, 2011, s.4).

Devinimsel içeriğiyle modern sıfatı daima en son olanı ve yeniyi anlattığından birden fazla moderniteden söz edilmesini mümkün kılmaktadır. Modernitenin (Fr. modernité, İng. modernity) hangi tarihte başladığı tartışmaları birbirinden farklılık göstermesine karşın genel görüş; Avrupa'da Aydınlanma Çağı olarak bilinen 18. yüzyıl olduğu üzerinedir. Akıllı ve onun yaratıcısı olan bilimi odak noktası olarak alan aydınlanma düşüncesi; kültürel, ahlaksal, sanatsal ve siyasi epistemolojilerin yapısının çöküşüyle modern dünyanın oluşumunu hızlandırmıştır. Düşünce ve eylemlerin sorgulanmasına, bilgi kuramlarının dışına çıkılmasına izin vermeyen modernizm, kuralcı bir yapıyı oluştururken zamanla sorgulanmaya açık, olgucu düşünceye dayalı spekülasyon bir bilgi kuramını getirmiştir (Tanyeli, 1998, s.36,65,66 ; Yüksel, 2006, s.222).

Aydınlanma sonrasında, öznel akıl tarafında nesnel akıl aleyhine önemli gelişmeler olmuş, öznel akıl nesnel aklın alanına sızmış ve onu işgal etmiştir. Aklın öznelleşmesi, ilk başlarda görülemeyen teorik ve pratik anlamda sonuçlar doğurmuş, öznelci görüşler kabul olunca, düşüncede herhangi bir amacın kendi içinde değerli olup olmadığını belirlemek güçleşmiştir. Eylem ve inançların ölçütleri, siyaset ve ahlakın

temel ilkeleri ve bütün aldığımız önemli kararlar, aklın dışındaki etmenlere bağımlı hale gelmiştir. Günlük kullanımda ya da bilimsel alanda akıl, zihnin eşgüdümlü yetisi olarak görülmüş; bu yeti sistemli olarak kullanılmaya başlanmış, bilinçli ya da bilinçsiz duygular arka plana itilerek geliştirilmiştir (Demirhan, 2004, s.6; Horkheimer, 1990, s.58,59).

16 Temmuz 1801 tarihinde, Napolyon Bonaparte ile Papa VIII. Pius arasında imzalanan Concordat Sözleşmesi, burjuvanın Kilise üzerinde egemenlik kurmak istemesi, 19. yüzyıl boyunca süren toprak aristokrasisi ve sanayi burjuvazisi arasındaki sınıf mücadelesinde etkili olmuştur. Modern dünyanın oluşmasına büyük katkısı olan Fransız Devrimi'nin başlangıç yıllarında çetin mücadeleler yaşanmış, 1848'de II. İmparatorluk çökmüş, ardından yıllarca sürece yapılanma süreci başlamıştır. Gelişen kapitalist yapılarda eski ideolojik devlet aygıtına karşı, şiddetli siyasi mücadeleler verilmiş, Louis Althusser'in belirttiği gibi (2014, s.58), "Sonunda egemen kılınan ideolojik devlet aygıtının ideolojik devlet okulu olduğu düşüncesi, içerdiği tüm tehlikelere karşın öne sürülen bir tez olmuştur". Fransız Devrimi'nin hedefi ve sonucu hakkında yukarıdaki söylemlerine ek olarak "Devletin İdeolojik Aygıtları" adlı kitabında Althusser şunları söylemiştir:

Yalnızca devlet iktidarını feodal aristokrasiden tüccar-kapitalist burjuvaziye geçirmek, devletin eski baskı aygıtını kısmen parçalayıp yerine yenisini (örneğin, Ulusal Halk Ordusu'nu) koymak değil, bir numaralı ideolojik devlet aygıtı olan Kilise'ye saldırmak olmuştur. Böylece ruhban sınıf sivil kimliğe dayalı olarak oluşturulmuş, Kilise'nin mallarına el konmuş ve egemen bir rol oynayan devletin dinsel ideolojik aygıtının yerini alacak yeni ideolojik devlet aygıtları yaratılmıştır (2014, s.59).

Tarihin tek çizgisel yönelimi olan modernist anlatı; adam ve aklın, barbarlık ve vahşilik gibi şimdiye ait olanın geride bıraktığı *ötekilikleri* işaret ederek, engelleri aşmayı ve ileriye doğru gidişi anlatmaktadır. Kimliklerini modern olarak yazanlar, kendilerini tarihin ve aklın öznesi olarak kurmuşlardır. Hiyerarşik bir düzene oturarak, kendilerinin başkalarından farklılıklarını ve kendilerinin kendilerinden farklılıklarını da ancak bu tekil ölçütün içinde anlatabilmişlerdir (İlter, 2006, s.2,3).

Her şeyin değiştiği, hızla ilerlediği, kadim kùltürlerin yok olduğu ve tek bir hesaba bağlandığı modernizmde, bireye odaklı kahramanlıklar yerine akılcı tutum, başkalarını yönetme ve rekabetçi düzen tercih edilmiştir. Yani modern bakışın, teori ve pratikte birtakım kaymalar yaşadığını söylemek mümkündür. Modernliğin zamanı katleden yönüne dikkat çeken ilk düşünürlerden Jean Baudrillard (1929-2007), hızla akan zamanı durdurma girişiminde tarihe süreklilik olarak bakmamış, realist bir modernist olarak *anı* ele almıştır. Modern düşüncenin tek yönlü zamanı yakalama etkisinden kurtularak onu bütünlük içinde kavramış, toplumsal açıdan ilerlemenin yavaşladığı ve kùltürün ortaya çıktığı günümüzdekine benzer bir toplumu incelemiştir. Baudrillard, süreçleri çift yönlü değişenle değişmeyen arasındaki bağlantıyı kurarak herkesin sert ve katı görünen kuralların oluşturduğu capcanlı estetiğine ve ruhuna yönelmiş, bunu bizzat toplumun modern organizasyonundan çözümlenme yaparak gerçekleştirmiştir. Böylece modernliğin fotoğrafını çekerek geçen zamanı durdurmuş, bunu da bir sanatçı edasıyla yaparak modernliğin metalaşan yüzünü göstermiştir (Gültekin, 2007, s.83,84).

Modernleşme sürecine farklı perspektiflerden bakan ve çeşitli terminolojiler kullanan düşünürlerin birbirlerinden farklı üsluplarda tezler ortaya koymalarına karşın modernleşmenin getirdiği değişim ve gelişmelere dair hemfikir oldukları görülür. Bu gelişme ve değişimi Daniel Lerner maddeleyerek şöyle aktarmaktadır:

1-Ekonominin kendi kendine idame ettirecek bir düzeye ulaşması...2- Kùltürün maddi, manevi unsurlarında değişmelerin yer alması ve kùltüre yeni unsurların girmesi... 3-Toplumun teşkil eden sosyal ve kurumsal yapıdaki farklılaşmalar, fertlerin fiziki, sosyal ve psikolojik seyyaliyetlerindeki hızlanış...4-Siyasi bünyeye demokratik ölçülerin yerleşmesi...5-Toplumun teşkil eden fertlerin yukarıda 4 madde halinde belirtilen ortamda etkin bir şekilde faaliyet göstermelerini mümkün kılacak bir şahsiyet yapısını kazanmalarıdır (1968, s.388).

Modernleşme sürecinde sosyo-kùltürel alandaki temel değişme ve gelişmelere; yeni iş ve mesleklerin oluşması, dikey ve yatay toplumsal hareketlerde çoğalma, kentleşme eğiliminde hızlanma, ailenin fonksiyonlarında değişimlerin yer alması yani ailenin ekonomik ünite olma özelliğini kaybetmesi ve bazı mesleklerin önemini yitirmesi eklenmiştir. Sosyoloji perspektifinden bakıldığında ise; kùltürel modernleşme,

toplumsal modernleşme, ekonomik modernleşme ve siyasal modernleşme gibi disiplinler, en geniş inceleme alanı olan modernleşme çeşitleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada altının çizilmesi gereken nokta, Avrupa'da ortaya çıkıp gelişen ve değişen bir tarihsel süreçten bahsedildiğidir. İlk evrelerde ekonomik alanda beliren, zamansal ve uzay sınırlılıkları aşma eğilimi gösteren oluşum, daha sonra hızlı bir şekilde tüm alanlarda dönüşüm gerçekleştirir. Burada belki modernleşme sürecinin belli yapı taşları var mıdır? sorusu sorulabilir. Ancak ekonominin yaşama egemen olması, Katolikliğin yeniden yorumlanması, dinsel kozmoloji yerine bilimin olması, monarşi ve oligarşinin yıkılması yerine demokrasinin getirilmesi, kentlerin ön plana çıkarılması ve yeni toplumsal kimliklerin oluşması modernleşme sürecinin yapı taşları olduğundan bu soruya verilecek tek bir cevap bulunmadığı açıkça görülmektedir (Lerner, 1968, s.49 ; Şaylan, 2009, s.19).

Modernleşme teorileri, kavram ve dönemsel olarak bir çok düşünür tarafından destek görülürken, karşıt görüşte bulunanların da sayısı azımsanmayacak derecededir. Bunlar arasında; Weber, Goffman, Fromm, Ritzer, Foucault, Merton, Whyte ve Sennet gibi pek çok sosyal bilimci, modern bürokratik kurumların topluma ve bireye karşı negatif etkilerini eleştirmişlerdir. Doğanın dış etkenlerle rasyonelleşmesi, insan yaşamı için elverişli olmayan ortamları açığa çıkarma yönelimine sahip olduğundan problemin temelinde de, doğanın geliştirdiği örgütlerin araçsal kullanımı, insanların kişilik ilişkilerindeki gayri meşru dönüşüm, davranış ve düşünme tarzı yatmaktadır. Endüstriyel kuruluşlar, hastaneler, cezaevleri, fabrikalar, okullar ve devlet kurumları modern toplumun oluşmasında ve bireyin sosyalleşmesinde etkin rol oynayan mekanlar olurken, bu modern toplumlar ve örgütler sebebiyle insan yaşamı, öngörülen, hesaplanabilen ve denetlenebilen hale gelmektedir. Örgütler; hiyerarşi, ikincil kişiler, rasyonalite, kuralcılık ve maksimum kârlılık gibi ölçütlere sahip ve bu ölçütlere göre çalışıyorsa, modern insanda içine bu kadar sinmiş örgütler içinde gözünü açmakta ve bu örgütler ile birlikte hayatına devam ederek sosyal hayatlarını bu değerlere göre yapılaştırmaktadır. Doğumdan ölüme kadar olan bu gizli totalitarizmi içinde barındıran hızlı yayılım, gün geçtikçe güçlerini ve etkinliklerini arttırmaktadır (Barry, 1999, s.86 ; Tükel, 2012, s.36).

Metropol ve Zihinsel Yaşam (1902) adlı makalesinde Georg Simmel, modern yaşamın en temel meselesinin; dış kültür, tarihsel miras, toplumsal güçler ve bireyin kendi özerkliklerini koruma çabası olduğunu belirtir. Bu çaba, kentleşmeyle birlikte kentli insanın iç ve dış uyarıcılarının süreklilik içinde hızla değişmesine ve sinirsel uyarımın şiddetlenmesine dayanmaktadır. Dışarıdan alınan bu uyarılar, çoğunlukla bireyin değerleri ile çelişki içindedir. Taleplerin artmasıyla sinirsel uyarım da arttığından bu uyarılar, bireyin kapsamlı bir değerlendirme yapmasına imkan tanımamaktadır. Hızlı karar vermek zorunda kalan kentli birey ise, kalbi yerine zihni ile karar vererek, ruhsal ve zeka alanında ortaya çıkabilecek gerilimlerden korunmuş olmaktadır. Modern yaşamın çıkmazında artan bireyselleşme, ardından etik çoğullaşmayı getirmiş ve bu çoğullaşma toplumsal yaşamdan zihniyete, ekonomiden siyasete kadar birçok alanda krize neden olmuştur. Krizi belirleyen modernliğin temel yönelimlerini, özellikle iktidar tutkusu, etik görecelik, eşitlik, verimlilik ve usallık gibi bileşenler oluşturmuştur. Modern zihin ise, ulaştığı gelişmişlik seviyesinde devlette itaati ve düzeni hazırlayan zeminin ilkelerini kökten sarsmıştır. İtaat, artık bir alışkanlık haline gelmiş; inanç, derin his ve akıl bağlarını koparmıştır. Bu çöküş, siyaset dışı toplumsal sektörlerde görülmüş, ancak hızla siyasal alana da yayılmıştır (Özyurt, 2007, s.114 ; Bayram, 2009, s.20). İnsanı çevreleyen ve sürekli denetim altında tutan bu sistemin, yukarıda bahsedilen açıklamalara göre, hayatı otorite üzerine değil ahlaki boşluk üzerine kurduğu görülmektedir.

Dönemin önemli politik ekonomist ve devrimci düşünürlerinden Karl Marx'ın Friedrich Engels ile ortak kaleme aldıkları *Komünist Manifesto*'da, modernleşmeyi burjuvazi üzerinden örnekleyerek açıklamışlar, devasa üretim ve değişim yaratmış çağdaş burjuva toplumunu, kendi yarattığı yeraltı güçlerini kontrol edemeyen büyücü ustasına benzetmişlerdir. Bununla beraber gelişim aşamasındayken üretim ve değişim araçlarının, feodal toplumun değişmesine, sanayi ve tarımın örgütlenmesine bağlamışlar, bu araçların feodal mülkiyet ilişkileri gelişmiş olan üretici güçlere karşı pasif kaldıklarını belirtmişlerdir. Bunların üretimin bir parçası olması beklenirken tam tersine ayak bağı olması beklenen kırılmayı gerçekleştirmiş, toplumsal rekabette yerini ekonomik egemenliği ve siyaseti eline geçiren burjuva sınıfı almıştır. Bu rekabette, burjuva sınıfının toplumsal yerini sorgulamak ve dönemsel olarak ortaya çıkan ticari

bunalımları da hatırlamak gerekmektedir. Bu ticari bunalımlarda; mevcut olan ürün dışında daha önceden var olan ürünlerin de büyük bir kısmı dönemsel süreçte kaybolmuştur (2008, s.38-40).

Feodalizm sona erdiğinden beri Batı dünyasını etkisine alan kapitalizm, modernizm tarihi içinde önemli yere sahip bir sistemdir. Her iki kavramda zaman ve mekan özdeşliğini ortaya koymaktadır. Modern toplumda insanın emek gücünün metalaşması ile emek üzerinde özgürce tasarruf etme ihtiyacının ortaya çıkması, onu modern olmayan toplumdaki ayıran bir özelliktir. Bu tip insan modeli ancak kapitalizm ile var olabilmektedir. Konuyla ilgili Alman toplum bilimcilerinin önemli çalışmalar yaptıkları, son iki neslin toplum bilimcilerini etkileyen ve ilk başlarda Marksçı kuram düşüncesinin merkezi olarak açılan Frankfurt Okulu'nda Theodor W. Adorno (1903-1969) ve Max Horkheimer'in (1895-1973) geliştirdikleri "eleştirel toplum kuramı" aracılığıyla modern toplum biliminin yayılmasında ve kuramın yeniden işlenmesinde belli belirsiz düşünceler ve kavramlar ortaya atılmıştır. Horkheimer, 1930'lu yıllara denk gelen ilk toplumbilimi kavramı üzerine yazdığı kısa yazılarında, modern üretim biçimlerini burjuva düşünce biçimi olarak ele almış, Marx'ın "ekonomi ve sınıf yapısının toplumsal hayatın gerçek temeli olduğunu vurgulaması" fikrine bağlı kalmıştır. Zamanla bu vurgulamalar değişerek bilim felsefesi ve burjuva düşüncesinin ögesi değil, araçsal akıl ya da teknolojik bilinç olarak topluma yayılmıştır (Sönmez Selçuk, 2011, s.102,103 ; Bottomore, 2013, s.33).

Horkheimer'in aksine Adorno'nun düşüncesi ise daha parçalıdır. Şöyle ki; baskı altında kalanlar kendilerini sınıf olarak deneyimleyemeyeceğinden, Marksçı kuramın tersine işçi sınıfının toplumsal bakımdan güçsüzleştiğini savunmuştur. Daha sonraki yazılarında ise bu görüşlerini yadsıdığı dikkat çekmektedir. Frankfurt Okulu'nun diğer üyesi Habermas, tarihsel materyalizmin yeniden inşasını söküp, yerine eskisini koymak istemiş, amacına eksiksiz ulaşmak içinde yeni eleştirel kuramcılarının Marksçı düşünceye dahil olmaları gerektiğini söylemiştir. Bununda normal olduğunu belirten Habermas, Marx'ın üzerinde durduğu kapitalist birikim sürecinin araştırılması ile ilgili geleneksel bir kuramda ısrar edilmesine gerek var mıdır sorusunu sorduktan sonra ilk itirazı da kendisi yapmış, modern toplumun işleme düzenini burjuva toplumunun

belirlediğini söyleyerek kapitalizm çözümlemesinde evrim kuramına giriş yapmıştır. Sınıf yapısının ortaya çıkmasının sonucunda toplumsal bir örgütlenmenin ayırt edilebileceğini ve tahakkümün meşrulaştırılmasının burjuva ideolojisi içinde kavranabileceğini savunan Habermas, kapitalizmin önceki evrelerde toplumsal oluşumların yol göstericisi olduğu kanısına varmıştır. Özetle; modern toplumların gelişiminde devletin rolü ve sınıf mücadelesini anlamak için, Marksçı kuramın yeniden inşa edilmesi gerekmektedir (Bottomore, 2013, s.86,87,110). Çünkü Marx'ın gerçekçi bir toplum bilimine yaptığı önemli katkılar hala geçerliliğini korumaktadır.

Goethe, Hegel, Marx, Stendhal, Baudelaire, Herzen, Dostoyevski, Dickens ve Carlyle gibi çağdaş modern yazının eksikliğine değer ve zenginlik kazandıran önemli isimlerin yanı sıra; modern hayat, modern sanat ve modernlik kavramlarıyla ilgili en çok uğraş veren Charles Baudelaire'in *Modern Sanatın Kahramanlığı ve Modern Hayatın Ressamı* (1854-60) adlı denemeleri, yıllarca gündemden düşmemiş, ölümünden sonrada onun öncülüğü, gösterdiği cesaret ve özgünlüğü Batı modern kültürü tarafından takdir edilmiştir. 19. yüzyıl yazarları da Baudelaire gibi bu dünyanın tarihsel sürecini kavramada; ekonomik ve toplumsal değişimlerin anlamlarını, güzelliklerini, dayanışma ve özgürlüğü yeni şekillere dönüştürmek, insanların ve kendilerinin nesne olmaktan öte özneleşmesi için oldukça çaba göstermişlerdir (Berman, 2013, s.181,182). Ancak, yeni olan her şey güzel olamayacağı gibi, eski olan her şeyi de çirkin ya da kötü olarak nitelemenin doğru olmadığını yukarıdaki anlatılara eklemek gerekmektedir.

Modern kitle kültürü yeni olanı yüceltirken, eskinin yokluğundan bahseder ve geçmişin geçerliliğini yitirdiğini doğrular. Fakat, bu doğrulamanın neye göre doğru olduğu tartışmaya açıktır. Koşulların değişmesiyle, her teorinin düzeltilme ihtiyacı doğmakta, bu düzeltmelerden sonra yapılan değişiklikler de onun doğru ya da yanlış olduğu anlamına gelmemektedir. O nedenle, tek ve mutlak doğrunun, içinde yaşanan zamanın doğruları olduğu tezi çürütülmüştür. Akli bu kadar yücelten modernizm de, bu noktada akıldışı bir doruğa yükselmiş, sürekli "çok üreteceksin çok mutlu olacaksın" komutunu vermiştir. Konunun ekonomik tarafına bakıldığında, bu durum insan ihtiyacından ya da ekonominin öneminden değil, iktidarın yararına yapılan

hizmetle alakalıdır. Bunun sonucunda *akıl* hakem konumuna gelerek üretim, iktidarların mücadelesinde bir araç haline dönüşürken, insanlar ise, başkalarının belirlediği ihtiyaçlar doğrultusunda ömrünü bunların peşinden koşarak tüketmeye devam etmiştir (Horkheimer, 2005, s.39,155).

Geleneksel pratiklerin egemen olduğu yerlerde “geçmiş geleceğe geniş bir doğruluğu ispatlanmış pratikler kuşağı aracılığıyla” bağlanmaktadır. Geleneksel toplumlar, idealler çerçevesinde bireyleri bir arada tutma gayreti içinde yaşarken, günümüzdekine benzer bir kimlik sorunuyla karşılaşmamıştır. Onların yaşamlarını idame ettirebilmeleri için kendilerine belirlenen roller, ait oldukları kolektivite tarafından belirlendiğinden başka seçenekleri yoktur. Modernizmin etkisiyle değişen toplumda bireyselleşme ortaya çıkınca, kimlik kavramı da bu süreçte yükselişe geçmiştir. *Ötekilik* ve *öteki* üzerine temellendirilen modernleşme, bireyin kendine özgü karakteri olduğu düşüncesini savunmuş ve bireyselliğin artışı hızlandırmıştır. Bireyin hakları ve özgürlük düşüncesinin hukuki dayanaklarını ön plana çıkaran bu yeni düzen, modern toplumlar için vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Hızla değişen dünyada alınacak kararların, bireyin kendisine bırakılarak farklı sosyal rollere ayak uydurması beklenmiştir. Bu roller arasında bölünen birey, iç çatışmalara ve gerilimlere sürüklenmiş, seçimleri ve yaptığı tercihler konusunda zor durumda bırakılmıştır. Bu uzaklaştırma tarzının zamanla daha problemlili ve içinden çıkılamayacak bir duruma büründüğünü belirten Wagner’e göre, *öteki* daha yakına geldikçe, *ötekinin* uzaklaştırılması zorlaşmaktadır. Geleneksel toplumların süreç içerisinde, barbarların da uzam içerisinde uzak görülmesine karşın; kadınlar, deliler ve aşağı sınıflar şuanda ve burada mevcuttur, fakat tarihsel süreçte toplumların kendisi dönüşüme uğrayınca, tehdit unsuru taşıyan *ötekiliğin* tehlikesi azaltılarak dönüşüm gerçekleşmiştir (Giddens, 2014, s.69,70 ; Özkan, 2011, s.58 ; Karaduman, 2010, s.2880,2890 ; Wagner, 1996, s.72,73).

Modernizmle birlikte gündeme gelen ve derin bir tartışma konusu olan kimlik; tümüyle, hem toplumsal hem de kişiseldir, kişinin kendisi tarafından oluşturulan ya da başkaları tarafından atfedilen göndermelerden meydana gelmektedir. Kişinin sahiplendiği fakat ötekilerin ona atfetmediği ya da ötekilerin atfettiği ama kişinin

benimsemediği kimlikler, ikilemler içinde akarak yaşamın dramatik niteliğini ortaya koymaktadır. Kimlik meselesi, toplumların yaşam biçimlerinin yansıması olduğundan, farklı toplumların farklı bakış açıları, gelenek ve görenekleri, inançları sonucu oluşan başkalaşımın bir arada yaşamayı güçleştirmektedir. Bu nedenle, kimlik sorunsalının örtük boyutu buradaki karşıtlıktan kaynaklanmaktadır. Birey, içinde yaşadığı toplumu ve diğer toplumlar arasındaki zıtlıkları, ayrılıkları ve çatışmaları, toplumsal kimliğine yüklediği anlam sınırları dahilinde tanımaktadır. Çoğunlukla bilinç ötesine işlev yükleyen birey, bütün varlığına hükmetmekte, ancak toplum ve birey arasındaki bu boşluk kendini hissettirmeye devam etmektedir (Aydın, 1998, s.13,14 ; Yıldız, 2007, s.10 ; Özdemir, 2001, s.108).

Kimlik tartışmalarının genelde yerel kimlikler, milli kimlikler ve kültürel kimlikler üzerinde yükseldiği görülmektedir. Geline nokta; birey, yerel ve küresel kültür arasında sıkışıp kalmış, geleneksel yaşamda yüz yüze ve güven içinde yaşayan birey, bu geçiş sürecinde güvensizliğin ve korkunun ortasında bırakılmış, sosyal dayanışma bitmiştir. Milli kimliklere olan uzaklık, kültürel yabancılaşma ve sosyal kimliğin parçalanmışlığının yerini küresel kargaşaya bırakması, bu geçiş sürecinin nerede tıkanıp kaldığı sorusunu akıllara getirmiştir. Küreselleşen dünyada sosyal ve kültürel kimlik kavramlarına göre, milli kimlik tartışmaları daha yoğundur. Örneğin, 20. yüzyılın teorisyenlerinden Gellner, Hobsbawm ve Anderson bu dönemi ulus devletin inşa tarihi olarak görürken, kimisi hayali cemaat, kimisi de icat edilmiş en büyük gelenek olarak görmektedir (Sağır, 2009, s.8). Bu nedenle, millet ulus devletin hareket noktasını ortaya çıkarmakta, kavram da global olanı reddettiğinden tartışmalar devam etmektedir.

Modern endüstri toplumu içinde yer alan bireyin, zamanla endüstri ürünü gibi görülmesi, başka deyişle; insanın herhangi bir nesne haline dönüşmesi *şeyleşmesi* sonucunu doğurmaktadır. Kavramı ilk ele alan Lukacs'a göre şeyleşme; yapısal ve temel bir olgu olup burjuvaların bütününe kapsayan, gerçek toplumsal ilişkilerin eşyalar arasındaki bir ilişki niteliği olarak algılanmasıdır. Bu durumda, şeyleşme; eşyalar arasındaki ilişkiler ile toplumsal ilişkilerin içeriğinin içini boşaltıp, farklı anlamlar kazandırmaktadır. 20. yüzyılın etkili düşünürlerinden Gilles Deleuze ve Felix

Guattari, bunları olabildiğince rastlantısal ve sonsuz değişkenler olarak ifade ederler. Onlara göre, bunlar; renksiz ve sessiz, düşüncesiz ve tabiatsız boşluğun devinimsizliğiyle karışan hızlarıdır (Jay, 1989, s.312 ; Tükel, 2012, s.36 ; Konak, 2006, s.16).

İlk gelişme döneminden itibaren modern çağda dinin ve geleneğin dogmatik emirlerinden önce özgürleşme gelmiştir. Şöyle ki; modern siyasette radikalizm (Marksizm’de buna dahil olmak üzere) liberalizm ve muhafazakarlık gibi üç genel yaklaşımın olduğu kabul edilirse, özgürleştirici politikanın bu üç yaklaşımın hepsini hakimiyetine aldığını söylemek mümkündür. Radikaller gibi liberal siyasilerde, toplumu ve bireyleri daha önce var olan pratikler ve ön yargı kısıtlamalarından kurtararak özgürleştirmeye çalışmışlardır. Üçüncü kategorideki muhafazakarlık, adından da anlaşılabilir gibi diğer iki gruba nazaran daha karamsar bir tablo sergilemektedir. Muhafazakar düşünce, özgürleşmeye yalnızca tepki göstererek var olmakta, hatta “radikal ve liberal görüşün reddi ve modernitenin yerinden çıkarıcı eğilimlerinin eleştirisi olarak geliştiği” söylenebilir. Hiyerarşik bir anlayış içinde işleyen özgürleşmeci siyaset, bir birey veya grubun, güç iradesini diğerlerine dayatma olarak da anlaşılabilir. Bu siyasalar, eşitsizlik, sömürü ve baskıyı azaltmaya veya tamamen ortadan kaldırmaya çalışmaktadır (Giddens, 2014, s.262-264). Yaşanan bu gelişmeler özgürleşmeci siyasetin adalet, eşitlik ve katılım ilkelerine bağlı olduğu üzerine ortak görüş sergilemekte, yazarlar/düşünürler tarafından farklı perspektiften ele alınarak tanımlanmaktadır.

20. ve 21. yüzyılın endüstriyel toplumu için gelecek tasarısı, siyasi gerçekliklerden oldukça uzak durmaktadır. Kapitalist ötesi sınıflar; kitle tüketimi, çok uluslu şirketler, küreselleşme, bölgesel güç blokları vb. gelişmeler, soğuk savaşın ardından beliren yeni siyasi koşulların birleşmesi, yok olması beklenen milliyetçilik kavramının giderek büyümesine ve önem kazanmasına etki etmiştir. Modernleşme sürecinde etnisite ve din bağlılıklarının zayıflayacağını düşünen bilim adamları daha sonra bunun ortadan kalkacağı görüşünü savunmuştur. Halbuki, öne sürülen tezlerin aksine; bu iki unsur milliyetçilik içinde önemsenen ve giderek yükselişe geçen bir olgu olmuştur. Milliyetçilik, modern çağda farklı gruplara yapılabilecek söylemlerin zorunlu hale gelmesinde etkin ideolojik bir kavramdır. Burada amaç, mantıksal

hareketle birbirleriyle çelişen toplulukların el çabukluğuyla bir araya getirilmesidir. Başka deyişle, hem sınırsal hem de siyasal olarak meydana getirdiği topluluğun ortak kimliğini harekete geçiren, onu örgütleyen, siyasal bir programa dönüştürecek biçimde ulusal kimliğe vurgu yapmaktadır (Sarıbay, 1992, s.92 ; Sönmez Selçuk, 2012, s.125 ; Paz, 2000, s.189 ; Bowman vd, 1996, s.14). Milliyetçi söylemin toplumsal yaşamdaki yükselişi ve etkisi, küreselleşmeyle birlikte artmış, siyasal meşruluk formunda ulus-devlet olgusu ile karşı karşıya kalmıştır. Sermayenin dünyadaki hızlı dolaşımı, ulus devletin kontrol gücüne sınır çizgisi çekmiş, sorunlar da küresel boyut kazandığı için, ulus devletler sorunların çözülmesine demokratik bir biçimde yaklaşamamıştır. Ulus devlet olgusunun ortaya çıktığı Batılı devletlerde yoğun olmakla birlikte ulusal birlik ve beraberlik, kimlik gibi olgularda erozyona uğramıştır (Gökalp, 2007, s.280).

Bu erozyon, Jean Jacques Rousseau'nun Calvin'in Genevre Cumhuriyeti'nde bir milletvekilinin halkı temsil ettiğini gördükten sonra ifade ettiği *yabancılaşıma* kavramını beraberinde getirmiştir. Rousseau'a göre, topluluk bir hükümetin aracı olarak kabul edilebilir, ancak ortam istemin aracı olamaz, eğer olursa devlette kendi içinde yabancılaşırdı. Ne yazık ki, koşullar iyice karmaşık hale gelince devletler sınırlarını genişletmiş, devletin gücünün bölünmesi ve halkın temsili; yabancılaşıma, demokrasinin ve özgürlüğün kaybedilmesine neden olmuştur. Marx'ın da ifade ettiği gibi “insan, kendi bilincinde olduğu gibi yalnız düşünsel açıdan değil, gerçek hayatında da kendini iki yanlı yapar ve kendini kendi yarattığı bir dünya içinde düşünür”. Son yıllarda, anlam çokluğuna uğrayan yabancılaşıma; sosyoloji, teoloji, psikoloji, çağdaş toplumsal ve siyasal kuramda merkezi bir kavram haline dönüşmüştür. Bu anlamlandırmalar, o kadar çeşitli ve farklı hale gelmiştir ki kimi eleştirmenler, terimin terk edilmesi gerektiğini söylerken çağdaş eleştirmenler ise, terimin anlamsızlaştığını kavramın insanların farklı anlamda kullanımından haz aldıkları fetiş sözcüğüne dönüştüğünü iddia etmektedir (Fischer, 2013, s.101 ; Erkoç ve Artvinli, 2011, s.9; Boratav, 2011, s.31 ; Erentay, 2011, s.49).

Bireyin birbirine yabancılaştığı böyle bir ortamda, sanatını icra etmeye çalışan sanatçı ise; yok etmek, yargılamak veya farklı olandan korkmak yerine varlığına saygı göstermek gibi çok daha insani seçeneklerin var olduğunu vurgulamaktadır. Bunu

gerçekleştirirken izleyici üzerinde baskı kurmadan, sürecin kendiliğinden gerçekleşmesine olanak sağlamaktadır. İşte bu noktada; insan, doğaya ve hayvanlara hatta makinelere karşı kişisel algısını gözden geçirebilmektedir. İzleyiciye kendi cinsiyle ilgili ön yargılarını, düşmanlığını yok etme hissinin nasıl biçimlendiğini ve bu bitmek bilmeyen arzuya kılıf uydurmak için kendisine ne kadar başarılı bir savunma mekanizması yarattığını düşündürmektedir. Ancak, insandaki bu değişim zoraki olduğundan kabul edilmemektedir, çünkü bu ahlakın değil tam tersine ahlaksızlığın (ahlaksızlık dayatmasının), makineleşmenin ve istatistikleşmenin bir sonucudur. İnsan, vicdanından sıyrılıp istatistiklere yöneltilmekte, içinde yaşanılan çağın sorunu, farklı düşünen değil, kendine yabancı olanla kendini tanıyan insanlar arasında yaşanmaktadır. Bunu insanın farklı ideolojiye kayması olarak nitelendirmekte yanlıştır. Ancak, doğrudan doğruya içsel ve türüne özgü saflığın kaybolması (Ülde Yakın, 2011, s.112,113 ; Kalfa, 2011, s.157) olarak nitelendirmek mümkündür.

Bugün gelinen noktada, toplum piramidinin zirvesinde kalmaya çalışan insan, teknolojinin getirdiği yenilik ve zenginliğin sunduğu ayrıcalıklı yaşam biçimiyle toplumun çoğunluğundan bağlarını koparmıştır. Baskı altında kalan insan, büsbütün aptallaştırılarak gerçeklerden uzaklaştırılmış, bilinçli etkilerde bulunmaya değil, konformizme zorlanmıştır. Öte yandan, kenar mahallelerde yaşam savaşı veren yoksullar, işsizlik, düşük ücretler, sık sık iş değiştirmeler, çocuklara yönelik fiziksel şiddet ve gecekondulaşma kültürü ile hızla artmaya devam etmektedir. Kültür, öznenin vazgeçilmez bir parçası olunca bireyin kimliğinden ayrılabilen araç olarak görülmesi zorlaşmıştır. Sosyolojik açıdan yan kültür, geniş toplum ve egemen olan toplumdaki farklı bir grubu temsil eder, diğer kültürlerden ayrılarak kendine özgü değerler ve normlar ile toplumda yerini alır. Batı'da, tüm bu düşünceler ve gelişmeler ışığında modern kültürün bütün alanlara devrim gibi nüfuz ettiğine şahit oluruz. Modern sanatta, bu toplumda biçimlenmiş ve bir sanayi ürünü olan biçimsel bilincin ortak ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Türkdoğan, 1996, s.27 ; Horkeimer ve Adorno, 1995, s.56 ; Erincik, 2011, s.220 ; Touraine, 1994, s.23,24).

Fransız Devrimi sonrası siyasal iktidarı ele geçirmeden önceki burjuva toplumunda sanat, özel bir statüde konumlandırılmış, geliştirilmiş ve hatta özerklikle ifade

edilmiştir. Genel toplumsal koşulların sonucu olarak sanatın özerk olması aslında muğlak değildir. Toplum, istediği zaman sanatın yeniden hizmete alınmasında bir yarar olduğunu görürse onun statüsünü sorgulayabilmektedir. Örneğin, ahlaka aykırı eserler yapan sanatçılara açılan sayısız dava, özerkliğin statüsünü ortadan kaldıran uç örneklerden sayılabilmektedir. Bu örnekten yola çıkılarak, sanatın burjuva toplumunda gerilimle beslendiği açıkça görülmektedir. Kuramsal çerçeve ile tekil eserler arasında yaşanan bu gerilim, istikrarlı olmamakla birlikte, gerilimi ortadan kaldırma yönünde eğilimi olan bir dinamiğe sahiptir. Sanatın işlevine dair söz konusu burjuva toplumu için genel bir tanımlama yapan Habermas, “sanatın burjuva toplumunun maddi hayat sürecinde adeta illegal hale gelen ihtiyaçlarının -sadece sanal bile olsa- karşılanmasını sağlayan bir sığınak” olduğunu söylemiştir. Dinden bilime, estetikten sanata kadar her alanın kendi sınırlarını belirlemesini öngören Immanuel Kant (1724-1804), sanatı tümüyle özerk alan olarak görmüş, sanatçıyı deha olarak kutsamıştır. Ona göre, sanatsal yaratıcılık doğuştan gelen bir yetenektir ve sonradan öğrenilebilir bir şey değildir. Sanat kendi başına var olma hakkına sahip olduğundan dolayı, sanatçı önceden belirlenmiş kurallara uyamaz, kendisi bizzat kuralları yaratır (Altuğ, 1989, s.130,1 ; Bürger, 2012, s.66,67).

Yüceyi sübjektif olarak ele alan Kant’a göre estetik duygu haliyken Kant’tan yaklaşık yüz yıl sonra ünlü Alman düşünür Nicolai Hartman ise, yüce ve hoş olanı tek bir kategoriye koyarak, güzel olanı estetik olarak tanımlamıştır. Kant, yüceyi güzelin dışında tutmuş, hoş kavramını da estetik dışında bir kategoriye koymuştur. Hartman, tam tersini yaparak hepsini tek bir kategoride birleştirmiştir. Kant ve Hartman arasındaki ortak yön, “yüce’de süjenin karşılaştığı engelleri yenmesinin ve bundan doğan bir büyüklük duygusunun veya büyüklük idesinin determinant olmasıdır”. Buradan, bütün insanlarda ortak fert-üstü beğeni yargılarına dayanan bir estetik duygu bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu, aynı zamanda sübjektif bir prensiptir. Kant’ın verdiği *güzel güzeldir* örneğindeki gibi, beğeni yargısı herkesin tasvirine göre şekillenmekte, bir şeyi güzel bulan kimse, herkesin onu güzel bulması gerektiğini beklemektedir (Tunalı, 2011, s. 24,25,32). Yani hoşla giden ya da gitmeyen şeyler duygulara dayandırılmakta ve genel geçer olarak belirlenmektedir.

Sosyal ve siyasi formasyonlardan avangard ve modernizmi arındırarak kendi anlatılarına eklemeyen modern sanat tarihinde anlatılar; ilk başta birbirlerine karşıt olup sonra birbirlerini yenileyerek ilerleyen stiller üzerine kurulmuştur. Toplumun gideceği yönü belirleyen avangard sanat, Manet sonrası dönemde formların gidiş yönünü çağırıştırır. Bu dönemden itibaren, en başta siyaset olmak üzere tarihçilerde sanatı hayattan, retoriklerden, gerçeklikten ve temsilden arındırmaya çalışmışlardır. Bunu tarihsel bir gereklilik olarak görmek sanat pratiklerini de etkilemiştir. Modernliğin gelişim evresinde, elit sanata ait yerel sanat, modern sanatın etkileşimiyle beraber alanını genişletmiş, yerini yeni bir sanat anlayışına bırakmıştır. Bu etkileşim alanlarının genişlemesinde kuşkusuz iletişimde önemli bir rolü bulunmaktadır. İletişimin serbestlik arz edebilmesi için siyasi, iktisadi ve kültürel dönüşümlere ihtiyaç duyulmaktadır. Modern öncesi dönemde sınırlı olan bu alanların, ortadan kaldırılabilmesi için “her şeyden önce ... elverişli bir konjonktür, beklentileri yüksek zengin toplumlar, ayrıca sıkı bir uluslararası alışveriş ağı şart olmuştur (Bürger, 2012, s.17 ; Braudel, 2007, s.169).

Sanatın yaşam faaliyetleri içinde topluluğun her üyesinin konuştuğu ve anladığı dil ile uyumlu bir şahsiyete sahip olduğu söylenebilir. Ancak, din söz konusu olduğunda, üretilen tasarımlara ve tüketime bir takım sınırlamalar getirilmesi, sanatın kamunun kullanımına açık olması niteliği ile çeliştiği düşüncesini doğurabilmektedir. Bu nedenle, sanatın halktan koparılışının ilk örnekleri, giderek heterojenleşen ve uzmanlaşmanın yapı taşı olan modern toplumlarda kesin çizgilerini çizerek derinlik kazanmıştır. Halkın oluşturduğu sanatsal kültür, sanatsal üretime katılamayacak ve estetik bir üretimden sorumlu olamayacak kadar yaşam duruşu, değerleri, statüsü, rolü vb. yönden farklılaşmıştır. Böylece, geleneksel sanat ile modern sanat birbirinden ayrılmıştır. Geleneksel sanat, eski alışkanlıklarını ve estetik değerlerini mümkün olduğunca muhafaza ederken, modern sanat hızla değişen dünyada kendi alanını yeni deneyimler ve araçlar elde ederek tesis etmiştir. Farklılaşma, beraberinde getirdiği bireyselleşmeyle, beğeni ölçütlerinin ön plana çıktığı heterojen bir sanat kamusu ortaya çıkarmış, gelen talepleri karşılamak için çalışan farklı sanatçı grupları ise, modern toplumun dinamik kültürünün karakterini oluşturmuştur (Ulusoy, 1997, s.11).

İşte böyle kapitalist bir çağda sanatçı, kendini oldukça garip bir durumda bulmuştur. “Kral Midas dokunduğu her şeyi altına çevirmişti. Kapitalizm de her şeyi metaya çevirdi” sözü, bizlere; yeni bir düzen kurma hırsıyla dünyanın ve insan yaşamının her alanına hızlı bir şekilde yayılan kapitalizmin, üretim ve verimdeki artışla eski dünyayı bir toz bulutu haline dönüştürdüğünü hatırlatmaktadır. Kapitalizm, üreten ile yoğuran arasındaki ortak işbirliğini ortadan kaldırmış, bütün ürünleri alınacak ve satılacak belirsiz bir pazara sürmüştür. Çıkarılan ürünler adeta bir yarışma içinde belirsizliğe doğru sürüklenmekte, ekonomik güçlerin belirsizliği, her işin parçalara ayrılması ve tüm bu yaşananlar, insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri ortadan kaldırmıştır. Böyle bir dünyada sanat meta, sanatçı da meta üreticisine dönüşmüş, sanat ürünü de bu yarış içinde yer almak zorunda bırakılınca, insanlık tarihinde özgür olan bir *sanatçı*, özgür bir *kişi* olmuştur. Yarı ticaret yarı düş uğraş(1) haline dönüşen sanat, kapitalist öncesi toplumda destek görürken kapitalizm sonrası sanata uzun bir dönem kuşkulu yaklaşmış, hatta saçma, karanlık ve para getirmeyen bir şeymiş gibi görmezden gelinmiştir (Fischer, 2013, s.66).

Modern sanatın ortak paydası, modern dünyanın geçmişten farklı olduğunu savunması, kendisiyle yüzleşmesi ve kendini yenilemeyi keşfetmesidir. Kimilerine göre, makineleşme ve teknoloji (gelecekçilik) ile sanat yüceleştirilmekte, kimileri için ise, ilkelik (primitivizm) endüstrinin sağladığı kolaylıklara tercih edilmekteydi. Bu süreç içinde sanatsal etkinlikler ve kültürel ilişkiler birbirlerini yakından takip etmeye başlamış, belli başlı modern akımlar, sanatın ne olduğunu ve neyi desteklediğini sorgulamıştır. Sanat tarihçileri ve sanat felsefecileri bu çağı net bir biçimde tanımlamaya çabalarken, Arthur Danto, bu çabalamanın daha önceki dönemlerde bilinen ve kabul gören ancak önceki sanat dönemlerinde hissedilemeyen bir sorun olduğunu söylemiştir. Görsel sanatların geleneksel paradigması uzun yıllar sanatın kuramsal alanına hayranlık uyandıracak derecede hizmet etmiştir. Modernizm ise, yeni bir paradigma bulup rakip olan paradigmayı yok etmek zorunda kalmıştır. Bu yüzden kuramsal pratiğin eleştirisine yeni tanımlar getirdiğini söylemek mümkündür. Sanatsal yaratım ile kendini keşfetme arasında doğrudan doğruya kurulan ilişki ve benzerlik, Herder’in ifadelerinde ve insan yaşamının anlatımcı yaklaşımında daha fazla belirginleşmekte ve sanatsal anlatım insanların hayatında paradigmatik bir tarz

oluşturmaktadır. Kendini tanımlamanın failindeki sanatçı da, insanoğlunun paradigması haline dönüşmektedir (Little, 2013, s.98 ; Danto, 2014, s.53,54 ; Taylor, 2011, s.55,56).

19. yüzyılda, yükselen bir değer olarak kabul edilen bireysellikte, sanatçı ve kamu arasında uyuşmazlıkların yaşandığı gözlenmiş; bu süreçte toplum, sanatçının tüm görevinin doğayı dürüst ve titiz bir işçilikle üretmesi gerektiğine dair köklü bir nosyona sahip olduğu düşüncesini benimsemiştir. Oysaki, doğayı gözlemleyen ve kamuoyuna resim alanında yenilik sunan Claude Monet, Camille Pissaro, Alfred Sisley, Pierre Auguste Renoir'den oluşan empresyonist sanatçılar; ışığın etkilerini, renk oluşumunu ve form üzerinde değişen her görüntüyü resmetmişlerdir. Aslında bu doğaya yapılmış bir yanlış değildir, fakat insanın yüzünü mor veya yeşil gibi farklı renk tonlamalarıyla, çimenleri kırmızı veya mavi fırça darbeleri uygulayarak yansıtmaları alışlagelmiş bir işçilik değil, ayna-imağ kuralına ters bir tavidir. Bu süreçte, bağımsızlık elde etme çabasında olan isyankar sanatçılar, kendilerini toplumla çelişir konumda bulmuştur. Modern toplumun çatışan ve çelişen gruplarının oluşturduğu bir entegrasyona paralel olarak çatışan ve çelişen değerlerin taşıyıcısı olan sanatçılar, birbirleriyle yarışan, ters düşen formları ve ideolojileri sergilemişlerdir. Böylece, dönemin örgütlenme biçimine ayak uydurmuş, sanatları protest kimlikten uzaklaşarak uyum içinde gidişatın bir parçası haline dönüşmüştür. Yani onlar başkalaşma ve farklılaşmaya giden yolda sosyal sistemin tutucu ve korumacı yapısının aygıtlarını dışlayarak, negatif kültürel öğeleri içinde barındıran ilişkileri ifade etmişler, önlenemez gidişata uyum çabasında farklılaşarak referans veren kişiler olmuşlardır (Ulusoy, 1997, s.13,22).

Modernliğin sanatsal eleştirisine bakıldığında, “sanatın ayağa düşmesi, kiliseden ev içlerine girmesi” söz konusudur. Kent yaşamında ev ve işyerleri birbirinden ayrılırken dışarısı kamulaştırılıp içerisi (ev) ayrı bir önem kazanmaktadır. Evini sanat eserleri ile dolduran burjuvazi, kültürünü bireyselleştirmekte, bireysel kimliğini ve zenginliğini bir nevi ispat etmektedir. Bunların sonucunda, talep fazlalığını karşılamak için sanat piyasası, örgütlenerek sanatı himaye döneminden kurtarmakta, aynı zamanda sanatı ticarileştirip popüler kültür malzemesine dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, ilk olarak

salon sergilerinin kamulaşmasıyla ortaya çıkmıştır. 1699 yılında akademik disiplin altında yapılan sergilerin 1737’de kamuya açılmasıyla sanat eleştirisi başlamış, 1789 Fransız Devrimi ile sanat mekanları tüm sanatçılara kapılarını açmış, onların mekanı olmuştur. 19. yüzyıl Batı toplumunda sanat, akademinin ve devletin elinden çıkmış, sanatçıların eline geçmiştir. Bu süreçte, ücretsiz gezilen salon sergileri büyük ilgi görmüş, her yıl binlerce kişi tarafından ziyaret edilmiştir. Salon sergilerinde satılmak için yapılan resimlerin giderek bakılmak için yapılan resimlerin yerine geçmesi, bir süre sonra sanatçılar tarafından protestoya dönüşmüştür. Galerilerinde piyasada hakimiyet kurmasıyla, 1880 yılında Paris’te düzenlenen salon sergileri 7289 eserle sona ermiştir. Bu örnekte bahsedildiği gibi sanatın giderek sanayileşmesi, modern beğeni üzerinde köklü bir etki yaratırken başta fotoğraf, gravür gibi baskı teknikleri, litografi ile imgenin kitlesel olarak çoğaltılmasıyla sanat; çağlar boyunca kilise ve ayinlerde edindiği *aura* etkisini kaybetmiştir (Baudrillard, 2013, s.68-72).

Bu dönemde, burjuvazi ve sanatçılar tarafından çok tutulan, Theophile Gautier ve Victor Cousin’in savunduğu “sanat sanat içindir” görüşü benimsenmiş, bu görüş bir yandan sanatın özerk alanına odaklanmış, öte yandan dar bir alana hapsolmuş ve kendi kendini keşfetmesiyle sonlanmış. Özerklik kavramı, “sanat sanat içindir” düşüncesinden sonra bütün sanat disiplinlerinde özerkleşme düşüncesini gündeme getirmiş, özellikle resim ve heykelde nesne temsilinden çok kavramsal anlatıma giden yolu açmıştır. İfadelerini güçlendirmek isteyen sanatçılar ise, nesne görüntüsünü bilinçli olarak bozmuşlar ve soyutlama yoluna gitmişlerdir (Yılmaz, 2013, s.24,25). Bu nedenle, modern dönemde biçim bozma ve soyutlamanın önemli bir dönemeç olarak kabul edildiği söylenebilir.

Doğrudan modern teknolojiyi çağrıştıran kes yap (kolaj) ve kurgu (montaj) gibi kavramlar, sanat dünyasına 1910’larda girmiş olmasına karşın bu süreçte de tercih edilen yöntemler olarak karşımıza çıkmıştır. Bilinçli ya da içgüdüsel olarak modern sanatçılar, bu kavramları benimseyip duruşlarını bu kavramlara göre belirlerken, bazı sanatçılar da bu kavramların muhalif örneklerini sergilemişlerdir. Şunu da belirtmek gerekir ki; sanatçı hangi yöne gitmek isterse istesin, bu kavramlar üzerine inşa edilen akımlarla hesaplaşmak durumunda kalmıştır (Yılmaz, 2013, s.26,27). Taylor da (2011,

s.76), bireysel bir amaç güden modernist sanatçının eserlerinin gerçekliğini ve başarısını bireysel başarı olarak görmektedir. Ona göre, gelenekler dağılabilir, çözülebilir fakat onun devamı olduğundan kökleri geçmişe dayanan modern sanat, sona erdikten sonrada sanatın sürekliliği içinde anlaşılır olmaya devam eder (aktaran; Heptunalı, 2007, s.24, 25). Görüldüğü üzere, modern sanat insan zihninde daima bir problem olarak yer etmiş ve problem olma aktüalitesini devam ettirmektedir. Geçmişte bir çok akıma tanık olan toplumun hiçbir dönemde bu kadar problematik bir sanatla karşılaşmadığını söylemek yanlış olmamaktadır. Bu sebepten, günümüz toplumunun modern sanata pozitif ya da negatif tavır takınmakta olduğu ve onu bir uğraş konusu olarak gördüğü bir tablo karşımıza çıkmaktadır.

Bazen aşırı derecede eleştiriye maruz kalan, bazen de hayranlık derecesinde yüceleştirilen hatta fenomen haline dönüşen modern sanatın karşısında takınılan tavırlar da işte bu problemden kaynaklanmaktadır. Bu tavırlar, salt bir estetik tavır olduğu halde, estetik snobizm özelliği de taşıyabilmektedir. Bu nedenle, modern sanatı bu noktada değerlendirmek oldukça güçtür. Örneğin; Batı ülkelerine bakıldığında, onların sağlam bir kültür alt yapısı olmasına rağmen, modern sanat karşısında ona uygun davranmadıkları görülmektedir. Hatta sanat olduğunu inkar ettikleri dahi söylenebilir ki; modern sanatın ateist olduğunu ve geometrik gibi figürlerin sanat dışı elemanlara dayandığını söyleyen Hans Sedlmayr gibi bunu öne süren aydın yazarlar ve sanat tarihçileri arasında oldukça tanınan isimlere de rastlarız. Modern sanata karşı bu negatif tavırlara sadece fertlerin değil, toplumun ve rejiminde karşı olduklarına şahit oluruz. Zamanında Nasyonal Sosyalizm onu saf olmayan ırkların bir ürünü olarak görüp nasıl reddettiyse, bugünde Marksist rejimler Batı'nın modern sanatını burjuva sanatı olarak görüp reddetmişlerdir (Tunalı, 2011, s.167-169). Bunun üzerine, bazı düşünürlerin, birçok farklı iddia ve fikirler öne sürmesiyle modern sanat büsbütün problematik bir hal almış, günümüze kadar -hatta halen- tartışılan bir mevzu olmayı sürdürmektedir.

1.3. 19. Yüzyılın Modernleşen Toplumunda Sanat ve Siyaset İlişkisi

Sanat ve siyaset ilişkisi daha önce belirtildiği gibi tarih boyunca iç içe geçmiş, insanın içsel ve dışsal çatışmasının önemli bir dinamiğini oluşturmuştur. Bireyin iç çatışmalarından doğan sanat ile toplumsal çatışmalardan doğan siyaset olgusu, bireyin kendisiyle ve toplumla yaşadığı çatışmaları düzenlemede kullandığı bir ilişkidir. Sanatın zamanla siyasi dozunu arttırdığı ve siyasal içerikli eserlerin görünür olmaya başladığı 19. yüzyılda, sanat bir yandan özgürleşme çabasına girerken diğer yandan siyasallaşmış, “siyasete karşı bir siyaset geliştirmiş” ve sanatçının şahsi kararına bırakılmıştır (Üner, 2013, s.22). Bu süreçte, Avrupa’yı saran din ve mezhep kavgaları olağanca şiddetiyle devam ederken, siyasal anlaşmazlıklarında arttığı gözlenmektedir. Sınıfsal çatışmalarda soylulara karşı halk kitlelerini yanına alan burjuvazi, zaferle sonuçlanan Fransız İhtilali sonrası ulus devlete dayalı bir sistem oluşturarak, milliyetçilik düşüncesinin yayılmasını sağlamıştır (Bozdağ, 2015, s.97). Buradan, sanatın siyasetle olan ilişkisinin Fransız İhtilali ile belirgin bir evrilmeye girildiği görülmekle birlikte, yalnızca plastik sanatlarda değil, felsefe, sosyoloji, psikoloji, edebiyat ve müzik alanında da ciddi dönüşümler yaşanmaya başlandığı söylenebilir.

İhtilal sonrası yaşanan olaylar ve ardından gelen Sanayi Devrimi toplumsal eşitliği sağlayamadığı gibi eşitsizliğin arttığı bir ortam yaratmıştır. Endüstrileşmeyle ortaya çıkan piyasalaşma da liberal ekonominin kapısını aralamıştır. Karl Marx, ekonomi politiği ile sosyalizmi ortaya atarken, sosyalizm bu eksende liberalizm ile çatışmaya başlamıştır. Burjuvazinin yarattığı müze, galeri ve sergi salonları gibi sanat kurumları da burjuva değerlerini ve onların politikalarını sanat üzerinden üretmeye başlamıştır. Bu durum, burjuvazinin kurumsallaşmasını sağlamış, iktidarını daha fazla güçlendiren bir prestij aracına dönüştürmüştür. Sanatçılar da zamanla bu gelişmeleri kabul etmeyerek tepkilerini göstermiş, seslerini yükseltmişlerdir (Bozdağ, 2015, s.103). Siyasal iktidarı ele geçirme mücadelesinde burjuvazinin sanatçıların özerklik istemlerine alkış tutmasını akıllıca bir davranış olduğunu ve sanatçıların aristokratik çevrelerden uzaklaştırılarak burjuva saflarına çekilmesini doğru bir sanat politikası olarak gören Lev Kreft’e göre, 19. yüzyılda, burjuvanın bu hamlesi politik değil, tam tersine anti-politik bir içeriğe sahipti. Çünkü o dönemlerde burjuva, bir yandan resmi sanat politikasına muhalefet etmekte, diğer yandan Fransa’da devrim sonrası

hakimiyet kuran yeni kapitalizm ve Anayasal Cumhuriyet'i radikal bir biçimde eleştirmekteydi (2009, s.35).

Siyasi sistemin değişmesiyle 1789'dan sonra plastik sanatlarda karşımıza çıkan imgeler; modernlik, eşitlik, hürriyet ve kardeşlik ideolojilerine uyarlanmıştır. Avrupa'da ulusal monarşinin yükselmesiyle bunun en iyi ifade biçimleri vatanseverlik konularının ön plana çıktığı Jaques-Louis David ve Eugene Delacroix'nın yapıtlarında gözlenmiştir (Bozdağ, 2013, s.20). Örneğin, David'in *İmparator Napoleon Tuileries'deki Çalışma Odasında* (1812) adlı tablosunda, üniformasıyla masasının başından kalkmayan iktidarı sabaha kadar çalışırken resmetmiş, devlete karşı sorumlulukları olan iktidarın kendini işine adayan vatansever yönünü ön plana çıkararak yukarıda bahsedilen amaca uygun olarak onu idealize etmiştir. Devlet propagandasına da örnek teşkil eden bu çalışma için, halkın iktidara güven duygusu kazandırmayı amaçladığını söylemek mümkündür (Burke, 2009, s.78). Devrimci ruha sahip David'in, onu Neo-Klasisizm akımının önderi haline getiren en ünlü tablolarından *Horaslıların Yemini* (1784-1785), anıtsal bir karakter taşıyan dengeli yapısıyla Roma dünyasının en açık ve net imajına sahiptir. Resimde, Horaslı üçüzler, Arnavutlar tarafından seçilen üç savaşçıyla dövüşmek üzere Roma'nın hükümdarlığı için ölümüne savaşmaya and içerken görülmektedir. Burada, devrimin bireylerden beklediği yurttaşlık görevleri ve coşkulu yurtseverlik bağlantısı kurulmaya çalışılmıştır (Krausse, 2005, s.52). 19. yüzyılda, savaşların sanat alanına yansması da gecikmemiş, liderlerin kendilerini bir kavganın içinde güçlü gösterme eğilimlerine paralel olarak sanat da propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Örneğin, Antoine-Jean Gros, Mısır'ı fethetmek için savaşa giden ve başarısız olan Napolyon'u o sırada veba hastalığına yakalanan askerlerini ziyaret edişini betimlediği *Bonapart Yafa'da Veba Kurbanlarını Ziyaret Ederken* (1804) tablosunda güncel bir olayı yansıtmıştır. Bir diğer çalışması *Eylau Muharebesi* (Şubat 1807) tablosunda ise, Avrupa'da İmparator Napolyon'a karşı oluşturulan Dördüncü Koalisyon Güçleri arasında yaşanan ve Napolyon'un üstünlük sağlayamadığı ilk büyük çarpışmayı resmetmiştir (Burke, 2009, s.165). Napolyon'un Eylau Muharebesi'nde aldığı yenilgiden sonra kazandığı zafer, ressam Horace Vernet tarafından yapılan *Friedland*

Muharebesi (Haziran 1807) adlı eserde, devrim ordusunun önünde atıyla duran Napolyon'un savaş alanında betimlenmesi destansı bir tavırla ele alınan mücadele tasvirlerinden biridir. Zamanla savaş resimlerindeki üslup değişime uğrayarak, izleyiciye sunulan sıcak tasvirler yerini bilgilendirmeye yönelik tasvirlere bırakmıştır. Batı sanatında, savaş konulu resimlerin uğradığı büyük değişim yukarıda bahsedilen örneklerdeki destansı görünümünden uzaklaşarak olgusal ya da karşı-kahraman gibi bir üsluba yönelmiştir. Savaşın dehşetini, kimi zaman kaybedenin tarafından bakmak -bir çeşit görsel savunma mekanizmasını devreye sokmak gibi- Jacques Callot ve Francisco de Goya'nın oyma baskılarında belirginlik kazanmıştır.

Liberal görüşe sahip olan Goya, İspanya'nın ulus düşüncesinin sembolü haline gelen 1808 tarihli *3 Mayıs Katliamı* adlı tablosunda; savaşın yıkıcı, yok edici yanını ele almış, ölüm korkusu, şiddet ve ölümün karşıtı olan yaşam olgularını bir arada yansıtmıştır. Oldukça çarpıcı olan bu resimde, sanatçının konuya olan hassasiyeti, bireysel olan duygularının da etkisiyle şiddeti, kanı, terörü, ölüm ve öldürme eylemlerini dramatik bir şekilde gözler önüne sererek çağına tanıklık yaptığı açık bir şekilde hissedilmektedir. Sanatçının bu çalışmaya eş bir diğer eseri, Fransızların İspanya'yı işgali sonrasında kurulan geçici İspanyol hükümeti tarafından ısmarlanan *2 Mayıs 1814- Memlûkler Savaşı* tablosudur. Bu tabloda, tek bir hareketi ya da noktayı resmetmeyi reddederek dramatik bir şekilde kaos ortamını yansıtmış, Madrid halkını bıçak gibi kaba silahlar kullanan ve tanınmayan kahramanlar olarak resmetmiştir. Sanatçının savaşı bu şekilde tasvir etmesi, yurda geri dönen kral tarafından hoş karşılanmamış, bu nedenle sözü geçen iki tablonun uzun yıllar kamuya açık alanlarda sergilenmesi yasaklanmıştır. Kişisel olarak iktidarın suistimalini ve savaşın dehşetini eleştiren eserler üreten Goya'nın, iktidarın sanatsal üretimlerine uyguladığı sansür ve engellemelere karşın, *Ve Onun İçin Yapılacak Bir Şey Yoktu, Savaşın Felaketleri Dizisi* (1820) (Burke, 2009, s.167,168 ; Eisenman, 2007, s.84 ; Clark, 2011, s.15) adlı gravüründe de toplumsal ve siyasi sorunlarla mücadelecî yönünü sürdürdüğü açıkça görülmektedir.

Tarihte, Romantizm döneme kadar Kilise ve aristokratların konusunu belirlediği sanat, -sipariş usulüyle icra edilen- burjuvanın desteğiyle kilise ve aristokrasinin

tahakkümünden çıkmaya başlamış, sanatçılar ilk kez kendilerine ait fikirlerini eserlerinde özgürce yansıtmaya imkanı bulmuştur (Duncan ve Boreham, 2014, s.6). Romantik sanatçılardan Caspar David Friedrich'e göre; "ressamın görevi; suyu, taşı, ağacı olduğu gibi resmetmek değil, ruhu ve duyguları yaptığı resme yansıtmaktır". Sanatçının iki yalnız kentlinin geceyle gündüz arasındaki alacakaranlıkta etrafı seyre daldığı *Erkek ve Kadın Mehtabı Seyrediyor* (1822) çalışmasında, ulaşılması zor uçsuz bucaksız bir mekanda, eski Alman giysileriyle resmettiği erkek figürüyle Ortaçağ'a gönderme yapılmaktadır. Siyasal içerikli bu çalışma da, sanatçı küçük devletlerden oluşan modern Almanya'daki "bölünmüşlüğü aşmak isteyen ve halka ortak geçmişini anımsatan yurtsever bir politikaya olan özlemi" simgelemiştir (Krausse, 2005, s.58).

Fransız Devrimi'nin ardından, yurtseverlik duyguları ve özgürlük düşüncesinin artmasıyla bazı sanatçılar yakın tarihe ve günlük olaylara karşı daha duyarlı olmuştur. Özellikle Delacroix'nin tarihsellik içinde özgürlük alegorisi olan kadın figürleri, şahlanan at, ateş ve dalgalanan bayrak imgeleri tarihsellik içinde resimlerinde sık sık işlediği konular olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının resimlerinde kullandığı bu katı çizgiselliğin döneme dair eleştirel dilini destekler nitelikte olduğu söylenebilir.

Delacroix'nin devrin ideallerinin yaygınlaştırılmasına hizmet eden *Halka Yol Gösteren Özgürlük*¹ (1830) adlı şehir ayaklanmasını anlattığı tablosu, Fransız politik resimlerinin efsanevi özgürlük sembolü ile benzerlik göstermese de elinde tabanca tutan sokak çocuğu ve silindir şapkalı şehir züppesini oldukça iyi tasvir ederek o çağın atmosferini yansıtmıştır. Gerçekçiliğin yeni üslubunu belli bir düşünceyi kişileştirme yoluyla bir araya getiren sanatçı, ortaya alegorik bir anlatım çıkarmıştır. 19. yüzyıl Avrupa'sında siyasetin neden olduğu şiddet hareketleri kırsal alanda daha yaygın görülse de, örgütlü isyanların ana merkezini her zaman şehirler oluşturmuştur. O nedenle, resmin de konusuna dahil olan devrimlerin başkenti Paris'te ise, hükümet yeni ayaklanmalara engel olmak için şehirlerde modernizasyon başlatmış, radikal varoş kesim şehrin eteklerine yerleştirilmiştir. Kolayca barikat kurulan ve ayaklanmalara zemin hazırlayan dar sokaklar, silahlı ve atlı devlet askerinin kolaylıkla

¹1831 yılında Fransız Hükümeti tarafından satın alınan bu resim ilk başta geleneklere tamamen aykırı bulunmuş, ancak 1863 yılından sonra düzenli olarak sergilenmeye başlamıştır (Clark, 2011, s.26).

hakimiyet kuracağı geniş meydanlara dönüştürülmüştür (İpşiroğlu, M ve İpşiroğlu, N, 2009, s.147 ; Clark, 2011, s.25,26).

Oldukça çalkantılı dönemin yaşandığı 19. yüzyıl Fransa'sında sosyal ve politik hayatta eleştirileriyle ön plana çıkan ve dönemin ünlü düşünürlerinden Baudelaire'in da karikatürlerinin modern sanatın içinde yer aldığını övgü dolu sözlerle ifade ettiği Honore Daumier, politik kişileri karikatürlerine konu edinerek onları sanatsal dille eleştirmiştir. Örneğin, La Caricature isimli dergide Kralı *Gargantua* (1831) olarak çizdiği karikatür nedeniyle 1832 yılında altı ay boyunca tutuklu kalmış, derginin yayını da durdurulmuştur. Sonrasında, Le Charivari Dergisi'ni yayınlamaya başlayan sanatçı, politik çizimlerine bu derginin bünyesinde devam etmiştir. Fransa Kralı Louis-Philippe'nin ve zengin devlet erkanının yolsuzluklarını teşhir eden Daumier, *Transnonain Sokağı Katliamı* (1834) olarak tarihe geçen bu olayı aynı adlı eserinde tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermiştir. Fransa'da işçi ayaklanmaları sırasında, askerlerin bir evden kendilerine ateş açıldığını iddia ederek bastıkları evde bir ailenin katledilmesini anlatan bu çalışma, yalnızca bir gerçekliği değil aynı zamanda iktidarın işlediği bir suçun eleştirisini de belgeleyen nitelikte bir çalışmadır. Daumier'in durmak bilmeyen siyasi eleştirilerine maruz kalan Fransa hükümeti sanatçının taş baskılarını ortadan kaldırmakla kalmamış, eserlerini kopyalarıyla birlikte yok etmiştir (Anonim, 2016). Olaydan birkaç ay sonra L'Association Mensuelle adlı derginin 1834 tarihli baskısında, matbaanın kurucusu Charles Philipon ortadan kaldırılan *Transnonain Sokağı Katliamı* eseriyle ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

Aktardığı feci olay kadar, bu korkunç taşbaskıyı görmek insana dehşet veriyor. Burada katledilmiş bir adam, cinayete kurban gitmiş bir kadın, vücudu yaralarla kaplı bir adamın ölü bedenini ve adamın altında, kafatası kırılmış zavallı bir çocuk görüyorsunuz. Bu bir karikatür değil; burada mübalağa falan yok. Gördüğünüz, modern tarihimizin kana bulanmış bir sayfası; asil bir öfkenin etkisi altındaki güçlü bir kalemin elinden çıkma bir sayfa. Bu çizimle beraber Daumier sanatında en üst seviyeye ulaşmıştır (Anonim, 2016).

Bu dönemde, yenilikçi sanata karşı tavır alan ve serbest piyasayı da elinde bulundurmaya çalışan akademik çevrenin baskın tutuculuğuna, iyi pazarlanan eserlerin paraya çevrileceğini düşünen burjuva ve galeri sistemine karşı direnen sanatçıların işi zorlaşmıştır. Akademinin tutuculuğu ve piyasanın acımasızlığına karşı,

romantizmin melankolikliğinden kaçan Gustave Courbet (1819-1877), “herkesin gözü önünde vuku bulan fakat kimsenin görmek istemediği veya herkesin kendi açısından görmek istediği” *toplumsal gerçekliği* aramaya başlamıştır.

Yaşadığı dönemin siyasal etkileri, Courbet’in 1849’da *Taş Kıranlar ve Ornans’da Cenaze Töreni* isimli tablolarında belirgin biçimde görülmektedir.² Bu resimler, 1850 yılında sergilendiklerinde çok büyük tepkiler almış, izleyiciler Courbet’i sanatı basitleştirmek ve onun bayağılığına hizmet etmekle suçlamışlardır. Oysaki sanatçı, alt tabakadan insanları resmetmeyi, onları oldukları gibi doğal halleriyle yansıtmayı kendine görev saymıştır. Romantizmle gerçekçilik arasındaki bu tuhaf ilişki, realist sanatçı perspektifinden aklın ve nesnelliğin bireysel coşku ve duygulardan daha fazla önem taşıdığını göstermektedir. Sanatçının, 1855’te yaptığı devasa büyüklükteki *Sanatçının Atölyesi* isimli çalışması, Paris Dünya Sergisi seçici kurul tarafından reddedilince, kurulun bulunduğu binanın karşısındaki barakada kişisel sergi düzenlemesi ve sergiyi gerçekliğin duyurusu niteliğinde bir manifestoyla sunması, sanatçının içindeki devrimci ruhunu yansıttığı bir başka örnektir (Yılmaz, 2013, s.32,33).

Statükoya ve egemenliğe karşı mücadele veren, Paris Komünü’nde devrimcilerin yanında yer alan ve Sanat Birliği Başkanlığı görevini yürüten Courbet, sanatın piyasalaşması ve burjuva sınıfının sanat üzerindeki egemenliğine eleştiriler getirince, bu eleştirileri yüzünden cezalandırılmış, resimlerine de sansür uygulanmıştır. Eserlerine gösterilen tepkiler ve sansür sebebiyle sanatçı 1870 yılında sanatın sansürsüz ve özgür olması gerektiğini belirten bir manifesto daha yayınlamış (Bozdağ, 2015, s.102), tepkisini dile getirmiştir.

²Taş Kırıcılar çalışmasının bir benzeri 1857’de Henry Wallis’in aynı adlı çalışmasında işlenmiştir. Bu çalışma için yapılan eleştiriler şöyledir: Taş kırıcılığı düşkünler evinde yaşayanların zorunlu görevlerinden biriydi. Wallis’in resmi, fakirlerin genel durumu ve İngiltere’nin Yoksullar Kanunu’nda yapılması gereken reformlar üzerine yapılan bir yorum olarak görülmüştür. Sol eğilimli bir gazete olan Morning Star resmin ‘büyükşehrin düşkünler evlerinden birinde sergilenmesini ve yönetim kurulu salonuna asılmasını önermiştir’ (Clark, 2011, s.26).

Courbet'in Taş Kırıcılar eserinde görülen toplumsal gerçekçiliğin bir benzeri Jean François Millet'in *Hasatçılar* (1857) tablosunda karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, doğanın bir parçası olarak gördüğü yoksullaşan köylüleri kentsel proletaryanın karşısında yücelttiği tablosunda; düşünsel ve biçimsel olarak toprağa yaklaştırdığı kadın köylüler, üzerinde durdukları tarlaya ait olmuşlardır. 19. yüzyılın gerçekçilikten uzak biçimde idealize edilen iktidar figürlerinin tersine Millet'in bir kahraman edasında köylüleri ve köylü manzaralarını resmetmesi, sanayileşmeyle birlikte gitgide büyüyen kitle kültürünü ve kentleşmeyi yok saydığını düşündürmektedir. Bu düşünceye İlya Repin'in *Volga'nın Gemi Çekicileri –Volga Üzerinde Mavna Çekicileri* (1870) eserinde rastlanılmaktadır. Bu resimde, çekicilerin yaptıkları işin zorluğu hemen göze çarpmamakta sadece mecazi anlamda hissettirilmektedir.³ Millet ve Repin'in resimlerinde belirgin ortak özellik, geliştirilen insan tiplmelerinin bağımsız bir karaktere bürünmesidir (Krausse, 2005, s.65,66).

1840'lardan itibaren sosyalist, liberal ve otokratik yapıyı yıkmaya yönelik girişimler, Rus cephesinde birbirinden farklı örgütlenmelere zemin hazırlamıştır. Dostoyevski, Gogol ve Puşkin gibi şairler ve yazarlar, iktidara ve zalimlerin egemenliğine karşı eleştirel gerçekçi eserler üreten önemli isimler olarak ön plana çıkmaktadır. Sosyalizmde, Sosyal Gerçekçilik örneği, çiftliklerde ve fabrikalarda çalışan işçilerin çalışmalarını yüceltmek amacıyla SSCB ve diğer ülkelerde de sanatçıların eserlerine konu olmuştur. Bu süreç içerisinde öne çıkan sanatçılardan Nikolay Kasatkin'in, *Öksüzler* (1891), Nikolay Bogdanov-Belski'nin *Okulun Kapısında* (1897), Vasiliy Perov'un *Manastırda Yemek Zamanı* (1865-1876) adlı resimleri, günlük yaşamın resmedilmesi, ezilen halkın gerçek yaşamından kesitler, kırsal alanda yaşayan ailelerin fakir çocuklarının okula gidememesine sebep olan eğitim sistemi, sınıfsal ayırım, çocuk işçiler, genç kızların zorla evlendirilmesi gibi toplumsal sorunları yansıtmaktadır. Rusya'da görsel mesajlar bazen "karnını doyurmak isteyen çalışmak zorundadır" gibi didaktik veya öğütlerle dolu metinlerle desteklenmiş (Odabaşı, 2012,

³Repin, 1870 yazını Volga kıyısındaki kayıkçıları izleyip onları resimleyip taslaklar yaparak geçirmiştir. 19.yüzyıl radikal eleştirmenleri için bu tarz resimlerdeki detaylarda gözlenen politik mesajlar hakkında tahminler yapmak yaygın bir uygulama olmuştur. Bu eleştirmenlerden biri, resimdeki genç ve meydan okuyan bir ifade sergileyen sarışın çocuğun halkın umudunun ve direnişinin devam ettiğinin bir işareti olduğunu belirtmiştir (Clark, 2011, s.102).

s.23-26 ; Burke, 2009, s.71), iktidar ve otoriteye karşı yapılmış keskin eleştirel bir dil oluşturan bu resimler tarih sayfasında yerini almıştır.

Toplumsal gerçekçiliğin duygusal temalarla işlenmesi ve sol eğilimli sanatta gittikçe yaygınlaşması, Batı toplumunun bir başka kenti Kuzey Berlin'in yoksul kesiminde yaşamış, aynı zamanda savaş karşıtı ve sosyalist olan sanatçı Kathe Kollowitz'in eserlerinde de göze çarpmaktadır. Başkaldırı, savaş, sefalet, açlık ve sosyal eşitsizlik konularını eserlerinde işleyen ve sloganlarla onlara yeni anlamlar yükleyen sanatçı, bu yöntemiyle eserlerini galerilerden sol eğilimli gazete sayfalarına kadar ulaştırmıştır. Sanatçının çalışmalarına bakıldığında, 1867-1945 yılları arasında yaptığı afişler, Alman halkının çektiği acıları ve faşizmin yükselişine şahitlik etmektedir. Alman dışavurumculuğunun yalın toplumsal gerçekçi konularını yoğun duygusallığıyla *Ölü Çocuğuyla Anne* (1903) adlı gravüründe gözler önüne sermiştir. Delacroix'nın devrim imgelerine açık gönderme yapan ama devrimi kendi eserlerinde bir felaket olarak yorumlayan Ludwig Meidner'in, I. Dünya Savaşı öncesinde yapmış olduğu *Devrim-Barikatlarla Çarpışma* (1912) adlı yağlı boya tablosu incelendiğinde ise, şehrin bombalandığını ve yandığını hatta havaya uçtuğunu hayali olarak resminde canlandırması kıyametle ilgili konulara ilgi duyduğunu açıkça göstermektedir. Resmin sol alt köşesinde yer alan ve barikattan dikkatlice bakan yüz, sanatçının kendi portresidir. Alman dışavurumculuğunun ateşli devrimcilerinden biri olmasına rağmen, eserlerinde politik görüşünü modern kentlerin yarattığı korku ve yabancılaşma konuları üzerinden tasvir etmiş, sanatındaki politik anlayışın öznel tepkilerini özgün biçimde yansıtmaya çalışmıştır⁴ (Clark, 2011, s.27,28).

Modern sanat, birçok bireyin boyun eğdiği devlet, kilisenin baskıcı yanları, kolektifin bireye karşı konumlanması, toplumsalın dar bir biçimde tanımlanması, inançlar ve ahlak kavramıyla ele alınmadığından, toplumsal bir gerekliliği yokmuş gibi görülebilir. Oysaki, bireyin sınırlanmamış etkinlikleri, toplumsal olarak örgütlü

⁴ 1919 yılının Haziran ayına kadar Meidner, Alman sanatçıları devrime katılmaya çağıran bir bildiri yayımlamıştır. Bildiride: "Şimdi işçi sınıfı özgürleşmelidir. Aynı zamanda sanatçılar ve şairler de özgürleşmelidir. İnsan saygınlığı, sevgisi, eşitliği ve adaleti için geleceğin insanlığının kalelerine gidelim. Evet, biz hepimiz eşitiz. Bedenimizle ve ruhumuzla, ellerimizle (devrime) katılmamız. Sosyalizmin gerçekleşmesi için! Bu, Tanrı düzeninin dünyada gerçekleşmesidir" (Clark, 2011, s.28) demıştır.

ilişkilere bağlıdır. Üretilen eserlere bakıldığında işçi sınıfı ile gerçek sanatçı arasındaki uyumda bu ortaklıktan ileri gelmektedir. Sanatçının resmettiği nesnelere ve bunları seçerken içinde bulunduğu psikolojik durum incelendiğinde, eserlerinin toplum yaşamına ne denli yakın olduğu belirgin bir şekilde görülmektedir. Modern sanatçıların yalnızca toplumsal konuları değil, aynı zamanda bireyci özgürlüğü de deneyimlediklerini söylemek gerekmektedir.

Her deneyime form veren modern dünyanın toplumsal hali, dinin çöküşünü seyreden bir ruhsal kırılma durumudur. Bu durum, sanatçının kendini dünyanın arta kalan kısmından yalıtmasına neden olmuştur. Avangard sanatçıların burjuva sınıfının egemenliğine son vermek istemesi ve onların politikalarının sanatı yaşamdan kopardığını, soyutlayarak elitize ettiklerini dile getirmeleride bu sebepten ileri gelmektedir (Motherwell, 2011, s.685,686 ; Schapiro, 2011, s.552). Bu düşüncelerin ve gelişmelerin akabinde, sanat ve siyaset ilişkisinin de dönüşüme uğrayacağı ve görsel örneklerin bugüne kadar görülmemiş bir seviyeye ulaşacağı, 1914 öncesi merkezi Avrupa olmak üzere dünya iki büyük savaşa şahitlik edeceği yeni bir döneme hazırlanmaktadır.

1.4. Büyük Savaşlar Dönemi

Modern dönemin getirdiği uluslaşma hareketleri, büyük yıkımların yaşanacağı Dünya Savaşlarını körüklemiş, bu süreçte yapılan ideolojik tahakkümler, savaşın acımasızlığını insanlığın gözünde meşru hale getirmiştir. Almanya ve İtalya, dünya pazarlarında söz sahibi olabilmek için savaşa hazırlanırken diğer taraftan Fransa ve İngiltere gibi ülkeler tetikte beklerken, Osmanlı ve Rus İmparatorluğu'nun yıkılmasına da az bir süre kalmıştır. Siyaset biliminin kurucusu Aristo'nun "anlaşmazlıkların çözümü için toplulukların iki temel aracı siyaset ve savaştır" sözüyle ifade ettiği gibi, çıkan anlaşmazlıkları çözmek için savaşmayı seçen Almanya ve İtalya savaşa katılan ülkelerin güçleneceği yönünde propagandalar yapmaya başlamış, yaptıkları propagandalar yalnızca halkın değil, bazı sanatçıların da desteğini almıştır (Yılmaz, 2013, s.144,145).

19. yüzyıl savaşlarından farklı olarak küçük ölçekli profesyonel ordular arasında gerçekleşen I. Dünya Savaşı, sanayileşmiş devletler arasında dünyayı sarsan ilk topyekün savaş olma özelliğine sahiptir. Kitlesele orduların savaş alanına sürüldüğü, uzun namlulu mermiler ve hava bombardımanlarının kullanıldığı bu savaşta, askerler ve siviller arasındaki ayırım ortadan kalkmış, cephe ve cephe gerisi kavramları iç içe geçmiştir. İktidarlar, yaşanan felaketlerin ve yıkımların etkisini halkın milli duyguları üzerinden hafifletmeye çalışmışlar; devletler, ilkelerine bağlılığı pekiştirme ve kitleleri tek bir ortak ülkü etrafından toplamaya çalışırken diğer yandan patlak veren huzursuzluklar ise sanat yoluyla aşılmaya çalışılmıştır. Özellikle Hitler dönemi Almanya'sında, Mussolini yönetimindeki İtalya ve Stalin iktidarındaki Sovyet Rusya'sında hükümet örgütleri, savaş içerisinde kamuoyunu kontrol etmek, düşmanın maneviyatını kırmak, silahlı kuvvetlerin moralini yüksek tutmak, tarafsız ülkelerin tarafsız konumlarını devam ettirmek veya bu devletleri kendi tarafına çekerek savaşa dahil olmaları için propaganda faaliyetlerine girişmiştir (Recep, 2014, s.8 ; Clark, 2004, s.122 ; Baltacı, 2012, s.34 ; Kaşıyüğun ve Çolak, 2014, s.159,160). Bu faaliyetleri gerçekleştiren devletler, basın ve medyada sanatsal dil ve biçimleri propaganda aracı olarak kullanmış, kendi halkına ve düşmana karşı güç gösterisi ve yıldırma politikasını sürdürmüştür.

Savaş öncesi Avrupa ülkelerinde bulunan birçok sanatçı, savaşın belirtilerini hissedince kimisi sanat üretimlerinden vazgeçerek içine kapanmış, kimileri de savaşa katılmak için hazırlık yapmaya başlamıştır. Savaşın gerçekleştiği ülkeler kadar tüm dünya bu durumdan olumsuz şekilde etkilenmiş, sanat alanında da büyük değişimler görülmüştür. Bu süreçte, çok az sanatçı savaşın etkilerinden kendini soyutlayabilmiş, savaşa karşı tutum geliştirebilmiştir. Savaş öncesinde kurumsal sanata saldırmış olan avangard sanatçılar ise, savaş sonrası siyasi kurumlara doğrudan saldırmaya başlamış, ülkenin başına açtığı ölüm ve tahribattan onları sorumlu tutmuşlardır (Demirkol, 2008, s.69,70 ; Kreft, 2014, s.197).

Kendi yurtsever bakış açılarıyla savaşa katılan tüm ulus devletler; dünya sorunlarını, anlattıkları haberlere ve filmlere kısacası sanatın tüm dallarına yansıtılmışlardır. Bunun en yaygın örnekleri de propaganda afişlerinde karşımıza çıkmaktadır. I. Dünya Savaşı

propaganda afişleri, savaşan ülke halkını savaşçı faaliyetlere yönlendirmeyi amaçlamış ve bu amaca ulaşabilmek için toplumsal cinsiyet rollerini yansıtmıştır. Örneğin, Alfred Leete'nin askere yazılma ve milliyetçilik ile ilgili bakış açılarında önemli bir etki yarattığı *Your Country Needs You -Ülkenin Sana İhtiyacı Var-* (1919) adlı afiş çalışmasında; dönemin Savaş Bakanı Lord Kitchener'i İngiliz Kamuoyuna meşhur bir ikon gibi göstererek Kitchener'in kariyerinin diğer yönlerini silmiştir. Bir asker ya da siyasetçiden ziyade sembolik bir kişiye yer verilen bu afiş çalışması bir çok ülkede yeniden yorumlanarak James Montgomery Flagg'ın *I Want You For U.S. Army- Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum* (1917), Almanya'dan Fritz Erler, *Zafer İçin Yardım Et! Savaş Harcına Bağış Yap* (1917), (Clark, 2011, s.124 ; Schneider, 2013, s.2) adlı propaganda afişlerinde de kullanılmıştır.

David Henry Souter'ın savaş sırasında kullanılan askere alma posterleri (1914-1918), John French Sloan'ın *Savaştan Sonra Bir Madalya ve Belki de Bir İş* (1914) adlı karikatürü, Norman Lindsay'ın *Trampet Çağırıyor* (1914-1918), Vojtech Preissig, *Deniz Kuvvetlerine Kaydetmekle Senin Vatanseverliğinin Menzilini Bul* (1918) adlı renkli litografik askere alma posterleri, Haskell Coffin'in *Jeanne d'Arc Fransa'yı Kurtardı. Amerikan Kadınları Ülkenizi Kurtaracaktır* (1918), adlı afiş çalışmaları da savaş sırasında devletin propaganda aracı olarak kullandığı diğer örneklerdir. Sanatçılar, bu afişlerde mitleştirilmiş ulusal figürleri kullanarak askerleri, ev kadınlarını ve fabrika işçilerini onları taklit etme konusunda yüreklendirmek için yüceltmıştır. Bu dönemde sıkça kabul edilebilir idealler dayatılmaya çalışılmış, toplumsal cinsiyet rolleri pekiştirilmiştir (Schneider, 2013, s.2).

Birinci Dünya Savaşı, siyasal, iktisadi ve felsefi açıdan olduğu kadar kültürel ve sanatsal eksende de bir kırılma noktası teşkil eder. 1914-1918 Savaşı, vahşetin ve barbarlığın moderniteye ne derece içkin olduğunu göstermiş ve böylece, Batılı modernliğin her bir alandaki hâkim kodlarının, kabul görmüş paradigmalarının, yerleşmiş algılarının radikal bir sorgulamaya tabi kılınmasının önünü açmıştır. Modernist sanat akımlarının ortaya çıkışını -ilk örnekleri savaş öncesine dayanmakla birlikte benzer bir hesaplaşma güdüsüne dayanırlar- görsel ve yazılı ifade biçimlerinin, kalıplarının radikal bir dönüşüme uğratılmasını da bu bağlamda ele almak gerekir (Aydın, 30.03. 2015).

Savaş sonrası oluşan çöküntü, sermaye-emek arasındaki çatışma, çağdaş burjuva yaşamını ekonomik güçlerin ayakta tutma çabaları, savaşın insanlar üzerinde yarattığı başlıca etkilerdir. Diğer taraftan İsviçre'nin savaşta tarafsızlığını ortaya koymasıyla Zürih kenti birçok milletten sanatçının savaştan kaçıp buraya yerleşmesinde kilit rol oynamıştır. 1916 yılında, Cabaret Voltaire adlı gece kulübü, savaş karşıtı olan Emmy Hennings, Tristan Tzara, Hans Arp, Hugo Ball, Marchel Janco ve Arthur Segal gibi isimlerin bir araya geldiği mekan olmuştur. Bu isimler, “İnsanlığın uygarlık adına parçalanışına isyan eden, sanatçıların içinde yaşadıkları düzene meydan okuyan, kapitalist burjuva toplum ahlaki ve geleneklerine karşı çıkan” (Genç, 1983, s.48), Dada terimini ortaya atmışlardır. Tüm toplumsal ve estetik değerlere baş kaldıran, yıkıcı üslubuyla mantık dışı bilimsel-rasyonel doğruların yerine absürdü koyan Dada sanatçıları, sanatta geleneksel tutumları yıkmak, yeni malzeme ve tekniklerin kullanılmasına olanak sağlamak ve kübizmin sanata kazandırdığı kolaj, montaj, asamblaj gibi teknikleri kendi sanat hareketleri içinde daha ileri boyuta taşımayı amaçlamıştır. Aynı zamanda, dünyaya savaş açmaya devam eden insan aklının aslında ne kadar akılsız olduğunu da ortaya dökmek istemişlerdir (Demirkol, 2008, s.70-73 ; Sürmeli, 2012, s.338, 340 ; Kale, 1995, s.284 ; Antmen, 2013, s.123,124).

Savaş esnasında, burjuva geleneğine ve savaşa karşı protesto niteliğinde yıkıcı bir çıkış yapan dadaistlere göre; kübistler, burjuvanın saygınlığına tıpkı sanat akademileri gibi hizmet etmiş, fütüristler savaş propagandası yaparak ülkelerinin savaşa katılmasına yardım etmiş, ekspresyonistler ise, aşırı milliyetçi tavırlar sergilemiştir. Bazı sanatçılar içinse, dada siyasal görüşlerini açıklamak ve sanatı siyasal eyleme bağımlı kılmak için kullanılan bir anlatım aracı olmuştur. Akımın sanatçılarından George Grosz ve John Heartfield, çalışmalarında hem siyasal değişimi amaç edinmiş hem de ayrı etkinliklerde bulunarak kültürü protesto etmişlerdir. Dadanın, düzgün biçimleri ayaklar altına alma üslubundan yararlanarak riyakarlığa, nefrete ve aç gözlülüğe karşı hissettiği öfkeyi eserlerine yansıtan Grosz, resimlerinde gözlemlenen çirkin suratları ve biçimsizliği, toplumu şok etmek için bir silah olarak kullanmış, toplumsal şiddeti, burjuvanın ve iktidarın etik olmayan davranışlarını yapıtlarında eleştirel bir dille işlemiştir (Lynton, 2009, s.156 ; Baskıcı ve Şölenay, 2011, s.41 ; Cauquelin, 2005, s.76).

Savaşın sanatsal alana etkisini hissettirdiği Latin Amerika cephesinde, diktatör Porfirio Diaz'a karşı başlayan ayaklanma (1910) Meksika Devrimi ile tetiklenmiş, Meksika duvar resimlerinde sanatsal ifadesini bulan Marksist ulusalcılığın ideolojik olarak güç kazanmasını sağlamıştır. Sanatsal yönleri birbirinden farklı olan David Alfaro Siqueiros ve Diego Rivera, 1922 yılından itibaren politik duvar resimlerine imza atmışlar, 1930'lara gelindiğinde ise, duvar resimleri Siqueiros'un bakış açısından sanatsal Leninizm ile Rivera'nın sanatsal Troçkizmi arasında siyasi çekişmeye dönüşmüştür (Kreft, 2014, s.193). 1929'u izleyen bunalım yıllarında toplumsal konuların ağırlık kazanmasıyla, resmi binalara da duvar resimleri yapılması gündeme gelmiş, bu eğilim Meksika'da sosyalist yönetimin iktidara geçmesiyle bir yandan sanatçıyı ticari düzenin boyunduruğundan kurtarmış, diğer yandan sanatçılar ve yurttaşlar arasındaki uçurumun kapatılmasını sağlamıştır. Eğitim Bakanı Vasconcelos'un görevlendirmesiyle sanatçılar; üniversite, bakanlık, hastane, okul gibi binaların duvarlarına Meksika'nın baskı rejimi altındaki geçmişini anlatan, parlak geleceğini yansıtan alegorik, tarihsel resimler yapmışlardır.

Ülkesindeki Halk Devrimi (1914-1915) ve Rusya Bolşevik Devrimi'nden (1917) etkilenen Rivera, toplum için sanat fikrini benimsemiş, 1922 yılında Meksika Komünist Partisi'nin kurucu üyesi olmuş, 1927 yılında devrimin 10. yılını kutlamak üzere SSCB'ye davet edildiğinde, Moskova Kızıl Ordu Kulübü'nün duvarına fresk yapması için teklif almış ancak başladığı resmi Stalin'le tanıştığı sırada yaşadığı hayal kırıklığı yüzünden tamamlayamamıştır. Sanatçının Rus devletiyle sıkı bağlar kurması, 1929 yılında Komünist Parti'den kovulmasıyla sonuçlanmıştır. Siyasetle sanatı bütünleştirdiği işlerinden *Zapatista Manzarası-Gerilla*⁵ (1915), sanatçının devrim hareketlerini Emiliano Zapata ile simgeleştirdiği tual üzerine yağlı boya çalışmasıdır. Meksika'daki Ulusal Saray'ın duvarını kaplayan *Meksika'nın Tarihi - Geleceğin Fethinden* (1929-35) adlı çalışmasında, ulusun geçmişine ve geleceğine dair

⁵Emiliano Zapata Meksika Devrimi'nin simgesi olarak dünya çapında ün kazanmıştır. Resim, Kübist portre ve natüromortların senteziyle köylülerin yaşam tarzının sembollerini (Meksika şapkası, desenli kumaşlar, tüfek, dağlık arazi vb.) bir araya getirmiştir. Resim, Zapatista'ların "Ülke ve Özgürlük" sloganıyla istemeyerek de olsa devrimci hareketin içsel bölünmelerini işaret etmektedir. Zapata arka arkaya gerçekleşen kardeş cinayetleri sırasında 1919 yılında öldürülmüştür (Clark, 2004, s.48).

görüntüleri yeni rejimin bakış açısıyla tasvir etmiştir. Savaşların devam ettiği bu süreçte Rivera'nın (1929) *Devrim İşçileri* (Lynton, 2009, s.169 ; Clark, 2004, s.45), adlı duvar resminde görüldüğü gibi bir çok ülkede işçi sınıfı ve emekçilerin sorunlarının sanat eserlerine konu edinilmesi dikkat çekmektedir.

Meksika örneğinde görüldüğü gibi diğer devletlerde, belirli dönemlerde yasal düzenlemelerle sanatı ve sanatçıyı devletin ideolojisi doğrultusunda sınırlandırmaya çalışmıştır. Burada devletin varlığı, düzen ihtiyacından ve otoriterlik kurma kaygısından kaynaklanmaktadır. Buna karşılık sanat, her dönemde ve her devlette çatışma olgusunu dile getirmiş, karşıt düşüncelerin dışavurumu olmuş, özellikle dünya savaşları esnasında eleştirel bakışla kitleleri provoke etmeye kadar varan boyutlarda üretilmiştir (Bingöl, 2011, s.93). Savaşların ise, insanlık tarihi boyunca toplumsal kimliklerin özellikle kadın-erkek eşitsizliğinin inşasında ve yeniden üretiminde belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir.

Kadın-erkek arasındaki cinsiyet belirleyici rollerin savaşlardan daha belirgin olduğu bir yer bulunmadığını söyleyen Goldstein'e göre (1994), I. Dünya Savaşı'nın toplumsal cinsiyet bakımından yeri çok önemlidir. Ona göre bu savaşı diğerlerinden ayıran özellik, kullanılan silahların teknolojik gelişmişlikleri, savaşın cepheden kentlere sıçraması ya da tüm halkın savaşa katılmaya çağrılması değil, kitle iletişim araçlarının toplumu savaşa ikna etme ve propaganda amaçlı kullanılmasıdır (aktaran; Işık ve Eşitti, 2015, s.662,663). Büyük savaşların yaşandığı böyle bir ortamda, Avrupa ve Amerika'da siyasi mücadeleler devam ederken, oy hakkı elde etmek için yürüyüş düzenleyen kadınlar, düzenledikleri kampanyalarla egemen sanat değerlerini sarsmışlar, genel seçimlerde oy hakkı kazanmak için sanat kurumlarını hedef alarak burayı politik eylem alanına çevirmişlerdir.

Bu gelişmeler sonucunda, Almanya'da 1918 yılında kadınlara oy hakkı verilmiş, 1919'da ilk kadın politikacı meclise girmiştir. Dünya savaşlarının yarattığı büyük yıkımlar sonucu umutları yok olan ve topluma karşı bu dönemde kendini sorumlu hisseden kadın sanatçılar, sanata ve yaşama dair yeni önermeler geliştirerek kendilerini ifade etme yollarını aramaya başlamışlardır. Bunlar arasında Berlin Dada

topluluğunun bir üyesi olan kadın sanatçı Hannah Höch, *Dada Fotoromanı* adlı çalışmasında; meclise seçilen ilk kadın siyasetçi Anna Von Giercke, ABD başkanı Woodrow Wilson, Sosyal Demokrat Parti liderlerinden Devlet Başkanı Ebert ve Savunma Bakanı Noske'nin fotoğraflarını kullanmıştır. Burada gülünç ve tahrip edici bir potansiyeli kullanarak hem cinsel hem de politik devrimi sembolize eden bir imge yaratmış, daha sonraki çalışmalarında sınıf savaşı ve anti-faşizm gibi sol kanada yakın duran konulara eğilmiştir (Clark, 2004, s.37-40). Hannah Höch gibi kadın sorunlarına eğilerek onların tüm sosyal haklarını kazanma yolunda ciddi mücadeleler veren Kathe Kollowitz, eserlerinde yoksullukla mücadele eden, sosyal düzenlemelere karşı direnen ve savaştan kadınları resmetmiştir. Özellikle ataerkil bir toplumun negatif etkilerini yok etmek için anne imgesini güç sembolü olarak kullanmış, barışseverlik ve sosyal değişimler konusunda kadınların seslerini yükseltmelerinde ön ayak olmuştur. I. Dünya Savaşı'ndan sonra kötü şartlar altında çalışan işçi sınıfının mücadelesinde birlik sesinin yükselmesine olanak sağlamış, özellikle 1890-1914 yılına kadar süren Weimar Dönemi'nde; cinsellik, annelik ve siyasi konulara duyarlı olmuştur. Eserlerinin bir kısmını Sosyal Demokrat Parti, bir kısmını da Almanya'nın dışındaki ülke ve partiler için tasarlamıştır. Toplumsal sorunlara çarpıcı mesajlar içeren afiş çalışmaları arasında, işçilere yönelik uluslararası yardım teşkilatı için yaptığı *Almanya'nın Çocukları Açlık Çekiyor* (1924), Almanya'nın sosyalist genç sınıfının lideri Max Westphal'ı sağ eli havada slogan attığı esnada yaşadığı coşkuyu yansıttığı afiş çalışması *Yok Artık Savaş'ta* (1936), I. Dünya Savaşı'nı Westphal'ın duruşuyla protesto etmiştir (Ayan, 2008, s.44-46). Bağımsız bir sanatçı olarak, savaş karşıtı bu mücadelecilik ruhunu barışseverlik, refah reformu ve milliyetçilik gibi konuları eserlerine taşıyarak sürdürmüştür.

Uzayıp giden I. Dünya Savaşı'nın Rusya cephesine verdiği ekonomik zararlar hayatın her alanında hissedilirken, savaşın sosyal hayatı ve askeri sistemi çökertmesine karşın ısrarla savaşı sürdüren Çarlığa karşı halkın aldığı tavırları, ihtilalci gruplar isyan kıvılcımına çevirmek için propaganda çalışması yürütmüşlerdir. 1917 yılına kadar ağır sorunlar yaşayan ülkenin her tarafında grevler artmış, sokağa dökülen binlerce kişinin savaşın durmasını talep etmesine rağmen, ne iktidar ne de hükümet yetkilileri artan huzursuzluğa çözüm bulamamıştır. Zamanla isyancıların ordunun bir kısmını kendi

tarafına çekmesiyle çıkan sokak çatışmaları gerilimi arttırmış ve silahlı kalabalık hükümete ait önemli binaları ele geçirmişlerdir. Bu gelişmelerin ardından hükümetin başında bulunan Çar Nikola Petrograd ise kaçmak zorunda kalmış, başkent in isyancıların eline geçmesiyle Ekim Devrimi⁶ gerçekleşmiş, ardından geçici bir hükümet kurulmuş olsa da ülkenin sorunlarına çözüm bulamamış ve doğru dürüst bir siyaset üretememiştir (Sadıkov, 2010, s.102).

Sınıfsal farklılıkların tamamen ortadan kalktığı eşit bir toplumsal düzeni savunan Vladimir Lenin, geçici hükümete destek verilmemesi gerektiğini, burjuva yönetimin yoksul köylü ve işçi kitlesinin isteklerine cevap veremeyeceğini, bu yüzden Sovyetlerin tam iktidar olacağı bir devrimin şart olduğunu söylemiştir. Geçici hükümetle karşılıklı çatışmaların yaşandığı olayların ardından hakkında idam cezası çıkan Lenin “Sovyetler İktidara” sloganıyla geçici hükümeti devirip, iktidarın ele geçirilmesiyle ilk iş olarak halkın taleplerine cevap veren, tüm devletlere ilhaksız ve tazminatsız bir barış önerisinde bulunmuştur. Lenin, ülkesinin geleneksel ve çağ dışı düzenden kurtulması için bir dizi kararlara imza atarak yeni bir dönemin başlangıcını inşa etmiştir. Sonuç olarak devrim, “yalnızca bir sınıf mücadelesi değil aynı zamanda tarihsel olarak dönemini tamamlamış çok-etniseli, çok-milliyetli bir ülkenin savaşta ki yenilgiye karşın kaderini değiştirmesi ve bütünlüğünü korumasının bir aracı” olmuştur (Koç, 2007, s.5). Tarihte önemli bir yere sahip olan Ekim Devrimi sanatın bir çok kolunda üretilen eserlere de konu olmuştur. Bunlardan en bilineni Çarlık rejimine karşı çıkan isyanların yıl dönümünü kutlamak amacıyla Sergey Eisenstein tarafından çekilen *Potemkin Zırhlısı (1925)* adlı propaganda filmidir. Bir diğer örnekte, Sovyet Sanatçı Vladimir Pçelin’in 1918 yılında devrimin lideri Lenin’e yapılan suikast girişimini konu aldığı *Lenin’in Vurulma Anı (1927)* adlı tablosudur (Baltacı, 2012, s.22).

⁶ 20.yy siyasi tarihinin en önemli devrimlerinden biri olan Ekim Devrimi’nin etkisi, daha sonraki yıllarda dünyanın değişik bölgelerine de sıçramıştır. Özellikle Doğu ve Uzakdoğu toplumlarında, yerel iktidarlara karşı gelen grupların Sovyet Rusya’ya özenerek isyan ettiği, hatta bazı devletlerde Komünist yönetim sisteminin kurulduğu görülmüştür. Ekim İhtilali’nin gerçekleşmesinde kuşkusuz, Lenin’in rolü çok büyüktür. Hatta yakın arkadaşlarının daha ılımlı çıkışlarına rağmen, Lenin iktidarın devrilmesinden ve tüm yetkilerin Bolşeviklerin kuracağı bir hükümete verilmesinden başka birşey düşünmemiştir. Bu düşüncesini gerçekleştirmek için en yakın arkadaşlarını bile saf dışı etmiş, kendi bildiği doğrulardan vazgeçmemiştir. Sadıkov, R. (2010). Şubat Devriminden Sonra Rusya’da İktidar Mücadelesi: Ekim Devrimi’ne Giden Yol. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi, 29/48 s:101-108 s.117).

1920'lerin sonlarından itibaren Stalin'in parti yönetiminin özelliklerinden biri olan *Toplumcu Gerçekçiliğin* 1934 yılında sanatçılara baskı yoluyla dayatılması, Sovyet devletin sanat üzerindeki kontrolünü tartışmaya açmıştır. Bu tartışmalar, sadece komünist sanat için en uygun biçimi bulmak amacıyla yapılmamış, aynı zamanda sanatın yeni toplumsal düzende işleviyle ilgili daha kapsamlı sorunları getirmiştir. Buradan, dünyanın ilk işçi ve köylü hükümetini yaratan Ekim Devrimi'nin ardından sanatın seyirlik ve hamilik ile ilgili koşulları değişmiş, devlet tarafından desteklenen ulusal ve kitlesel izleyiciye yönelik bir sanat anlayışı getirilmiştir. Aleksandr Gerasimov'un 1933'de yaptığı *Stalin'in 16. Komünist Parti Kongresi'ndeki Konuşması* adlı yağlıboya resmi (Clark, 2004, s.88,89) bu dönem içerisinde yapılan çalışmalara örnek olarak verilebilir.

Savaş sonrası Mussolini iktidarındaki İtalya'da da sansür ve propagandanın yaygın olarak kullanıldığı görülmekte, ancak Almanya ile kıyaslandığında İtalyan hükümetinin kültür politikasında tekdüzeliğin daha az empoze edildiği dikkat çekmektedir. Örneğin, Alessandro Bruschetti *Faşist Sentez* (1935) adlı fütürist resminde, açık bir modern tavır sergileyerek eski ve yeniyi dinamik bir şekilde birleştirmiş, faşist bir evren yaratmıştır. Eski yapılar, modern elektrik direkleri, makineli tüfekler, kılıçlar ve resmin merkezinde yer alan Mussolini'nin ruhani varlığı, resmin merkezinde kontrol altına alınmış bir coşkunlukla harekete geçirilerek sinemadaki montaj etkisini çağrıştıracak şekilde tekrar edilmiştir. Renato Bertelli'nin bir logo gibi Mussolini'nin yüzünün 360 derece döndüğü 1933 tarihli *Mussolini'nin Kesintisiz Profili* adlı seramik büst çalışmasında da (Clark, 2004, s.69-71) Faşist Sentez'deki benzer etkiler görülmektedir.

Genellikle görünür ya da saklı bir biçimde iktidarın, lider konumundaki kişinin ya da tüm etnik grubun, ulusun, ülkenin kişisel özelliklerinin abartılması, diğerlerinden daha üstün ve kahraman edasında gösterilmesi amacını taşıyan faşist sanatta, iktidarın her yerde, herkesi koruyan ve gözetken, tanrısal bir varlık olduğu düşüncesi hem görsel hem de içerik olarak sanat eserlerine yansıtılmaktadır (Berktas, 29.06.2014). Örneğin, Hubert Lanziger'in *Bayrak Taşıyıcı - Sancaktar Hitler* (1930'lar) adlı tual üzerine

yağlı boya çalışmasında, bir kahraman edasıyla gökyüzüne karşı alttan fotoğraflanmış gibi resmedilen Hitler'in boyu gerçekte kısa olmasına karşın burada daha uzun gösterilmiştir. Sanatçı, Hitler için “hedefine odaklı, kendinden emin, saldırgan ve güçlü lider” imajını oluşturmuştur (Burke, 2009, s.80). İktidar imgesinin sanat eserlerinde yüceltilme durumları -Hitler örneğinde gördüğümüz gibi- tarih boyunca sanatçı ve iktidar ilişkisinde ön planda tutulmuştur. Bu tür yapıtların, yayınlanmadan önce kontrolden geçmesi, zayıf olan bir liderin iri görünmesi ya da kısa boylu olan bir liderin uzun gösterilmesi gibi idealize etme çabaları, topluma karşı bazı gerçeklerin gizlenmeye çalışıldığını düşündürmektedir.

Başka bir örnekle açıklamak gerekirse; aynı etkiler Nazi Almanya'sında Leni Riefenstahl'ın çektiği *Triumph des Willens-İradenin Zaferi* (1935) ve Berlin Olimpiyatları'nı konu edinen *Olymphiade-Olimpiyat* (1936) filmlerinde de görülür. Nazi hükümeti tarafından finanse edilen bu filmler, Nasyonal Sosyalist Parti'nin ideolojisini başarıyla yansıtarak dünyaya meydan okuyan propaganda filmleri arasında yer almıştır. Bu iki film, o kadar başarılı olmuştur ki; bugün dahi en başarılı propaganda filmi olarak kabul edilmektedir. Hatta filmler için *Büyüleyen Faşizm* nitelendirmesini yapan Susan Sontag, bu görüşünü; filmlerde kullanılan görüntülerde yer alan kalabalığın coşkusuna, aşılana kitle psikolojisine, beden estetiği ve birlikten güç doğar olgusunun başarılı biçimde yansıtılmasına dayandırır (2008, s.212). Ken Baynes de *Toplumda Sanat* adlı kitabında, “simgesellik, savaşı olanaklı kılan kavramsal çerçeveye yakından ilgilidir. Birey ile grubu bir arada tutan ulusal ve dinsel soyut görüşleri ifade etmek için görsel araçlara başvurulur” derken siyasi rejimin sembolü haline gelen yukarıdaki film örneklerinde propagandanın ne derece önemli ve etkili olduğunu açıklar (2002, s.53). Savaşın insan bedeni ve psikolojisi üzerinde yarattığı derin yaraları, çarpıtılmış figürleriyle dışavurumcu anlayışta yansıtan sanatçı Otto Dix ise, 1921 tarihli *Şiddet ve Başkaldırı* (Baltacı, 2012, s.27), eserinde savaşın dehşetini çarpıcı bir şekilde yansıtmış, diğer çalışmalarında Nazi uygulamalarının neden olduğu şiddeti eleştiren resimleriyle ön plana çıkan sanatçılar arasında yer almıştır. Fransız yazar Andre Breton önderliğinde (1920 başları) bir araya gelen sürrealistler de bilinçaltının özgür bırakılması yoluyla kapitalizmi çökertmeyi amaçlamışlardır. Onlara göre, devrim niteliğindeki bu hareket, bireyin dış baskılardan,

kendi kendini bastırmasından veya zihninin rüya ve fantezilerde ortaya çıkan bilinçaltı sansürünün özgürleşmesiyle gerçekleşen bellek devrimidir. Andre Breton, George Bataille ile birlikte Devrimci Yazarlar ve Sanatçılar Birliği'nin üyesi Claude Cahun, Paris ve Jersey'de sürrealist grubun üyeliğinin yanı sıra Contre-Attaque adlı anti-faşist grubun kuruluşunda yer alarak işgal kuvvetlerine karşı siyasi eylemler düzenlemiştir. Savaş sırasında Nazi güçlerine karşı dört yıl boyunca direnen güçlerin üyesi olarak bir Kilise'de, *İsa Yücedir fakat Hitler daha Yüceymiş-İsa İnsanlar için Öldü. Hitler için ise İnsanlar Ölüyor* yazılı bir bayrak fırlatarak eylem yapmıştır. Bu eylem yüzünden sanatçının 1944'de tutuklanıp, ölüm cezası ertelenmesine karşın hapisyanede kaldığı bir yılın ardından fiziksel ve ruhsal olarak bir daha iyileşememesi (Clark, 2004, s.42, 43), sanatçıların özgürce düşüncelerini ifade edemediklerinin ve bunu eyleme dönüştüremediklerinin göstergesidir.

Avrupa'da yaşanan ideolojik karmaşalar sırasında İspanya'da 17 Temmuz 1936'da başlayan ve 1 Nisan 1939 yılına kadar süren bir iç savaş patlak vermiştir. İspanya'nın kendi kendini yok etme dönemi olarak nitelendirilen, aynı zamanda milliyetçi sağcılar ve cumhuriyetçi solcuların karşı karşıya geldiği bu savaş; İngiltere, Almanya, Fransa ve Rusya gibi devletler tarafından da yakından takip edilmiştir. II. Dünya Savaşı için bir deneme alanı olarak görülen bu savaşta, Alman Kondor Lejyonu da teorilerini uygulama ve hava taktiklerini deneme fırsatı bulmuştur. Franco ve Hitler'in hava bombardımanına maruz kalan, yaklaşık üç bin insanın öldüğü İspanya'nın Bask bölgesinde bulunan ve sanat eserlerinde belki de bugüne kadar adı hiç duyulmamış *Guernica* kasabası, Picasso'nun aynı adlı eserine konu olmuştur. Sanatçı, tablosunda modern savaşın acımasızlığının ne kadar sersemletici seviyelere ulaşabileceğini göstermiştir ⁷ (Yıldız, 2013, s.25).

⁷ II. Dünya Savaşı sonrası patlak veren ve uzun yıllar sürecek Soğuk Savaş'ın ilk sıcak çatışması olarak kabul edilen Kuzey Kore ve Güney Kore arasında yaşanan savaşın sanatsal alanında, Goya'nın "3 Mayıs 1808" resmine gönderme yaptığı *Kore'de Katliam (1951)* adlı çalışmasında Picasso belleklerde büyük etki bırakırken, tüm dikkatleri Kore'ye çekmeye çalışmıştır (Yıldız, 2013, s.27). II. Dünya Savaşı'nın ardından Picasso, Komünist Partisi üyesi olarak Stalin'in portresini yapmış, daha sonra Kore Savaşı aleyhinde işler üretse de kariyerinde tek bilinçli propaganda çalışmasının *Guernica* olduğunu söylemiştir. Ancak resmin neyi ifade ettiğini net olarak açıklamamıştır. Resimde yer alan boğa figürünün Franco veya faşizmi, at figürünün ise Cumhuriyet veya halkı temsil ettiği tahmin edilmektedir (Clark, 2004, s.52).

Derin bir üzüntü ve acıma etkisi yaratan bu resim, konusundan çok devasa boyutuyla da olağanüstü bir çalışma olarak kabul edilmektedir. Resimdeki gümüş ve civa renginin parlaklığı Bask Bölgesi'ndeki madenlerde çalışan işçilerin bolluk ve ölüm rengine göndermedir. Picasso'nun insan soyunun yarattığı biçimsel düzen ve düşünsel değerleri bir araya topladığı, yeni bir senteze ulaştırıp militarizme karşı birlik oluşturabilmenin en görkemli örneği Guernica ile ilgili Cebrail Ötügen (2008, s.95,96), "sanatçının savaşa, acıya ve özgürlüklere barbarca bastırılmak istenişine karşı duyduğu olağanüstü ancak estetize edilmiş kin ve nefreti sloganlaştırdığını; çok bilinen biçimsel şematik anlayışları yıkarak, onlara yeni kavramsal boyutlar kattığını" söylemiştir. Picasso, her daim sanatın işlevinin özgür ve sınırsızca kullanımının, sanatsal kültürün verimli gelişimine katkıda bulunacağını savunmuş, resimlerini bu özgürlük ve yenilik duygusuyla tanımlamıştır. Sanatçıların bireysel çalışmalarının yanı sıra, her ülkede propaganda malzemesi olarak kullanılan afiş çalışması İspanya'da da kullanılmış, bunlardan en bilineni, ölü bir çocuk fotoğrafının merkezde yer aldığı ve arkasında savaş uçaklarının gösterildiği *Madrid-Asilerin Asker Harekatı* (1937) adlı çalışmadır. Kaba sloganı, göz alıcı renkleriyle kendi tarzında modernist bir çalışma olan *Komünizm Aileyi Yok Eder* (1937) afişi de (Clark, 2004, s.53-55), İspanya'daki iç savaşın nasıl algılandığı hakkında bizlere bilgi vermektedir.

İspanya iç savaşının ardından, teknolojik gelişmelerin de etkisiyle yıkımın trajik boyutlara ulaştığı II. Dünya Savaşı, Almanya'nın 1 Eylül 1939'da Polonya'ya saldırmasıyla başlamış, bu olayın sonrasında İngiltere ve Fransa'da Polonya'ya yardım etme amacıyla Almanya'ya savaş açmış, kısa sürede savaşın alanı geniş coğrafyalara yayılmıştır. 1939 yılında, Sovyet Rusya ile dostluk paktı imzalamasına karşın Almanya, savaş araçlarını üretmede ihtiyaç duyduğu ham maddeler için 1941 yılında Rusya topraklarına girmiştir. Savaşın merkezinde yer alan Almanya'nın şiddet ve saldırganlığını devasa boyutlara ulaştıran Hitler, dost görüldüğü ülkelere dahi işgal girişiminde bulunma cesaretini göstermiştir (Yıldız, 2013, s.26). II. Dünya Savaşı'nın tüm hızıyla sürdüğü böylesi bir ortamda farklı ülkelerdeki sanatçıların üretimlerinde değişik yaklaşımlar ortaya çıktığı görülmüştür. Kimisi savaş ve şiddeti destekleyen ve herhangi bir idealin çıkarı için yapılan eserler üretirken, kimisi tam tersi savaşa karşı

olup dünyayı savaş sırasında yaşananlardan haberdar etmek için üretim yapmayı tercih etmişlerdir.

Almanya, İtalya ve İspanya gibi faşist yönetimin bulunduğu ülkelerde ortaya çıkan eserlerin çoğunluğu yukarıda bahsedilen otoriter yönetimi, geleneksel değerleri savunarak savaş ve şiddeti destekleyen niteliktedir. Faşist sanat; anti-kapitalist, anti-marksist, anti-semitist düşünce yapısını taşıyan eserler de savaşa karşı olanların icra ettikleri en etkili sanat örnekleridir (Berkaş, 29.06.2014). Bu türden eserlere II. Dünya Savaşı'nda Avrupa'yı kana bulayan Nazi Rejimi'nin sanat alanına yasakçı zihniyetle yaklaşarak modern sanatı *yozlaşmış sanat* olarak nitelendirmesi, modern ressamlar ve heykeltıraşları her yerde suçlayıp sergileri kapatmaları, eserleri müzelerden kaldırtmaları, sanatçıların eserlerini beğenen eleştirmenler ve müze yöneticilerini işlerinden çıkarmaları örnek olarak söylenebilir. İktidarın böylesi baskı uyguladığı bir ortamda, sadece yaşayan yoz sanatçıların değil, ölümlerin de eserleri yasaklanmış; Van Gogh'lar, Gauguin'ler, Ensor'lar, Lautrec'ler, Munch'ler müze duvarlarından indirilmiş, yapıtları yurtdışına satılmıştır. Matisse, Beckmann, Kokoschka, Feininger, Picasso, Klee, Barlach, Moskova'da sürgün olan Chagal ve Kandinsky ve birçoğunun eserleri de ortadan kaldırılmıştır. Bunun akabinde, hükümet tarafından 1937 yılında, Münih'te *Yozlaşmış Sanat* adıyla modern sanatla alay etmek ve eserleri kötülemek amacıyla gezici bir sergi düzenlenmiş; sergide yoz olarak nitelendirilen 650 adet modern sanat eseri halka gösterilmiştir. Dört ay süren ve yaklaşık iki milyon kişi tarafından ziyaret edilen bu sergi, şimdiye kadar en çok kişi tarafından gezilen sergi olma özelliğine de sahip olmuştur (Polatdemir, 2013 ; Odabaşı, 2012, s.41). Nazi liderlerinin yukarıda bahsedildiği üzere avangardı tümenden reddettikleri, avangard sanatçıları baskı altına aldıkları net bir biçimde görülmektedir.

Nasyonal Sosyalist Parti'nin muhafazakar kültürel bakışı ile Nazilerin avangard sanata karşı oldukları ve bu sanatı yasakladıkları varsayımından yola çıkarak, burada Nazizm ve avangard sanat arasında daha muğlak bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür (Clark, 2004, s.74). Sanata yönelik Nazi baskılarını ve Stalinist anlayışı ele alan Alfred Barr, *Modern Sanat Komünist mi?* makalesinde, "Modern sanatı totalitarizm ile eşitleyenlerin olgular hakkında cahil olduğu bellidir. Sanatlarını otoriterlerin emrine

veren Rus sanatçılar ise, iyi ücret almakta ve onurlandırılmaktadır” der (2011, s.714,715), ve dönemin sanatçı-iktidar ilişkisi hakkında görüşlerini dile getirir.

Dile getirilen bu görüşlerin yanı sıra üretilen eserlere örnek vermek gerekirse; Albert Janesch’in *Su Sporları* (1936) resmi ve Adolf Wamper’e ait *Zaferin Dehası* (1940) adlı heykel çalışması karşımıza çıkar. Bu çalışmalarda, faşist sanatın beden gücü, saldırganlığı ve çevikliği gibi özellikler vurgulanmıştır. Gençlik ve onların arkasında duran siyasi liderin güç ve iktidarlığının doğrudan gösterildiği 1940 tarihli *Gençlik Führer’inin Hizmetinde* adlı Nazi propaganda afişi örneğinde de bu tür özellikler belirgin bir biçimde vurgulanmıştır. Alman halkının geçmişine duyulan özlemi canlandıracak arkaik yöntem ve görselliği kullanan faşist sanat; marksizm ve liberalizm fikriyle bağdaştırdığı ilerleme düşüncesini reddederek, ilerlemeci bir anlayış yerine halkın Altın Çağ’a kavuşmasını döngüsel bir tarih fikriyle empoze etmiş, görselliği de buna göre kullanmıştır (Clark, 2004, s.83 ; Odabaşı, 2012, s.44). Sanatçıların çalışmalarını politik terimlerle açıklamaları; Alman Sanatı, Yahudi Sanatı, Yoz Sanat, Burjuva Sanatı, Sosyalist Gerçeklik, Nazi Sanatı gibi sanat etiketlerini ortaya çıkarmıştır. Politik temele dayanan bu etiketlerin sonucusu; Stalin’in ölümünden sonra Kruşçev’in destalinizasyonu başlatmasının ardından ortaya çıkan ve sosyalist sanatın yoldaşı olarak görülen *ılımlı modernizmdir*. Soyut dışavurumculuğun renkliliğiyle biçimsel ve soyut öğeler birçok ülkede gelişmeye başlayınca avangard eleştiri ve ütopyadan yoksun olan ılımlı modernizm de sosyalist rejimleri meşrulaştırma aracı olarak hizmet etmiştir (Kreft, 2014, s.194,195). Sanatsal alanda böylesi gelişmeler yaşanırken siyasal kanadın bir başka ülkesi Japonya’da ise yaşanan gelişmeler şöyle seyreder;

7 Aralık 1941 tarihinde, Japonya’nın Pearl Harbour’da mevzilenen Amerikan donanmasına saldırmasıyla 1941-43 yılları arası ABD’nin yalıtılmışlığını bir kenara bırakmış, Başkan Franklin Roosevelt’in ağır adımlarla ülkeyi dünya sorunlarına doğrudan dahil etmiş ve geleneksel tecrit politikasını yendiği bir döneme girilmiştir. Bu durum ilk başlarda çelişik gibi görünse de, birkaç yıl boyunca milliyetçilik ve enternasyonalizm alanda oldukça etkili olmuştur. Bu süreçte, yurtseverlik kisvesine bürünen milliyetçilik, dünya savaşı yürütebilmeye hazırlanmış ve ideolojik açıdan

birleşmiş bir halk yaratmak amacıyla desteklenmiştir. Halkın Amerika'nın savaştan sonra her alanda rol oynaması için liderlik rolünü zihinsel olarak özümsemesine çalışılmıştır. Avrupa'da savaşın uzun sürmesi enternasyonalizmin de uzun sürmesinde etkili olmuştur. Savaş ilan edildikten sonra siyasal düzende Amerika'nın rolü yerleşmeye başlamış, savaş bittikten sonra barışın yeniden düzenlenmesinde de ABD merkez konumda yer almış ve temel değişimler yaşanmaya başlanmıştır (Guilbaut, 2009, s.77,78). Savaş boyunca tüm ülkelerde yapılan devlet propagandaları ise, daha önce benzeri görülmemiş bir seviyeye ulaşmış, ABD'nin savaşa dahil olmasıyla birlikte kamuoyu savaşla ilgili görüntülere boğulmuştur. 1940'tan sonra sanatçılar, toplumsal tezahürde yerleşmiş bireysel bir üslup kullanırken, halkla aralarında kurdukları ilişkilerin önemini korumuşlardır. Ad Reinhardt'ın da (1955) belirttiği gibi, "1930'ların sonlarına doğru gerçek bir anonimlik endişesi gelişmiş, çoğu ressam etiketlenme ya da kimliğinin kaybolmaması korkusuyla herhangi bir gruba katılmaktan çekinmiştir" (aktaran; Guilbaut, 2009, s.239).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanat dünyasında yaşanan en büyük değişim ise, 1940'lardan itibaren sanatın merkezinin Paris'den çıkıp New York'a taşınmasıdır. Bu merkez kaymasının nedeni, 1930'lu yıllarda Avrupa'da, özellikle İtalya ve Almanya'daki totaliter rejimin sanatsal faaliyetleri kökünden kazımak istemesi ve bu yönde girişimlerde bulunması dolayısıyla çok sayıda sanatçının Amerika'ya göç etmesi gösterilmektedir. Bu süreçte sanatçılar, yaşantılarını figüratif olmayan bir dille anlatma yoluna gitmiş, her bir sanatçı kendi öz gerçekliğini geliştirdiği bireysel verilerle çizgi ve renk gibi evrensel nitelikte aktarmaya girişince, belirli bir okulun içine girmeyen bireyler ortaya çıkmıştır. Öznel bir süzgeçten geçirilen acunsal gerçeklikler, evrensel bir dille bütün dünyaya yayılarak soyut resmin özelliği olmuştur. Öte yandan, doğa gerçekliğinden uzaklaşarak sanat yaratmak büyük bir özgürlüğe ve sonsuz bir zenginliğe kavuşmuştur (Antmen, 2013, s.143 ; Özer, 2004, s.128).

Sanat ortamının ABD'ye taşınmasıyla ilgili ilginç bir yaklaşım, Salvador Dali'nin Amerika'da kaldığı dönemde resmettiği *Yeni İnsanın Doğuşunu İzleyen Jeopolitik Çocuk (1943)* adlı tablosunda ortaya çıkar. Yumurta şeklindeki bir dünyadan -Kuzey Amerika üzerinden- çıkmaya çalışan bir adamın resmedildiği tablonun bir tarafında

adamın elinin altında ezdiği Avrupa bulunmakta, diğer tarafında bulunan üçüncü dünya ülkeleri de değişen güç dengesini anlatmaktadır. Sanatçı, burada II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'nın kuruluşunu ve yeni süper güç haline gelişini anlatmaktadır. Diğer yandan Andre Masson ve Max Ernst gibi sürrealist ressamın Amerika'ya yerleşmeleri Soyut Dışavurumculuk akımın Amerika'da doğmasına neden olmuştur. Bu akım, jestlere bağlı *Gestial Resimde* materyalin kendiliğinden oluşması ve leke kompozisyonun akılla düzenlenmesi anlayışını ortadan kaldırmış, yaratma işlemini resmin konusu yapmıştır (Lynton, 1991, s.258).

Avrupa kanadında gerçekleşen sanatsal faaliyetlerde, soyut dışavurumcu sanatçıların tualin sınırlarını irdelerken, simgeselliği temsil etme amacından çıkarmışlar, sanatçının anlık tepkileriyle meydana getirdiği izleri gösteren bir yüzey haline dönüştürmüşlerdir. Resim ise, bir şeyi direk gösteren olma özelliğinden çıkmış, duygularıyla elindeki malzeme arasındaki bütün sınırları ortadan kaldırmıştır. Resim karşısındaki geleneksel konumunu değiştiren Jackson Pollock'un kırık cam gibi yabancı materyalleri boya hamuruna dahil etmesi (Bayav ve Ayteş, 2011, s.48,49 ; Konak, 2006, s.28), dönemin sanatı açısından bakıldığında belirleyici yenilikler olarak ön plana çıkmıştır.

Ressam Mark Rothko'ya göre, sanatçının geliştirdiği en önemli araç inançtır. Çünkü, lazım olduğunda mucize yaratma becerisine sahiptir ve resimlerinde mucize eseri olması gerekmektedir. Bir tanesi bittiğinde diğeri ile olan yakınlık sona ermekte, yani o artık bir yabancı olmaktadır. Resim sanatı, insan için onu deneyimleyen biri olabileceği gibi, sonsuza kadar tanıdık olan bir ihtiyaç, bir vahiy ya da öngörülmemiş bir çözüm olmaktadır (Harrison ve Wood, 2014, s.611). Sanatçının 1949'da yaptığı *İsimsiz - Kırmızı ve Beyaz Üzerinde Mor, Siyah, Turuncu, Sarı* adlı soyut dışavurumcu ve renk alanına özgü nitelikler taşıyan resmi, aydınlık renkler kullandığı karakterize bir çalışmadır. Resmin merkezine yerleştirdiği koyu renkli ufuk çizgisi; yolculuk ve varış, sınırlama ve özgürlük, uzaklık ve yakınlık gibi evrensel duyguları anlatmakta, aynı zamanda izleyiciyi milliyetçiliğin, sınıfın, bireyselliğin ya da cinsiyetin yükünden kurtarmayı ve insancıl hisleri onarmayı amaçladığı hissedilmektedir (Little, 2006, s.122).

Tarihsel süreçte, somuttan soyuta geçilerek resimde yeni bir anlatım dilinin ortaya çıkması aslında yeni bir şey değildir, tüm toplumların sanat geçmişine bakıldığında soyutlamaya yöneldiği görülmektedir. Çünkü; soyutlama bir ihtiyaçtır, psikolojiktir ve toplumların dünya görüşleri, dini inançları ve gelişmişlikleriyle yakın ilişki kurmaktadır (Yılmaz, 2009, s.7 ; Eczacıbaşı, 2008, s.1453 ; Tanilli, 1998, s.104). Eleştirmenlerce soyut dışavurumculuk hakkında birbiriyle çelişen ve çatışan görüşlerde bulunmaktadır. Harold Rosenberg, soyut dışavurumcu resimlerin, “sanatçıların eylemde bulanacağı bir arena” olduğunu savunurken, bu eylemin psikolojik bir drama benzediğini söyleyerek varoluşçu felsefede adı geçen “bir birey olarak sanatçı” fikrini ortaya atmıştır. Akımın sanatsal özgürlüğe ulaşma çabası, gericilik ve sağ eğilimli bireysellelikle ilişkilendirilmiştir. Ancak bu durum akıma olan güveni sarsmış; özgürlük ideası, sosyalist gerçekçi resimle ifade edilmiş ve komünist karşıtı bir propaganda sergilemiştir. Akımın estetik ve entelektüel hedefinin kapsamlı oluşu ve modernizm devinimi soyut dışavurumculuk için engel teşkil etmeye başlayınca, ressamların değerleri ve grup içi çalışmaları çatışmaya dönüşmüş, yeni nesil sanatçıların akımın retorikini yok etmek ve yeni konularla ilgilenmek istemeleri yüzünden etkisini kaybetmiştir (Staff, 2014, s.455).

Bu süreçte, ABD'nin kendi kültürünü uluslararası platforma taşıma konusunda beslediği umutlar, ülkenin en önemli sanatçılarının anti-kapitalizm eleştirisini bastırabilen iyimser bir atmosfer yaratmıştır. Aynı sene içinde avangard sanatçılar ise, reddedilen eserlerinden oluşan bir sergi düzenleyerek bakış açılarını net bir biçimde ortaya koymak istemişlerdir. Barnett Newman, uluslararası modernizmin gerçekleşmesi için 1930'lu yılların politikasını yadsıma yaklaşımının gerekli olduğunu vurgulamış, Modern Amerikan sanatına ilişkin düzenlenen sergi kataloğunun sunuş yazısında konuyla ilgili fikirlerinden şöyle bahsetmiştir:

Modern Amerikan sanatçıları olarak bir araya geldik; çünkü kamuya, oluşmakta olan ve dünyanın kültürel merkezi olacağını umduğumuz yeni Amerika'yı yeterince yansıtacak bir sanat kurumu sunma ihtiyacını duyuyoruz. Bu sergi, sanatçıyı demode olmuş politikanın boğucu denetiminden kurtarma yolunda bir ilk adım. Çünkü Amerika'da sanat hala politikacıların oyuncağı durumunda. Yalıtmacı sanat hala Amerika'da egemen. Bölgeselcilik,

Amerika'nın sanatsal geleceğinin dizginlerini elinde tutuyor. Amerika'nın kültür atmosferini tam zamanında aydınlattık. Sonuç olarak biz sanatçılar ülkemizi kuşatmış tehlikelerin bilincindeyiz; sanatımız artık sessiz kalamaz (aktaran; Guilbault, 2014, 239,240).

Newman'ın yukarıda değindiği fikirleri, sadece toplumcu gerçekçi akademizme yönelik bir eleştiri değil, aynı zamanda II. Dünya Savaşı'nın yıkıntıları arasında eski dünyanın gözleri önünde doğan yeni dünyayı temsil eden bir sanat yaratılmasına yönelik ivedi bir çağrıydı. Ancak, Edward Alden Jewell ise, dünyanın içinde bulunduğu yeni durumda sanatla siyaset arasındaki ilişkiyi göremediği gibi yeni grubunda ayırıcı niteliklere sahip olmadığını söylemiş; Newman'ın yukarıda bahsedilen problemlere ilişkin söylemlerini anlamakta güçlük çektiğini belirterek düşüncelerini şu sözlerle aktarmıştır:

Ne bunalımı? Bu grubun düzenleyicileri buna ne bir açıklama getiriyor ne de bir ad koyuyorlar, son derece muğlak ve genelleyici bir biçimde kurtulmasının gerektiğini söyledikleri ama birlikte silaha sarıldıkları kötü güçlerden söz ediyorlar sadece... Bu özel sergiye uygulandığı haliyle bunca patlayıcı bir manifesto çoğumuzun ayağını yerden kesecek gibi görünmüyor (Guilbault, 2009, s.89).

Oysaki, bu noktada anlaşılması gereken şey, mücadelenin ideolojik düzeyde başladığıdır. Konuyla ilgili Stuart Davis, modern sanatı; Meclis Amerika Karşıtı Eylemleri İnceleme Komisyonu ile özdeşleştirmiş, Boston Enstitüsü'nde konuyla ilgili yayınladığı bir yazıda, “Sanatçı, anlatım özgürlüğünü sansürleyecek yollar ve yöntemler bulmayı hedefliyor. Bu şekilde ABD Karşıtı Eylemleri İnceleme Komisyonu ve Moskova'daki sanat tasfiyesiyle yakınlıkları var. Bunlar, gizli amaçlar için yaratıcı düşünceleri değişik gerekçelerle denetlemeye çalışıyor” demekle sanatın bir kez daha siyasetle iç içe olduğunu hatırlatmıştır (Guilbault, 2009, s.231). Bu tür söylemlerden Avrupa'daki hiçbir sanat merkezinin savaş sonrası New York kadar dikkatleri üzerine çekemediği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Şöyle ki, Avrupa savaşın şiddet ve dehşet verici yanıyla mücadele ederken Kıta, Doğu ve Batı blokları ikiye bölünmüş ve çıkabilecek yeni bir savaş alanına dönüşmüştür. Bu süreçte, Batı Avrupa'da kendi kültürel kimliğini ararken, Rusya'nın Avrupa'daki uyduları olan ülkeler, Rus toplumsal gerçekçiliğin sıkıcı havasından kurtulmaya çalışmışlardır. Yıllar geçtikçe Sovyet makamları bağımsız sanat üzerinde daha az

kısıtlayıcı olsa da, siyasal yönden ancak uygun buldukları eserleri resmen tanımışlardır. Batı'da ise durum farklı gelişmiş, devletin sanatı yönlendirmesi en aza indirgenirken özel teşebbüsle uyumlu devlet desteği sağlanmış; sanatçılar, bölgesel ve kitlesel yıkımlar karşısında duyulan endişeyi, korkuyu ve kader imgelerini dramatik bir şekilde 1950'ler boyunca sanat eserlerine konu edinmişlerdir. Bu süreçte, İngiliz sanatçı Francis Bacon'ın korku veren imgeleri anıtsal boyutlara ulaşırken, Henry Moore bronzdan yaptığı heykellerle dünyada daha fazla saygı görmeye başlamış, Alberto Giacometti ise, ince uzun figürleriyle yarımından emin olamayan insanların umutsuzluğunu ve güçsüzlüğünü eserlerine yansıtmıştır (Lynton, 2009, s.257,258). Örneklerde de görüldüğü gibi en tanınmış sanatçıların eserlerinde dahi insanın içinde bulunduğu olumsuz koşullar savaş sonrasında da dile getirilmiştir.

Bu süreçte, ABD'li sanatçı Jasper Johns, eski malzemeleri kullanarak 1955 yılında Amerikan bayraklarından oluşan bir dizi resim yapmış, sergilendiğinde kamuoyunda "sanatçı ulusal bayrakla dalga mı geçiyor, yoksa onu yüceltiyor mu?" tartışmalarını başlatmış, ABD'nin uluslararası sanat arenasında kazanılan zaferlerin tadını çıkaran ulusal sanat dünyasını bir hayli rahatsız etmiştir. Sanatın siyasetle olan ilişkisinde Rusya cephesine bakıldığında, 1953 yılında Stalin'in ölümünün ardından iktidara geçen Nikita Kruşçev, Parti kongresinin kapalı oturumunda Stalin'i resmen kınayarak, onu konu edinen binlerce sanat eserini yok ettirmiştir. Bu dönemde, Stalin'i yüceltme aşırı derecede ardıllarında görülmesi de Sovyet işçilerinin kahramanlaştırılması, toplumcu gerçekçiliğin temel unsuru olmaya devam etmiştir (Lynton, 2009, s.283 ; Clark, 2004, s.114).

20. yüzyıl sanat fikrini öne çıkaran ABD politikası, non-figüratif sanatı ve soyut sanatı destekleyerek sanatın özerkliğine kavuştuğunu iddia etmiştir. Aynı zamanda, sanat için sanat politikasıyla sanatı siyaset dışı konuma çıkardığını söylemiş, fakat sanatın mevcut siyasal koşullar içinde kendi iç siyasetini oluşturamadığını reddettiği esnada o siyasete alet edilmiştir. Serge Guilbaut'ın "özerk sanat söyleminin ABD'de doruğa çıktığı 1950'lerde bile sanat siyasetten hiçbir zaman bağımsız olmamış, ancak öyleymiş gibi bir algı yaratılmıştı"(2008, s.25), sözüyle vurguladığı gibi her türlü tahakküme ve dayatmaya karşı çıkan avangard sanat, anarşi ruhunu kaybederek, II.

Dünya Savaşı döneminde Amerikan liberalizminin simgesine dönüşmüş ve “savaşı izleyen yıllarda, Amerika’nın özellikle Avrupa üzerindeki kültürel hegemonyasının ve soğuk savaş diplomasisinin hizmetine” girmiştir (Artun, 2006, s.72).

20. yüzyılın ilk yarısında iki büyük savaşa tanıklık eden sanat, çağın ikinci yarısında belki de hiç olmadığı kadar önemli fonksiyonlar üstlenerek politize edilmiş, araçsallaştırılmıştır. Savaştan bıkan ve baskıya maruz kalan sanatçılar, Carl Hofer’in resimlerindeki gibi savaşın yol açtığı felaketleri ve yıkımları yapıtlarında daha soyut göstermeyi tercih etmeye başlamışlardır. Böylece soyut resim, 1950’ler de Batı’nın en baskın stili hatta ressamlar için bir kaçış alanı olmuştur. Savaş sonrası ekonomilerin üretken olduğu bu yıllarda, modern günlük hayatın gelişi güzel nesnelere, sanat eseri mertebesine çıkarılmıştır (Uzun, 2014, s.6). “1960’lara kadar solun ve eleştirinin temel anlayışı olan gerçek ve gerçekçilik politikaları, Stalinist ve Nasyonalist ütopya politikalarıyla gerçek dışı olanın emperyalizmle bütünleştiği algısı, Troçkist düşüncenin de katkısıyla sanatı farklı bir konuma getirecek olan 60’lı yılların her türlü otoriter sistemi reddeden sanat eğilimleri, karşıt kültür hareketlerinde de belirleyici” (Odabaşı, 2012, s. 59) ipuçları olacaktır.

1.5. 1960’lı Yılların Getirdiği Yeni Çağ Anlayışı ve Sanatta Politik Görüntü

Toplumsal ve siyasal alanda yaşanan dönüşüme koşut olarak, geçmişin hiyerarşik ve merkezi örgütlenmelerini temel alan ve Tarrow’un (2011, s.7), “kültürel kodlara karşı, elitler, diğer gruplar ve unsurlarla kalıcı bir etkileşim içinde ortak hedeflere sahip ve dayanışma içinde olan bireyler tarafından geliştirilen kolektif eylemler” olarak tanımladığı toplumsal hareketler, 1960’larda yerini merkezi olmayan, heterojen ve daha esnek bir yapıya bırakmıştır (Demiroğlu, 2014, s.133). Dünya genelinde yaşanan krizler, ırkçılık hareketleri, ekonomik çöküş, Sovyet Rusya’sı arasındaki Soğuk Savaş, Amerika’nın istikrar yapısındaki değişim ve bozulma, Kapitalizm ve Komünizm Savaşı, Vietnam ve Kore Savaşı vb. toplumsal hareketler, 1960’lı yılların temelini oluşturan önemli olaylar olarak karşımıza çıkmaktadır (Kabasoglu, 2015, s.22 ; Odabaşı, 2012, s.59). Bu dönemde, dünya genelinde toplumsal ve ekonomik temelli eğilimlerin kültürel olanla yer değiştirdiği görülmekte, bu durum modernizmden postmodernizme geçişin önemli göstergelerinden biri sayılmaktadır.

Diğer yandan toplumcu gerçekçilikte; resim, edebiyat ve sinemada politik ideallerin kişileştirildiği kadın ve erkek kahramanlarla dolu bir dünya yaratılması da söz konusudur. Bu politik idealler, totaliter yönetimlerin vatandaşlarına tepeden bakarak devletin gücünün ve denetiminin her yerde olduğunu hatırlatan politik lider anıtları olarak karşımıza çıkar. Seçtiği konularla halkın sanat anlayışını geliştirmeyi amaçlayan sosyal gerçekçilik anlayışı ise; yalın anlatımından dolayı kışkırtıcı propagandaların sergilenmesine örnek teşkil etmiş, bu tür sanat anlayışları ile kitleler eğitilirken aynı zamanda siyasal bilince de kavuşturulmaya çalışılmıştır (Berger, 2007, s.44).

Sanayileşmenin ardından, tarihsel dönüşüm içerisinde 1945-1975 yılları arasında altın çağını yaşayan refah devleti, piyasadaki başarısızlıklara karşı önlemler alarak müdahaleci bir çizgi çizmiş, kurumların ve devletin fonksiyonunu genişleterek, gelirin devamlılığını sağlama ve yaşam koşullarını iyileştirmeyi amaç edinmiştir. Sosyal güvenlik ve yardım gibi hizmetleri üstlenen refah devleti, iş piyasasındaki düşük ücretli işçilerin yaşam koşullarının kötüleşmemesi için düzenleyici bir sistem getirmiştir. Devlet, sınıflar arasındaki gelir dağılımında ortaya çıkacak huzursuzlukların farkında olduğundan, sosyal koşullar altında kötü giden ekonomi uygulamalarına karşı bireyleri koruyan bir anlayışı benimsemiştir (Özdemir, 2007, s.21 ; Durdu, 2009, s.41). Yapılan bu değişikliklerin kapitalist piyasa ekonomisi bazında müdahaleci refah devletinin yerini koruması bakımından önemli gelişmeler olduğunu da vurgulamak gerekmektedir.

1962 yılında, ABD ile SSCB arasında yaşanan en kritik siyasi gelişmelerden Küba Füze Krizi'ni, dönemin ABD Başkanı John Fitzgerald Kennedy (1917-1963), "Sovyetlerin Küba'ya yerleştirdiği nükleer başlıklı füzeleri kaldırmaması halinde askerî müdahale gerçekleştirileceğini bildiren ultimatomeni diplomatik yollardan muhataplarına değil, televizyondan yaptığı konuşmayla tüm dünyaya duyurmuştur". Soğuk Savaş'ın barındırdığı nükleer savaş tehdidinin bu şekilde medyaya yansımaları ve aynı zamanda Amerika'nın Vietnam'a müdahalesi, gelişmiş Batı ülkelerinde II.

Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan görece refahın ne yazık ki yanılsamadan ibaret olduğunu ispatlamıştır (Gen, 15.5.2016).

Dönemin sanat alanında yaşanan gelişmelerine bakıldığında, erken örneklerin çoğunun elektronik medyadan izler taşıdığı görülürken, bazılarında modernizmin estetik kalıplarına rastlanılmaktadır. Elektroniğe dayalı sanatsal üretimler, kullanışlı ölçütler ortaya koyarken, estetik anlayışın yeni biçimini de etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Bu estetik değişimler modern sürece yönlendirilen eleştirilerin ve tartışmaların belirginleşmesine de olanak sağlamıştır. Pozitif bir perspektiften gelişmiş teknoloji ile üretilen sanatsal formlar; algı, görme biçimi ve yorumlama kültürü ile 1960'lardan sonra ağırlığı iyice hissedilen Kavramsal Sanat anlayışını şekillendirmiştir (Şahiner, 2015, s.85). Tek bir sanat objesiyle elde edilemeyecek olan bu yeni sanat anlayışında, ilk olarak öneriler, harita, film, video, kart ve fotoğraf, sanatçıların kendi bedenleri hatta dilin kendisi dahi sanat aracı olarak kullanılmıştır. Hızla geniş bir coğrafyaya yayılan kavramsal sanatçılar, televizyon ve sinemada, kamera önünde sanatını gösterebilmiş, kalabalıklar içinde bir cambaz, striptizci, hayvan eğiticisi, showman gibi kimliklere bürünerek çalışmalarını sergilemişlerdir (Moffit, 1988, s.111).

Dönemin başında üretilen siyasal içerikli örneklere gelince, Hans Haacke ve Jean Tinguely'nin kendini patlatarak yok eden kinetik *New York'a Ağıt* (1960) adlı heykel çalışması ön plana çıkar. Bu çalışmada sanatçılar; tekerleklerden, zincirlerden, buharlı makinalardan ve birçok rastgele seçilmiş parçadan oluşan mekanik karmaşıklığın estetiğiyle uğraşmışlar, bir anlamda modern çağın çıkmazını yaşayan insanın kendi kendini yok etmesini ironik bir şekilde temsil etmişlerdir. Baudrillard'ın "kendi kendisiyle boğuşan bir makinenin, sonuçta kendi kendini yok etmeye mahkum olması gibi, kendi kendini yok etme olayı, çağdaş resmin bütün uzantılarında vardır" görüşünü de ortaya koyan bu heykel, sanat ürününde nesneden sisteme geçişi işaret eden önemli eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde, sistem toplumun ilgi odağı haline gelirken, sanatçılar da dünyayla metforik ilişki kuran sanat nesnesi fikrinden koparak, yaşanan deneyime eşit olan işler üretmeye başlamışlardır. *New York'a Ağıt* örneğinde görüldüğü gibi gerçek zaman ve mekanda işlerini

konumlandırılan sanatçılar, ziyaretçilere içinde dolaşabilecekleri senaryolar sunarak estetik sistemler deneyimletmeye çalışmışlardır (Yavuz, 2009, s.54 ; Arıkan, 21.07.2008).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yeniden yapılanmanın yaşandığı 1960'lara genel bir bakış yapıldığında, Batı ülkelerinde yoğun olarak savaş imgelerinin kullanıldığı göze çarpmakta, özellikle büyük savaşlar döneminde sanatçıların üretimlerine yansıyan toplumsal gerçekçilik-halkçılık ve işçi konulu eserler bu dönemde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, yoğun bir izleyici kitlesine ulaşabilmek için, sınıf çıkarlarını ifade etme, somut güncel konuları işleme ve partinin bakış açısına bağlı kalma temellerine dayanan, aynı zamanda Stalinist iktidar tarafından Marksist ve Leninist düşüncelerden yola çıkarak oluşturulan Rus Halkçılık Geleneği, sanatçı Victor Popkov'un (1961) *Bratsk HES İşçileri* (Şimşek, 2000, s.200), adlı çalışmasında görüldüğü gibi etkisini devam ettirmektedir.

1963'te Danimarka'nın Odense kentinde, *Sitüasyonist Enternasyonal*,⁸ tarafından düzenlenen, ismini Britanya'da nükleer savaş durumunda görevlilerinin saklanması için inşa edilen gizli sığınaklardan alan *RSG-6'nın Yok Edilişi* başlıklı sergide olası yeni bir dünya savaşı canlandırılmıştır. “Galerinin odalarından biri, kesintisiz siren seslerinin yayınlandığı temsili cesetlerle ve erzakla dolu bir sığınak replikası” görünümünde hazırlanmıştır. Başka odaya geçildiğinde Sitüasyonist Enternasyonal'in Danimarka kolundan J.V. Martin'e ait olası III. Dünya Savaşı'ndan sonra dünyanın halini gösteren *termo-nükleer* haritalar yer almakta, aynı odanın duvarlarında ise dünya liderlerinin resimlerinin yerleştirildiği hedef tahtaları bulunmakta, sergiyi ziyaret edenlere sunulan tüfeklerle bu hedefleri gözünden vuranlara sergi kataloğu hediye edilmiştir (Gen, 15.5.2016). Dönemin sanatsal gelişmeleri böyle bir tablo çizerken, ABD'nin siyasi ortamında özellikle gençlik içerisinde oluşan karşı kültür hareketlerinde Vietnam Savaşı'nın etkileri dikkat çekmektedir.

⁸ Guy Debord “Situasyonist, Sanat ve Politikada Yeni Eylem Biçimleri” başlıklı yazısında bu serginin sitüasyonist hareketin sanatsal avangard olarak neyi ifade ettiğini şöyle açıklamıştır: “Situasyonist hareket avangard olarak, günlük hayatı özgürce inşa etmenin olası yollarının deneysel soruşturması olarak ve yeni bir devrimci mücadelenin kuramsal ve pratik gelişmesine katkıda bulunmak olarak görülebilir”. Debord, G. (2004). Art-İst Güncel Sanat Dergisi, Sayı:1, İstanbul s.124

Uzak Doğu ve Güneydoğu Asya’da komünizm düşüncesinin etkileyici sonuçlarını durdurmak adına yıllarca sürdürülen ve arkasında ağır yıkımlar bırakan Vietnam Savaşı’nın en bilinen dönemi, 1965-71 yılları arasında ABD ile Kuzey Vietnam arasında yaşanan çarpışmalardır. Modern tarihte medyaya açık ilk savaş olma özelliğini taşıması ve medyadan sansürsüz takip edilmesi sebebiyle toplumun savaşta yaşananlara daha gerçekçi bakabilmesini sağlamış, bu dönemde *savaşı eve getirmek* sık sık dillendirilen temalardan olmuştur. Özellikle televizyon, sinema ve fotoğraf olmak üzere kitle kültürü üzerinde etkisi büyük olan araçların kullanımı artmış, aynı oranda onlara karşı getirilen eleştiriler de çoğalmıştır. Amerikan halkının gözünde gittikçe amaçsızlaşan bu savaşta; iliştilmiş fotoğrafçılık, taraflı habercilik vb. kavramlar gündeme gelmiştir. Amerikalı gençler, Vietnam konusunun soğuk savaşın bir parçası olduğunu görmüş, tüm bunların hükümetin uydurduğu yalanlar olduğuna inanmışlardır. Temelde savaş karşıtı olarak örgütlenen gençlerin oluşturduğu muhalif hareketler, aynı zamanda cinsiyetçilik, ırkçılık karşıtı eylemlerde birleşerek büyük çapta destek görmüş ve kitlesel hareketlere dönüşmüştür. Dolayısıyla Amerika, gençlerin ve öğrenci kesimin daha önce benzeri görülmemiş büyüklükte protesto ve ayaklanmalarına sahne olmuştur. (Gürbüz, 2011, s.22 ; Odabaşı, 2012, s.60). Siyasal, ırksal ve kültürel konuları içeren bu savaş karşıtı hareketler, 1960’ların toplumunda bölünmelere sebep olmuştur.

1963 yılında dünyanın bir çok ülkesi, ABD Başkanı Kennedy’nin suikast sonucu öldürülmesi haberiyle hafızalardan silinmeyecek bir olaya şahitlik etmiştir. Siyaset dünyasını sarsan bu olayın ardından iktidar koltuğuna oturan Lyndon B. Johnson, Vietnam’daki iç savaşa ABD’nin karışması konusunda taraf olmamış, Güney Vietnam’ın kuzeye yenik düşmesi halinde Uzakdoğu ülkelerinin domino taşları gibi Doğu Bloku’nun eline geçmesinden tedirgin olsa da, iktidara geldikten bir yıl sonra Kuzey Vietnam’ın Tonkin Körfezi’nde ABD destroyerine saldırdığı gerekçesiyle savaşa dahil olmuştur. Başkanın politikalarını savunan kesim (Atmacalar) saldırılara karşı koymak için ABD’nin ahlaki bir sorumluluk taşıdığı söylemini savunmuşlar, aynı zamanda domino teorisi olarak adlandırılan başkan Eisenhower’ın “eğer komünistler bir ülkeyi işgal ederlerse önce o ülkenin komşularını en sonunda da tüm dünyayı ele geçirirler” görüşünü desteklemişlerdir. Atmacaların ABD’nin

Vietnam'daki saldırgan güçlerinden biri olmadığını iddia etmelerine karşı, Amerikalı savaş karşıtları ise (Güvercinler), ABD'nin bu savaşa dahil olmamasını, bunun Güney Vietnam Hükümeti ve Vietkong arasındaki bir iç savaş olduğunu savunmuşlardır. ABD'nin askerilerinin sivilleri öldürmesine, yoğun hava bombardımanına, Napalm ve kimyasal gazları kullanmasına karşı çıkararak domino teorisini kabul etmemişlerdir (Elibal, 20.12.2007).

Yukarıda bahsedildiği üzere, 1960'lar toplumsal belleğin çoğunlukla birçok olayı göz ardı etmeyi sürdürmesi gibi yeni oluşan ve muhtemelen yine unutacağı olaylarla karşı karşıya kalmıştır. Savaşın getirdiği olumsuzluklara tanıklık eden sanatçıların çoğu, savaşın kötülüklerine ilişkin işler üreterek buna ilişkin görüşlerini toplumla paylaşmıştır. Halkın çoğunluğu ise, sanatçıların bu görüşleriyle aynı noktada birleşerek onlarla birlikte tepkilerini dile getirmişler, ancak değişmeyen gerçek savaşın bunlara karşı uzun süre devam etmiş olmasıdır (Yıldız, 2013, s.21).

Dönemin ikinci yarısından sonra üretilen örneklere bakıldığında; Angeles Sunset ve La Cienega bulvarlarının kesiştiği yerde kiralanmış parsel üzerine inşa edilen ve Heykeltıraş Mark di Suvero önderliğinde Protest Sanatçılar Topluluğu tarafından tasarlanan *Barış Kulesi* (1966) adlı anıt heykel önemli bir çalışma olarak karşımıza çıkar. Bu çalışma, dünyanın bir çok bölgesinden sanatçıların gönderdikleri savaşa karşı olduklarını anlatan kelimeler ve resimlerin yer aldığı 400 küçük tahta parçalarından oluşan bir projedir. Bu anıtın açılışından bir yıl sonra Muhalif Sanatçı ve Yazarlar Grubu tarafından "Kızgın Sanatlar Haftası" festivali düzenlenmiş, 600 sanatçının katıldığı organizasyonda, resimlerinde savaş karşıtı politik imgeleri kullanan Leon Golub ile "Vietnam Savaşı sanatçı olarak konumumu yeniden düşünmemi sağlayan temel nedenlerdir" diyen Nancy Spero da yer almıştır. Bu savaş karşıtı hareketlere Mark di Suvero'nun yanı sıra, soyut minimalist alanda çalışmalarını sürdüren Ad Reinhardt ve Carl Andre gibi sanatçılar da destek vermişlerdir (Clark, 2011, 151).

Yeni dışavurumculuk akımıyla adından söz ettiren aynı zamanda siyasal içerikli eserleriyle tanınan bir diğer politik sanatçı Anselm Kiefer'in bu dönemde ülkesinin yakın tarihine nesnel bakma ve deşme cesaretini göstererek sanatını daha ileri boyuta

taşıdığı dikkat çeker. Örneğin, 1969 yılında siyah-beyaz fotoğraflarda Avrupa'nın değişik şehirlerindeki tarihsel mekanlarda kendisini Nazi selamı verirken gösterdiği bir kitap yapmıştır. Bu çalışması yüzünden sanatçı Nazi suçlamalarına maruz kalmış, bir röportajında kendini Hitler ile özdeşleştirmedeğini, onun çılgınlığını anlamak için böyle bir davranış sergilediğini söylemiştir. Brechtvari bir durumu çağrıştıran bu tutumda, kendi duygularıyla Hitler'inkini karıştırıp karıştırmadığı muallaktır, ancak kesin olan şey, sanatçının Almanya'nın tarihsel kişilerine dinsel bir ciddiyetle yaklaşmasıdır ki bunu "bilim hiçbir şeyi yanıtlayamadığı için dine yöneliyorum" (Anderson, 2011, s.31) sözüyle doğrulamaktadır.

1960'lı yılların belirleyici özelliklerinden biri de kadın sanatçıların seslerini yükseltmeleri ve feminist sanatın ön plana çıkmasıdır. Bu dönemde üretimleriyle adından sıkça söz ettiren Martha Rosler, "Benimsenmiş ahlaki düşüncelere karşı çıkan savaş karşıtı veya ajitatif feminist çalışmaların insan topluluklarına ulaşabileceği sokaklarda veya bağımsız basında sergilenmesi daha uygun görünmektedir" sözüyle galeri ve piyasa sistemine dahil olmayı reddetmiştir. Bu dönemde sıklıkla dile getirilen *Savaşı Eve Getirmek* sloganını 1967-1972 yılları arasında aynı adlı eleştirel bir çalışmayla ele alarak sokaklarda ve alternatif mekanlarda sergilemiştir. Aynı dönemlerde, *Amerikan Halkı* adlı bir dizi resim yapan Faith Ringgold ise, Vatandaşlık Hakları Hareketi, Siyah Güç'ün yükselişi, toplumdaki ayrışma ve ırkçılık konularını resimlerine yansıtmıştır. Basit bir imgeyi rahatsız edici bir belirsizlik içinde sunduğu *Bayrak Kanıyor* (1967) işinde, bayrağın arka yüzeyinde kol kola girerek poz veren beyaz bir çift ile siyah bir adamın yüzlerinde anlamsız ve boş ifade benzerlik göstermektedir. Resimdeki siyah adam, sağ elini sadakat yemini eder veya bir yarayı kapatır gibi kalbinin üzerinde tutarken sol elinde küçük bir bıçak taşımaktadır. Bayrağı protesto eden çalışmalar içerisinde çok az örnek Ringgold'un ulusal birliği sembolize etme işlevini bu derece etkili bir şekilde kaybettiren bir tezat oluşturmaktadır (Clark, 2011, s.155).

Edward Kienholz da savaş karşıtlığını işlediği *Savaş Anıtı* (1968) adlı politik işinde; modern Amerikan yaşamını temsil eden fastfood lokantasının ortasına Amerikan

ordusu bayrak dikmekte, duvarda ise Uncle Sam'in⁹ Amerikan gençlerini askere çağıran posterini asılı durmaktadır. Burada Vietnam Savaşı'nın travmasının sıradan Amerikan insanının üzerine çökmesi anlatılmaktadır (Erden, 2012, s.92,93). 1967 yılında ABD hükümetinin federal bayrağa saygısızlığı suç saydığı yasa tasarısını onayladıktan sonra, Faith Ringgold, Gerilla Sanat Eylem Topluluğu'ndan Jean Toche ve Jon Hendricks Judson ile birlikte Anıt Kilisesi'nde düzenledikleri *Halkın Bayrağı Gösterisi* (1970) adlı bir eylemleri yüzünden tutuklanmışlardır. "Bayrak insanların öldürülmesini kutsamak için kullanılabilir, insanların öldürmelerini engellemek için de kullanılabilir" (Odabaşı, 2012, s.74), savunmasını yapan sanatçıların bu durumu, geçmiş dönemlerde tanık olduğumuz baskıcı ortamın 1960'lı yıllarda da sürdüğünü göstermektedir.

Siyasi gelişmelerin oldukça hareketli olduğu dönemin sonlarına geldiğimizde, özellikle Vietnam Savaşı sırasında (1968), Kuzey Vietnam Kuvvetleri'nin yaptığı *Tet Saldırısı* dünyanın birçok yerinde büyük yankı uyandırmıştır. Bu saldırıya karşı farklı coğrafyalarda yaşayan insanlarda seslerini yükseltmiş ve tepkilerini göstermişlerdir. Vietnam'da savaşan sol görüşlüler, Tet saldırısında emperyalizmin yenilmez olduğunu göstermişlerdir. 1968'de yaşanan olaylara bu devrimci hareketler yol gösterici olmuş, özellikle genç öğrenciler arasında büyük etkilere yol açmıştır. Gençlerin oluşturduğu topluluk; ekonomik, siyasal, kültürel ve toplumsal krizlere neden olan kapitalizme karşı birlik olup mücadele vermişlerdir. Toplumsal hareketler eskiden beri insanların hayatında yer edinmiştir, ancak 68 hareketi kendinden önceki hareketlere ırkçılık, feminist, anti nükleer, küreselleşme, cinsiyet, etnik grup, yaş ve dine dayalı kimliklerin onaylanması gibi bir çok kavramın yaygınlaşmasında yenilik sunmuştur (Kabasoglu, 2015, s.22 ; Çetinkaya, 2014, s.24,67 ; Uzun, 2014, s.7). Bu tür yenilikler, farklı konuları, ilkeleri, değerleri ve toplumsal anlayışı gündeme taşıdığı gibi, kültürel ve entelektüel bir altyapıda gelişen 68 olayları da sanatla olan güçlü bağımsızlığını yansıtmıştır.

⁹ ABD'nin simgesi. Genellikle uzun beyaz saçlı, fraklı, yeşilli ve çizgili pantolonlu, uzun şapkalı bir karikatürle betimlenir. Bu betimleme Amerikan folklorundaki Jonathan Birader ve Yankee Doodle kişiliklerinin bir karışımıdır. Terimin kesin olarak nereden kaynaklandığı bilinmemekle birlikte James Montgomery Flagg'in I. Dünya Savaşı'na asker toplamak için yaptığı afişte kullanılmıştır. Sam Amca karakteri 20. Yüzyılın en bilinen çizgilerinden biri haline gelmiştir.

Aynı yıl gelişen bir başka siyasi olay da 1968 Mayıs ayının başında Paris’te ortaya çıkmış, öğrenciler ile polis arasında başlayan küçük ölçekli çatışmalar zamanla sokak savaşlarına sahne olmuş ve Avrupa’nın diğer önemli şehirlerine de sıçramıştır. Bu hareketin 68 öğrenci olayları hareketini desteklediğini gören Fransız öğrenciler ise, sloganlarına “Roma... Berlin... Madrid... Varşova... Paris” vb. şehir isimlerini eklemiştirler. Ayaklanma, “Che Guevara’nın devrimi bir azınlık isyanı ile nasıl kıvılcımlanabileceğini açıklayan katalizör teorisini” doğrular şeklinde Fransa genelinde çeşitli endüstri alanlarında yaklaşık dokuz milyon işçinin grev yaptığı bir harekete dönüşmüştür. Krizi acilen bitirmek için iktidara gelen Charles De Gaulle hükümetine de zamanla karşıt görüşler oluşmaya başlamıştır. İşçi eylemleri düzenleyen küçük eylem komiteleri ağı, üniversitelerden fabrikalara yayılınca radikal öğrenci liderleri mücadeleye evrensel boyutta bir devrim perspektifinden bakmışlar; eylemlerini, Küba’dan Che Guevara, Vietnam’dan Ho Şi Minh ve Çin Halk Cumhuriyeti’nden Mao Zedong gibi birbirinden farklı ideolojik konumlardaki devrim kahramanlarının devrimleriyle özdeşleştirmişlerdir (Clark, 2011, s.163,164).

Dünyanın her yerinde olduğu gibi 1968 Hareketi sanatı Fransa’da da karşıt propaganda uygulamalarına yönlendirmiştir. Nanterre Üniversitesi’nde başlayan öğrenci ayaklanmaları kısa sürede büyümüş ve diğer üniversitelere yayılmış; Güzel Sanatlar Fakültesi’nin baskı stüdyolarını ve atölyelerini işgal eden öğrenciler ise, bu mekanları hareketin propaganda makinesine çevirmiştir. Burada serigrafik baskı yöntemiyle 2.000 adet politik imgelerle yüklü posterler üreterek Paris sokaklarının her yerine asmışlardır (Odabaşı, 2012, s.89). Tüm bu düşünceler ışığında öğrenciler; *Polis Güzel Sanatlar Fakültesinden Defol* (1968), *Genç Ol ve Sus* (1968), *Çatışma Sürüyor* (1968), *Polis Güzel Sanatlar’da Boy Gösteriyor*, *Güzel Sanatlar Sokakları Afişliyor*, *Normale Dönüş*, *21 Yaşından Küçükler*, *İşte Oy Pusulanız!* vb. sloganları afişlere taşırken, “Sanat öldü, günümüzde resim kaldırımlara yapılır. Tanıdığım tek modern heykeller barikatlardır. En güzel heykel kaldırım taşıdır kübik, ağır kaldırım taşı, aynasızların kafasına fırlattığımız kaldırım taşı, Parantez içinde sanat, propaganda ön planda” (Demirer vd, 1998, s.176-205), gibi duvar yazılarının sert ve politik dili, sanatın siyasetle bulunduğu o dönemin radikal olayları arasında yer almıştır.

Öğrenci olaylarıyla birlikte oluşan toplumsal yapı içinde kendine yer bulan sanat, disiplinlerarası bir nitelik kazanarak teatral bir gösteriye dönüşmüştür. Sanatsal aktiviteler, birleşik sanat yapıtı niteliğine bürünerek, sanatçıların bu aktivitelerde bedenlerini sanat nesnesi olarak kullanmalarına olanak sağlamıştır. Yapıtlarına şiddeti konu edinerek söylemlerini şiddet olgusu çerçevesinde şekillendirmeye başlayan sanatçılar, aslında şiddet içeren bu gösterilerinde iktidar karşısında öteki olarak kurulan bedeni yeniden kurmayı amaçlamışlardır. Etkinliklerine izleyicinin de katılımını sağladıkları gibi çağın ortaya koyduğu görüntüleme tekniklerinden de yararlanmışlardır (Yavuz, 2009, s.41,42). Dünya’da toplumsal değişim ve siyasal süreçleri etkileyen bu tür olayların yaygınlaşması, sanatsal alandaki tavırların dönüşümü ve şiddet olgusunun bu kadar gözler önüne serilmesi hususunda performans sanatçısı Tosun Bayrak şöyle bahsetmektedir:

1963 ve 1972 yılları arası Vietnam Savaşı ve Nikson devri, sosyal, moral ve siyasi hareketleri çevresinde doğan, bencil ve psikolojik “Abstract Ekspresyonist” ekolünden sonra nazikane ve estetik bir “Popular Art” ekolü doğdu. Bu hafif ve mizahi bir “Social Comment” sanatı idi. Daha sonra bazı sanatkarlar, daha cüretli, daha korkutucu, anti-estetik ve anti-art, galeriye ve müzeye sığmayacak, yarına kalmayacak, sadece göze hitap etmeyen, kulakla duyulan, kokusu alınan, vurup kaçılan, yenip tadılan bir sanat icat ettiler. Adını “Shock Art” koydular. Şok sanatının gayesi; ayakta uyuyanları uyandırmak, sadece zahiri görüp, zarfta kalan, mazrufu görmeyenlere, sakatları, kanı, irini, pisliği ile o güzel tenin altında nelerin gizli olduğunu göstermek, emperyalist ve materyalist fahişenin makyajını silerek, altındaki gerçek yüzü teşhir etmek idi. Ve gerçekten de öyle oldu. Batı’nın korkunç yüzü, değişik gösterilerle sergilendi (aktaran:Yavuz, 2009, s.45).

Resimlerinde siyasal şiddeti konu edinen Leon Golub ise, acı çeken insan figürlerini tuallerinde işlemiş, eski zaman savaşlarını, devler ve tanrılar arasındaki mücadeleleri konu edinerek dönemin kavramsal eğilimlerinin dışında kalmıştır. 60’ların sonuna doğru ABD’nin Asya’daki savaşlarını resimlerine yansıtmaya başlayan Golub’un varoluşçu felsefeyi benimsediği dikkat çekmektedir. Tuali germeden, üstünü vernik katlarıyla kaplayan ve sonrada bu yüzeyi yalnızca kaslardan oluşan büyük figürlere dönüştürerek dokulandırması, siyasal şiddeti ele alış şeklinin ne kadar farklı olduğunu gösterirken, ABD iktidarını, yaşam biçimlerinin acımasızlığını ve şiddetini gözler önüne serer (Yavuz, 2009, s.90,91 ; Erzen, 1997, s.668,669). Golub’un 1969 yılında

yaptığı *Napalm I* adlı resmi, napalm bombasının yanmış, çürümüş insan bedenleri üzerindeki etkisini katmanlı boyama ve kazıma tekniğiyle izleyiciye sunmaktadır. Bu, bir bakıma hiçbir medya ağında görülemeyecek olan ABD politikalarının sorgulanmasını ve geri dönüşü olmayan yitik hayatları anlatmaktadır (Aslan ve Yıldız, 2016, s.336).

1960'ların sonunda Modern Sanat Müzesi'nin sponsorlarından Rockefeller ailesinin müzenin çıkarlarıyla bağlantılarının sorgulanmaya başlanması ve apolitizmine yönelik saldırılarda karşımıza çıkan önemli gelişmelerdir. Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu (The Guerilla Art Action Group), müzenin kanlı parayla finanse edildiğini iddia eden bir broşür hazırlamış, üzerine de; "David Rockefeller'ın MOMA hissesinin bulunduğu Kaliforniya Standart Petrol Şirketi, fabrikalardan birini Birleşik Teknoloji Merkezi'ne Napalm üretimi için kiralamıştır" yazmıştır. Ayrıca Rockefeller kardeşlerin %20 hissesine sahip olduğu McDonnell Uçak Şirketi'nin kimyasal ve biyolojik savaş araştırmalarına karıştığını da ileri sürmüşlerdir. Eylemciler, tepkilerini dile getirmek için düzenledikleri *Tüm Rockefeller'ların Modern Sanat Müzesi Yönetim Kurulundan Acil İstifası İçin Çağrı* ya da diğer adıyla *Kan Banyosu* (1969) performanslarında müzenin zeminine hazırladıkları broşürleri yadıktan sonra *tecavüz* diye bağırışlar ve birbirleriyle boğuşup giysilerini parçalamışlardır. Çantalarında sakladıkları hayvan kanıyla dolu torbaları patlatarak etrafa saçtıktan sonra eylemlerini sonlandırmışlar, polis müzeye ulaşmadan alanı terk etmişlerdir (Clark, 2011, s.153).

1960'ların sonunda ABD'de politik aktivizmin bir ifadesi olarak ortaya çıkan Graffiti ise, sokak çetelerinin kendi bölgelerini işaretlenmesinde araç olarak kullanılmıştır. Bahsedilen sokak çeteleri, ABD gençliği arasında kendilerini hip-hop kültürüyle tanımlayan ve kültürün rap, dj'lik, break dans ve dördüncü ana elemanı olan graffitiyi kendi alanlarını belirlemede kullanmalarının yanı sıra çete savaşlarında da araç olarak kullanılmıştır. Örneğin, hangi çetenin daha çok 'bombalama' yaptığı, bombalanan yerlerde kimin en hızlı ve büyük bombalamayı gerçekleştirdiği gibi (Saka, 8.12.2012).

Bu dönemde, ciddi bir şekilde sorgulanan kavramlar arasında; merkez, kaynak, temel ve evrensellik başı çekmiş, postmodernist olarak da tanımlanan bu düşünce sistemine

göre, insan her an çevresinden etkilenirken, aynı zamanda çevresini de etkileyen sürekli oluşum halindedir. İnsanı özgür bir birey ve özgün olarak tanımlamak oldukça zorlaşmış, artık kişi yerine *özne* terimi kullanılmaya başlanmış dolayısıyla özneye bağımlı olan gerçek ve toplum kavramları, geleneksel anlamlarından sıyrılarak farklı anlamlar kazanmıştır. Sanatın temel kuvvetlerinden kompozisyon ve psikoloji etkisini kaybederken, yaratıcısının iç yaşamı, imzası, yaşam öyküsü, jestleri ile bütünlük halinde olan modern sanat sorgulanmaya başlamıştır. Dünya için konstrüktivist ve dışavurumcu algılama biçimin yeterli olmadığı anlaşıldığından, sanat yeni ilgi alanı olan kitle iletişimine dönüşmüştür. Sonuç olarak, 1960'lı yıllar kültür-sanat ve düşünce dünyasında modern dönemin sonunu getiren yeni bir değişim sürecinin habercisi olmuştur (Özkaya, 2007, s.19,20 ; Heptunalı, 2007, s.25).

1.6. Modernizmden Postmodernizme Evrilen Sanat ve Siyaset

Postmodern söylem; toplum, kültür, tarih ve düşünce gibi anahtar niteliği taşıyan bir dizi değişimi ve dönemselleştirmeyi anlatan terimleri içermekte, aynı zamanda modern söylem ve uygulamalarla bağlarını koparan yeni kültürel, teorik ve sanatsal perspektifi ifade etmektedir. Söylemin farklı alanlarda ve disiplinlerde kullanılması ve bunların yeteri kadar kuramsallaştırılmaması, postmodern üzerine inceleme yapan teorisyenlerin birbirleriyle uyuşmayan görüşlerini karşımıza çıkarmaktadır. Örneğin, bazı teorisyenler, postmodernizmi yeni fenomenleri ifade etmek için kullanırken, bazıları kural koyucu bir tarzda kullanmakta, yeni kültürel ve siyasi söylemlerin kabul edilmesi için kışkırtıcı bir tavır sergilemektedir ¹⁰ (Best ve Kellner, 2011, s.47,48). Hassard'ın söylediği gibi postmodern söylemde, nesnel ve üstün bir duruş fikri reddedilmiş, örgütlerin değişkenlik teması öne çıkmıştır. Sonunda da postmodernizm birçok baskıcı, eskimiş modern ideolojilerden ve pratiklerden ayrılan *anti-modern* müdahaleler olarak karakterize edilmiştir (1999, s.189).

¹⁰Perry Anderson, postmodernizm fikrinin ilk olarak 1930'ların Hispanik dünyasında söz edildiğinden bahsetmektedir. Federico de Onis tarafından ortaya atılan *postmodernismo* sözcüğü, modernizmin kendi içindeki muhafazakar gerileyişi; "Modernizmin lirik meydan okuması karşısında, bir ayrıntı mükemmeliyetçiliği ile ironik bir mizah anlayışına sığınan, en özgün özelliği kadınlara ilişkin yeni otantik anlatımı olan bir hareket" olarak tanımlanmıştır. *Postmodernismo* akımının kısa sürdüğünü düşünen De Onis, ardından *ultramodernismo* terimini ortaya atmıştır (2011, s. 9-11).

Postmodern olarak ifade edilen 1970’li yıllarda, sömürünün liberalleşmesi ya da gelişme inancı ve aklın özgürleşmesi gibi anlatılar yadsınmakta, yerel ve spesifik farklılıklar karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde, otoritenin bölünmesi ve bilginin ticarileşmesi, tüketici odaklılığı ve küreselleşmenin toplumsal yaşamda ön plana çıkması, 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyıl başında gelişen kapitalizmle kurulan yakın ilişkiyle bağlantılıdır. Kapitalizmin dönüşümünde rol oynayan ekonomik krizler toplumsal yaşamı sekteye uğrattığı gibi, onları yeni arayışlar ve çözüm yolları bulmaya da itmiştir. Örneğin, kapitalizmin bir çıkış noktası olarak 1973 yılında dünya siyaseti, petrol kriziyle yeni bir dönüşüm sürecine girmiş, 1920 ve 1930’lu yıllardan beri, göreceli olarak da 1973 yılına kadar egemenliğini sürdüren fordist üretim biçimi sona ermiştir. Geleneksel üretimin gücünü kaybetmesinin ardından, yeni mikroçip teknoloji çeşitleri, medya ve endüstrilerde az sayıda rastlanılan yaratıcı meslekler devreye girmiş, bilim ve ilerleme inancını ön plana çıkartan, yığınlara yönelik standartlaştırılmış bir üretime sahip fordist üretim yerini post-fordist adı verilen kapitalizmin yeni aşamasına bırakmıştır. Post-fordizm, daha az hiyerarşiyi, üretimde yerindenliği, yarı zamanlı işleri, kısa süreli sözleşmeleri ve esnek uzmanlaşmayı gündeme getirmiştir. Haz sorunu zaten politik bir dağarcık içinde yer almaktayken, o sıralarda feministler, ortodokslar ve eşcinseller solcuların kabul edilemez tavırlarına rağmen, keyif aldıkları deneyimleri kuramsallaştırma peşinde koşmuşlardır. Örneğin, Dick Hebdige’nin geliştirdiği alt kültür kuramı; işçi sınıfın genç kesiminin mallarına yeni ve karşıt anlamlar yüklemesine dayandırırken, konuya feminist çerçeveden bakan Erica Carter ise, Batı Almanya’da savaş sonrası koşullarda, kendisiyle gurur duyan bir kişiyi modern ve özgür biri olarak tanımlamanın, bir çift naylon çorap sahibi olmakla sağlanabildiğine işaret etmiştir (Leroy ve Tatenhove, 2000, s.192 ; King, 2005, s.519 ; Allmendinger, 2000, s.64,68 ; McRobbie, 2013, s.55,87). Bu iki örnekle yıkıcı tüketimin genel hatlarının çizildiği açıkça görülmektedir.

Anthony Giddens’in, “Postmodernizm (eğer bir anlamı varsa) en iyi biçimde edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki üsluba işaret etmeyle sınırlandırılmalıdır”, sözü doğru bir bakışı öze kavuşturmaktadır. Öyleyse, uzlaşılması mümkün olmayan bir düşünce biçiminin, sınırlı bir yaratıcılık alanında anlamlı veya işlevli olabilmesi mümkündür. Modernizm sonrası veya postmodernizmin sınırlı alanları içinde doğan

düşünce ve yaratıcılık, kendilerine en başta çizdikleri sınırlara uygun ilişki biçimleri ararken, modern doğuş ve yükseliş dönemi sürecinde meydana gelen yeni gerçekliğin kuşatmasını, kendinden sonra gelenlerden bütünüyle ayırmıştır. “Seçkin kültürü kitle kültüründen ayrı tutan modernistlere karşı verilmiş çağdaş bir tepki” olarak nitelendirilen postmodernizmi, modernizme karşı çıkan zıt bir hareket olarak görmek ya da ileri sürmek yerine, modernizmin bitişe geldiği noktada tarihsel olarak bıraktığı boşluğu doldurmaya aday göstermek daha yerinde bir görüştür (Gümüş, 2015, s.19,20).

Postmodernist siyaset ve siyasal kültüre gelindiğinde; bürokrasiden, otoriteden, disiplinden, tekdüzelikten, modern siyasetten, geleneksel bağlılıktan ve mekanik çalışmadan doğan bir memnuniyetsizlik söz konusudur. Düzenin bozulması ve yeniden düzenlenmesi; farklılığı, güvensizliği, özgürlüğü, meşruiyetsizliği, gücü ve doğallığı yansıtan bir siyasetin ortaya çıkacağını işaret etmektedir. Çoğulculuğa ve heterojenliğe vurgu yapan teorisyenlerin, yerellik ve kimlik sorunlarını tekrar açığa çıkarması, diğer başka alternatif modelleri gündeme getirmektedir. Müzakereci demokrasi ve radikal demokrasi gibi modeller, işte bu yeni alternatif arayışlar esnasında ortaya çıkmıştır. Küreselleşme, çok uluslu şirketleri ön plana çıkararak devletin egemenliğinin uluslararası kuruluşlar ve sivil toplumlar tarafından paylaşılabilceği düşüncesini doğurmuştur. Bunun yanı sıra, devletin coğrafi sınırları içinde yaşayan insan hakları ihlali, insan hakları kavramının gelişmesi ve uluslararası toplumun ihlalcı devlete karşı müdahaleler etmesinin yolunu açmış, böylece egemenlik anlayışı değişmeye başlamıştır.

Katılımcılığı, çoğulculuğu ve farklı bir devlet anlayışını benimseyen postmodern siyasetteki liberal düşünce ise, globalleşen dünyada yeni bir siyasal kültür oluşturma fikrini sunmuş, özgürlüklerin sınırsız yaşandığı özgür düşünce akımlarını desteklemiştir. Dil ve din birliği gibi bütünleştirici, güç oluşturucu öğeleri kabul etmeyen, azınlıkların varlığını pekiştiren ve etnik farklılıkların ön plana çıkarılmasını reddeden postmodernistler, halkın seçtiği temsilcilerin iradelerinin üstün tutulduğu, sorgulama ve eleştiri yollarının açık olduğu, devletin küçültülerek liberal demokratik bir devlet anlayışın ilkelerini esas alırlar. Ancak değişime açık bir yapıya sahip olması

yüzünden bu düşünce tarzı ile çeliştiğini de belirtmek gerekmektedir. Çünkü tek doğruya değil de herkesin doğrularının varlığını kabul eden hoşgörülü bir anlayışın kamusal alana taşınabilmesi, demokratik siyaset ve kamusal tartışma alanına zemin hazırlamaktadır (Türköne, 2005, s.502,503 ; Çağlar, 2008, s.381).

Postmodern politika, gündelik yaşamda politik bir alaycı tavır ve öznellik politikası ile karşılaştırılan kutupların etrafında dönmektedir. Postmodern politikaların bütününe bakıldığında, postmodern teorisyenlerin, politik öneriler ve somut analizlerden ziyade *slogan üretme* eğilimine yöneldikleri dikkat çeker. Bu sebeple, tüm ütopyacı alternatifler ve sisteme dışsal olan tüm idealler reddedilir. Alternatif ve muhalif yaratmayan postmodernistler ise, sistemi uç noktasına götürmeyi tercih ederler. Aslında hiçbir postmodern teorinin, günümüzün kötü koşullarına yeterli bir politik cevap üretmediğini söylemek yanlış olmaz. Alaycılık, şişirilmiş bir avangard ya da fırsatçı tutum almak için postmodern teorisyenler belki de bu nedenle politikaya mesafeli durmuşlardır. 1960'lı yılların sonunda radikal politikanın yenilgiye uğraması, son yirmi yılda egemenliğini devam ettiren Yeni Sağ'ın yükselişi ile postmodern söylem ve toplumsal değişim umudunu kaybetmiş, toplum yeni entelektüeller ile avunmuştur. Umutsuzluklarını, yalıtılmış duygularını genelleştiren postmodernistler, radikal değerlerin ve liberalizmin sonunu ilan etmişlerdir (Best ve Kellner, 2011, s.340-345).

Bu süreçte, totaliter sistemler ve Dünya Savaşları, pek çok sanatçıyı siyasetten soğutmuş, sosyalizmin çöküşü de büyük ideolojilerin sonunu getirmiştir. 1972 yılında, bu durumu ele alan Küratör Harald Szeeman, buna bir kavram eklemiş ve ismini *Bireysel Mitoloji* koymuştur. Resim, heykel, enstalasyon, hatta performans ve metinler gibi bütün sanat çeşitlerini bu işin içine dahil etmiştir. Kült yerler, simgeler, parolalar, eserin yapısı, bireysel imge sistemleri ve tüm bu soruların üzerinde kendini etkili kılabilen sanatçı, kendi kültürünü yeniden üretebilmektedir. Sözü edilen bireysel mitolojiler, toplumsal süreçlerin trajikomik parodileri gibi yansıyabilmektedir. Rol kesen amatörler ve egosantrik şovmenler için bu alan tam bir altın madenidir. Bireyci olan modern sanatçı, eserlerini üzerinde hiçbir baskı olmadan özgürce üretmek istemiş ve eserlerinde her şeyden önce kendisini ifade etmiştir. Postmodern sanat anlayışında

ise, modern sanatın sahip olduğu yüce sanatçı tipi sorgulanmış, hatta olumsuzlanmıştır. Modern sanat, insan algısını eğiterek estetik anlamda algıyı geliştirmek için biricik yapıtını üreten, biçimlerini sürekli yeniyi arama ve aratma üzerine deneyimleyen öncü bir sanatçı tipine sahip olduğundan monolog bir yapıyı önermiştir. Postmodern sanat ise, monolog kurma yerine diyalog içeren ve devamlı diyalog kurgulayan bir anlayış sunmuş; yeniyi aramak yerine var olanı ele alıp, olası evrenleri biçimlendiren ve diyalog arttırıcı anlamda deneyleyen bir sanatçı tipi yaratmıştır (Saehrendt ve Kittl, 2014, s.46 ; Muller, 1972, s.10 ; Bourriaud, 2005, s.34).

Postmodern sanatın en temel öz-niteliklerinden birisi de, biçimsel norm ve yöntemlerin çeşitliliğidir. Çeşitlilik üzerine yapılan vurguda biçimsellik, modern estetiğe duyulan güvensizliğin bir parçası olmuş; sanatçı ise sanatla yetinmeyi bırakmıştır (Murphy, 1995, s.56-57). Bu görüşlerden yola çıkarak ABD'nin Vietnam'a karşı gerçekleştirmiş olduğu müdahale radikalleşen sanatçı cephesinde siyasal içerikli sanat eserlerine konu olduğu, yeni yöntem geliştirmelerini sağladığı söylenebilir. Hatta kavramsal sanat ve performans sanatına benzetilen bu yeni yöntemler, sanatın politik müdahalelere mesafeli olmasını kabul etmemiş, politikanın bilindik söylemlerinden kaçınan eylemler yaratmıştır.

Muhalif olarak nitelendirilen bu eylemler, çoğunlukla sanat okulunu ya da üniversite kampüsünü kullanarak akademiye yönelmişlerdir. Bu eylemlerden biri de, açık bir politik mesaj barındırmamasına karşın Tery Fox tarafından gerçekleştirilmiştir. Sanatçı, *Yaprak Dökülmesi* (1970) adını verdiği performansında; Berkeley Üniversitesi Sanat Müzesi önünde bulunan ve Vietnam'da kullanılmış büyük bir çiçek tarhını, alev makinalarına benzer bir aletle yakmıştır. Bu eylem, Amerikan toplumunun yaşadığı derin krizi ortaya çıkaran ve içinde şiddet barındıran gündelik protesto eylemlerinden biridir. Konformist olmayan muhalif sanat topluluklarının etkisini gösterdiği bu dönemde, sanatçılar, teknik olarak basma kalıp biçimlerin dışında çalışmaları, yasadışı olmasa da eserlerini resmi olmayan yerlerde sergilemeleri yüzünden sık sık polis baskınlarına maruz kalmışlardır. 1970'lerde parti düzenlemelerini yok sayan küçük çapta birçok sergi düzenlenmiş, sergilerin bazıları açıldıktan birkaç saat sonra kapatılmıştır. Örneğin, 1974 senesinde Moskova'da şehir

dışında bulunan bir arazide düzenlenen açık hava sergisi basılmış, su topları ve buldozerlerle hükümet tarafından dağıtılmıştır. Bu baskından dolayı, sergi basın ve medyada *Buldozerler Sergisi* başlığıyla yer almıştır (Clark, 2011, s.150, 118).

Savaş sonrası, Amerika ve Britanya'nın izlemiş olduğu gevşek politika sayesinde kapitalizm, 1969-1973 yılına kadar uzun canlılık dönemini sürdürmüştür. Aşırı likitide denizinde yüzen kapitalist dünyanın yatırım alanları azalınca, 1973 yılında yükselen enflasyon grafiğini durdurma çabaları, Batı ülkelerinde aşırı bir kapasitenin varlığını gözler önüne sermiş, aynı zamanda finans kuruluşlarının ve emlak sektörünün çöküşü ağır sorunlara yol açmıştır. Tüm bunlar yaşanırken Petrol İhraç Eden Ülkeler Örgütü OPEC'in (Organization of Petroleum Exporting Countries), petrol fiyatlarını yükseltme girişimine Arap-İsrail Savaşı'ndan ötürü Arapların Batı ülkelerine petrol ambargosu uygulaması eklenince, Batı teknoloji ve örgütlenme alanlarında enerji tasarrufu yapmak zorunda kalmıştır. 1973-1975 yılının güçlü deflasyonu, devlet maliyetlerinin kaynaklara kıyasla ne kadar genişlemiş olduğunu ortaya çıkarmış, bu durum derin bir mali krize yol açmıştır. New York Belediyesi dünyanın en büyük kamu bütçesine sahip olmasına rağmen, 1975 senesinde teknik anlamda iflasın eşliğine geldiğinin ve ciddi sorunların oluşacağına sinyallerini vermiştir (Harvey, 2012, s.168,169).

ABD'nin yürütmekte olduğu politikalarının sanatsal alanda en önemli yansımaları Joseph Beuys'un performanslarında görülmüştür. Sanatçının ABD topraklarına ayak basmadan gerçekleştirdiği *Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni* (1974) performansında, galerinin bir köşesinde hazırlanan kafes içinde üç gün boyunca bir kurt ile yaşamış, onunla diyalog kurmuştur. Eylemini gerçekleştirdiği sırada kullandığı malzemelerden el feneri depolanmış enerjiyi, türbin sesi teknolojiyi, eldivenler her türlü eylemi yapabilen elleri simgelerken, Wall Street Gazetesi ise, Amerika'nın ekonomik acımasızlığını, kır kurdu da Orta Asya'dan gelen yerli bir kurt cinsini (Amerikan yerlilerini) temsil etmiştir. Yani kafeste kullanılan tüm nesnelere, sanatçının kendisi de dahil olmak üzere başka şeylerin temsilcileri olmuştur. Gösterinin video ve fotoğraflarla kayıt altına alınması, temsil yönünden bakıldığında Beuys'un geleneksel ve modern yöntemlerden vazgeçmediğini göstermektedir (Yılmaz, 2013, s.349, 350).

1970’li yıllarda, siyasi yaşamın en önemli sorunlarından biri olan ekonomik kriz, bir dünya sistemi olarak kapitalizmin yeniden yapılanmasıyla aşılmaya çalışılmıştır. Post-fordist birikim rejiminin giderek başat konuma gelmesiyle dünya ölçeğinde önceki dönemlerdeki *emek-sermaye-güç dengesi* büyük değişim göstermeye başlamıştır. Bu değişim, sermayenin yapısındaki önemli dönüşümün etkisi olarak görülmektedir. Emek ile ilişki eskiden olduğu gibi sermayenin bir bölümünü oluşturmakta, bir bütünlük içinde hizmet ve mal üretmektedir. Yeniden yapılanmanın içinde olan kapitalizmde sermayenin bir bölümü, dünya ölçeğinde hızlı bir dolaşım sürecine girmektedir. Daha önce bahsedildiği gibi mal ve hizmet üretimi ile ilgisini kopartarak kendisine en büyük getiriye sağlayacak biçimde hareket etmektedir. Bunun sonucunda, mal üreten sermaye ile spekülâtif kar peşinde koşan finansman sermayesi arasındaki uçurum büyümekte ve belli bir sınır çizmek mümkün görünmemektedir. Emek ile sermaye arasındaki güç dengesi, belli coğrafya sınırları içinde siyasi sisteme ya da demokrasiye dayanmaktadır, çünkü; siyasi rejimin varlığı ve işlevi için bu güç dengesinin olması gerekmektedir (Şaylan, 2009, s.182-189).

Bu güç dengesinde, iktidarın ne şekilde çalıştığına dair Foucault, *Biyo-politika* adını verdiği bir kuram ortaya atar. Ali Akay da sadece Foucault’nun biyo-politikası ile yetinilmemesini, bu kuramın daha ileri götürülmesinin altını çizer. 1970’li yılların sonu ve 1980’li yılların başından itibaren sosyal bilimlerde farklı bir döneme girildiği de görülmektedir. Akay, Foucault’nun biyo-politika çalışmasının ardından Deleuze ve Guattari’nin kuramsallaştırdığı *denetim toplumu* kavramı, sonrasında küreselleşme tartışmalarının gündeme geldiği günümüzde Toni Negri ve Michael Hardt’ın *İmparatorluk* (Empire) kavramı ve toplumsal formasyonu üzerine konuşulması gerektiğini belirtir. Foucault, biyo-politikanın ortaya çıkışının egemenlik ilişkisinde hem söylem-norm hem de yasal-yönetsel düzeyde dönüşüm geçirdiğini ifade eder. Bu dönüşümün ilk ayağını, egemenliğin emir-itaat durumundan çıkması oluştururken, ikinci ayağını egemenlik ilişkisinin sadece siyasal toplumdan yani devletten ayrışması oluşturmaktadır. Foucault’nun çözümlemesinden farklı olarak Giorgio Agamben’in paradigması, iktidarın yaşamı sınıflandırması üzerine değil, aksine iktidar yaşamını tamamen saran ve yaşamlar arası sınırları ortadan kaldıran bir eğilim olarak öne

çıkarmıştır. Bir iktidar sistematiği olan biyo-politika, iktidarın görünümü olarak bedenlerin tabi kılınması süreci olduğundan birey ile iktidar arasındaki egemenlik ilişkisinden daha fazla anlam taşımaktadır. Başka deyişle, iktidar yapılanmasının biyo-politika ile ortaya çıkması, birçok ilişkiselliği bünyesinde barındıran bir güçler toplamıdır. İktidarı anlama yönteminde kullandığı araçsal argüman, iktidarın ilişkisel doğasıdır. Bu ilişkisellik ile yakın bağ kuran iktidarı, değişen ve dönüşen bir yapı olarak ele almayı zorunlu kılmaktadır (aktaran; Akay, 2013, s.127 ; Baştürk, 2013, s.244, 245, 263).

Postmodern süreçte ortaya atılan kavramların dışına çıkıp siyasi gelişmelere dönüldüğünde, Amerika'nın içinde bulunduğu başkanlık seçimleri ve Körfez Savaşı sonrasında, ısrarla varlığını sürdüren cinsiyet ayrımcılığı, militarizm, ırkçılık, ekonomik istikrarsızlığın ülke gündemini meşgul ettiği görülmektedir. Tüm bunlar, solun değiştirmeye çalıştığı geç kapitalizm kültürünün getirileridir. Oysaki, istenmeyen koşullar, rasyonalist argümanların bombardımanına tutularak başka koşullar kümesi oluşturulamayacağı gibi bu argümanların gerçekte neyi temsil ettiğine inanmakta sorunu tam anlamıyla çözememektedir. Örneğin, “özel olan siyasidir” sloganı, feministler için siyasi mücadeleyi sürdürme sürecine değil, her daim bu mücadele sürecinin içeriğine yaptıkları bir göndermedir. Ronald Reagan'ın 1980 öncesi ön seçim ve başkanlık seçimi için yapılan kampanyada cansız bir ekonomiyi canlandırmak üzere sunduğu önerme; John Anderson ve George Bush tarafından *Aynalı Ekonomi, Büyücü Ekonomisi* olarak nitelendirilmiştir. İktisatçı Laffer'in vergilerde yapılacak indirimın büyümeyi teşvik edeceği ve vergi tabanının genişleyeceğini iddia etmesi, o dönemde Reagan'ın ekonomi politikasının nasıl desteklendiğinin bir göstergesidir. Uluslararası mali iflasın eşiğinde olan ABD için bu kadar kolaycı bir önermenin büyük etki yaratması ve politik bakımdan uzun süre işe yaraması şaşılacak bir durumdur. Kamuoyu anketlerine bakıldığında, Amerikan seçmenlerin politik ve dış politika sorunları ve temel toplumsal konularda Reagan'dan köklü bir biçimde farklı düşünmelerine karşın, Reagan'ın yeniden başkan seçilmesi işin garip tarafıdır. Bu durum; mal varlığı, gösteri, şaşaa, hal-tavır, karizma, patronaj ve retorik gibi politikada imaj yaratmanın politik gücün bir parçası olmasına bağlanmaktadır. Eski bir sinema oyuncusu olan Ronald Reagan'ın dünyanın en etkili

pozisyonuna seçilmesi, yukarıda bahsedilen imajlarla kuşkusuz medyatikleşmiş politikanın olanaklarına katkıda bulunmuştur. Bunu yaparken babacan, iyi niyetli, sert ama samimi görünüm çizerek Amerika'nın büyüklüğüne saygı duyulan bir politik atmosfer yaratılmıştır. Bu yaratılan imajı, Nation Dergisi'nin yöneticisi Carey McWilliams, *faşizmin sevimli yüzü* (Harvey, 2012, s.363-365), olarak adlandırmıştır.

Reagan döneminde, her ne kadar yoğun eleştirilere maruz kalınsa da iş hizmetleri dünyası ve emlak sektörü gözle görülür biçimde büyümüş; buna bilgi, imaj, estetik ve kültürel biçimlerin üretime katılması da eklenmiştir. Politik ve ekonomik temelli kentlerin kültürel kimlikleri de bu büyük dönüşüme tanıklık ederken, finansal spekülasyonla, reel üretimde büyüme gerçekleşmeden büyük oranda bağımsız hayali sermaye oluşumu, kumar ekonomisini ortaya çıkarmış ve kişisel zenginleşmeye olanak sağlamıştır. Kumarhane kapitalizmiyle tanışan kentler, ellerinin altında yeni bir ticaret dalı olduğunun farkına varmışlar; ticarete ve kumardaki bu patlamayla birlikte moda, tasarım ve sembolik sermayeye ilgi artmış, kentsel yaşam etrafında oluşan yepyeni bir *yupi kültürü* ortaya çıkmıştır (Eagleton, 2011, s.38). Bu gelişmeler hızlı bir şekilde devam ederken, kaliteli yaşam alanlarının oluşturulduğu yukarıda bahsi geçen kentlerin çoğunda yersiz-yurtsuzluk, evsiz barksızlık, dışlanma ve yoksullaşma gibi büyük sorunlar tehlike sinyali vermiş, sıklıkla dillendirilen *ötekilik* kavramı savaş sonrası dönemde yükselişe geçmiştir.

Postmodernizm politikaları, yalnızca dünya tarihindeki önemli problemleri temsil etmekle kalmamış, geleneksel solcu kesim tarafından dışlanarak, bir kenara itilmiş milyonlarca insanın teorisinin merkezinde boy göstermesini de ifade etmiştir. Dışlanmış kadınlar ve erkeklerin öne sürdükleri hak iddiaları, hem taze politika demeti olarak, hem de zengin bir hayal gücü ile politik kavramın yapısını değiştirmiştir. Dolayısıyla, günümüzde gerçekleşen bu paradigma -iktidar- kimlik, siyaset, arzu, pratik arasındaki sahip olunan gerçek devrim- daha önce var olan ketum siyaset anlayışının ölçüye vurulamayacak biçimde derinleştirilmesini temsil etmektedir. Böyle düzenli ve verimli bir kültürün içinde kendisini dönüştürmeyi başaramayan bir sosyalizmin, en baştan iflas bayrağını çekmesinde kuşku yoktur. Bu nedenle, ideoloji, sınıf, totalite, maddi üretim, tarih gibi sosyalizmin zengin kavramlarının felsefi ve

antropolojiyle tekrar gözden geçirilmesi gerekmiştir. Klasik sol-kanat düşüncesi ile bu düşüncenin karşı çıktığı başat kategoriler arasındaki suç ortaklıklarının ortaya dökülmesi insana utanç verecek bir biçimde açığa çıkmıştır. Postmodernizm ise, aşağılanmış insanların sesi olmuş ve bunu en militan cephesiyle sistemin öz-kimliğini en derin nüvelerine kadar sarsarak gerçekleştirmiştir (Eagleton, 2011, s.39,40).

Dönemin sonlarına yaklaşılırken sanat cephesine bakıldığında, ön plana çıkan çalışmalardan biri de Manhattan duvarlarında sergilenen Jenny Holzer imzalı *Bilinen Gerçekler* (1977) isimli afiş çalışmasıdır. Yüzlerce sözü hiçbir imge kullanmadan basit ve alfabetik olarak sıralamış, bunlar talep etme, azarlama, direktif, slogan gibi basma kalıp konuşma tarzını içermiştir. Kullandığı “Bir olumlu davranış dünyayı değiştirir; insanlar adına onların yaşamlarını yönetmeyin, bir hareketin nedenlerini gizlemek kötüdür, her zaman seçme özgürlüğüne sahip olduğunuzu hatırlayın” sözleri ikna edici gibi görünse de kendi içinde çelişki yaratmış ve birbirlerini etkisiz hale getirmiştir. Sanatçı, bu tekrar yöntemiyle izleyiciyi birçok propaganda mesajındaki gibi samimiyet göstermeden net bir ifade ile mesaj bombardımanına tutmuştur. Bu sloganların yer aldığı afişlerini şehirdeki reklam panolarına, trafik lambaları ve ilan tahtaları arasına yerleştirerek gerçekleştiren sanatçının çalışması hakkında Hal Foster, “Baskıcı eylemler genellikle gizlidir, her yerde ve hiçbir yerdedirler: ortaya çıkarıldıkları zaman saçma görünürler. *Bilinen Gerçekler* sanki bu önermelerin sözlüğü müşçesine okunurken bu sözlerin tükettikleri etkisini yaratıp faşizan güçleri talan etmektedir” der. Aynı şekilde, sanatçı Rita Donagh da dilin etkisi ve sınırları konusuna eğilmiş, 1970’lerden beri Kuzey İrlanda’da yaşanan çatışmalarla ilgili resimler yapmıştır. Kuzey İrlanda politik kültürü, aşırı bir sembol üretimi ve sloganlarla göze çarptığından, sessizliği ve muğlaklığı anlatan çalışmalarında Donagh, politik bir duruşun sembollerin ardına nasıl saklandığını, medyanın ölümü temsil ediş şeklini, ölümün anlamını ve ona ilişkin duygusal tepkileri nasıl yok ettiğini eserlerinde anlatmıştır (Clark, 2009, s.181-185).

1970’li yıllar, Feminist hareketler, cinsiyet, kadın-erkek eşitliği, beden ve siyaset üzerinden sanatsal faaliyetlerin üretilmesine de tanıklık etmiştir. Eylem Sanatı ve Beden Sanatı gibi isimlerle anılan postmodern temsil biçimleri, bedenin bir sanat eseri

gibi kendi kendini ve kendi eylemini temsil eden bir yapı oluşturmuştur. Bazen kendi bedenlerini bazen de başka bedenleri kullanan sanatçılar, beden ile süreçsel bir deneyimi genellikle protest ve eleştirel bir tavır içine sokmuşlardır. Bu sanatçılardan Marina Abramoviç ve Orlan, kendi bedenleri üzerinden şiddet ve acı olgusuna gönderme yaparken, diğer bir sanatçı Cindy Sherman ise kadının toplumsal konumunu tanıtmış simalar ve geleneksel imajlar yoluyla ele almıştır (Kozlu, 2009, s.8). Bu sanatçıların bedenini sanat olarak sunulmasını sağlayan temsilciler olduğunu söylemek yanlış olmamaktadır. Alıcı ve sanatçı üzerinden gelişen sanat pratiklerinde, sanatın bileşenleri olan yapıtın postmodern sanatta dönüşüm geçirdiği görülmekle birlikte, sanatçının ve yapıtın arka planda kaldığı dikkat çekmekte; anlamı üretecek olan ve anlamın esas belirleyicisinin bireysel algılar olduğuna ilişkin yaklaşımların ön plana çıktığı da söz konusu olmaktadır.

Performans sanatçısı Marina Abramoviç ve Ulay (Frank Uwe Laysiepen) 1979 yılında, *Komünist Beden/Kapitalist Beden* isimli bir performans çalışması yapmışlardır. Amsterdam'da gerçekleştirdikleri bu performansta, 10 kişiyi evlerine davet etmişler, misafirler geldiğinde ise, sanatçılar odanın zemininde gece boyunca uyumuşlardır. Sanatçıların yatağının önünde iki tane masa hazırlanmış; Abramoviç'in masasında sosyalist, Ulay'ın masasında kapitalist ülkelere özgü misafirler için hazırlanan yiyecekler ve içecekler bulunmaktadır. Sanatçıların doğdukları yer ve büyüdükları toplumlar arasındaki farklılıkları vurgulamak istedikleri bu performansla Doğu/yoksulluk ve Batı/zenginlik karşıtlığı ile yetinmeyerek yiyeceklerle erişilebilirlikteki farklılığa dikkat çekmişlerdir. Çünkü, 1970'li yıllarda Doğu bölgelerinde Batılılara özgü yiyecek bulmak hayli zordur, Batı'da ise durum daha farklıdır, Doğu'dan gelen yiyecekler ucuza satılmaktadır. Bu nedenle, performansta politik sistemi besleyen (bedeni besleyen) yiyeceklerin dışında, başka görsel elemanlarda yer almıştır. Bu, sanatçıların duvara asmış oldukları kimlik belgeleridir. 1946 Yugoslavya doğumlu Abramoviç'in belgesinde kırmızı yıldız şeklinde bir damga bulunurken, 1943'te Almanya'da doğmuş olan Ulay'ın belgesinde ise, gamalı haç yer almaktadır (Yılmaz, 2013, s.378). Özetle, iki sanatçının gerçekleştirmiş oldukları bu performanslarının özünde siyasi bedenlerinin bilincinde olduklarını kanıtlama düşüncesi yatmaktadır.

1970'lerin sonuna gelindiğinde; gündemdeki tartışmaların iki temel kola ayrılarak muhafazakar politikalar ve postyapısalcı kuramlarla ilişkilendirilmeye başlandığı görülmektedir. Ancak postmodernizm, bu iki koldan tamamen zıt bir görüntü çizmiş; modernist soyutlamanın bellek kaygısına uğramasıyla postmodern yeni muhafazakar kanadı, mimari ve sanat alanında, tarihi betimleme biçimlerini kullanarak güçlü bir mimar ve sanatçı figürünün geri döndüğünü vurgulamış ve kültürel belleğin geri dönüşünü ilan etmiştir. Ortaya çıkan bu betimleme ve yaratıcılığa eleştiriler yönelten yeni muhafazakar kanadı, popülizmle gerçekleştirdiği dağınık pastişler ve modern biçim fetişlerine karşı çıkmıştır. Postyapısalcı kanadı ise, hem biçimsel hem geleneksel kültürel ayrımları aşmak üzere yeni *metin* olarak sanatı ön plana çıkartmıştır. Bu çarpışmalar devam ederken, unutulmaması gereken şey, bu iki duruşun ne kadar zıt gibi görünse de, birbirine bağlantılı olduğu ve üçüncü bir postmodern yorumu oluşturduğudur (Foster, 2009, s,104). Kısacası, 70'li yılların en çok tartışılan kavramlarından postmodernizmin 80'li yıllara geçildiğinde daha farklı bir boyutta tartışmalara devam edileceği kuşkusuzdur.

Teorik tartışmaların yoğun yaşandığı bir dönemin ardından 1980'li yılların siyasi gelişmelerine bakıldığında; neo-liberal politikalar ile kamu yönetiminde daraltmaya gidildiği ve birçok işletme yönetimi pratiklerine yer verildiği görülmektedir. Bunun akabinde, kamu örgütlerinin çoğunda kamusal niteliklerin yok olmaya başladığı ya da silikleştiği söz konusu olmaya başlamıştır. Bunların, özelleştirme çabaları, sözleşmecilik, müşteri tatmini, performans denetimi ve yerinden yönetim vb. ilkeler, posmodernizmin işlevselliğe önem veren söylemlerin yansımalarıdır demek yanlış olmamaktadır. Bu söylemlerin yaygın olarak ortaya çıkması Batı dünyasında küreselleşme söylemlerinin yükseldiği, uluslararası iktisadi kuruluşlar arasında yapısal uyum pratiklerinin başladığı bu döneme denk gelmiştir. Politik konular; genellikle cinsiyet, toplum, ırkçılık, etnik ve özne konuları ağırlıklı olarak postmodern politika başlığı altında tartışılmıştır. Bunun sonucunda, bireyler ve marjinal gruplar; kendi konumlarının özgüllüğünü dile getirmek, diğer bireyler ve gruplar arasındaki farklılıkları değerli kılabilmek adına postmodernizme yakınlık göstermişlerdir. Böylece, hem kimlik politikası hem de farklılık politikası çatısı altında postmodern

politika teorileştirilmiştir. Farklılık politikası, modern politikanın toplumsal cinsiyet, cinsel tercih, ırkçılık ve etnik konular gibi üzerinde durulmamış konulara eğilmiş ve yeni politik gruplaşmaların ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Kimlik politikaları ise, politik mücadelelerin kültürel kimlikleri inşa etmesine yaslanan bir politikayı seferber etmeye çalışmıştır. Bu ikisi arasında bir takım gerilimlerde ortaya çıkmış; bu gerilimler, postmodern teori içerisinde heterojenliği homojenliğe indirgeyen baskıcı bir mantığı ima etmiştir (Yıldırım, 2009, s.391 ; Timur, 1996, s.49 ; Best ve Kellner, 2011, s.258,259). Negatif çağrışımlar yapan kimlik ve özdeşlik kelimesinin muğlaklığının da bu gerilime sebebiyet verdiği söylenebilir.

Siyasi gelişmelere paralel olarak sanatsal faaliyetlerin bireysel ve kolektif çalışmalarla hareketlilik kazandığı görülmektedir. Bunların arasında çalışmaları toplumsal ve siyasi boyut kazanan Sanat ve Dil Grubu, sanatsal üretimlerine resmi nasıl katabileceklerini araştırmışlar, onun anlam ve görüntüsel-göstergesel (*iconic*) ve türeyimsel (*genetic*) belirleyicilerini sorguladıkları bir dizi proje hayata geçirmişlerdir. Grubun üyelerinden Michael Baldwin ve Mel Ramsden, 1917 tarihli *V.I. Lenin Portreleri*'nin neye benzediği ve üretim nedenlerine dair faraziler arasındaki ilişkiyi sorgulamışlardır. Bu çalışmada, komünizm ve kapitalizm gibi iki karşıt ideolojinin, hem bütünleşmesini hem de bulanıklaşmasını isteyen sanatçılar, bunu gerçekleştirmek için büyük bir tuval üstüne Lenin imgesini şablonlar yardımıyla geçirmişler, Jackson Pollock tekniği ile boyadıktan sonra resmi A4 boyutunda parçalara ayırıp, özgün bir resme uygun olarak her bir parçanın fotokopisini çekmişlerdir. Ardından karmakarışık bir düzen içinde bir araya getirdikleri çalışmayı üç aşamalı sunmak isteyen sanatçılar, önce özgün resmi, sonra özgün resme bağlı fotokopileri daha sonrada gelişigüzel düzenlenmiş çalışmaları yan yana dizerek *Peruklu ve İşçi Elbiseleriyle Lenin* (1980) adıyla sergilemişlerdir. Sonuç olarak, çalışma Pollock resmini anımsatsa da, sanatçının amacı ve toplumun Pollock tekniğine yüklediği anlam ortadan kaybolmuştur (Atakan, 2008, s.82).

Siyasi görüşünü sıklıkla eserlerinde gözler önüne seren bir diğer politik sanatçı Kiefer'in *Sulamith* (1983) adlı resminde, en dipte ve biraz düzlükte gözümüze çarpan ateş, buranın fırın olarak kullanılan bir mekan olduğuna işaret etmektedir. Beton ve

çeliğin yerine taşın tercih edildiği yapıların Nazi iktidarının sembolü haline gelen mekanlar olduğu anlaşılmaktadır. Örnekte de görüldüğü gibi sanatçı; ahşap iç mekanlar, yanmış tarlalar, ormanlar, Nazilerin karargah olarak kullandıkları yerleri bazılarında ise Yahudileri yaktıkları mekanları resimlerine konu edinmiştir (Yılmaz, 2013, s.424-426, 430). Toplumlar veya bireyler yaşam içerisinde alıntılarla bir şeyler göstermek istediğinde, beden bir malzeme olarak devreye girmekte ve performans içerisinde nesneleştiğinde başka bir şeyin simgesi olmak için elverişli bir hal almaktadır.

Yukarıdaki tanımlamayı sanatında ön plana çıkaran Lübnanlı sanatçı Mona Hatoum, Vancouver’de *Variation Discord and Division* (1984) adlı performansında; “toplumda onu ötekileştirenleri vurgulamak üzere bedeninin hareket alanını sınırlayan duvarlar arasında” yerleri bilgilerin derlenmesi ve yayılmasını simgeleyen gazetelerle donatır. Bir kova içerisindeki kırmızı renkli suyla yerleri ve duvarları temizlemeye çalışır, temizleyemeyeceğini anlayınca sandalyeye oturmak için yerinden kalkar, oturamaz ve yere düşer. Kıyafetinin içinden çıkardığı böbrekleri seyirciye dağıttıktan sonra kafasına geçirdiği siyah opak çorabı (çorap onu anonim bir beden olarak var etmektedir), bıçakla keserek bunun bir özgürleşme arzusu olduğunu gösterir. Özellikle sürgün, savaş ve zulüm kavramları üzerinde duran sanatçı, Batı’nın Lübnan’ı 3. Dünya ülkesi olarak görmesinin onların söylemi olduğunu belirterek, çalışmasında iki yönlü hareketin olduğunu, bir tanesinin gösteren, diğerinin de bunun yorumu (Batı’nın bunu nasıl yorumladığı) olduğunu söyler (Martinez Verdu ve Demiral, 2014, s.194,195). Performansında da gördüğümüz gibi Hatoum ırkçılık, emperyalizm, kolonileşme vb. kalıplaşmış yargılarla diğer insanlara yapılan ağır ithamlar, aşağılanma veya dışlanma gibi konuları çalışmalarının temel meselesi olarak ele almaktadır.

Hükümetlerin ve büyük firmaların kendi sistemlerinin çarpık tarafını örtmek için sanatı kullanmalarına karşı çıkararak oluşturduğu sanat altyapısıyla bu dönemde etkili işlere imza atan Hans Haacke’nin 1984 yılında, Tate Modern Sanat Müzesi’nde (TATE) ilk kez gösterilen *Stok Sayımı* (Bitmemiş) adlı işinde; Margaret Thatcher portresinin arka kısmındaki kitap rafları imgesinin üzerinde, Thatcher’ın seçim kampanyalarına sponsor olan büyük reklam şirketleri Charles ve Maurice Saatchi görülmektedir. Bu portrenin sergilenmesiyle şirketlerin sanat sponsorlukları tartışma

konusu olmuş, akabinde Charles Saatchi, TATE Müzesi Yeni Sanatın Hamleleri Komitesi'ndeki görevinden ayrılmış ve Whitechape Gallery mütevelli heyeti üyeliğini de bırakmak zorunda kalmıştır. Tierman Morgan'ın sanatçı ile yaptığı *Gift Horse, Gulf Labor ve Sanatçı Resale Royalties* başlıklı röportajda (2015), Haacke, bu çalışmasıyla ilgili "Portrenin böyle bir süreci tetiklediği muhakkak. Ama Saatchi'nin bu kurumlardan ayrılmasıyla birlikte Londra'nın politik ve kültürel ortamında ciddi bir değişim gerçekleştiğini iddia etmek... Böyle bir şey söylenemez bence. Saatchi hâlâ ortalıkta..." açıklamasını yapmıştır. Eserlerinde özellikle belirli kişileri ve politik koşulları ele almasıyla değişimi tetikleme gücünün olup olmadığı konusundaki düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

İletişim ve politika dünyasında olup biten pek çok şey gibi, büyük resimde payı olan bir sürü küçük şey var. Ben bunları genelde bir mozaikteki taşlara benzetirim. Bütün küçük parçaların mozaığın genel görüntüsünde ve renginde payı vardır. Bu anlamda, sanat belli bir toplumun veya kültürün dünyaya bakışını biçimlendirir. Bunun da politik sonuçları olabilir. Bu uzun ve karmaşık bir süreçtir. Tek bir sanat eserinin fark edilir bir etki yaratması ise çok enderdir, belki de hiç olmaz. Tabii açıktan politik gündemi olmayan eserler de dünyaya bakışımızı şekillendirir (aktaran:Morgan, 2015).

Bu dönemde bireysel çalışmaların yanı sıra gruplarda etkili işlerle karşımıza çıkmaktadır. Yüzlerini goril maskeleriyle gizleyerek kendilerine Guerilla Girls ismini takan kadın sanatçılar da bunlardan biridir. Bu grup, 1985 yılında "Metropolitan Müzesi'ne girebilmek için kadınların çıplak olması mı gerekir?" söylemiyle ırkçılığa ve cinsiyet ayrımcılığına karşı eylem düzenlenmişlerdir. Sanat tarihinde, sanat faaliyetlerinde ve medyada çıplak kadın imgesinin çok fazla kullanılmasına rağmen, galeri ve müzelerde kadın sanatçıların eserlerine aynı çoklukta yer verilmemesine dikkat çekilmesi bakımından bu eylemler önemlidir. O dönem içerisinde, sanatın içinde yer alan kadın sanatçı oranı %3 iken, eserlerdeki çıplak kadınların %80 oranına sahip olması feministlerin ortaya çıkardığı bir gerçektir. Postmodern feministler, kadın ve erkek arasında ayrımcılık yaratmayacak söylemler ortaya koymak istemişler, düzenledikleri eylemlerde siyasal, toplumsal ve kültürel yapıyı eleştirmişlerdir (Kozlu, 2009, s,8).

1980'lerin sonunda yaşanan siyasi gelişmelere bakıldığında, savaş sonrası Batı Avrupa sosyal demokrasi misyonunu değiştirmiş, toplumu kucaklayan ve işsizliği ortadan kaldıran sosyal devlet hedefinden büyük oranda vazgeçmiştir. Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa ile ekonomik bakımdan uluslararası rekabette gücünü yitiren komünizm ise topyekün yıkılmıştır. Ulusal bağımsız hareketleri ile Üçüncü Dünya'da doğan devletler, denetim kurumlarından ve küresel para piyasalarının baskı ve dayatmalarına karşı koyamadıklarından, tahakkümün yeni biçimlerine maruz kalmışlardır. Bir zamanlar kendisine karşı çıkan bütün güçlerin yenilgiye uğradığını göstermeye çalışan sermayenin bu yeni zaferi, daha derin bir seviyede tüm siyasal alternatiflerin yok olduğunu göstermiştir. Yatırımın iletişim ve hizmet sektörüne kayması, fabrikaların ucuz iş gücü ile emeğin gücünü zayıflatması, mali spekülasyonda inovatif üretimin aleyhinde yaşanan artış, Reagan dönemindeki toparlanmalar, postmodernizmin tüm olumsuz özelliklerini bir araya getirmiştir. Bundan sonraki süreçte düzenleme ve kopyalama işlevleri yöneticilerin elinden alınıp, otomatlara verilirken, bilgilerin elde edilmesi artık uzmanların işi olmakta ve yönetici sınıf karar veren sınıf haline dönüşmektedir. Yenilik ise; ulus devletlerin eski çekim kutupları, meslekler, kurumlar, partiler ve tarihsel geleneklerinin etkisini yitirmesidir (Anderson, 2011, s.129,130 ; Lyotard, 2013, s.34). Siyasal düzendeki değişimlere paralel olarak Amerika ve Batı Avrupa'daki politik sanat yaklaşımları 1980'ler ve 1990'lar boyunca çeşitlilik göstererek artmıştır.

Los Angeles ve New York'un genişleyen sanat merkezleri ise, Vietnam Savaşı sonrasında; sanatçı, eleştirmen, küratör kuşağının politik tavrının güçlenmesine, Reagan-Bush iktidarının katı yaklaşımlarının etkilerine sahne olmuştur. Ayrıca, Sol'un geleneksel meseleleri parçalanmaya başlamış, politik meseleler zamanla daha sorunlu hale dönüşmüştür. Postmodern kuram ile ilişkili bir takım teoriler, çökuluslu kapitalizmin güçlenmesini küresel bilgisayar ve televizyon ağlarının bulunmasına ve bunların yayılmasına bağlanmıştır. Teorisyenlerin bazıları, gerçek dünyanın yok olup yerine simülasyonlar krallığının geçtiğini öne sürerken, politik sanatçı; bu denli karmaşık mesajlar ortamında kendi anlatım biçimini bulma göreviyle karşı karşıya kalmıştır (Atakan, 2008, s,82). Tüm bu yaşananların siyasi sistemin boyut değiştirerek sanatçıları farklı arayışlara iten sebeplerden biri olduğu söylenebilir.

1989 yılında düzenlenen Çin/Avangard Sergisi'nin küratörlerinden Paris'te yaşayan Fei Dawei ile Pekin'den Li Xianting arasında geçen yazışmalarda (1991) Li Xianting, söz konusu sistem farklılıkları üzerine düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

Sanat kendi kültürel anavatanından koptuğu anda, kesinlikle tükenip gider. Sürgün kültürü ve sanatı her zaman Avrupa'nın makro kültürel arka planında var olagelmıştır. Siz (yurtdışında yaşayan sanatçılar ve eleştirmenler) yeni sorunların temsilcisisiniz. Ben ise tüm tarafların fikrini öğrenmek istiyorum. Warhol ve Beuys, aynı geniş arka plana yaslanarak çalışmış olsalar da, kendi kültürel kimliklerini yitirmemişlerdir. Elbette bu, ancak yeni uluslararası değer sisteminin varlığını kabul ettiğimiz takdirde tartışılabilir. Ulusallık, devletin teşvik ettiği anlamıyla olmasa da, mevcuttur. Modernizm ilkesi denen şeyden hareketle, günümüz Batı dünyasındaki postmodernist üslupların izinden gidemeyiz. Bugünün dünyasında, hiçbir şey avangard sayılamaz. Her ne yaparsanız yapın, sonuç size hep tanıdık gelecektir (Yinghua Lu, 2013, s.132).

Li, bu yazdığı mektupta sadece Fei Dawei değil, 1980 ve 1990'lı yıllarda kariyerlerinde ilerlemek için Çin'i terk edip yurtdışına giden bir grup Çinli sanatçıları ve entelektüelleri işaret etmiştir. Bunlar arasında, Paris'e giden Wang Du, Hou Hanru ve Huan Yongping, Japonya'ya giden Gai Guoqiang ve New York'a yerleşen Ai Weiwei, Zhang Huan ve Xu Bing bulunmaktadır. Çağdaş Çin Sanatı, kısa süre sonra sanatsal değerinden çok sosyolojik nedenlerden ötürü sanat dünyasında başarılı olmuştur. Böylece Çin etiketi giderek önem kazanmış ve Çinli sanatçılar uzun süren çalışmalar sonucunda kendilerine ait bir kimlik edinmemelerine rağmen, uluslararası platformda kabul görmeye başlamıştır. (Yinghua Lu, 2013, s.134). Buradan, Çin sanatının giderek değer kazanmasının nedeni, üretilen sanatın kalitesinden ziyade ülkenin ekonomik ve toplumsal olarak gücü elinde bulundurmasından kaynaklandığı söylenebilir. Çin örneğindeki gibi siyasi ve ekonomik gücü elinde bulunduran devletlerin sanat alanında daha çok ses getirdiği açık bir şekilde görülmektedir. Bu durumu devletler arasında güç dengelerinin de değişmeye başladığının bir göstergesi olarak düşünebiliriz.

Yukarıda bahsedilen durum, refah devlet ve ulus-devlet krizlerini de beraberinde getirmiştir. Mikro-milliyetçiliklerin 1990'lı yılların başlarında belirlenmesi, ulus-devletlerin parçalanma halleri ve Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla Sovyetler Birliği

sonrası yeni bir haritalanmayı göstermiştir. Bu durum kendini milliyetçiliklerin sonu olarak gösteremediğinden, içinde bulunduğumuz dünyada kimliksizleşme süreci halen devam etmektedir (Akay, 2013, s.116). Bu sürecin İsrail ve Filistin krizi, Bosna krizi, İkiz kuleler ve Pentagon sonrası Samuel Hunting'in de işaret ettiği gibi *medeniyetler çatışması* biçiminde yeniden şekillendiği söylenebilir, aynı zamanda bu çatışmacı ruh devam ettikçe kimliksizleşme sorunsalının da önemini devam ettireceği açıktır.

1980'lerde ekonomik durgunluk yüzünden sıkıntılı ve zor süreçler geçiren sanat piyasasına gösterilen tepkinin sonucunda politik sanat; 1990'ların başında daha fazla ön plana çıkmaya başlamış; tartışmalarda farklı boyutlarda seyretmiştir. Özellikle, Amerika'da düzenlenen bazı sergilerde, açıkça siyasi nitelik taşıyan işlerin sergilenmesine Robert Hughes ve Peter Schjeldahl gibi ılımlı muhafazakar eleştirilenler çok sert eleştiriler yönelmiş, sanat kategorisinin dışarı itildiğini iddia etmişlerdir. Bu gelişmelere paralel olarak sağcılardan gelen saldırılar olmuşsa da McCarthy döneminden gelen saygın yurtsever sanatın olması gerekliliğini savunduklarından ciddiye alınacak alternatif önerilerde bulunamamışlar, bu yüzden çağdaş sanat dünyasını değiştirmede etkili olamamışlardır (Stallabrass, 2013, s, 25).

Küresel etkilere dayanan değişimi, ülke sınırlarının birbirine kaynaşarak kalkabileceğini vurgulayan ve sorunlara politik işler üretmek cevap bulmaya çalışan sanatçı Yukinori Yanagi, *The World Flag Ant Farm* (1990) isimli çalışmasında, mat cam kutular içerisine renkli kumlarla 49 farklı ülkenin bayraklarını yerleştirmiştir. Plastik tüplerle birbirine bağlı olan kutular içerisindeki karıncalar bir bölümden diğerine seyahat edebilmekte, ulusal amblemleri oluşturan desenler sürekli bozulmaktadır. Evrensel bir sorunu gündeme getiren Yanagi, çalışmasında kullandığı karıncaların dünyada yapay olarak oluşturulmuş anlamsız sınırları bozan anarşik güçlerin doğadaki temsilciler olduğunu söylemiştir. Sanatçının, *The World Flag Ant Farm* (1991), *Asia* (1991), *The 38th Parallel* (1991), *EC Flag Ant Farm* (1992), *Union Jack Ant Farm* (1994), *America* (1994), *Asia -Pacific Ant Farm* (1995), *Ants and Japanese Flag* (1995), *Pacific -The Ant Farm Project* (1996), *Atlantic* (1996), *Pacific* (1997), *Two China* (1997) (Eyigör, 4. 2. 2013) adlı işleri de sözü edilen çalışmasına benzer nitelikte 90'lar boyunca ürettiği işlerdir.

Diğer bir sanatçı Charles Ray ise, atlıkarınca görünümündeki *Devrim Karşıdevrim* (1990) adlı yapıtındaki dönmedolabın mekanizmasını değiştirmiş, dönmedolap ilerledikçe yavaş yavaş geriye giden atları genel dönme mekanizmasından koparmıştır. Yapıt, Devrim Karşıdevrim düz anlamını bu iki yönlü hareketten almıştır. Bununla birlikte bu ad, yapıtın alegorik anlamını ve politik statüsünü de belirtmektedir: “Tam da bu makinenin işleyişinden ayırt edilemeyecek olan eğlence makinesinin devrilişi” olarak yapıt anıtsal biçimde alegorikleştirilmiştir (aktaran: Şaman, 07.07.2013).

Felix Gonzales Torres, *İsimsiz -Bugün A.B.D-* (1991) adlı çalışmasında, Beuys’un *Filtre Yağ Köşesi* isimli çalışmasına gönderme yaparak, Amerika bayrağının kırmızı, beyaz ve mavi renklerinden oluşan ambalaj kağıtlarıyla kapladığı şekerleri sergi salonunun bir köşesine yığarak sergilemiştir. Şekerlerin tüketilebilir olması ile izleyiciye farklı bir sorumluluk yükleyerek, çalışma hakkında kalıcılığın ve geçiciliğin izleyici tarafından belirlenmesini sağlamıştır. Bu durum için yaptığı tespit Nicolas Bourriaud, sergide avuçlarını ve ceplerini tıka basa şekerlerle dolduran ziyaretçiler gördüğünü, diğer yandan sosyal tutumlardan ötürü başkalarının bu şekerleri almaya cesaret edemediğini ya da şeker aşımak için fetişizmlerine, dünyaya ilişkin biriktirmeci algılarına döndüklerini söylemiştir. Aslında bu şekerler zararsız görünümlü bir form altında etik bir sorunu ortaya koymuştur. Otorite olan ilişkimiz ve müze bekçilerinin elindeki iktidarı nasıl kullandığı göstermiş, sanat yapıtı ile ölçülülük duygusu ve ilişkilerimizi ortaya koymuştur (2005, s.92). Burada vurgulanmak istenen, geçici-kalıcı olma durumu ve Amerikan kültürüne yapılan politik bir göndermedir.

1992 yılında sanat dünyasından çoğu kişi ABD iktidarının yeni ismi Bill Clinton’a destek vermiş, hatta bazıları para toplamak için kampanyaların düzenlendiği çeşitli faaliyetlerde dahi yer almıştır. Ancak Clinton kültürel göstergeleri o kadar iyi kullanmıştır ki ilk başlarda değişimin olduğuna dair herkesi cesaretlendirmiş, ancak büyük beklenti içinde olanları hayal kırıklığına uğratmıştır. Burada küreselleşmiş sanat dünyasında Amerikan sanatını yeniden biçimlendirmek gibi önemli bir unsuru da söylemek gerekir. Çünkü bu durum New York’un İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatın yeni merkezi olması, Amerikan sanatının yerel-ulusal sorunlardan sıyrılarak

evrensel boyutlara ulaşması anlamına gelmektedir. Amerika'nın yeni dünya düzeninde siyasi ve ekonomik güce sahip olması, bu yeni düzende evrenselliğe ulaşma isteği ve melezeleşme gereksinimini doğurmuştur. Aynı zamanda, dünyanın en zengin kültür çeşitliliğini bünyesinde barındırmak gibi bir avantaja da sahiptir. Ancak kültürel savaş ve politik sanat üzerinde yaşanan çekişmeler yüzünden bu avantajı iyi kullanamamıştır. Bahsedilen süreçte, siyasal sanatın kendi idealini tam anlamıyla gerçekleştirememesi, tam olarak olgunlaşmaması ve gerçek politik süreçten kopuk olmasından kaynaklanmaktadır (Stallabrass, 2013, s.26,27).

Amerikan sanat ortamında, Felix Gonzales-Torres, Nicole Eisenman ve Robert Mapplethorpe gibi sanatçılar, heykelden enstalasyona, fotoğraftan desene kadar çok farklı alanlarda cinsel kimlik, cinsel tercih, cinsiyet politikaları ve eşcinsellik gibi olguları farklı ifade biçimleriyle yapıtlarında yansıtmışlardır. Toplumun genel marjinalize ettiği tüm kimlikleri gündeme taşımışlar, ancak bu tür yapıtların zaman zaman sansüre uğraması da söz konusu olmuştur. Örneğin, AIDS gibi ölümcül bir hastalık 1990'lı yılların en çok sanatsal üretimi yapılan konuları arasında yer almış, Mapplethorpe ve Gonzales-Torres'in ölüm nedeni de bu hastalık olduğundan, birçok sanatçı bu konuyu çeşitli boyutlarıyla irdelemiştir (Antmen, 2009, s.297,298).

Eserlerinde Ortadoğulu kadınların yaşamını, sorunlarını ve dini konuları ele alan Shirin Neshat, *Devrimin Gardiyanları* (1994), *Arzulanan* (1996), çalışmalarının yanı sıra şehadet konusunu ele aldığı *Allahın Kadınları* (1996) adlı fotoğraf serisinde; kadın teni, çador, silah ve Farsça kaligrafiden oluşan dört temel öğenin çeşitlemesini sunmaktadır. 11 Eylül sonrası oluşan İslamofobik imge ve sembollerin kışkacındaki Batılı izleyiciler, bu fotoğraflarda ezilmiş, tahakküm altına alınmış, esir edilmiş kadınlar görmektedir. Siyah çadorlar içindeki bu kadınların kaligrafi ile kaplı tenlerini Batılı gözler, dinin ve erkeğin hükmü olarak okumakta, silahla vurgulanan şiddet öğesi, 11 Eylül'ün mimarı İslami terörü hatırlatmaktadır. Bu çalışmalar, aslında ezilmişliği değil, bir tür direnişi simgelemektedir. Bir kadın sanatçı olarak verdiği mücadeleyi Neshat şöyle aktarmaktadır:

Kötü yanından bakarsak İranlı her sanatçı bir biçimde siyasete bulaşmak zorunda, politika hatlarımızı şekillendirdi. İran'da yaşıyorsanız sansüre, tacize, tutuklanmaya, işkenceye ve hatta idama maruz kalırsınız. Benim gibi yurtdışında yaşıyorsanız sürgünün getirdiği hasretle ailenizden ayrı kalmanın acısıyla yüz yüze olacaksınız demektir. Bu yüzden bizler, topluma karşı sorumlu olduğumuz gerçeğiyle psikolojik bir mesafe koyma imkanına sahip değiliz. Ve gariptir ki benim gibi ülkesine gidemeyen bir sanatçı kendi halkının sesi, sözcüsü olmak durumunda kalıyor. Üstelik benim gibiler iki cephede birden savaşmak zorunda. Bir yandan Batı'yı eleştiriyor, Batı'nın kimliğimizle ilgili algısını ve bizi, kadınlarımızı, siyasetimizi ve dinimizin yapılandıran imajını tenkit ediyoruz. Gururumuzdan ödün vermiyor ve saygı talep ediyoruz. Bir yandan da başka cephede savaşıyor; rejimimizle, hükümetimizle mücadele ediyoruz. Bizler halkın muhabirleriyiz. Silahımız sanat; kültür bir direnme biçimimizdir (aktaran; Uzun, 2014, s.93,94).

Sokaklarda kamusal alanlara müdahale yapan ve eylemelerini *Gerilla Sanatı* olarak nitelendiren Billboard Liberation Front Grubu ise, sokaklara yerleştirilen billboardlara oyuncu müdahalelerde bulunarak topluma dayatılan kültürel değerlere saldırmaktadır. Billboardlar üzerinde var olan reklam sloganlarına harfler, sözcükler ekleyerek ya da bazı harfleri ve sözcükleri çıkartarak kendi sloganlarını oluştururlar. 1997 yılında, Levi's markasına ait bir reklam panosuna, kimseyi öldürmediği halde seri katil olarak toplumsal hafızalarda yer etmiş, kurduğu tarikatın bir dizi seri cinayet işlemesini sağlamış ve ömür boyu hapis cezasına mahkum edilen Charles Manson fotoğrafını yerleştirmişlerdir. Grup, Levi's ve Manson gibi iki tarihi ikonu birleştirerek aralarındaki işbirliğini vurgulamak istemişler; ünlü jean markasının üretimlerini yaptıkları atölyelerinde gerekli sağlık koşulları yerine getirmedikleri için seri bir şekilde işçi ölümlerine sebebiyet vermelerine dikkat çekmişlerdir. 1960'lardaki Manson'un yerini 1990'larda Levi's markasının aldığını ve her ikisinin de aynı işi yaptıklarını söyleyerek markayı protesto etmişlerdir (Aksoy, 2008, s.123).

İlişkisel Estetik ve Poströproduksiyon adlı kitaplarıyla 1990'lı yılların üretim modelleri üzerine okumalar yapan ve bir çok kuramsal tartışmanın kapısını açan Nicolas Bourriaud, ilişkisel estetiği; "bağımsız ve özel bir alan oluşturmak yerine, kuramsal ve pratik çıkış noktalarını tüm insan ilişkilerinden ve bu ilişkilerin sosyal bağlamından alan bir dizi sanatsal pratiktir" olarak tanımlar. Estetik anlayış, sanatçının gerçek mekan içerisinde izleyicinin katılımıyla ve basit nesnelere üzerinden ortaya çıkmaktadır. İlişkisel estetik kavramı da izleyicinin iç deneyimleri ve ona bahşedilen

dış deneyim olanağı sonucunda ortaya çıkan yeni bir estetik yapıdır. Bourriaud'a göre, nesnenin estetik değerini bir imkan olarak bulan sanatçı geri çekilir, izleyici ise nesneyle estetik ilişki içinde olur. Sanat artık bireyler ve hayat ile ilgili bir şey haline dönüşür, mekanlar da açık bir sanat yapıtı haline gelir ve mekanı deneyimleyen özne de paradoksal olarak mekan içerisindeki figürlerden birine dönüşür (2005, s.21).

“İlişkisel Estetiğin Eleştirisi” (Critique of Relation Aesthetics) konulu makalesinde Stewart Martin, Bourriaud'un görüşüne referans vererek, 1990'lı yılların sanatındaki yeniliğin, ikonografi ya da herhangi bir stil değil, insanlar arası ilişki alanında faaliyet gösteren gerçekliğe odaklanma ve çağdaş sanatın sosyal yapılanmasını vurgulayan bir kuram olduğunu söyler. Bourriaud'un sanatın “özel bir sosyallik yaratılan alan” ve “sanatın bir karşı karşıya gelme durumudur” tanımlamasına Martin şöyle yaklaşmaktadır:

Sanatın sosyalliği başlıca nesnedir veya sözde ilişkisel sanatın çalışmasıdır. Sanatın bütün nesnelere, bu sosyal ve ilişkisel boyutun altında yer alır: Sanatçının ürettiği şey, ilk ve öncelikli olarak, estetik objeler vasıtası ile insanlar ve dünya arasındaki ilişkilerdir. Kısacası, ifade etmek gerekirse Bourriaud'a göre ilişkisel estetik fikri, sanatı bir tür sosyal alış-veriş (exchange) olarak ifade eder (2007, s.370).

Bu dönem aynı zamanda *küreselleşme* ve *melezleşme* döneminin getirdiği yerelliğe dönüş anlayışının sınırlarını aşmıştır. Bu durumu, modern sanatın ötesinde zihniyet ve kültürün gelişiminde bir dönemeç olarak görmek gerekmektedir. Her şeye rağmen sanatın tüm birikimleri, yapısökümcü ve artyapısalcı bir kökten türemiştir. Coğrafya, cinsiyet, kimlik, öteki vb. kavramlarla ortaya konulan sanatı ve postmoderni bir yöntem bilim olarak kullanmak ve onun iç etkileşimini yaşayan bir çağdaş sanat olarak izlemek veya görmek çok daha yararlı olabilir. Bu birikimler, 1990'lar boyunca farklı bir noktada buluşmuş, sanatın etkilendiği ana kavram yapısöküm olmaktan hızlı bir şekilde uzaklaşarak, o verileri kullanan *Küresel-leşme* kavramına yönelmiştir. Bu süreçte, küreselleşmeye evrensellik, yerellik, ulus-devletlerin çöküşü ve yeni kavramların eklemeleri yapılırken, milliyetçilik ve onun uzantısı olan kimlik, her şeyi saran siyasal açılımlı bir gelişme olarak çağdaş sanatın daha da ilerisine taşınmaktadır (Kahraman, 2005, s.180, 199,200).

20. yüzyıldan 21. yüzyıla gelindiğinde, dünyadaki siyasi güç dengesini, “Beyaz Devrim” olarak adlandırılan Doğu Avrupa’daki komünist rejimlerin yıkılması sonucu, Soğuk Savaş’ın galiplerinin çıkarlarını gözeten “Yeni Dünya Düzeni” üzerine tesis etmiştir. Yeni Dünya düzeninde yaklaşık yarım asırdır dünyada var olan çift kutupluluk ve denge unsuru, yerini bugün askeri ve ekonomik üstünlüğüyle siyasi lider konumunda olan ABD’nin hakimiyetine uygun bir yapıya bırakmıştır (Demir, 2012, s.1-3). Dönemin başlarında, dünya; politik, askeri, iktisadi ve diplomatik gelişmeler açısından geçmiş dönemlere nazaran daha hızlı, radikal değişim ve gelişimin yaşandığı önemli tarihsel bir döneme tanıklık eder.

2000’li yılların başlarında, ABD’nin Dünya Ticaret Merkezi’nin ikiz kulelerine, diğeri de Pentagon’a olmak üzere 11 Eylül 2001’de yapılan uçak saldırısı siyasi gündemi oluşturmuş, bütün dünya basını ve medyasını uzun süre meşgul etmiştir. Bu saldırı, ABD önderliğinde terörle savaş algısı üzerinden devlet ve örgütlerin yeni arayışlara girmesine neden olmuştur. ABD’nin dış politikasının temel hedefine oturmuş ve diğer tüm politikaların belirlenmesinde en önemli ilke haline gelen terörle savaş, savunma politikasını değiştirmeye itmiştir. Bu saldırı sebebiyle Avrupa Birliği de, Ortadoğu’ya olan güvenlik politikalarını belirli ölçüde değiştirmek zorunda kalmıştır. Bu tarihi olay sonrası Amerika ve Avrupa’nın yapısal değişikliklerinde İslamofobi algısı oluşmaya başlamıştır. ABD’nin vatandaşlarını güvende tutmaya doğru yönelik politikasına karşılık Oktay Sinanoğlu, “11 Eylül’den beri sırf Ortadoğu’dan oldukları için binlerce kişinin, kahvelerden toplanıp götürülen yüzlerce Türk’ün sorgusuz sualsiz içeri atıldığını, kendilerinden aylarca haber alınamadığını basın-yayımdan öğreniyorduk” (2004, s.204), açıklamasını yaparak düzenlenen politikaların yanlışlığını eleştirmiştir.

ABD uçak kazaları kuşkusuz 21.yüzyılın başındaki en önemli siyasi olay olarak hafızalara kazınmıştır. Tüm dünyanın sinema filmi gibi saniye saniye izlediği olayın ardından ABD, Genişletilmiş Ortadoğu İnisiyatifi önerisini ortaya atmıştır. Büyük Ortadoğu Projesi (BOP) olarak bilinen bu fikrin kapsamı; en batıda Fas’ın Atlantik kıyılarından, en doğuda Pakistan’ın kuzeyindeki Karakorum yaylalarına, kuzeyde Türkiye’nin Karadeniz kıyılarından güneyde Aden ve Yemen’e kadar uzanmak, Müslüman ülke pazarında daha çok söz sahibi olmaktır. Bunun içinde küreselleşme

karşıtı her türlü köktendinci, ulusalcı ve sosyalist oluşumların ezilmesi ve ABD-Batı yanlısı İslamcı oluşumların desteklenmesi de zorunluluk olarak görülmüştür (Yılmaz, A.N. 2015, s.166,167). Bu bağlamda, ABD iktidarını elinde bulunduran George Bush, politikalarıyla teröre karşı küresel savaş ilan etmiş, Afganistan ve Irak işgalleriyle Ortadoğu kan gölüne dönmüş, terörle mücadele İslam ve Müslümanlarla mücadeleye dönüşmüş, savaş nedeniyle yüz binlerce insan hayatını kaybetmiştir. Bir diğer gelişmede, Amerikalı düşünür Edward Said'in 2000 yılında Lübnan sınırında İsrail karakoluna taş atarken çekilmiş fotoğrafının yayınlanmasıyla ABD Yahudi lobisi, Said'i anti-semitik olmakla suçlamıştır. Bu suçlamalara karşılık Said ise, "benim iddiam, tarihin insanlar tarafından yapıldığı ve aynı şekilde yok edilip yeniden yazılabileceğidir" cevabını vermiştir (Uzun, 2014, s.93). Toplumsal olaylar ve terörün devam ettiği süreçte, Said gibi birçok sanatçı ve aydın kesim duyarsız kalmayarak tepkilerini eylemleriyle, kültür ve sanat yoluyla göstermişlerdir.

Yeni dünya düzenin sanatsal alandaki gelişmelerinde; farklılık, çeşitlilik ve melezlik teşvik edilmekte; ABD ise, yeni kurulan düzende sahip olduğu politik ve ekonomik gücün yanı sıra dünyanın en zengin kültür çeşitliliğine sahip olduğundan oldukça büyük avantaj sağlamaktadır. Küresel sanat satışlarının yarısından fazlası ABD'de gerçekleştirilirken geri kalanını Avrupa elinde bulundurmaktadır. Satışların önemli kısmının kaynağında Fransa ön plana çıkarken, İtalya ve Almanya'nın da önemli pazara sahip olduğu bilinmektedir (Stallabrass, 2009, s.15-30). Batı'da Postmodern sonrası dönem 2000'li yıllarda yerini *Contemporary Art* (Çağdaş Sanat) terimine bırakırken, medyanın görsel kültürün tanıtılmasında izlediği politikalar ve kültür endüstrisi ile olan örtük ilişkisi toplumu *gösteri toplumuna* dönüştürmüştür. Çağdaş sanatın siyaset ile olan ilişkisi tartışmalı bir konu olduğundan sanatın teknoloji, medya, piyasa, sermaye ve özellikle siyaset ile olan ilişkisini doğru anlamının yolu; "sanat ve siyaset arasındaki girift ağları belirleyen dinamiklerin deşifre edilmesinden geçmektedir" (Bozdağ, 2015, s.95).

Çağdaş sanat dünyasında, küresel sermaye akışının güçlü oyuncularının, finansal kurumlar, siyasi örgütler ve hükümetler arasında nasıl temsil edildiğiyle ilgilenen Mark Lombardi, ABD'deki tasarruf, kredi skandalları, Vatikan Bankası, mafya ve

ateşli silahların yasadışı yollarla sevk edilmesi arasındaki bağlara yönelik kapsamlı araştırmalar yapmış, bu araştırmalarının sonucunda ortaya çıkan *Dünya Finans Şirketi 4. World Finance Corporation 4. (1997-2000)*, adlı işinde CIA'yle mafyayla, Fidel Castro'yla ve Kolombiya uyuşturucu satışlarını elinde bulunduranlarla bağları bulunan Dünya Finans Şirketi kurucusunun ellerindeki elli milyon doların nasıl buhar olup uçtuğuna dair mali skandalı deşifre etmiştir (Heartney, 2008, s.298).

Diğer yandan Third Tex Dergisi yazarları da üçüncü dünya sanatının dikkate değer başarısının nedenlerini araştırmaya başlamış; dergisinin editörü ve sanat eleştirmeni Jean Fisher, bu tür sanatın esas probleminin sesini duyuramamak değil, sürekli göz önünde olmasından kaynaklandığını söylemiştir. Çünkü kültürel farklılıklar çok kolay pazarlanabilir hale gelmiştir. Fisher, bu başarının arkasında yatan etkenleri tespit edebilmek için, çeşitli bölgelerde yapılan zıt sanat etkinliklerini incelemeyi, bienaller ve yeni küreselleşmiş sanat işlevinin etkilerinin analiz edilmesini önermektedir. Hızlı bir şekilde yayılan bienal organizasyonları ve mantar gibi türeyen müzelerin altında ekonomik güçler yatmaktadır. Kentlerin yatırım, turizm ve şirket yönetim merkezlerinin giderek artan rekabet içinde olduğunun hükümetlerde farkındadır. Bu yüzden bienal, genelde dünya kenti olduğunu iddia eden ya da sık sık karşılaştığımız dünya kenti olmaya heveslenen kentlerin, dünya kenti olmak için gereken en önemli hünelerden bir tanesi olarak görülmektedir. Hızla büyüme grafiği çizen ve değişime ayak uyduran Asya kentlerini konu alan ve bir dizi sergi gerçekleştiren küratör Hou Hanrou, sanat dünyasının esas peşinde olduğu şeyi şu sözlerle açıklamıştır:

Bu yeni dünya kentleri, yeni bir dünya düzeni ve gezegenimiz için yeni vizyonlar sunan yeni ekonomik, kültürel ve hatta politik güçlerin yükselişini temsil ediyor. En önemlisi, kendine özgü miraslarıyla bu kentler, yeni modernlik anlayışlarını ve ütopyik-distopik hayal gücü için yeni imkanların geliştirilebileceği ve yeniden icat edilebileceği, yeni ve özgün mekanlardır (1997, s.78).

O zaman bu sergiler için yeni ekonomik ve politik güçlerin kültürel seviyede geliştirilmesi olduğunu söylemek mümkündür. Aslında daha özgül bir amaç için düzenlenmesi mümkündür. Örneğin, İstanbul Bienali'nin Türkiye'nin AB üyeliğinin getirdiği neoliberal ve seküler standartlara uyum sağladığını ve Avrupa'ya güvence verme çabasının bir ürünü olduğu söylenebilir. Havana Bienali de bunun benzeri bir

diğer örnektir. Bienal, dar ve sınırlı çerçevede muhalefete izin veren Küba hükümetine kültürel olarak daha esnek bir imaj yaratmaya yaramıştır. Bienalin önemli bir faydası da, kuramcılardan ve akademik çerçeveden yükselen reddedilmeye karşın, kamuoyunun gözünde sanat, sıradan bir kültür, eğlenceli ve evrenseli işaret eden bir prestij kaynağı olurken, sanat; küreselleştirmenin erdemlerini somutlaştırmakta ve fiilen onların propagandasını yapmaktadır (Stallabrass, 2013, s.43). Diğer dönemlerde olduğu gibi yeni yüzyılda da güncel ve geçmişin siyasi olaylarına göndermede bulunan sanatçıların sayısının azımsanmayacak derecede fazla olduğu görülmektedir.

Siyaset ve sanatın birlikte kullandığı işlerden biri de, sadece yürümek suretiyle Paris kentini kıyı bucak keşfetmeye dayalı radikal bir strateji olan (bir yerden başka bir yere sürüklenme olarak da tanımlanan) Situasyonist Guy Debord'un geliştirdiği *Derive Kuramı'nın* bir benzeri Francis Alys tarafından Kudüs'te *Yeşil Hat* (2004) adını verdiği politik eylemdir. Bu eylemde; Arap-İsrail Savaşı'nın sonucunda İsrail'i, komşularından yani Suriye, Mısır, Ürdün ve Lübnan topraklarından resmi olarak ayırmak amacıyla 1949 yılında çizilmiş ateşkes anlaşması sınırlarına gönderme yapılmıştır. Yeşil hat anlamına gelen tampon bölge, resmi anlaşmalarda harita üzerinde kullanılan yeşil kalemin rengini ifade etmektedir. İdeolojik sınırların geçerliliğini sorgulayan çok parçalı projenin merkezinde, bu toprak taksimi işlemin saçmalığına tepki olarak, yanında yeşil boya sızdıran bir kutu ile yürüyen sanatçı, hattın iki yanında yaşayan insanların anlık tepkiler vermesine neden olacak bir iz bıraktıktan sonra eylemini sonlandırmıştır (Wilson, 2015, s.38).

Sanatsal gelişmeler böylesi bir hareketlilik içinde süregelirken siyasi kanadın ABD tarafında yaşanan gelişmeler ise şöyledir. 11 Eylül sonrası ABD'nin sarsılan imajını düzeltmek üzere değişim sloganıyla Barack Obama'nın 2008 yılında iktidara gelmesidir. ABD'yi eski siyasetten arındırıp, zihinlerde yeni bir ABD algısı yaratmayı amaçlayan Obama, Bush'un iç ve dış politikalarını eleştirmiş, bu süreçte Müslüman dünyasına daha ılımlı yaklaşım sergilemiştir (Yılmaz, A.N. 2014, s.141). Siyasi değişimlerin yaşandığı bu sıralarda Cezayirli sanatçı Adel Abdesemed, yaşanan küresel terör meselesini *Sıcak Kan* (2008) adlı video çalışmasında irdelemiştir. Videoda oyuncu David Moss, sanatçının kendisine verdiği bir kağıtta yazılı olan

“Teröristim ben, ya sen, sen ben, ya ben, ben terörist miyim?” cümlesini söylemektedir. “Evinin önündeki kaldırımında bu küçük besteyi söyleyerek dans eden David, kelimenin tam anlamıyla aslanların önüne atılan bir et parçasıydı. Şansına o gün ortalıkta fazla insan yoktu...” (Wilson, 2015, s.10), açıklamasını yapan Abdessemed, sanat dünyasında politik eylemleri ve aykırılıkları ile dikkat çekmeye devam etmektedir.

12 Mayıs 2008 yılında, Çin Halk Cumhuriyeti’nde meydana gelen ve yaklaşık 70.000 kişinin hayatını kaybettiği Sechuan depreminden ardından rejimin, ölen kişilerin sayısını ve kimliklerini örtbas etmesi ve malzemenin çalarak kötü bina yapan inşaatçılardan hesap sormaması üzerine, Çinli sanatçı Ai Weiwei büyük bir kampanya başlatarak, yıkılan okul binalarında can veren 5000 öğrencinin teker teker isimlerini saptamıştır. Depremden sonra yıkılan okul binalarından topladığı çelik parçalarını düzleştirerek yaptığı *Straight-Düzleme* (2008) çalışmasında, ölen öğrencilerin isimleri duvarlara sıralanmıştır. Londra’da gerçekleşen bu sergide yapılan röportajda Ai Weiwei, “sanatçı olmanın bir numaralı sorumluluğu, ifade özgürlüğünü korumak ve bu özgürlüğün gücünü ne yoldan olursa olsun genişletmek. Benim çalışmalarım, daima politik oldu, çünkü Çin’de sanatçı olmaya karar vermekle, zaten politik bir seçim yapmış oluyorsunuz” demiştir. Sık sık protestolarını sanatla dışa vuran ve dünyada gerçekten bir değişim yaratılabilir mi? sorusuna cevap verir gibi Ai Weiwei, bir başka ünlü sanatçı Anish Kapoor’la birlikte, -halen Türkiye’de ve Avrupa’da sürmekte olan- göçmen dramını gündeme getirmek için Londra’dan Stratford’a omuzlarında birer battaniye taşıyarak sembolik bir *Yürüyüş* (2015) gerçekleştirmiştir. Sayısı 60 milyonu aşan sığınmacıların haklarına dikkat çekmek için başlatılan yürüyüş, seyahat özgürlüğünü sembolize ederken battaniyeler ise mültecilerin güvence arayışını temsil etmiştir. Sanatçıların amaçları belki de “Eylem mümkünse, değişim de mümkündür” inancını pekiştirmek ya da bir şeyi hayal edebilirsek onu gerçekleştirebiliriz mesajını vermektedir (Kuvaş, 05.11.2015).

Toplumsal alanlarda siyasal eleştirileri yansıtan graffiti sanatı ise, günümüzde İngiliz Graffiti sanatçısı Banksy’nin işlerinin ayırt edici özelliği olmuştur. Sanatçının işlerinin temiz ve kolay okunabilir şablonlardan oluşmaları ve resmettiği konuların genellikle

politik ve ahlaki konuları içermesi eğer bir mesaj kaygısı taşıyorsa bunlar çoğunlukla savaş karşıtı, hükümet karşıtı, kapitalizm ve düzen karşıtı mesajlardır. Kullandığı figürlerde ele aldığı konular; çoğunlukla politikacılar, polisler, askerler, çocuklar, yaşlı insanlar, maymunlar ve Londra şehrinde sayıları insanlardan fazla olduğu rivayet edilen farelerdir (Saka, 08.12.2012).

Banksy'nin siyasal içerikli çalışmalarından biri olan *Kız ve Asker* (2007) adındaki politik temalı duvar resmi, İsrail duvarının Beytüllahim bölgesinde resmedilen ve oldukça ses getiren bir çalışmadır. Sergi için Beytüllahim bölgesini seçmiş olmasının nedenini, buranın İsa'nın doğum yeri ve aynı zamanda tüm insan hakları ihlalleri yapıldığı iddialarının merkezi olması ile açıklayan sanatçının, bir diğer çalışması da, 2010 tarihinde dünyaca ünlü çizgi dizi *Simpsons*'ın açılış bölümünü yapmasıdır. Banksy, her zamanki ağır eleştirilerini ve kara mizah üslubunu burada da muhafaza etmiştir. *Simpsons* dizisi önce sevimli bir girişle başlamış daha sonra karanlık ve eleştirel bir boyuta geçmiştir. *Simpsons* çizgi dizisinde, tarihinde ilk kez çocuk işçi istismarından, hayvan hakları istismarına kadar pek çok problem trajikomik bir üslupla eleştirilmiştir. Bu eleştirel yaklaşımın izleyiciler ve animasyon departmanını oldukça rahatsız ettiği yönünde haberlerde basında yer almıştır. Oysaki sanatçı, Asya'da kötü koşullar altında çalışan çocuk işçilere gönderme yapmak istemiştir. Tartışmaya konu olan filmdeki sahne, Kore'nin animasyon stüdyosuyla çok ucuza işçi çalıştıran ABD'li dizi yapımcılarını eleştiri niteliğindedir. Bu çalışmanın yanı sıra Banksy'nin son eserlerinden *Çocuk İşçi* (2013), Uzakdoğulu bir çocuğun İngiliz bayrakları dikerkenki halini göstermekte, İngiltere'nin çocuk işçi çalıştırıp fason üretim yapılan skandalına gönderme yapılmaktadır (Esmer, 05.01.2016). Banksy'nin yanı sıra bir aktivist sanatçı Andrea Bowers da Meksika-ABD sınırını geçmeye çalışırken hayatını kaybeden göçmenlerin isimlerinin yer aldığı *No Olvidado –Unutulmadı* (2010) adlı kağıt üzerine yirmi üç desenden oluşan bir graffiti çalışması yapmış, geçmişte yaşanan acı olayları günümüze taşımıştır (Wilson, 2015, s.70).

Siyasetin çarpık sistemine karşı gittikçe artış gösteren siyasi imgeler, ülkelerin önemli şehirlerini ön plana çıkarmada etkin rol oynayan kültürel aktivitelerden bienallere de damgasını vurmaya başlamıştır. 2010 yılında düzenlenen 7. Berlin Bienali'nin başlığı

Korkuyu unut: Sanat için eyle olarak belirlenmesi ve Bienal'e katılmak isteyen sanatçıların başvurularına politik görüşlerini açıklayan bir metin eklemeleri için bir çağrı yapılması da buna iyi bir örnektir. Sanatı, "sıradan insanları eylem ve değişimin araçlarıyla donatacak performatif ve etkili bir siyasete alan açan" araçlardan biri olarak gören bienalin küratörlerinden Arthur Zmijewski'ye göre, konsept açıktır: "Gerçekten işe yarayan, gerçekliğe damgasını vuran ve siyasetin performe edilebileceği alanlar açan işler sergilenmektedir" (Fırat ve Bakçay, 09.07.2013). Berlin Bienali'nin ardından 2011 yılında gerçekleşen Venedik Bienali'nde sanatçı Thomas Hirschhorn, çok ses getiren *Direnış Kristali* (2011) adlı yerleştirmesinde, çatışmaların neden olduğu acılara ilişkin imgeler kullanarak (Wilson, 2015, s.188), politik tavrını ortaya koyan sanatçılar arasında yer almıştır.

Kinik (Alaycı) Gerçekçilik biçemi yapıtlarında sıkça kullanan sanatçı Yui Minjun de, gülen adam figürleriyle ve bu figürlerin klonlanmasıyla siyasi bir duruş sergilemektedir. Figürlerini Uzak Doğu kültüründen gelen gülen Buddha ya da şans getirdiğine inanılan Budai tanrısından esinlenerek üretmiştir. Sanatçının gülen adam figürleri, insanları garip bir biçimde rahatsız edecek şekilde klonlanmış, Çin Hanedanlığı'nın tek tip terrakota askerlerinin imgeleri *Contemporary Terracotta Warrior Series No.6 (2013)* çalışmasına yansımıştır. Sanatçı, işlerinde Mao Dönemi'nin komünist anlayışına, ülkesi Çin'in geleneklerine ve geçmişine göndermede bulunmuştur. Batı sanatının bilinen örneklerinin aksine onun imgeleri, Mao'nun üstü kapalı bir sistemle yürütmeye çalıştığı Çin'in Batı'ya açılışı, Batı'nın Doğu ile karşılaşması, daha doğrusu küreselleşme eleştirisini kapsamaktadır. İçinde yer aldığı konulara kahkahalarla gülen figürler, dünyevi konulardan uzak bir durumu sergilemekte, teknoloji sayesinde her şeyi anında öğrenebilen bugünün insanının olaylara ve geliştirilen politikalara olan tepkisizliğini sosyo-politik anlamda eleştirmiştir (Koşar, 2010, s.101,102).

Son etkinliklerden biri de, TATE Müzesi'nin sanat tarihini etkileyecek *The World Goes Pop* (2015-2016) adlı bir sergi düzenlemesidir. Sergi; siyaset, beden, tüketim kültürü, halk hareketleri ve cinsiyet politikaları konularını kapsayan resimlerden hazır nesnelere uzanan çeşitlilik içinde Tate Modern salonlarında izleyiciyle buluşmuştur.

The Independent Gazetesi, sergiyi ‘‘Tate Modern’deki sergi, Pop Art’ın bildik hiyerarşisini değiştirecek’’ başlığıyla duyurmuş, Pop Art’ın sembolü haline gelen Andy Warhol ya da Lichtenstein’a ait eserlerin sergide yer almadığını vurgulamıştır. Serginin kúratörleri, Pop Art ile eş zamanlı olarak dünyada üretilen sanata odaklandıklarını, bu nedenle farklı úlkelerden tanınmamış sanatçıların eserlerini toplayarak izleyiciye sunduklarını söylemişlerdir (Anonim, 2015). Bu sergi, Pop Art’ın sadece Batı’ya ait bir tüketim kültürünün ürünü olmadığını, aynı zamanda bir şeyleri protesto etmenin evrensel dili olduğunu ortaya koymuştur.

Dünya siyasetinde büyük ses getiren 11 Eylül Olayı sonrasında, uluslararası sistemin yapısının açık ve köklü biçimde hiç bir kutupsal yapıyı içermeyecek şekilde değiştirme sürecine girdiğini söyleyen Richard Hass (2008, s.44-56), ortaya çıkan durumu çok kutupluluk veya kutupsuzluk şeklinde tanımlamıştır. Sanatsal gelişmelerin siyaset alanına kayması gibi siyasi alanda da dünyada bir çok değişim net bir şekilde gözlenmekte, son otuz yılda umulmadık gelişmelere sahne olmaktadır. Çin, Hindistan gibi Asya úlkelerinin ekonomik alanlardaki başarıları ve yıllık büyüme oranları Batılı úlkelerin üstünde seyretmiş, bununla birlikte Brezilya ve Güney Afrika gibi orta ölçekli úlkeler ekonomik ve siyasi güç olarak ortaya çıkmışlardır (Demir, 2012, s.4). Yeni bir dünya düzeninin başlangıcında olduğumuz bu süreçte; sanat ve siyaset alanında günümüzün temsilcisi olarak kabul edilen ABD’nin küresel egemenliğinin, yukarıda ön plana çıkan úlkelerin yükselişini de baz alırsak sorgulanmaya başlandığını söyleyebiliriz. Yüzyıllardır göreceli büyük güçler arasında söz sahibi olan Avrupa’nın da son dönem ekonomik ve siyasi durumuna bakıldığında, gelecekte güç dengesinin ne yönde şekilleneceğini ve bu değişimin sanat alanında nasıl ifadesini bulacağını tahmin etmek oldukça zor görünmektedir.

2. BÖLÜM

TÜRKİYE’DE MODERNLEŞME SÜRECİ VE 1960 SONRASI SANAT - SİYASET İLİŞKİSİ

Avrupa’nın bütün ilerlemesine,
yükselmesine ve medenileşmesine karşılık
Türkiye tam tersine gerilemiş ve
düşüş vadisine yuvarlanadurmuştur.
Artık vaziyeti düzeltmek için
mutlaka Avrupa’dan nasihat almak,
bütün işleri Avrupa’nın emellerine göre yapmak,
bütün dersleri Avrupa’dan almak gibi
bir takım zihniyetler belirdi.
Halbuki,
hangi istiklal vardır ki,
ecnebilerin nasihatleriyle,
ecnebilerin planlarıyla yükselebilirsin?
Tarih böyle bir hadiseyi kaydetmemiştir!

Mustafa Kemal Atatürk

2.1. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Batılılaşma Mücadelesi ve Dönüşen Sanat

Avrupa merkezli olarak gerçekleşen Rönesans ve Reform hareketleri, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi gibi önemli olaylar, devlet ve toplum yaşamını yeniden biçimlendirirken, “Türk modernleşmesi -genel olarak- Batı modernleşmesinden farklı tarzda, toplumun dinamikleriyle değerlerinden bağımsız bir şekilde yukarıdan aşağıya (siyasetten topluma) gerçekleştirilmeye çalışılmıştır” (Göle, 2004, s.171 ; Taslaman, 2011, s.15). Batı kapitalizminin gelişen hızı karşısında, Osmanlı toplumunun geleneksel yapısı gelişimin önünü tıkayınca, değişim zorunlu hale gelmiştir. Bundan dolayı, yenileşme reformlarına ağırlık verilerek düşünsel ve pratik Batılılaşma süreci şekillenmeye başlamıştır. Osmanlı aydınları; modernleşme, Avrupalılaşma ve Batılılaşma kavramlarına farklı anlamlar yükleyerek, yaşanan sürecin yönünü belirlemişlerdir. Türk modernleşmesinde kültür ayırımından hareket ederek yapmış

olduğu tanımlama ile farklı teoriler ortaya atan Ziya Gökalp, medeniyet-kültür ve Türk modernleşmesi karşılaştırmasında; muasırlaşma kavramını çağdaşlaşma yerine kullanırken, Batılılaşma yerine asrileşme terimini tercih etmiştir. Ona göre, muasırlaşma/çağdaşlaşma dünya ölçeğinde son yüzyıllarda gelişen ve insanlığın ortak malı olan bir süreç olduğundan Batılılaşmayı modernleşme kavramından ayırmıştır (Meriç, 1983, s.234 ; Doğan, 1999, s.9 ; Yıldırım, 2012, s.39).

Batılılaşma tartışmasının modernist tarafında yer alan Şinasi, modernleşme ile İslam geleneklerinin bağdaşmasının mümkün olamayacağını iddia ederken, Aydınlanma bağlamında pratik rasyonalizmi benimsemiş, insanın yaşamında aklın yol göstericiliğini savunmuştur. Ahmet Cevdet Paşa ise, İslam gelenekleri ile Batılılaşmanın sunduğu yeniliklerin değişime uygun olmadığını söyleyerek gelenekçi tarafta yer almıştır. Tanzimat Dönemi'nin Batılı tarafını destekleyen Şinasi'nin rasyonalizmi, Beşir Fuad, Abdullah Cevdet, vb. tarafından pozitivist yaklaşımla ele alınmış, öte yandan Celal Nuri ve Baha Tevfik, kaba materyalizm (biyolojik evrimci materyalizm) anlayışını benimsemişlerdir. Baha Tevfik ve Celal Nuri'ye karşıt bir görüş sergileyen Şehbenderzade Ahmed Hilmi, materyalizme karşı çıkarak, her şeyi maddeye indirgemenin sakıncalı ve doğru olmadığını iddia etmiştir. Ruhun bedenden bağımsız bir varlık olduğunu belirterek duyuları aşan tinselliğin üzerinde durmuştur (Öndin, 2011, s.35,36). Ahmet Hilmi, Batılılaşma tartışmalarına *Allah'ı İnkâr Mümkün müdür?* adlı yazısında şu sözler ile devam etmiştir:

Bu milleti Avrupa'dan körü körüne ve iğreti alınan beş on felsefi düsturla başka bir kalıba dökmeye kalkışmak son derece gülünç haldir. Kuru bir taklitle ciddi ilerleyemeyiz. Sahte bilgi yolu ile yalnız kıyafetlerimizi ve şekilleri medenileştirebiliriz ki, bu bir evrim olmadıktan başka, zaten züğürt olan bizleri pahalı bir geçim tarzına sürükleyerek tam iflasa götürür (Ülken, 1999, s.290).

Batılılaşma ile modernleşmenin aynı şeyler olmadığını düşünen Jacqueline Russ ise, toplumlar arasında geleneksel farklar bulunduğunu, her toplum farklı gelişim süreçlerine sahip olduğundan “bir toplumun Batı'dan aldığı örnekler yoluyla gelişmesinin mümkün olamayacağını” söylemiştir. Kültür farklılıklarına rağmen

modernleşmenin gerçekleşebilmesi için Batı'dan alınan örneklerin, evrensel niteliğe uygun olmak zorunda olduğunu sözlerine eklemiştir (2011, s.116).

Genel görüşe göre, modernleşmenin gelişmiş toplumun özelliklerinin az gelişmiş toplumlar tarafından alınması olarak tanımlanmasını doğru bulmayan İlber Ortaylı (2008, s.15), bu tarifin açık ve net olmadığını belirterek, “modernleşme var olan değişimin değişmesidir. Toplum zaten belli bir ölçüde değişmektedir ani ve hızlı bir değişim dönemine girilmesi söz konusudur” der. Modernleşmeyi niteliksel bir kavram olarak değerlendiren Halil İnalçık ise, bir medeniyetin diğerine üstünlüğü hakkında kesin bir hüküm verebilmek için elimizde hiçbir objektif ölçüt bulunmadığını söyleyerek konuyu şöyle özetlemiştir:

Sosyoloji modernleşme kavramını, ileri-geri medeniyet, tekamül ve terakki gibi değer hükümlerinden sıyrarak kültür değişimi kavramı içinde mütalaa eder. Bu da Molinovski'nin umumi tarifini kabul edersek, bir cemiyetin mevcut nizamını, yani içtimai, maddi ve manevi medeniyetini bir tipten başka bir tipe çeviren processusdür. Netice olarak, modernleşmede en önemli olay attitude de hayat görüşü ve davranışında meydana gelen değişimdir (2003, s.679).

Bazı araştırmacıların Batılılaşma kavramı yerine çağdaşlaşma veya modernleşmeyi kullanması hususunda, İslam Ansiklopedisi'nin *Batılılaşma* maddesinin giriş bölümünde M. Şükrü Hanioğlu şöyle bir açıklama yapmıştır:

... Çağdaşlaşma Doğu-Batı farkı olmaksızın, bütün toplumlar için geçerli bir harekettir ve farklı toplumların birbirlerinden bazı sosyal ve kültürel müesseseleri alması şeklindeki bir hareketi anlatmaktadır. Ayrıca modernleşme ve çağdaşlaşma kavramları, Batılılaşma kavramında olduğu gibi kültürel ve sosyal değer ifadelerinden daha çok teknik, teknolojik, prodoktif, rantabl, rasyonel gibi ilk bakışta herhangi bir manevi değer ifade etmeyen, nispeten nötr ve daha çok maddi gelişmelere yönelik bir anlam taşımaktadır. Bu anlamda, çağdaşlaşma veya modernleşme kavramları, yenileşme ve değişim hareketlerinin vazgeçilmez olanıdır; bütün milletler için geçerli olup tarihin bütün devirlerinde görülen bir olgudur. Bu bakımdan Türk Tarihinde özellikle Tanzimat'tan günümüze kadar yapıla gelen değişiklik ve yenilikler için çağdaşlaşmadan çok Batılılaşma deyimini uygun düşmektedir (1992, s.148).

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketlerinin ne zaman başladığı tam olarak bilinemesi de, bu düşünceye ilişkin ilk yeşermelerin, İmparatorluğun duraklama devrinde ortaya çıktığı kabul görmektedir. İlhan Tekeli, Osmanlı modernizasyonunun, yeniceiliğin ortadan kaldırıldığı 1826 yılına tekabül ettiğini söylemektedir. Bu kurumun kaldırılmasının ardından sistemde ortaya çıkan boşluğu doldurmak için yöneticiler, Avrupa'dan etkilenecek yeni kurumsal düzenlemeler yapmak zorunda kalmışlardır. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu ile Büyük Britanya arasında imzalanan Baltalimanı Antlaşması (16 Ağustos 1838) dış ticaret ilişkilerinde değişimi getirmiş, Osmanlı'da dönüştürücü etkiler yaratmıştır. İlk evrelerde, sınırlı alanlarda kendini gösteren modernleşme, eğitimle başlayıp 1860'lı yıllarda hız kazanarak, modernleşmenin boyutunu, kapsamını ve dönüşümün derinliğini arttırmış, Osmanlı modernitesini belirgin hale getirmiştir (2013, s.29). Tekeli'nin görüşlerinin aksine, değişim ve ıslahat ihtiyacının 1699 yılında kendini gösterdiğini söyleyen İnalçık, bu yönelişin tahmin edildiği gibi, sadece askeri teknikte değil, hayat felsefesinde, zevklerde ve Batı medeniyetine karşı bakışta da değişiklik meydana getirdiğini ifade eder. Artık Batı'nın başarıları karşısında hayranlığın arttığına değinen İnalçık, bir zorunluluk olarak kabul edilen Batı'nın, askeri tekniğinden başlayarak 19. yüzyılda devlet idaresinde ve askeri teknikte taklitçiliğin başladığını ve edebiyat çevresinde de Batılı hayat anlayışının aydınlar tarafından benimsendiğini söylemiştir (2003, s.627).

Osmanlı modernleşmesinin ne zaman başladığı tartışmasına verilecek cevabın modernleşmeyi nasıl algıladığımıza bağlı olduğunu söyleyen Ortaylı, "Bana kalırsa ve ille de bir tarih lazımsa insanların insana layık güvenceyi elde ettikleri 1839 Gülhane Fermanı'nın okunduğu gün derim. Daha ferman torbaya konduğu an İslam-Hıristiyan toplumunun adetleri, Doğu-Batı kültürü ve hayat tarzının ne olduğu tartışılmaya başlanmıştı" demiştir (2008, s.16). Türköne de Türk modernleşmesinin Tanzimat Dönemi ile inşa edildiğini söyleyerek Ortaylı'nın görüşlerini desteklemiştir. Ancak, Avrupa devletlerine şirin gözükmek için çıkarılan fermanın arkasında, güvenliğini temin edemeyen Osmanlı Devleti'nin güvenliğini Avrupa devletleri arasında yer almakla sağlayabileceği düşüncesinin bulunduğunu belirterek, modernleşmenin her şeyden önce güvenlik meselesi olduğunu (2006, s.79) vurgulamıştır.

Batılılaşma hareketlerinin nedenini İmparatorluğun gücünü yitirmesine bağlayan Şerif Mardin ise, konuya ilişkin şu açıklamaları yapmıştır:

Osmanlı İmparatorluğu, Batı Uygarlığı adını verdiğimiz kültür bütünüyle hiçbir zaman ilişkisini kesmemiştir. Ne var ki, İmparatorluğun yükselme devrinde, Osmanlılar, kendi uygarlıklarını Batı'nunkinden üstün saymışlardır. Batı'nın bir 'model' olarak izlenmesi bir sorun olarak ortaya çıkmamıştır. İmparatorluğun gerilemeye başlamasıyla, niçin gerilediği sorusu, önce devlet yönetiminin bozulduğu ileri sürülerek, gösterilerek cevaplandırılmıştır (2005, s.9,10).

Batı siyasal düşüncesinin Osmanlı İmparatorluğu'na girişi, Batı'nın büyük siyasal düşünürlerin eserleri ile olmamış, Batı'nın fizyokratlar adlı verilen kamu idaresi kuramcılarının uzantısı olan Kameralizm ile gerçekleşmiştir. Kameralizm, "Batı'da "aydın despotizmi" adı verilen siyasal görüşün siyasal teorisini oluşturmaktaydı". Aydın despotizmi ise, "Avusturya İmparatoru II. Joseph ve Prusya Kralı Büyük Friedrich gibi merkezîyetçi devlet kurucularının o zamanlar için kotarılmış "gelişme" politikasıydı". İsmi geçen hükümdarlar, Ortaçağ kalıntılarına tıpkı Aydınlanma dönemi filozofları gibi karşı tutum sergilemişler, hürriyet, bireysellik vb. kavramları ön plana çıkartarak Ortaçağ kurumlarını ortadan kaldırmayı hedeflemişlerdir. Kameralizm'de aydın despotizminin kuramsallaşmış bir düşüncesi idi. Osmanlı diplomatları (1795) Avrupalıların devlet sistemlerini incelemeye başladıklarında böyle bir sistemle karşılaşmışlardır. Devlet adamlarına göre, Osmanlı Devleti'nin esas gerileme sebebi; "devletin toplumun dizginlerini ve vergi kaynaklarını elinden kaçırmış olmasıydı". Bu dizginleri yeniden kontrol altına almak için girilebilecek kuram, Osmanlı Devlet adamlarının tamda aradıkları cevabı vermekteydi. Yani Batı siyasal düşüncesinin sistematik olarak değerlendirilmesi idi. Bu nedenle, ilk Osmanlı düşünürü olan Büyükelçi Sadık Rıfat Paşa'nın devlete getirdiği raporlar içinde yeniden anlam kazanan Batılılaşma düşüncesi ve Mustafa Reşit Paşa'nın fikirlerini ortaya attığı Tanzimat adı verilen politikalar dizisini bu bakımdan incelemek gerekmektedir (Mardin, 2015, s.82-84).

Osmanlı modernleşme sürecinde kritik bir dönem olarak ortaya çıkan Tanzimat Dönemi,¹¹ çıkarılan fermanla ağırlıklı olarak dini niteliklere göre düzenlenen hukukun yanında seküler hukukun oluşturulması için yeni bir sürecin içine girildiğini göstermekteydi. Bilindiği üzere her imparatorluk gibi Osmanlı İmparatorluğu da dinsel, kültürel, etnik ve dilsel gibi unsurları içinde barındıran siyasal ve toplumsal bir yapı sergilemiştir. Fermanla birlikte, çok hukuklu sistemden, vatandaş eksenine dayanan tek hukuklu sisteme geçişin temelleri atılmış, Müslüman olmayan kesim ile kurulan ilişkiyi belirleyen din unsurunun yerine seküler unsur getirilmiştir. Aynı zamanda, iktidarın yetkilerinde sınırlandırılmalara gidilmiş, Osmanlı Devlet yapısı Batılı bir içerik ve biçim kazanmaya başlamış, daha doğrusu din meşruiyetin kaynağı olmaktan çıkmıştır (Şen, 2008, s.52-54 ; Bayri, 2011, s.53).

Osmanlı modernleşmesini asker ve sivil bürokrasisi çerçevesinden ele alan Ömer Açıkgöz, bu sürece entegre olan kesimlerin devlet iradesiyle eşraf, ayan, apoletli, cüppeli, kalemiye sınıfından seçilmesinin, geniş halk kitlelerini dışlayarak elitleri daha fazla merkeze yaklaştırdığını söylemektedir. Yurtdışına gönderilen kişilerin bu elit kesimden seçilmesi sonucunda, modernleşme uzun vadede planlanan toplumsal bir proje olmaktan çıkmış, belli bir azınlık kesimin tekeline girmiştir. Devleti temsil eden hükümdarların değişmesiyle farklı elit tabakaları, devlet üzerinde egemenlik kurmak için çıkar savaşına girmiş, bu savaş arasında kalan Osmanlı, devlet ve toplum olarak ağır bedeller ödemiştir. Bir çıkış yolu arayan devlet, çareyi ıslahatlar yaparak aramaya başlamış ancak bu ıslahatların içeriği toplum nezdinde kuşkulara neden olmuştur. Batılı politikarlardan farklı bir paradigmaya sahip olan Osmanlı ıslahatları, toplumsal bütünleşmeyi sağlamak, iktisadi üretimi arttırmaktan ziyade toplumun hiyerarşik yapısı ile devlet bürokrasisi arasında çatışmaların yaşanmasına zemin hazırlamıştır. Finans yetersizliği nedeniyle ıslahatlar dış borçlarla karşılanınca, aşırı borçlanma

¹¹Tanzimat Fermanı (Gülhane Hattı Hümayun), yönetim sınırlandırılması açısından Türkiye’de siyasal liberalizmin gelişmesinde önemli bir köşe taşı olmuştur. Fermanı, bir anlamda padişah ile üst bürokrasi arasında bir yetki paylaşımı olarak kabul etmekte mümkündür. Osmanlı’nın o dönem içinde bulunduğu toplumsal yapı açısından daha çok hukuki liberalizmin teminine yönelik olmuştur. Buna göre vatandaşlara, başta mal, can ve ırz dokunulmazlığı olmak üzere; siyasal liberalizm açısından da çok önemli olan hukuk devletini gerçekleştirme taahhüdünde bulunmuştur. Bu taahhütler, daha sonraları 1856 yılında ıslahat fermanı ile pekiştirilmiştir. Bknz; Çavdar, T. 1992. Türkiye’de Liberalizm. Ankara: İmge Yayınevi, s.11 ; Karakoyunlu, Y.1997. Liberalizmin Türkiye Prömonadı. Ankara: İrmak yayınları, s.63 ; Köroğlu, A. 2011. 1990’lı Yıllarda Türkiye’de Siyasal Liberalizm. İstanbul Üniversitesi. SBE. Uluslararası İlişkiler ABD. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. s.34,35

siyasal ve ekonomik bedeller getirmiştir. Bu arada, Osmanlı padişahları gücünü kaybederken yönetici sınıf imtiyazlarını arttırmıştır. Batı'dan gelen iki önemli etki de, var olan sosyo-kültürel ve ekonomik durumla çelişkiler göstermiştir. Bunlardan birincisi Osmanlı ümmet esasına aykırılıklar gösteren etnisite temelli kimlik ve ulus söylemleri, diğer unsur ise, Tanzimat Dönemi ıslahat sorunlarını çözmek yerine iç dengeleri bozup, çözülme sürecini hızlandıran kapitalizmdir (2008, s.476-488).

Türk modernleşmesini *Küreselleşme Sürecince Türkiye'de İslam* adlı kitabında ayrıntılı bir şekilde inceleyen Caner Taslaman, Şerif Mardin'in Osmanlı'ya uyguladığı ve meşhur ettiği merkez-çevre yaklaşımının, Osmanlı'daki genel yapıyı anlamada iyi bir anahtar görevi üstleneceğini belirtmektedir (2011, s.38). Taslaman ile aynı görüşü paylaşan Keyder, iktisat politikaları temelli üretim, bölüşüm ve mülkiyet yapılarının Osmanlı'nın kapitalizm sürecinde dönüşümünü ortaya koyan bir çevre-merkez kuramı ile karşılaştığını vurgulamaktadır. Osmanlı ekonomik düzeninde merkezin varlığını sürdürebilmesi için köylü ile kurduğu bağ önemli olduğu için, Osmanlı ekonomi sisteminde toplumsal iş bölümü siyasi temellidir. Ancak bu yapının da dışsal ve içsel kapitalist dünya sistemiyle sarsıldığı da bir gerçektir. Osmanlı'nın periferileşmesi ve iç dinamik yapısında tamamlayıcı bir perspektif sunan bu dönemde, dinsel-kültürel ekseninde merkez-çevre ilişkisini belirleyen bir dış etken olduğu söylenebilir. Öyleyse, merkez-çevre yaklaşımı, yalnızca İmparatorlukların veya ulus devletlerin sınırları dahilinde düşünülecek bir dünya sistemine kapalı, soyutlanmış toplumsal ilişkiler olarak okunmamalıdır. Ancak, Osmanlı-Türkiye karşılaştırması ile ortaya çıkan merkez-çevre arası gerilim bir iç dinamiklerin uzantısı olarak adlandırılabilir. Modernleşme söz konusu olduğunda, bu bakış açısının daha anlamlı olacağı kuşkusuzdur, çünkü devletin ideolojik aygıtlarının gelişimi ve bu aygıtların toplumsal alanla kurduğu ilişki, yerel-ulusal ünitelerin dünya sistemi içinde nasıl etkileşim sağladığı ve edindiği yer ile doğrudan bağlantılıdır (aktaran; Açıkkel, 2006, s.43).

Osmanlı Devleti'nin dış politikasını analiz ederken, bu devletin bir imparatorluk niteliği taşıdığı dikkat edilmesi gereken bir husustur. Çünkü, imparatorlukların dış politika ile ilişkileri, anlayışları, politika üretme ve uygulamaları diğer siyasal yapı türlerinden -ulus devletlerden- farklılık göstermektedir. Batı dışındaki dünya perspektifinden çevreleşme ve modernleşme ile birlikte ilerleme kaydeden Osmanlı

İmparatorluğu, emperyalistler arası rekabette, dünya ekonomik hiyerarşisine çevre birimi olarak eklenmiştir. Bu durum, devletin dışa olan bağımlılığını arttırmış, yönetimin, devlet içinde üretim dışı rekabete karşı, istihdam yaratma, destekleme, koruma gibi bir önceliği olmadığından, Gayri Müslim olanlar yeni ticaret burjuvazisini güçlendirmiş ve Osmanlı siyasetini açmaza sürüklemiştir. (Özcan, 2011, s.21; Soydan, 2012, s.7; Pamuk, 2012, s.73). Osmanlı İmparatorluğu’nu Batılılaşma ve yenilenme sürecine götüren askeri, siyasi ve sosyal şartları tetkik etmenin, modern Türk sanatının oluşumu ve gelişiminin nasıl bir çizgide yer aldığını belirlemede önemli bir faktör olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda, sanat; bütün dallarıyla süreklilik gerektiren, toplumun değerleri ve kültürel katmanlarında belge unsuru taşıyan bir faaliyet olduğuna göre, geçmişe dayanmadan bugünden yarına var edilecek bir olgunun varlığından söz etmek zordur.

Bu bağlamda, dini yaptırımların biçimlendirdiği Türk resim sanatı, belli çerçevede şekillenmiş olsa da “kitap sanatı olarak -yaratıcı özelliğinden uzak- metinleri görselleştiren belgeler” olma niteliğini koruyarak varlığını sürdürmüş, gerekli olan teknik bilgilere birbiri ardına açılan eğitim kurumları vasıtasıyla ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu süreçte, Fatih Sultan Mehmed’in Venedikli sanatçıları özellikle Gentile Bellini’yi (1429-1507), saraya davet ederek kendi portresini yaptırması, Türk sanatının Batı resim sanatına açılan ilk penceresi olduğu söylenmektedir (Demirbulak, 1997, s.15 ; İrepoğlu, 1986, s.14). Sanatçı Nurullah Berk, *Fatih Sultan Mehmed ve Venedikli Ressam Gentile Bellini* adlı makalesinde konuyla ilgili, “Büyük İslam hükümdarının, Batı’ya dönerek oranın sanatıyla ilgilenmesi (belki de kendi ülkesinin ressamlarına yeni bir görüş aşılama kaygısıyla) İtalya’nın ünlü ressamı Bellini’ye el uzatması, üstelik din tefsircilerinin günah saydıkları bir teknikle portresini yaptırması Fatih’in hümanizma ruhunu yansıtmaktadır” der. Berk ile aynı görüşü savunan Peter Burke, *Avrupa’da Rönesans-Merkezler ve Çeperler* isimli kitabında düşüncelerini şöyle özetlemiştir:

Konstantinapol’ü ele geçiren Fatih Sultan Mehmed, klasik geleneği reddetmemiştir. Sultan, klasik metinleri, bir İtalya’nın, Ancona’lı Cyriac’ın [Ci-riaco], okumalarından dinliyordu. Aynı çağdaşları olan diğer hükümdarlar Alfonso ve Cesur Charles gibi Mehmed’in de en sevdiği yazarlardan biri Livy’di [Titus Livius]. Temsili resimler üzerindeki İslami

yasağa rağmen Sultan, Gentile Bellini'yi portresini çizmesi için İstanbul'a davet etmişti; bunun yanı sıra, Türk sanatçılara da portre siparişleri verdiği oluyordu. Mehmed'in ilgi alanının saray çevresi dışında yankı bulması pek muhtemel görünmüyor; fakat zaten erken Rönesans'ta, Batı Avrupa genelinde ve hatta İtalya'da bile durum böyledir (aktaran; Polat, 2015, s.34).

Nurullah Berk ve Peter Burke'ün görüşlerinin aksine, *Fatih, Bellini ve Rönesans* adlı makalesinde Beşir Ayvazoğlu, II. Mehmed'i Rönesans'ın prensi ya da hümanist olarak görmediğini dile getirmiş, Sultan'ın Avrupa'ya olan ilgisini Batı'yı fethetmek için gerekli bilgiyi almak istemesine yani siyasi nedenlere bağlamıştır¹². Yukarıdaki tartışmalara konu olan Venedikli ressamın yanı sıra, Sultan'ın yerli sanatçılara siparişler verdiği ve eğitim almaları için onları yurtdışına gönderdiğine dair bilgilere de rastlanmaktadır. Örneğin, Osmanlı nakkaşlarından Sinan Bey'in İtalya'ya gönderilerek, ressam Maestro Paolo'nun yanında resim dersi alması ve ülkeye döndüğünde Fatih Sultan Mehmet'in gül koklayan portresini resmetmesi, Batı etkisinin görüldüğü ilk eser olarak kabul edilmektedir. Ancak, Batı'dan ressamların getirilmesi ve Batı'ya gönderilen Osmanlı sanatçılarının bu tür temaslarının sürekli olmaması akıllara Batılılaşmaya geç kalındığı düşüncesini getirmektedir. Oysaki, "Batı sanatı ile Bizans'tan kalan veriler, kültür geleneklerinin ancak dolaylı bir aracı olarak kabul edilebileceğinden, bu türden ilişkilerin geçici olmasının çok doğal" olduğunu söyleyen Sezer Tansuğ, sözlerine şöyle devam eder:

Ressam Sinan Bey'in Venedik'e gönderilip, üslubuna yansıyan bazı deneyimler kazandırılmış olması da, Batı ile kurulan sanatsal ve kültürel ilişkiler yönünden, o çağda sürekli bir program mantığına sahip çıkılması mümkün olmayan bir girişim olarak görülebilir. Doğu kültürü ile hesaplaşmanın sürmekte olduğu bir dönemde, Batı kültürü ile hesaplaşmaya girmek ve böyle bir etkinliğe süreklilik kazandırmak mümkün değildir. Söz edilen girişimin mantığında ancak geçici bir deneyim yaklaşımı vardır (1997, s.13).

Osmanlı saray kültürünü yansıtan minyatürün, el yazmalarında süsleme ögesi olarak kullanılan farklı resim anlayışının, Osmanlı resim sanatına yansımaları için tasvire karşı

¹²Beşir Ayvazoğlu, II. Mehmed'in, Batı'ya kültürel olarak ilgi duymadığını kanıtlamak için, onun aynı zamanda siyasi vizyonunu da bir ölçüde küçülten bir yorum yapmıştır: "... Bu rivayetleri birilerinin Avrupa'daki siyasi dengeleri gözeterek ürettiği, Osmanlı Devleti'ni Roma'nın vârisi ilân ederek Almanların böyle bir iddiayla ortaya çıkmalarının önüne geçmek istedikleri bellidir. Fâtih'in de bunu iyi kullandığı, tereddütsüz benimsediği Roma varisliğinden bir "imperium" projesi çıkardığı anlaşılmaktadır (Polat, 2015, s.36).

olan zihniyetin değişmesi gerekmiştir. Resme karşı olan zihniyetin değişimlerinin ilk belirtileri Tanzimat dönemi aydınlarından Ali Suavi'nin (1818-1878) düşüncelerinde dile getirilmiştir. Medreselerden gelen skolastik düşünceye karşı çıkan ve ilk kez laiklik fikrini ortaya atan Suavi, "İslamiyet puta tapmayı kaldırmak için heykeli yasak etmiştir. Resme karşı hiçbir ayet ve hadis yoktur. Peygamberin bile resmi yapılabilir. Emevi halifeleri Ümeyye Camii'nin duvarlarına büyük resimler yaptırmışlardı" sözü, resim konusunda yeni bir zihniyetin oluşmaya başladığına işaret etmektedir (Öndin, 2011, s.34 ; Ülken, 1999, s.83,84). Sürece bakıldığında, II. Mahmut (1785-1839) ile başlayan ve Tanzimat'la hız kazanan reform hareketleri, Osmanlı saray çevresinde Batı hayranlığının iyice artmasına, minyatürün yazma yapraklardan kıyafet albümlerine geçmesine, bu geçiş esnasında teknik açıdan Batı'ya daha fazla yaklaşılmasına neden olmuştur (Edgü, 2009, s.7,9 ; İrepoğlu, 1986, s.16).

Osmanlı sanatında, sanatçıların gözlerini doğaya kapatarak soyut bir nakış dünyasına sıkışıp kaldıklarını ileri süren yargılar bulunmasına karşın, eski nakış örnekler analiz edildiğinde, içinde saklanan doğa ilgisinin kavrandığı anlaşılmaktadır. Kitap sayfalarında rastlanılan nakış resimleri, halılar, duvar yüzeyini kaplayan tezyinatlar ve hat levhalarında, hem anıtsal nitelikleri hem de doğayı zihin süzgecinden geçirip, yoğun duygu ve duyarlılıkla yaşananı özümseyip, doğayı taklit etme çabasından ziyade yoğun anlam içeriklerine ulaşıldığı görülmektedir. Doğayı taklit etmekten ziyade daha anlamlı içeriklere ulaşıldığı görülmekle birlikte buna istinaden sadece mimarlık alanı dışında Batı ile boy ölçüşülemeyeceğine dair eksik görüşler, "üslup karakterinin bütünlüğü karşısında" tutunamamaktadır (Tansuğ, 2012, s.14).

Osmanlı Devleti'nin dinsel-metafizik dünya imgeleriyle kurduğu düzen, söz konusu imgeleri haklı çıkartmak için sosyo-kültürel yaşam dünyasını onun ardındaki bir dünya ile ilişkilendirerek ikili bir yapı sergilemektedir. Dinsel-metafizik imgeleriyle ortak olan *görünür* dünya olaylarını *öteki* dünya ile bağlantı kurarak açıklamaktadır. Toplum ve ardındaki dünya ile ilişki kurulunca ahlak bilincinin de doyuma ulaşması gerekmekte, yani dinsel ve etik yorumlar günlük yaşam koşullarında yönlendirici bir etkiye ve güce sahip olmaktadır. Osmanlı modernleşmesinin ilk aşamalarında, gelenek karşısında bağımsız yeni kültürel değerler oluşturulmaya çalışılmış, estetik değerler kendi geleneksel atmosferini korurken, yavaş yavaş farklılaşma yoluna girilmiştir.

Sanat alanında farklılaşmış değer alanları yaratılmış olsa da, gelişimine bakıldığında tam bir özgül geçerlilik kazanılmadığı, geleneksel alandan bütünüyle bağı koparmadığı görülür. Sanat, dinsel-metafizik dünya imgeleriyle meşrulaştırılmadığı oranda değişime uğrayabilmektedir, geleneğin yenilenmesi, bireylerin yenilenme sürecinde ne kadar yetenekli olduklarına bağlı olduğundan yola çıkılırsa, Osmanlı resminin yeni estetik değerlerinin oluşumunu münferit kişilere bağlamak olası görülmektedir. Osman Hamdi Bey (1842-1910) klasik güzellik anlayışına göre oluşturduğu estetik anlayışını Osmanlı resmine ithal etmesi (Öndin, 2011, s.76), örnek olarak verilebilir.

1795 yılında kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun, Batı'daki örneklerine uygun bir modern eğitim kurumu olarak sanat alanındaki bu sürecin başlangıcını tarihlemeye kolaylık sağlamaktadır. Ancak, yenileşme ve modernleşme bilinci bu kurumun gelişimine büyük katkılar sağlamış olsa da, sürecin başlangıç tarihi olarak tek başına alternatif oluşturmamaktadır. Türk sanatının İslam'ın etkin olduğu dönemde üretilen özgün biçim verileri, yenilenme sürecine nüfus etmiş dinamik bir unsurdur. Batı'dan alınan malzeme, teknik ve biçimleri yansıtan modern veriler bu dinamik unsurların içinde yer almıştır. Fakat, bu örneklerin tarihsel örneklerden farklılaşmış olmaları, belirli bir iç gelişim dinamiğinden ayrı düştüğü ya da koştığı anlamına gelmemektedir (Tansuğ, 2012, s.11).

Sanatsal alanda gelişmeler devam ederken, siyasi yaşamda geleneksel yapıların aynı anda parçalanıp çözülmesi ve yeni etnik kimliklerin dini ve ekonomik bağılıklar etrafında yeniden biçimlenmesi, dini-cemaat kimliğini ön plana çıkarmıştır. Aynı zamanda, seküler bir ulusal siyasi bilincin gelişimine ve hızla Osmanlı-ulus cemaati oluşumuna da zemin hazırladığını belirtmek gerekmektedir. Bu bürokrasi gücünün özellikle II. Abdülhamid döneminde belirginlik kazandığı görülmüş; Osmanlı Devleti'nin ekonomik ve siyasi egemenliğinin Avrupa'dakine benzeyen bir toplumsal ayrışma ve yeniden yapılanmayı yaşamıştır (Karpata, 2014, s.161-163). Siyasi ve ekonomik koşulların, kişilerin sanatsal formasyonu için önemli etkenler oluşturduğu kuşkusuzdur. Ancak, Tanzimat Dönemi'nin getirdiği hukuksal düzenlemeler ve Osmanlıcılık ideolojisinin, toplum içinde giderek güç kazanan gayrimüslimler ve

Osmanlının başkentine yerleşmiş yabancıların kültür ve sanat yaşamında belirleyici rol oynadığını belirtmek gerekmektedir.

Bu gelişim özellikle Batılılaşmaya yönelik zihniyet ve hareketin egemen olduğu dönemde, Balyan Ailesi'nin ¹³ (18. ve 19. yüzyıl Osmanlı hassa mimarları) çalışmalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Balyan'lar, Doğu'nun süsleme özelliklerini Batı unsurlarıyla harmanlayarak kendisine özgü üslubuyla bir çok mimari yapıya imza atmışlardır. Bunlar arasında en çok dikkat çeken Nigoğos Balyan ve Sarkis Balyan'ın Osmanlıya kazandırdığı Çırağan Sarayı'dır (1863-1871). Bunun yanı sıra; saray, köşk, kasır, çeşme, cami, kilise, yalı, okul, kule vb. yapıları barok ve ampir üsluplarla eklektik bir tarzda uygulamışlardır. Belirtilmesi gereken bir hususta, barok üslupta inşa edilen ve Batılılaşma eğilimlerinin ilk örneği sayılan Nuruosmaniye Camii'nin (1748-1755), sözü edilen mimari yapıların gelişiminde rol model olduğudur (Anonim,1990, s.28).

Sultan Abdülmecit Dönemi'nde, sultan ve saray mensuplarının görmesi amacıyla Çırağan Sarayı'nda Avustralyalı Ressam Oreker'in çalışmalarından oluşan bir sergi düzenlenmesi, Batı sanatı etkilerinin Osmanlı sarayı tarafından kabul görüldüğü ve bunların ilk olarak sultana sunulduğu düşüncesini doğrulamaktadır. Bu dönemin en tanınmış ressamlarından İtalyan Fausto Zonaro da sultanın isteğiyle Dolmabahçe Sarayı'nda sergiler açmıştır. 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren yabancı sanatçıların yanı sıra, Osmanlı ressamı da sarayda resimlerini sergilemişlerdir. Ekonomik kaygısı olan ve kendi çabalarıyla atölyelerinde düzenledikleri sergilerin dışında, toplumsal yaşamın canlı tutulduğu mekanları değerlendirme yoluna giden Osmanlı sanatçıları; mağazalar, okullar, oteller, fotoğraf stüdyoları hatta vapur iskelesi gibi yerlerde resimlerini sergilemişler, üretimlerinin halka ulaşmasını sağlamışlardır (Üstünipek, 2007, s.23-25). Bu gelişmelere karşın, Osmanlının Avrupa karşısında giderek zayıflamaya başlaması, kısmen yönetici sorunlarıyla ilişkili görülse de problemin esas kaynağının geri kalmış sosyo-ekonomik ve siyasal sistem olduğu düşünülmektedir.

¹³Ayrıntılı bilgi için bkz: Pars Tuğlacı. 1990. "The Role of the Balian Family in Ottoman Architecture" (Osmanlı Mimarlığı'nda Balyan Ailesinin Rolü). İstanbul: Yeniçığır Kitapevi. 742 s.

Batılılaşmayı daha çok yüzeysel olarak yaşayan Türk toplumunda az ama önemli bir kesim Batılı düşüncelere daha vakıf olabilmıştır. Bu kesim, daha çok Avrupa'yı gezen, gördüklerinden etkilenerak ülkeye döndüklerinde oradaki sistemin üstünlüğünü anlatarak ülkede büyük değişiklikler yapmak isteyenlerdi. Ancak, yurttan tutucu kesimin ağırlıkta olmasından ötürü, büyük değişimlerin gerçekleştirilmesi neredeyse imkansızdır. Batılı düşüncenin temsilcilerinden Abdullah Cevdet, Batı'dan geri kalışımızın ve büyük değişimlerin gerçekleştirilememesinin nedenini “Aşyalı kafamız, yozlaşmış geleneklerimizdir. Bizi yenen güç, bizim görmek istemeyen gözlerimiz, düşünmek istemeyen kafalarımızdır. Bizi geride bırakan, bırakmaya devam edecek, gelecekte de bırakacak güç dünya işlerini hükmü altına alan din-devlet bileşimi sistemdir” sözleriyle açıklamıştır. Bu görüşler ve tartışmalar Osmanlı aydınları arasında sürerken, 1839 yılından sonra Tanzimat Dönemi çok farklı bir gelişme göstermiş; devletin ekonomiden kopuşunu telafi edebilecek yeni bir sosyal devlet kurma amacı güdülmüştür. Reformcular, sanayisi gelişmiş Avrupa'nın İmparatorluğa girmesini ve genişleyen dünya pazarında onu özümsemesini gerekli bulmuşlar, bunu imparatorluğun varlığını sürdürebilmesinde tek çare olarak görmüşlerdir. Ancak, burada gözden kaçan nokta; devletin toplumu dönüştürmede “toplumcu mühendis olarak devlet” olması gerektiğidir. Onlar, Batılı teorileri kendi ortamlarına uyduracak kadar kültürlü olmalarına karşın, devletin liberal teorisinin gerektirdiği şekilde bekçi rolü oynaması gerektiğini anlayamamışlardır (Ahmad, 2014, s,34-39). Siyasi ve ekonomik çöküşün hız kazandığı böylesi bir ortamda sanatçıların içinde buldukları zor durumu ve kaygılarını da bu ekonomik ve siyasi sisteme bağlamak mümkündür.

Siyasetten bağımsız olamayan sanat; 19. yüzyılda, foto-gerçekçiliğe dayanan, genelde çizgisel, vedute resim disiplinlerinden oluşan bir görüntü çizmiştir. Çoğu ressam, fotoğraftan kareleme yöntemiyle yararlanarak doğa konularını ve doğanın detaylarını resimlerinde işlemişlerdir. Bu dönemi, “gerçekçi bir zaman dilimi olarak görmek, yani Batı resmini o tarihlerde içinden geçtiği gerçekçilik (realizm) hatta izlenimcilik (empresyonizm) tavırlarının uygulamalarıyla donanımlı olduğunu” kabul etmek gerekmektedir. Ancak, bu dönemde ortaya çıkan eserlerde ressamların gerek realizme gerekse empresyonizme bakış açısının Batı'dan farklı geliştiğini belirtmek gerekir.

Şöyle ki, Batı’da icra edilen realizm sosyal bir gerçeklikken, Osmanlı’daki fotoğraftan kopyalanan gerçekliktir. Hoca Ali Rıza, Halil Paşa gibi yalnızca birkaç ressam, izlenimciliği fotoğraf gibi belli kalıplar içinde paleti kullanarak atölye ortamında tuale aktarmıştır. Hatta Halil Paşa’nın yazdığı bir mektupta “Manet diye biri var, herkes ondan bahsediyor, o adamı hiç sevmiyorum” sözlerinden izlenimciliğin içindeki gerçekçi duyusu hiç özümseyemediği anlaşılmaktadır.

Kaynaklara Primitif¹⁴ Ressamlar olarak geçenler ise, “minyatürde, halk resimlerinde ve dini resimlerde görülen fantastik üsluptan, daha gerçekçi bir üsluba geçişin ilk aşamaları” olarak gösterilmektedir. Yaşam öyküleri pek bilinmeyen asker ve sivil okul mezunu ressamlardan oluşan bu sanatçılar, Batı teknikleri kullanarak resme geçiş evresini oluşturmamıştır, ancak bu dönemde özgün bir grup oldukları söylenebilir. Salih Molla Aşki, Necip, Fahri Kaptan, Şefik, Şevki, Osman Nuri, Hüseyin Giritli, Ahmet Ziya Şam, İbrahim, Mustafa, Selahaddin, Ahmet Bedri, Hilmi Kasımpaşalı gibi iki-üç resimle tanınan sanatçılar, modern hiperrealistlerin dikkatini çekecek ya da özendirerek “anonim bir atölye ruhu içinde” üretim yapmışlardır. Fotoğraflardan yararlanarak oluşturdukları eserlerinde, II. Abdülhamid Devri’nin Yıldız Sarayı, İhlamur Kasrı, Yıldız Camii, Kağıthane vb. yapıları ve onların içinde yer alan havuzlu bahçeler, fiskiyeler, fenerli yolların değişik açıdan görünümünü yansıtmışlardır (Eroğlu, 2015, s.83 ; Tansuğ, 2012, s.84, 85).

Sanat alanında yaşanan önemli gelişmelerden en önemlileri 1850-1910 yılları arasında akademizme ağırlık verilmesi ve yağlı boya kullanımına başlanmasıdır. Batı resim sanatının yerleşmeye başladığı bu dönemde, ayrıca iki önemli olay da gerçekleşmiştir. Birincisi, Mekteb-i Harbiye’nin kurulması, ikincisi bu okulun eğitim için on iki gencin İngiltere’ye gönderilmesidir. 1851-1852 yılından itibaren Mühendishane’nin mühendis sınıfı, topçu sınıfı ve ressam sınıfı olarak üç kısma ayrılması da sanat adına

¹⁴ Primitifler terimini ilk kez Fransız sanat yazarı/düşünür Rene Huygue, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’ni gezdiği esnada, salonda yer alan sanatçıların eserlerine bakarak kullanmıştır. Başka bir kaynağa göre; terim ilk kez 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’nde Burhan Toprak’ın çabalarıyla düzenlenen “Elli Yıllık Türk Sanatı” adlı sergide, bazı kişilerin “Türk İptidailer (İlkelleri)” şeklinde kullandıkları bilinmektedir. Bu sergiyi düzenleyenler böyle bir nitelendirmeyi yaparlarken Avrupa sanatındaki “Primitifler” den etkilenmiş, batılılaşmaya çalışan resim sanatımızın kısacık geçmişi içinde böyle bir kuşağın varlığını hissettirmek istemişlerdir (Gören, 1987, s.31).

atılan önemli bir adımdır. Bu süreçte, resim sınıfı için Avrupa'dan eğitimciler getirilmiş, okuldan mezun olan öğrenciler askeri okullara resim öğretmeni olarak atanmışlardır. 19. yüzyılın ikinci yarısında ünlü olan ressamın genelinde askeri çıkışlı olması dikkat çekmektedir. Askeri yüksek okulların müfredat programlarına alınan desen dersleriyle başlayan Batı tekniğinin ilk çalışmalarının bu süreçte yapıldığı da önemli bir detaydır. Bu okullarda, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza Bey ve Velihaht Abdülmecit Efendi gibi pek çok sanatçı yetişmiştir. Aralarında askeri okullar dışında Mekteb-i Tıbbiye'den Şeker Ahmet Paşa, Emin Baba, Paris'te bulunan ve oraya giden ressamı koruyup kollama amacıyla kurulmuş olan Mekteb-i Osmani'de yetişen Süleyman Seyyid gibi ressamlar da bulunmaktadır. Bu dönemin en belirgin ve tanınmış ressamlarından Osman Hamdi, Servili Ahmet Emin ve İbrahim Paşa'nın eserlerinde Batı tekniğindeki resim sanatının ilk izlenimlerini görmek mümkündür. Bu sanatçıların bazıları dönemin sanatına hem sanatçı olarak hem de yönetici ve eğitimci olarak katkılarda bulunmuşlardır. Mühendishane çıkışlılar arasında en tanınmış ressam Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861) Paris, Viyana, Berlin, Belçika ve İtalya'da çalışmalarda bulunmuş, çağdaş Türk resmine ilk otoportreyi kazandırmıştır (Eroğlu, 2015, s.84 ; Ersoy, 1987, s.102 ; Demirbulak, 1997, s.16).

Bu ressamlar arasında ön plana çıkan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid, manzara ve natüremort üzerinde yoğunlaşmıştır. Yaptıkları sınırlı figür çalışmalarında erkek figürlerini seçmiş olmaları, Batı sanatını eğitimle ve yaşayarak benimseyen yeni Osmanlı bireyinin ortaya çıkışının zorluğunu göstermektedir. İki sanatçının resimleri incelendiğinde, Batılılaşmanın iki farklı yüzü karşımıza çıkar. Şeker Ahmet Paşa'nın kendi portresini, fesi dışında Batılı giysiler giyen orta yaşlı bir adam olarak resmetmesi Batılılaşma hareketlerinin ortaya çıktığı bireyi yansıtmaktadır. Süleyman Seyyid'in *İhtiyar Adam (Derviş)* çalışmasında ise, alt toplumsal sınıftan bir insanı türbe ya da cami avlusunda geleneksel giysiler içinde göstermesi, Batılılaşma etkisinin yaşanmadığını göstermektedir (Papila, s.121-123). Bu durumu Osmanlı toplumunun Doğulu kimliğinin bir göstergesi olarak yorumlamak mümkündür.

Şeker Ahmet Paşa'nın *Ağaçlık (Orman)* adlı bir başka yapıtını varoluşun gerçekliği olarak açıklayan İpek Aksüğür Duben, tablo ile ilgili şöyle bir açıklama yapar:

Sanatçı orman duygusunu gerçekçi bir dille yaratmak istemiştir. Bu gerçekçilik topografik bir betimleme değil, içine girildiğinde insanı tüm görkemiyle çepeçevre saran bir ormanın sessizliği ve ihtişamı ile varoluşun gerçekliğidir. Perspektif yanlıştır ama sanatçı duyuların tam karşısını yaratabilmiştir, Cezanne gibi. Ne var ki Cezanne gözün algıladıklarını yansıtmaya çalışmış, Şeker Ahmet Paşa ise ruhun. Ontolojik düzeyde, Şeker Ahmed Cezanne'a daha yakındı: Cezanne resimde dünyanın derinliklerine yaklaşmak isterken tinsel bir atmosfer yaratmıştı. Kendisiyle madde arasındaki mesafe yok olmuştu. Şeker Ahmed de bu mesafeyi yok etti, maddenin içine sızdı ve onun varoluşunu yaşadı (1983, s.119-120).

Osmanlı Devleti, Batı ile artan ilişkiler sonucunda uluslararası çapta düzenlenen sergilere de katılmıştır. İlki 1851 yılında Londra'da düzenlenen serginin Osmanlı pavyonunda; sanayi, tarım, el sanatları, hayvancılık ve maden ürünlerini sergilemişler, daha sonra Paris, Viyana ve Chicago'da düzenlenen sergilerde sanat eserlerine yer vermişlerdir. Özellikle Paris 1867'de düzenlenen sergide, desenler, mimari modeller, yağlı boya tablolar, gravür ve litografler sergilenmesi ve sergiyi Sultan Abdülaziz'in ziyaret etmiş olmasının sanatın gelişimi açısından önemli bir yeri bulunmaktadır (Üstünipek, 2007, s.27,28).

3 Mart 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) kuruluşuyla resim öğrenimi sivillerin hizmetine intikal etmiş, böylece güzel sanatların Batılı anlamda resim anlayışını filizlendirecek yeni bir zemin oluşturulmaya çalışılmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk yıllarında öğrenciler dahili ve harici olmak üzere iki gruba ayrılmış; dahili öğrenciler mektepte eğitim görüp orada yatılı kalırlarken, harici öğrenciler ise, binayı sadece kalmak için kullanıp, eğitimlerini Fransız mekteplerinde almışlardır. Bu sistem, Paris'teki Ecole des Beaux-Arts ile benzerlik göstermektedir. Osman Hamdi Bey'in Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurmasından sonra kadrosunda asker ressamardan Avrupa'da eğitim gören Hikmet Onat, Ali Sami Boyar ve Sami Yetik yer almıştır. Sanayi Nefise'den yurtdışına gönderilen ressamlar arasında Ali Galip ve İbrahim Çallı bulunurken, özel imkanlarıyla eğitim görmek için giden Namık İsmail, Nazmi Ziya ve Avni Lifij gibi yetenekli sanatçılarda bulunmaktadır. Buradan mezun olup Avrupa'ya giden sanatçı grubu, M. Bachet ve Cormon atölyelerinde klasik eğitim disipliniyle çalışmışlar, ancak Pissarro, Monet ve Sisley gibi büyük izlenimci sanatçıların etkisinden uzak kalamamışlardır. Fakat, izlenimciliğin Türk resim sanatında yankı bulması kırk yıl

sonra mümkün olmuştur (Şişman, 2004, s.44 ; Tansuğ, 2012, s.55 ; Artut, 2007, s.80 ; Berk ve Özsezgin, 1983, s.20). Batı resmi izlenimcilik öncesi Rönesans'ı yaşamış, resimle ilgili sorunları çözme yoluna çoktan girdiğinden, ülkemizde uzun yıllar süren bu gecikmenin doğal bir süreç olarak görülmesi gerekmektedir.

Şöyleki, Rönesans sanatçıları “Ortaçağ boyunca gölgede kaldığını düşündükleri Antikçağ sanatının saygın ve güzel yanlarını yeniden gün ışığına çıkarmak” istemişlerdir. Bu nedenle, yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans'ın sanatçılara kazandırdığı en önemli şey, dini tasvirlerin ve doğadan esinlenen motiflerin tüm canlılığıyla tuale taşınması, farklılaşan konular yanında sanatçıların iç dünyalarını, düşlerini, özgürce yansıtabilmeleriydi. Avrupa'daki Rönesans ve reform hareketleri ile başlayan canlanma, coğrafi keşiflerin yapılması, bilimin hızlı bir gelişme göstermesi, zenginlik ve gücün Batılıların eline geçmesini sağlamış, diğer taraftan yakın ve Orta doğu ülkeleri hızla gerilemeye başlamıştır (Çömen, 2010, s.34 ; Adıvar, 1982, s.125 ; Genç, 2012, s.408). Bu süreçte, Osmanlı Devleti'nin ayakta kalmasını sağlayan nedenin savaşlar ve siyasi dengeler olduğunu da burada vurgulamak faydalı olacaktır.

Bu bağlamda, Avrupa'nın resim sanatının gözlem, renk ve duyustaki yeniliklerine yeni vakıf olmaya başlayan Türk ressamların bunlara yabancı kalması doğal karşılanmalıdır. Çünkü Türk pentür sanatçısının resim anlayışı; geleneğe bağlı el yazması kitaplarda, yüzeysel, gölgesiz, belirgin kenar çizgileriyle katıksız renklere ve iki boyutlu minyatür sanatına dayanmaktaydı. “Kendine özgü kurallar içerisinde, figür değil, motif olarak adlandırılacak canlı tasvirlerden modleli, üç boyutlu hacimsel figürlere, şematize edilmiş rengarenk doğa görünümünden perspektifli topografik düzenlemeye geçiş süreci; ömrü yüzyıllar sürmüş bir imparatorluğun kısa sayılabilecek bir döneminde gerçeklemiştir” Örnek alınan Batı sanatı ise, Hıristiyanlığın kabulünden itibaren, din, mitoloji, bilim, felsefe ve teknoloji ile iç içe geçen ve birbirini döndüren çarklar aracılığıyla uzun bir sürece yayılan gelişimini devam ettirmiştir. Batı sanatının her yeni deseninin, renginin ve eğiliminin bir öyküsü bulunmaktadır. Oysaki, yüzlerce etkenin oluşturduğu sanat tarihinin görsel ve yazılı kaynaklarından mahrum kalmış Türk sanatçısının, gördüğü uygulama ve teorik resim

dersleri ile özü yakalayabilmesi oldukça zordur. O yüzden, Avrupa'ya eğitime giden sanatçıların onların öğrettikleriyle yetinmeleri ve denemelerine ilgisiz kalmaları, koşulları doğuran gelişmeleri bilmemelerinden kaynaklanmaktadır (Demirbulak, 1997, s.17).

Akademinin ilk öğrencilerine dönecek olursak, genelde klasik anlayışta resimler yaptıkları görülmektedir. Klasik anlayışta resimlerin yapılması ve talep görmesinin en önemli nedeni, 19. yüzyılın sonlarında sanatçıya karşı bakış açılarını değiştiremeyen Türk toplumunun sanata olan ilgisinin fotoğraf etkisi taşıyan görsellerden ibaret olmasıdır. Bu arz-talep durumundan dolayı, ressamlar fotoğraftan ayırt edilemeyecek kadar gerçekçi eserler üretmişlerdir. Türk halkının düşüncelerinin, gelenek ve göreneklerinin değişmesi zor olduğundan, ressamlar Batı'nın teknik gelişmelerini denemede risk almaktan kaçınmışlardır. Sanatçıların karşılaştıkları diğer bir sorun da canlı modelden desen çalışmadır. Bu sorunu çözebilmek için; okulda temizlik işlerinde çalışan erkek işçilerden faydalanılmış, ancak işçilerin model bilincini kavrayamamaları, onlara bunu anlatmanın zor olması desen çalışmalarında iyi verim alınmasına engel olmuştur. Nurullah Berk, dönemin sanatçısı Hikmet Onat ile yaptığı bir röportajda, o yıllarda kimsenin soyunmak istemediğinden ötürü kadın ya da erkek çıplak model bulmanın imkansız olduğunu, resim ve heykel yapanların dinsizlik ve ahlaksızlıkla suçlandığından bahsetmektedir. Okula kayıt olmadan önce bu zihniyete sahip kişilerin okulu bastıklarını, hatta heykelleri kırdıklarını ve antik kopyaların üzerlerini peştamal ile örttüklerini söyleyerek sanat öğrencilerinin yaşadığı zorlukları dile getirmiştir (aktaran; Özpinar, 2007, s.30). Nurullah Berk'in de belirttiği gibi, modernleşmeye giden yolda çıplaklığın Türk sanatında ve kültüründe önemli bir sorunu teşkil ettiği ortadadır. O nedenle, sanatçılarımız tarafından Batı'da ortaya çıkan yeni eğilimlerin sanatsal düzeyine ulaşılması ve pratiğe dökülmesi kolay olmamıştır.

Çıplaklık sorunu uzun süre tartışma konusu olurken, belirli zaman dilimlerinde, özellikle eski minyatür eserlerde kadın-erkek çıplak tasvirlerin bulunmasının canlı modelle herhangi bir bağlantısı olmadığını belirtmek gerekir. Çünkü; bu tasvirler modele bakılmadan klişeleşmiş bir şema esasına göre yapılmışlardır. Türk sanatı ile Avrupa'daki sanat anlayışı ve üslup arasındaki farklılıkların bulunması, İslam dini ve

kültürünün getirmiş olduğu katı kurallardan kaynaklanmaktaydı. Bu yüzden, Türk sanat eğitiminde canlı model uygulaması büyük bir sorun olmuştur. Sanatçılar, bu sorunu çözüme kavuşturmak için yoğun çaba sarf etmiş, adeta dünyayı yeni baştan kavrayışın dayandığı temellerden birini atmışlardır. Çünkü, çıplaklık sorunu sanatçıların modern dünyaya açılmasında özgürlüğü simgelemekteydi. Batı'da sanatçıların modernizm çerçevesinde soyutlama ve deformasyona yöneldikleri dönemde, Türk sanatçılar kendi kavrayışları ile çıplaklık sorununu çözerken, sanat alanında kabuk kırma sürecini yaşamaya başlamışlardır (Tansuğ, 2012, s.122,123).

Türk resim sanatının gelişmesinde etkin rol oynayan askeri-sivil okullar ve burada yetişen eğitimcilerin sayısının giderek artması ve düzenli sergilerin açılması, sanatçıların meslek birliği çatısı altında toplanmalarını gerektirmiştir. II. Meşrutiyetin ilanından sonra bazı kaynaklara göre 1908, bazılarına göre 1909 yılında Türk sanatçıların bünyesinde barındıran Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adı altında ilk dernek kurulmuştur. Derneğin kurucuları arasında bulunan Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat, Agah Bey, Feyhaman Duran, Ahmet Ziya Akbulut, Müfide Kadir ve Mehmet Ali Laga gibi genç ressamlar, dönemin sanat ve sanatçı sorunlarına çözüm bulmak için bir araya gelmişlerdir. Dernek, yeni üyelerin katılımı ile daha fazla büyümüş, en etkili genç üyelerini devlet yardımı ya da özel olanaklarla 1910 yılında Avrupa'ya göndermiştir. Bu konuda vurgulanması gereken önemli bir husus, 1910 dolaylarında Avrupa'ya giden ressamlarımıza kadar, Türk resim sanatının askeri okullarda yetişen ressam subaylarımızın çalışmalarından ibaret olmasıdır. Bu ressamlar, resimlerinin çoğunu saraya hediye etmek suretiyle yeni bir siyasal bilinçlenmenin kültür ve sanat alanına yansıyan amaçlarını temsil etmişlerdir. Sanatçıların yurtdışına gitmesi derneğin durgun bir döneme girmesine neden olmuş, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurtdışına giden sanatçıların 1914 yılında ülkeye geri dönmeleriyle çalışmalarına yeniden başlayabilmiştir. Yurda dönen Çallı Kuşağı (14 Kuşağı) üyelerinden İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Nazmi Ziya, Ali Sami Boyar ve Namık İsmail, izlenimciliği Türk resim sanatına taşımışlar, ancak Avrupalı sanatçıların avangard yaklaşımlarına pek ilgi duymamışlar, gözlemden ziyade üsluba dayalı bir sanat anlayışını benimsemişlerdir (Karatepe, 2001, s.17; Erol, 1984, s.9 ; Şerbetçi, 2008, ii ; Turani, 2011, s.671).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin sanatsal yayın organı olarak faaliyet gösteren Cemiyet Gazetesi'nde Sanayi-i Nefise'de eğitim vermek üzere getirilen yabancı sanatçılara ilişkin şöyle bir eleştiri yer almıştır:

Oskan Efendiler, Mösyö Vallauri'ler, Mösyö Valery'lerle bu yüksekokul hiçbir zaman Türk Güzel Sanatlarını temsil edemez. Bu kişilerin geçmişteki hizmetlerini inkar edemem. Bununla birlikte hocalıklarını da düşünürüm. Oskan Efendi saygı gösterilecek bir sanatçı, Mösyö Valery klasik metotları bilen bir artisttir. Ancak bu ülkenin çocuklarına güzel sanatları, milli sanatı aşılacak hoca değillerdir (aktaran; Başbuğ, 2010, s.376).

Burada Türk ressamına millileştirme ülküsüyle seslenilmekte olup, yazının altına imza atılmamış olması ise düşündürücüdür. Oysaki; Fransız İhtilali, Rusya Ekim Devrimi, Almanya ve İtalya'da yaşanan devrimlerin görsel tanıkları sanatçılar olmuştur, onlar eserleri ile halka önderlik etmişlerdir. Ülkemizde I. Dünya Savaşı gibi zorlu bir döneme girilip Meşrutiyet ilan edilirken, Çallı Kuşağı'nın neden olaylara sessiz kaldığı hiç tartışılmamıştır. Akademide müdürlük görevinde bulunmuş Burhan Toprak Çallı Kuşağı ile ilgili şöyle bir eleştiri yapmıştır:

Öğrenime gittikleri vakit Paris'te yeni gerçekleri seçemediler... Matisse, Cezanne'ı bir usta olarak ilan etmiş ve Fovistlerin başı sayılmıştı. Bundan sonra Kübizm, Dışavurumculuk gibi daha neler gelmedi. Oysa, onlar 1910-1914 arasında bu çerçevede yaşadılar ve bu kaynaşan dünyadan bize hiçbir haber getirmedi (1966, s.57).

Yukarıda bahsedilen söylemlerden yola çıkarak, yurtdışından dönen sanatçıların ülkede haber bekleyenleri çağdaş sanat ortamına hazırlamadıkları anlaşılmaktadır. Tanzimat'la başlayıp II. Meşrutiyete kadar devam eden modernleşme sürecinde, dönemin önde gelen aileleri, resim sanatına ilgi duyan kızlarının saray sanatçılarından ya da başka sanatçılardan özel dersler almalarını sağlamış, hatta aralarından kızlarını sanat eğitimi için yurtdışına gönderenlerde olmuştur. II. Meşrutiyet Dönemi'nde kızlara öğrenimden yararlanma imkanı verilince, 1914'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kızlara yönelik dersler müfredata dahil edilmiş, bir yıl sonra İnas (Kızlar) Sanayi-Nefise Mektebi kurulmuş, kadroyu Osmanlı'nın ilk kadın ressamı Mihri Müşfik, Sami Boyar ve İbrahim Feyhaman oluşturmuştur. İlk öğrencilerin %6'sı gayrimüslimler

olmak üzere toplam 33 öğrenci mektebe alınmıştır. İlk yıl resim eğitimi veren kurum bir yıl sonra heykel bölümüne de öğrenci kabul etmiştir. Türk kızları mektebe çarşafı, başı örtülü giderken, gayrimüslimler şapkalı veya başları açık olarak devam etmişlerdir. Mihri Müşfik'in kadınlar hamamına giderek Rum ve Ermeni hanımları kolay ikna etmesi sayesinde, erkek öğrencilerin daha önce değinilen nü model bulamama sorunu kadın sanatçılar tarafında yaşanmamıştır. İlk dönemde natüralist anlayışta resim yapan kadınlar, ilerleyen dönemlerde üsluplarını değiştirmişler, otoportre, natüromort, figür ve manzara üzerine yoğunlaşmışlardır. Kentli aydın olarak yetiştirilen kadınlardan resim alanında varlığını gösteren ilk kadın ressamlar arasında Mihri (Rasim) Müşfik (1886-1954) ve Müfide Kadri (1889-1911) başta olmak üzere, Naciye Tefik Biren (1878-1960), Celile Hikmet (1883-1956), Vildan Gizer (1889-1974), Melek (Ziya) Celal Sofu (1896-1976), Belkıs Mustafa (1896-1925), Emine (Dürriye) Fuat Tugay (1897-1975), Müzdan (Sait) Arel (1897-1986), Güzin Duran (1898-1981), Nazlı Ecevit (1900-1985), Fahr el Nissa Zeid (1901-1991), Sabiha Bozcalı (1903-1998), Aliye Berger (1903-1974), Hale (Salih) Asaf (1905-1938) vd. yer almıştır (Paşalıoğlu, 1996, s.15 ; Toros, 1988, s.42 ; Giray, 1993, s.43 ; Bayav, 2011, s.27 ; Tansuğ, 1991, s.137). Batılılaşmaya yönelen Osmanlı Devleti'nde yukarıda adı geçen kadın sanatçılarımızın, Osmanlı'da görünür olmaya başlayan modern kadın tipine örnek teşkil etmeleri, toplumun değişen ve dönüşen yüzü açısından önemli gelişmelerdir.

Kadının toplumsal açıdan değişim yaşamaya başladığı Batılılaşma döneminde; ne yazık ki Türk sanatçıların sanat eserlerine siyasi kimliklerini yansıtamadıklarını görürüz. Açık bir şekilde ifade etmek gerekirse, Paris'te eğitim gördükleri sırada etkili olan gerçekçilik akımının Türk sanatında aynı düşünsel yapıyla görülmemesi, Osmanlı toplumunda burjuvazi-işçi sınıfı çelişkisinin olmayışından kaynaklanmaktadır. Çünkü; Osmanlı toplumu kapitalizme henüz geçmemiştir. Sanatçıların devletin iç ve dış siyasetini eleştirmeleri, devletle aralarında kurdukları sıkı bağlardan dolayı mümkün olmadığı gibi, II. Abdülhamid döneminde devlete karşı yapılan her türlü eleştiri ya da olumsuz yargıya ağır cezalar verilmekteydi (Papila, 2008, s.129). Bu nedenle, sanatçı-devlet-iktidar ilişkisinde Batı'da eleştirel örnekler yoğun bir şekilde karşımıza çıkarken, bizim sanatçılarımızın üretimlerinde bu tür eleştirilerin izlerine

rastlamak mümkün olmadığı gibi, eserlerin devlet politikasını eleştirmekten ziyade olumlamayı amaçladığı görülmektedir.

Batı'da savaş döneminde propaganda aracı olarak sanatın sıklıkla kullanılmasının ülkemizdeki ilk yansımaları, İstanbul'un Şişli semtinde Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle kurulan resim atölyesinde karşımıza çıkar. Çallı Kuşağı ressamaları, bu atölyede savaş sahneleri ve asker konulu resimler yapmışlar, yapılan bu çalışmalar ilk kez 1917 yılında Galatasaraylılar yurdunda düzenlenen *Harp Levhaları* adlı sergide halka gösterilmiştir. Resimler arasında, Namık Kemal'in *Son Mermi*, İbrahim Çallı'nın *Topçular*, Hikmet Onat'ın *Siperde Mektup Okuyanlar* isimli çalışmaları yer almıştır. Asker ressamalardan Yüzbaşı Sami Yetik de Balkan Savaşı'nda Edirne'den Kurtuluş Savaşı sonuna kadar desenler ve eskizler çizerek sergide ayrı bir etkinlikte bulunmuştur. Yetik'in *Atatürk Anafartalar'da* adlı çalışmasını ileri ve gerçeğe yakın bir gözlemlerle resmetmiştir. Ordunun desteğiyle koruma altında bulunan Şişli Atölyesi milli duygularla sanatçıların işlerine sarılmalarında oldukça etkili olmuştur (Tansuğ, 2012, s.151,152). Sanatçının içinde yaşadığı toplumsal ortamla doğrudan kurduğu ilişkide, İbrahim Çallı'nın *Mustafa Kemal ve Yunan Ordusu Başkomutanı Trikopolis'in Kılıç Teslimi* adlı resimde, tarihsel süreç ve yakın tarih üzerinde yaratmış olduğu etki açıkça görülmektedir. Atatürk'ün kendine güvenen, başı dik ama hümanist tavrı resme yansırken, Yunan Başkomutanının yenilginin verdiği eziklik içinde başı öne eğik ama saygılı bir tavırdan resmedilmesi döneme tanıklık etmektedir. Ayrıntılardan çok bütüne önem verilen bu çalışma, izlenimci bir anlatım içinde akademik disipline bağlılığı da göstermektedir (Ersoy, 2007, s.145). Yapılan etkinliklerin gelişimi ve yarattığı coşkuyu Celal Esad Arseven, "Asırlardan beri Türkler aleyhinde yapılan neşriyatın tesiriyle müttefik olduğumuz milletler bile bizi hala iptidai bir kavim olarak telakki ediyorlardı. Bu telakkinin yanlışlığını, medeniyetimiz, kabiliyetimizi ispat etmek üzere, müttefik başşehirlerinde sergiler açarak ve konserler vererek göstermişlerdir" sözleriyle aktarmıştır (Keskin, 2014, s.5-14).

1. Dünya Savaşı sonrasında verilen Milli Mücadele çabaları ve Kurtuluş Savaşı yıllarında parçalanmış bir imparatorluk ve yeni bir rejim kurulma sancılarının yaşandığı ortamda Batı'da görülen toplumsal sanatın varlığı hissedilmezken, Türk resim sanatı

ilk başta savaş konulu tablolarda kendini göstermiştir (Gören, 1998, s.48). I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'na katılan bir çok sanatçının yaralandığı ya da hayatını kaybettiği süreçte, İstanbul Hükümeti'nin desteklediği basının Milli Mücadele aleyhinde propaganda yapması, bu yayınlarda şahsi tartışmalara girilmesi ve halkı tahrike zorlayan yazıların olması da siyasi yaşamdaki başlıca gelişmelerdir. Bu nedenle, 5 Şubat 1919'da basına sansür kararnamesi kabul edilmiş, yedi maddelik sansür kararnamesinde askeri ve sivil denetçilerin sansüründen geçmeden hiçbir şey basılamayacağı, aksine hareket edenlerin ağır bir şekilde cezalandırılacağı öngörülmüştür (Güz, 1991, s.12-14). Devletin uyguladığı bu tür sansür ve cezalar, sanatsal alanda neden muhalif bir dili oluşturamadığımızı doğrular niteliktedir.

I. Dünya Savaşı yenilgisiyle devletin eski gücüne kavuşmasının imkansız olduğu kanısına varılmasının ardından, Batı'nın tehditlerine karşı devleti kurtarma planları, bağımsız idealler ekseninde şekillenmiş ve düzenli bir değişimi ön gören ulus-devlet modeline yaklaştırmıştır (Özkaya, 1981, s.19 ; Tunaya, 1960, s.77). Osmanlı Dönemi ve o dönemin özelliklerine alternatif olma söylemiyle meşruluğunu kazanmış Cumhuriyet Dönemi için Osmanlı'dan kopuşun gerçekleşmesi şart olmuştur. Cumhuriyet'in yeniliği modernliği destekleyenler tarafından her fırsatta yinelenmiş, ancak modernleşmeye engel olan dini etkenlerin yanı sıra, bazen dini yapıda olmayan ama dinin arkasına gizlenen yapısal etkenlerde ortaya çıkmıştır. Tutuculuğun kaynağını, "Osmanlı yapısındaki savaşçı grupların değerleri, toplumun merkezi olarak mahalle, yeniden üleştirici ahlak ve siyasi sınıfın servet üzerindeki kısmi tekeli" oluşturmuştur. İmparatorluktan ulus devlete geçiş sürecinde etkin faktör olan Kemalist düşünce, modernleşme projesini Doğu-Batı ikilemine son vermek için eski siyasal rejimden kopararak, özel yaşamı da etkisi altına alacak köklü bir siyaset reformu gerçekleştirmiştir (Vatandaş, 2006, s.118; Mardin, 2015, s.75,76 ; Göle, 1991, s.82). Bu süreç, cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde Batı ile ilişkilerin belirginlik kazandığı ulus kimliğinin oluşturulmasına ilişkin kodlamaların yapılandırıldığı bir süreç olarak da nitelendirilebilir.

Özetle, Osmanlı Türkiye'sinde ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanlarda yaşanan gelişmelere paralel olarak Batılı tarzda yaşama arzusunun, resim sanatında da

etkili olduğu gör÷lmektedir. Tanzimat dönemi ile başlayan modernleşme evresinde, Çallı Kuşaağı (14 Kuşaağı) ve bu kuşaağının yetiştirdiği öğrenciler Türk resim sanatının temel yapı taşlarını oluşturmuşlardır. Kıymet Giray'ında aşağıda belirttiği gibi;

Tanzimat dönemi boyunca süren ve Meşrutiyet'e kadar ulaşan dönemde resim sanatı bu sınırlar içinde sarayın desteği ile sağlam kökler salmayı sürdürmüş, toplumsal yapının değişiminin en gözde kanıtı ve en temel değerleri olarak da kimlik kazanmıştır. Bu bağlamda, Osmanlı tarihinin son yıllarda ortaya çıkan önemli değerşimler içinde, sanat dallarının gelişimi öncelikli bir önem taşır (1997, s.21).

Bu grubun sanatçıları cumhuriyete geçişle birlikte, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adını Türk Ressamlar Birliği olarak değerştirmiş ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk sanatçı birliğini kurarak bu birliğin çatısı altında sanatsal faaliyetlerini sürdürmüşlerdir.

2.2. Cumhuriyet Dönemi'nde Sanat ve Siyaset

Yaşam biçimini değerştirmek istemeyen toplumlar da dahil olmak üzere hiçbir uygarlığın başka toplumları etkilemeden veya onlardan etkilenmeden varlığını sürdüremeyeceği söylenebilir. Bu öngörüyle tarihsel sürece baktığımızda da her uygarlığın farklı kültürlerden etkilendiği, bazen de bunları yeniden yorumlayarak kendi yaşam biçimlerine uyarladıklarını görürüz. Bu bağlamda, medeniyetleri de kültürel değerleri hem üreten hem de özümseyen karmaşık sistemler olarak tanımlayabiliriz. Her kültür, diğer kültürlerden etkilendiği için hiçbir kültür diğerine sınır çizememekte ve kapılarını kapatamamaktadır, yani sürekli bir değerş-tokuş söz konusu olmaktadır. Doğu'nun, Batı'nın kültür ve gelenek kavramından çıkardığı anlamlar ve yaptıkları söylemler değerşik tarzda ortaya çıkmaktadır. Tıpkı Osmanlı'da çağdaşlaşma hareketlerinin mantığının farklı olması gibi. İmparatorluğun zaman içerisinde iç ve dış etkenlerden dolayı başarısız duruma düşmesi, kuruluşunda ve yükseliş döneminde gösterdiği dinamizmi yitirerek Batı'da yaşanan gelişim ve değerşimleri takip edememesi devlet içerisinde ıslah edilmesi gereken girişimleri gündeme getirmiştir. İlk başlarda dinle ilgili herhangi bir programdan bağımsız, Batı'nın bilimsel-teknik uygulamalarını ithal ederken, zamanla bunun yetersiz olduğu anlaşılımış, toplum olarak Batı yasaları, değerleri ve kurallarının benimsenmesi gerekliliği ortaya çıkınca dinle ilgili birtakım sonuçları olan bir çağdaş anlayışa doğru

yönelim başlamıştır (Pellicani, 1994, s.185 ; Guenon, 1999, s.57 ; Dursun, 1993, s.99 ; Arslan, 1994, s.130).

Modernleşmenin yukarıda bahsedilen din olgusunun sonuçlarının Müslüman toplumlarda çok farklı ve değişik yollar izlediğini burada belirtmek gerekmektedir. Buradaki modernleşme; yaşam biçiminin, kültürel yapının ve kimliğin Batılılaşmasını öngören bir siyasi iradenin topluma tepeden baskı ile kabul ettirilmesini içermektedir. Batı-dışı toplumlardan Türkiye’de modernleşme; sözü edilen kültürel modernleşmenin, uygarlaşma dönüşümü biçiminde olsa da en köktenci örneği sayılabilir. Çünkü Osmanlı İmparatorluğu’nda cumhuriyetçi ulus-devlet sistemine geçmenin ötesinde reformlar halkın davranışlarına, gündelik alışkanlıklarına ve yaşam biçimine nüfuz etmeye çalışmıştır. Batı-dışı ülkelerin Batı’ya yönelişi özellikle Osmanlı’da, ilk başlarda devlet eliyle zoraki yürütülürken, daha sonraları bu devlet hareketi kendi gelişimine uygun zemini yaratmayı başarmış, bu gelişimi aydınlara ve halkın bir kısmına indirgemiş, Cumhuriyet’ten sonra Batılılaşma önemli ölçüde halka ve tabana kadar inmiş, devletin müdahalelerini gerektirmeyen *kendiliğindenlik* haline dönüşmüştür (Göle, 1994, s.124 ; Hocaoglu, 1995, s.346).

Kuhn’un (1995), bilimsel değişim kuramında, paradigmanın üstlendiği rol ile toplumsal değişim sürecinde sosyal değerlerin rolü örtüşmektedir. Şöyle ki, toplumsal yapılar, üyelerin ilişkilerini ve davranışlarını düzenleyen belli normlar ve değerler etrafında birleşmektedir. Bu süreçte, eski değer ve normların etkilerinin zayıfladığı ancak tamamen yok olmadığı, yeni değerlerin ise tam olarak benimsenmediği *gri* bir dönem ortaya çıkmıştır. Toplumsal çatışmaların arttığı bu gri dönemde, toplumların yaşamı uzun süre devam edememektedir. Çünkü zamanla yeniden yorumlanması, yeni değer ve normlarla benimsenmesi etrafında oluşan yeni bir toplumsal bütünleşme anlayışı ortaya çıkmaktadır. Ancak, burada Türklerde toplumsal ve siyasal alanda önemli bir konumda bulunan İslam dini, mahalli ve kültürel boyuta indirgenmiş, modernlik ise, Batılı boyuttan uzaklaşarak tüm sekülerist aydınlar içinde (Ziya Gökalp hariç) uygarlık adı altında evrensellik kazanmış bir dünya görüşü ve yaşam biçimini ifade etmektedir. İslam dini ise, bu özelliğini tanım olarak kaybetmeye başlayarak mekan ile sınırlandırılmıştır (Yazıcı, 2013, s.1490 ; Mahçupyan, 1997, s.150).

Medeniyet içerisinde dinin yerini bireysel vicdan olarak tanımlayan Yunus Nadi'ye göre (1926, s.86), İslam Uygarlığı Arabistan'da gelişen bir dinsel görüşün genel hayata uyarlanması olduğundan dinsel bir medeniyetten söz edilememektedir. Kendini modern olarak tanımlayan kesimin şanssızlığı, Batı anlamında bir entelektüel özeleştirici ve kültürel bir derinliği yaşayamadığı halde, modernizmin dış tezahürlerini benimsemekle kendisinin Batılılaştığını sanmasıdır.

Bu yüzeysel Batılılaşma çabaları, modernitenin sorunlarının dış etkilerinin göz ardı edilmesine yol açmakta, diğer yandan modernitenin siyasi projesini idealize ederek modern olmayı bir kimlik haline dönüştürmektedir. Sosyal alanda vuku bulan kimlik sorunu parçalanmış bir toplumun yapısından kaynaklanmaktadır. Toplumların geleneksel unsurları, bu parçalanmadan oldukça etkilenmekte, kimlik arayışı altında toplumla yeniden bir bütün haline dönmeyi yollarını aramaktadırlar (Sarıbay 1985, s.47). Bu sebepten ötürü din olgusu, modernleşmeye karşı direnen, toplumsal yapıyı bütünleştirici bir işlev olarak görülmektedir.

Amerikalı sosyologların yaptıkları araştırmalara bakıldığında, modernleşmede üç ortak yanıştan bahsedildiği görülmektedir. Bunlardan birincisi, modernleşmenin Avrupalılaşma ve Batılılaşma ile eşit görülmesidir. Bu görüş, değişim için uyarıcıların yalnızca Avrupa ve Batı milletlerinden geldiği ilkesine dayanmaktadır. Oysaki, modernleşme yeni ve eski yolların bir sentezidir. Bu nedenle, yeni öğelerin Batı'dan gelmesi beklenemez. İkinci hata, tüm modernleşmenin iyi olarak tanımlanmasıdır. Halbuki, böyle bir değer yargısı tanımlarda yer almamalıdır. Modernleşme, yalnızca faydalı olanı değil, aynı zamanda acı, çatışma ve acıları da ortaya koymaktadır. Üçüncüsü ise, modernleşme sürecinin tek boyutlu olarak düşünülmesidir. Ancak modernleşmeyi tek boyutla belirlemek çok yanlış bir düşünce şeklidir (Pellicani, 1994, s.186). Aynı zamanda bir bireyin yüksek yaşam tarzına sahip olması ya da iyi giyinmesi onun modernleşme yolunda olduğu anlamına gelmemektedir, çünkü böyle bir kişinin gelenekçi bir kimliği yansıtmaması da muhtemeldir. Bundan dolayı, modernleşmenin bir çok bakımdan karşılıklı bir etkileşimle gerçekleştiğini söylemek daha doğrudur.

Böyle bir sürecin ardından, 20. yüzyılın başlarında Türkiye'nin önünde yeni bir zihniyet değişimi ile dönemin kapıları açılmıştır. Aydınların bir kısmı, Doğu'nun Batı karşısında geri kalmışlık sorunu üzerine kafa yormaya başlamış; bu problemi, o zamana kadar bastıkları toprak, içtikleri su, soludukları hava ve ısındıkları ateş kadar doğal saydıkları Müslüman kimliklerine yüklemişlerdir. Sosyo-ekonomik yapıda köklü değişimlerden ziyade kültürel ve siyasi dönüşümlerin gerçekleştirilmeye çalışıldığı cumhuriyet dönemi modernleşmesi, geleneksel rol, statü ve çıkarların yitirilmesine neden olmuştur. Hatta sosyo-ekonomik alanda uygulanan siyasalar bile geleneksel kesimin yoksunluk duygularını giderememiştir. Kemalist ideoloji, sosyal adaletin nasıl gerçekleştirilebileceği hususunda açıklama yapmadığı gibi, bunu başarmak için etik gerçek ideolojilerin nasıl sağlandığının detaylı bir açıklamasını da yapmadığından sorunda boşluklar oluşmuştur. Halbuki, Osmanlı toplumuna göre, Kur'an'ın buyurdıkları doğrultusunda biçimlendirilen bir varlık olduğu gibi, uyumlu bir toplum düzenini şekillendirmesinde geleneksel kesimin yoksunluk eksikliğinin giderilmesinde de tek etken din olmak zorundadır (Ocak, 1996, s.6 ; Sarıbay, 1985, s.56).

Cumhuriyet dönemine kadar gelen Türk kültürünün, Türk-İslam bileşkesinin Batı'dan alınan kuramsal alıntılarla biçimlendirilen Osmanlı kültürü olduğu söylenebilir. Bu kültürde yerel unsurlar söz konusu değildir, yapılması gereken ulusallıktan uzak olan bu görünüme ulusal bir nitelik kazandırmaktır. Bu da yeni bir kültür sentezi ile mümkün olacaktır. Ancak, özgün Türk kültürünün pek çok unsuru İslam ağırlıklı Osmanlı kültürü içinde kaybolduğundan sorun; geçmiş kültürle köklü ve derin bağları olan unsurları ön plana çıkarmakla çözülecekti (Yamaner, 1999, s.247). Cumhuriyet öncesinde başlayan Batılılaşma yönündeki girişimlerle, cumhuriyet dönemindeki sanatsal oluşumlar, birbirleriyle sebep sonuç ilişkisi içinde bağlantı kurmuş, 1923 yılında, devletin himayesi altına alınan sanat, kültür politikasının itici gücü olan devletin bekası için gerekli temellerden biri kabul edilmiştir. Bu dönemde, sanat; sadece bir estetik sorun olmayıp modernleşmeyi sağlayacak devrimlerin gerçekleştirilip, halka benimsetilmesinde propaganda işlevini de üstlenmiştir (Tekin, 2008, s.9). Atatürk'ün yaptığı devrimler, ülkenin her tarafından çağdaşlaşma yönünde değişimleri getirirken, Türk sanatı bu devrimlerle yeni bir boyut kazanmış, güzel

sanatların gelişmesinde ve farklı disiplinlerde sanatçı yetiştirilmesinde büyük çabalar gösterilmiştir. Atatürk'ün “sanatsız kalan bir ulusun yaşam damarlarından biri kopmuş demektir” sözü ile sanatın uluslar için önemi vurgulanmış, oluşturulan milli sanat politikasıyla güzel sanatlar yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır (Mumcu ve Su, 1991, s.227, 228).

2.2.1. Kuruluş Yılları ve Tek Partili Dönem

Osmanlı'dan devir alınan ümmet kültürü, yapısal dönüşüm gerçekleştirilemediği için varlığını sürdürmüştü; bu sırada çağdaş ve laik kültürün oluşturulmaya çalışılması, devlet yönetme biçimi hususunda altı yüz yıllık tecrübeye sahip aydın ve demokrat kesimin kültürü olarak kalmış, geniş kitlelere mal olamamıştır. Osmanlı Devleti'nin klasik çağlardan beri sürmekte olan merkez-çevre kültürlerinin kopukluğundan kaynaklanan kültür ikiliğini ortadan kaldırmak yerine iyice pekiştirmesi geniş kitlelere yayılamamasının sebebi sayılabilir. Merkezi otoriteyi elinde tutan bürokratlar ile halk arasında yaşanan gerginlikler de başka bir bağlamda tekrarlanmıştır. Cumhuriyetin kurucuları, uluslaşma yolunda düşündükleri laik sistemde dinin yerine modern bilimin etkin olduğu eğitim ve milli kültür oluşturmaya girişince zamanla ümmet kültürünün direnişi karşısında geride durmak zorunda kalmışlardır (Güleç,1990, s.73).

Mustafa Kemal Atatürk'ün laiklik anlayışı ile Osmanlı padişahlarının sekülerizm anlayışı arasında ortaya çıkan bu farklılıkla ilgili Friedrich-Wilhelm Fernau şu açıklamada bulunur; Osmanlı sekülerizminde, anti-klerikalizm ve anti-sacerdotalizm nesnenin tabiatına uygun olmadığından yoktular. Osmanlı sekülerizmi katılımı öngörmekte iken, Kemalist-devletçi laisizm elitist olduğu için sivil ve demokratik bir süreçte gelişmemiştir, tepeden inme kurulduğu için otokratik bir yapısı vardır, yani Kemalist-devrimci laisizm liberal değil otoriterdir. Sekülerizm ve sekülerleşmeden farklı olarak modern dünyada laikliğe bakıldığında, toplumsal bir durumun niteliğinden ziyade, siyasal bir örgütlenme biçimi, yani ulus devletlerin siyasal-hukuksal bir ilkesi olduğu görülmektedir. Pozitivist bir modernleşme düşüncesi, cumhuriyetin siyasal toplumsal dönüşüm projesinin özünü oluşturmaktadır. Din ve devlet ilişkilerinin laiklik adı altında bir tür sezaropapizm biçimini almasının esas sebebi budur. Cumhuriyet dönemi politikasının temeli, özgürleşmesinin sürekli dinin

denetimi altında bulunmasıyla olanaklı olabileceği anlayışına dayanmaktadır (aktaran; Aytunç, 1994, s.70,71 ; Erdoğan, 1995, s.190).

Gökmen ise, modernleşmenin gelişiminde iki unsurun ön plana çıktığını söyler. Birincisi, ekonomik sistemin sonucu olarak kapitalizmin yaygınlaşması ve bu yaygınlaşma sonrası kendi araçlarını kullanan yöntemdir. İkincisi, az gelişmiş ülkelerin, Batılı ülkelerle her alanda ortaya çıkan üstünlüğünü yakalama arzusu ile gerçekleşen yönelimlerin ortaya çıktığı süreçtir. Türkiye Cumhuriyeti modernleşme sürecini ikinci tip diyebileceğimiz örnekte, yani devlet-seçkinci aracılığıyla benimsemiş ve yürütmüştür (2013, s.142). Cumhuriyet dönemi Batılılaşma ile Osmanlı Batılılaşması arasındaki karşılaştırmada *Atatürk Milliyetçiliği* adlı kitabında Baskın Oran, şöyle bir değerlendirme yapmıştır:

Birincisi, Atatürk'te Batı'yı alış Osmanlı'nın tersine eklektik ve bölük-pörçük değil, sistematik ve bütüncüdür. Yani Batı'nın çeşitli yönleri iyidir-kötüdür yada uygundur-değildir ayırımına tabi tutulmamış, Batı bir sistem olarak, bir bütün olarak alınmaya çalışılmıştır... İkinci olarak Batılılaşmayı bir araç olarak kabul eden Osmanlı'nın tersine, Atatürk Batı'yı bir amaç olarak almıştır... Atatürk milliyetçiliğinde Batı kavramı çok olumlu bir kavramla, çağdaş uygarlıkla özdeştir. Ona karşı durmak diye bir şey yoktur; onun gibi olmak vardır (1998, s.111,112).

Emperyalist Batı tarafından yutulmamak için Batı'nın ulaştığı uygarlık düzeyine yetişmek ve onun seviyesini aşmak gerektiğine inanan Atatürk ve arkadaşları, “Batı’ya rağmen Batılılaşmak” gibi çok zor ve başka alternatifi olmayan bir yol seçmişlerdir. Bu seçtikleri yolda Atatürk’ün düşüncesinde Batı taklitçiliği, Avrupa’ya benzeme ya da özentisi gibi bir durum söz konusu değildir. Bir örnekle açıklamak gerekirse, yabancı gazetecilerin kendisine “Garplıların nelerini milletiniz için almak istersiniz? sorusuna “Biz garp medeniyetini bir taklitçilik yapalım diye almıyoruz. Onda iyi olarak gördüklerimizi kendi bünyemize uygun bulduğumuz için, dünya medeniyet seviyesi içinde benimsiyoruz” diyerek cevaplamıştır (Güleç, 1990, s.92 ; İnan, 1984, s.183). Cumhuriyet Dönemi’nde değişimlerin radikal kararlarla alınması ve devrim seviyesine ulaşmasındaki karakteri değerlendiren Orçan, daha önce devletin tüm kurumların Batılılaşmasını ön plana almada ısrarcı olurken Türk toplumunun şekillendirilmesinde değer ve normların doğrudan Batılılaşmasını istediğini belirtmiş, bundan ötürü

Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen Batılılaşmanın devrimci bir kimlik kazandığını vurgulamıştır (2004, s.124).

Cumhuriyet'in kuruluş aşamasında yapılan köklü değişikliklerde; geleneksel yapıyı yok sayan düşünce ve yeni modern ulus devlet oluşturmada izlenen politikalar, çevre-merkez arasındaki gerilimi arttırmış, farklılaşma içine girilmiştir. Bu farklılaşma ile ilgili düşüncelerini Karakaş şöyle ifade eder:

Türkçülük bu koşullara eklenerek yepyeni bir içerik ve yapıya kavuşmuştur. Sözünü ettiğimiz dönüşümle ortaya çıkan eklenmeyi ifade eden engel, farklılaşma, imparatorluk ideolojisi olma adına üstünlük psikolojisinin ürettiği ihtiyacı karşılayan Türkçülüğün, Türklerin ulus devletler çağında Anadolu coğrafyası üzerinde teritoryal bir çerçevede Türk milliyetçiliğine dönüşmeye başlamasıdır (2006, s.68).

Cumhuriyet'in kuruluşunda, kendisine modernleşirmeyi görev edinen Kemalist rejimin lideri Mustafa Kemal Paşa (1934 yılından sonra Atatürk) muasır ve medeni bir Türk ulusu inşa etmek isteğini sürekli vurgulamıştır. Bu hedefini gerçekleştirmek için Türk milletine, “elinde ve kafasında tuttuğu meşale olan müspet ilimin” rehberlik edeceğini söylemiştir. Bu düşünce, ilk kez Cumhuriyet kurulduğunda dile getirilmemiş, daha önce Mustafa Kemal'in de aralarında bulunduğu Jön Türkler kuşağını da harekete geçiren düşüncelerin güçlü bir ifadesi olmuştur. 1908-1918 yılları arasında büyük bir güce sahip olan Jön Türklerin İttihat ve Terakki Cemiyeti ile Mustafa Kemal önderliğindeki Cumhuriyet liderleri arasında kuvvetli bir sürekliliği olmuştur. Kurtuluş Savaşı'nın ardından Cumhuriyet Dönemi'nin halkçılık politikasının temelleri atılmış, aynı zamanda Halk Fırkası (9 Eylül 1923) adıyla ilk siyasal partinin kurulması hususunu gündeme getirmiştir. Halk Fırkası adı, Cumhuriyet'in ilanından sonra, başına Cumhuriyet getirilerek Cumhuriyet Halk Fırkası (1924) olmuş, 1935 yılında Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) olarak değiştirilmiş, günümüze kadar aynı isimle siyasetin içinde muhalif olarak varlığını sürdürmüştür. 1923 sonrası yapılan reformlarda, genç Türkiye Cumhuriyeti rejiminin politikaları büyük önem taşımakta, aydın kesimin hem fikir oldukları gelişim ve ilerleme modelinin amacı; Avrupa örneğinde olduğu gibi güçlü, modern bir ulus-devlet inşası ile Türkiye'yi Avrupa medeniyeti ile eklemektir. Bu modelin

kuramsal ve yasal çerçevesi 1923-1928 yılları arasında yürürlüğe koyulan reformlarla çizilmiştir. Cumhuriyet bürokratları, modern bir devletin en temel özelliğinin laiklik olduğunu, bunun kendi sınıflarının varoluşlarının bir simgesi, kimliklerinin göstergesi olarak algılamışlar; çağdaş kimliği laik kültürle harmanlayıp geniş kitlelere mal ederek Cumhuriyet'e bağlı, bağımsız ve özgür bir vatandaş kazanmak istemişler; (Zürcher, 2013, s.9 ; Turan, 1995, s.96 ; Güleç, 1990, s.71). Zürcher'e göre (2013, s.11) devletin yöneticileri bu kimliği kimi zaman eğitici, yasacı, tepeden inme anlayışıyla kimi zamanda zoraki yollara başvurarak yaymaya çalışmışlardır.

Tek partili yönetimin doğası gereğince kurumsallaşmaya ihtiyacı olan cumhuriyet döneminde, laiklik yanlısı kamu politikaları ve alınan tedbirler, köylerde geleneksel yaşamını devam ettirenler tarafından dini kültürlerine tehdit olarak algılanmıştır. Atatürk'ün yaptığı devrimlerde, dine dayalı siyasi bir geçmiş ile arasındaki bağı tümenden kopardığı düşünülse de, İslam dininin Türk sosyal yaşamında yeri ve etkisinde büyük değişimlere uğradığından söz edilemez. Bu yüzden, Türk kimliğinin temel bir unsuru olan dinin önemi bu dönemde de korunmuş, aynı zamanda İslam'ın sosyal ve özel yaşamda kural koyucu rolü etkinliğini yitirmemiştir. Ortaya çıkan yeni oluşumlar, “seküler oluşumların geri çevrilip çevrilemeyeceği ve uzun bir modernleşme sürecine karşın Türkiye, İslam'ın yeniden canlanmasıyla siyasal-toplumsal yaşamın dinsel rengine bürünecek toplumlardan biri midir?” tartışmasını da gündeme getirmektedir (Narlı, 1994, s.24 ; Sarıbay,1985, s.53 ; Lewis, 1984, s.419).

Cumhuriyetin yeniliğe ve çağdaş dünyaya açılma politikasını “sanatta en günceli yakalama” şeklinde yorumlayan sanatçı cephesinde yaşanan gelişmelere baktığımızda şöyle bir tablo ile karşılaşırız. Batı ile aradaki açığı kapatma ve Batı'nın sanat hareketine eklemlene kaygısı yaşanmaktadır. Siyasal, ekonomik, kültürel ve dinsel etkenlere bağlı yönetim düzeni nedeniyle yabancı sanat anlayışının toplum tarafından benimsenmesi kolay olmamış, oldukça uzun bir deneme sürecine tabi olunmuştur. Cumhuriyetin ilanından sonra ulus inşası modelini takip eden Türk sanatında, 1914 Kuşağı, Müstakiller ve D grubu ressamı, cumhuriyetin kuruluş sonrası gerçekleşen devrimleri çalışmalarına konu edinmişlerdir. Örneğin, İbrahim Çallı'nın *Hatay'ın Anavatan Hasreti* adlı resminde, 1910-1920'lerin başlarındaki kadın imgesinin özel

eğitim almış, yabancı dil bilen, Batı ile bağları olan, kendine gúvenen ve giyimiyle dikkat çeken Türk kadınının geçirdiği değişim görúlmektedir. Bir başka sanatçı Nazmi Ziya'nın *Taksim Meydanı* adlı eserinde yer alan kadın imgesi, kentin merkezinde telaşla yürüyen, modern giyimli, kentin dinamikleri içine katılan bir figüre dönüşmüştür. Bu iki örnekte görúldüğü üzere, cumhuriyet dönemi ile başlayan kadının toplumsal anlamdaki yerine gereksinim duyulması sanat eserlerine de yansımıştır. Sanatçılar, figür ve anlatımlarına yeni Türk dili ile beraber oluşan bir görSELLİK katmışlar, kendinden sonraki kuşaklara örnek olmuşlardır (Renda, 1981, s.19 ; Berksoy, 1998, s.44 ; şener, 2010, 66, 67 ; Tekin, 2008, s.68). 1920'lerde oluşmaya başlayan bu yenilikçi yapı Türk sanatında çağdaşlaşma hareketinin toplumsal biline bir bütünlük halinde olgunluğa ulaşmasını sağlamıştır.

Sanatsal alanında yaşanan bu gelişmelerden bir diğeri de cumhuriyet için önemli bir yeri olan Ankara'nın başkent olarak önemine vurgu yapmak amacıyla, İstanbul Galatasaray Lisesi'nde yapılan Sanayi-i Nefise Sergilerinin, Bakanlar kurulu kararıyla 1926 yılında Ankara'da yapılması yasallaştırılmış ve II. Galatasaray Sergisi sırasında Resmi Sergiler Yönetmeliđi'nin yayınlanmış olmasıdır. Bu düzenlemeyle sergi sorumluluğuna Sami Yetik, yönetim kurulu üyeliğine Hikmet Onat, Feyhaman Duran ve Ömer Adil getirilmış; böylece, her yıl düzenlenecek olan sergi dizilerinin kadrosu oluşturulmuştur. Yönetmelikte, düzenlenen yarışmalarda ödöl alan sanatçılara madalyalar verilmesi, müze oluşturulmak için Türk sanatçılardan her yıl belli sayıda yapıt alınacağı kararı ve sanatçılarını onurlandırıcı maddeleri içermesi, devletin sanatçılarını destekleyici girişimlerde bulunduğunun göstergesidir (Tansuğ, 1992, s.199). Türk sanatının tarihsel oluşum sürecine bakıldığında, Atatürk'ün sanata duyduğu ilgi ve destekle Türk resim sanatında farklı bir döneme girildiği görúlmektedir. Atatürk'ün sanata göstermiş olduğu yoğun ilgisiyle ilgili Ersoy şu yorumda bulunmuştur:

Atatürk, Anadolu'nun Türkiye Cumhuriyeti'nin öz toprakları olduğuna inanarak kültürü, dili ve tarihi ile bu topraklara sahip olduğumuzu, bu topraklar üzerinde çağdaş ve uygar bir devlet olduğumuzu hem kendimize hem de dünyaya ispatlamak istemiştir. Bunu da üç temel öğe saydığı Türk tarihine, Türk diline ve Türk sanatına önem vererek sağlamaya çalışmıştır. Atatürk Anadolu toprakları üzerinde var olan uygarlıkları genç Türk

Devleti'nin kültür varlıkları olarak değerlendirmiştir. Batılıların o güne dek bir Türk Sanatı'nın varlığını inkar etmesine karşın 'İslam sanatından' ayrı bir 'Türk Sanatı' olduğunu gün ışığına çıkarmıştır (1998, 20,21).

Osmanlı Devleti'nde sanat ve sanatçı sorununa çözüm üretmek için bir araya gelen sanatçılar tarafından kurulan derneklerin ardından, cumhuriyet döneminde yasal olarak 15 Temmuz 1929'da kurulan ve aralarında Cevat Hamit Dereli, Nurullah Berk, Hale Asaf, Refik Fazıl Epikman, Ali Avni Çelebi, Mahmut Fehmi Cuda, Muhittin Sebati, Ratip Aşır Acıdoğu, Fahrettin Arkunlar, Ahmet Zeki Kocamemi'nin yer aldığı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulmuştur. Birliğin sanatçıları, resim ve heykel sanatı geliştiğinden ülkede tarafsız jürilerden oluşan yarışmaların düzenlenmesini istemişler, taleplerin ancak bu yarışmalarla karşılanabileceğini belirtmişlerdir. Bunun yanı sıra birliğin girdiği mücadelelerden biri de, sanatçıların özlük haklarının korunması için ciddi programların geliştirilmesi olmuştur (Giray, 2004, s.27).

Çallı Kuşağı'ndan farklı bir tarzı benimseyen Müstakil Ressamlar, yurtdışında buldukları sürede ekspresyonizm, realizm, konstrüktüvizm, kübizm gibi birçok akımdan etkilenmiş, yurda döndüklerinde bu üsluplarda eserler üretmişlerdir. Bu iki kuşak arasındaki çatışmaya Kaya Özsezgin şöyle bir açıklama getirmiştir:

Yeni ve eski çatışmasının, hiçbir alanda resimdeki kadar apaçık olmadığı göz önüne alınırsa, 1914 Kuşağı ile 1928 Kuşağı'nı karşı karşıya getiren ve kökten bir çatışmaya yol açan bu dönemin anlamı daha iyi anlaşılabilir. Her ne kadar 1914 Kuşağı ressamı da, sanatta temsili (representatif) değerlerle fazlaca yakınlık göstermiş sayılmasalar da, tabanında İstanbul doğasını ve yaşamını yansıtmayı amaçlayan değerlerin yer aldığı resimleriyle, bu değerlere yakın durmaktaydılar. Müstakiller Batı'daki yeni resim düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak çalışmalarında konuyu geri plana itiyor, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin deforme edildiği bir sanat anlayışında direniyorlardı. Resimlerde nesne, salt kütle ve doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele alınıyor, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere ağırlık veriliyordu (aktaran; Serdar, 2009, s.73,74).

İşgal yıllarının getirdiği zorluklar, İstanbul'da devam ettirilmeye çalışılan ancak nakil ve taşınma sebebiyle yarım kalmış eğitim ve malzemelerinin eksikliği gibi sorunlar yüzünden zor şartlarda eğitim süreci geçiren Müstakil Ressamlardan Zeki Kocamemi,

Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Hale Asaf, Refik Fazıl Epikman sanatsal anlayışlarını, kübizm temelli dışavurumcu yorumlarla konstrüksiyon üzerinde yoğunlaştırırken, natürmort çalışmalarıyla Mahmut Cuda gerçekçi anlayışı benimsemesine karşın, üç boyutlu mekan, hacim ve kompozisyonda arkadaşlarıyla birleşmektedir. Muhittin Sebati, koyu renk lekeler üzerinde dağılan ışık ayrıntıları üzerinde durmuş, resimsel değerleri yakalayan basit sıradan konuları eserlerine taşımıştır. Refik Epikman da Sebati gibi renk lekeleri ve ışık dağılımı üzerinde yoğunlaşmış, Cevat Dereli, izlenimci resimlerden ayrıntılar yansıtan çalışmalarından sonra geometrik planlar ve geometrik renk lekeleriyle deneysel çalışmalar yapmıştır. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, mekan derinliği ve oylumsal değerleri yansıtan çizgide ilerlemiş, fırça darbeleri kullanarak yarattıkları deformasyonlarıyla bu sanatçılar Türk resim sanatına biçimsel anlamda atılımcı bir boyut kazandırmışlardır (Giray, 1997, s.27 ; Gören, 2005, s.89).

Sanatın kabuk değiştiren bu sürecinde yapılan örnekler analiz edildiğinde, daha çok tarihsel gelişmeler ve günlük yaşamdan kesitlerin konu edildiği dikkat çekmektedir. Örneğin, *İsmail Hakkı Oygar* portresinde günün modasına uygun giyinmiş, modern ve bakımlı bir erkeği betimleyerek, Osmanlı ve modern Türkiye arasında ortaya çıkan kıyafet farkındalığına gönderme yapan Hale Asaf ise, Müstakiller içinde en sade yapısalığa sahip sanatçıdır (Serdar, 2009, s.76). Çok sayıda otoportre çalışmaları da bulunan Asaf'ın değişen cumhuriyete geçiş sürecinde modern Türk kadını anlatan eserlerinin belge niteliğinde olduğunu söyleyebiliriz.

Bir başka sanatçı Şerif Akdik ise, gerçekçi değerleri ön plana çıkaran yaklaşımlar sergileyerek, toplum yaşamındaki değişimleri yansıtmış, cumhuriyet devrimleri ve Atatürk'ün toplumun gelişmesi yönündeki ülkülerini resimlerine konu edinmiştir. Harf İnkılabı'ndan sonra okuma-yazma seferberliğine gönderme yaptığı çalışmalarından *Harf İnkılabı -Millet Mektebi* isimli eserinde, yetişkinlerin eğitimi için kurulan Millet Mektebi, kara tahta ve okuma yazma öğrenen köylü bir kadın figürünü resmederek tarihi oluşumu anlatmıştır. Şerif Akdik'in yanı sıra Ömer Adil'in *Göreve Koş* (1924) adlı eserinde işlediği ana unsur, Türk ailelerinin savaş zamanındaki duyarlılığıdır. Eserde vatanın kurtuluşunun her şeyin üstünde olduğu, gerisinin (geride

kalanların) hiç bir önem taşımadığı, tüm ulusun vatanın kurtuluşuna odaklandığı düşüncesi vurgulanmaktadır. Benzer özelliklerin vurgulandığı Halil Dikmen'in *Cephane Taşıyan Kadınlar* çalışmasında, cephenin arkasındaki sivil halkın özellikle kadınlar ve çocukların dayanışması, azim ve kararlılıkları anlatılmıştır (Serin, 2010, s.56,59). Sanatçıların savaştan güçlere karşı hem cephede hem de cephe gerisinde ortak duygularla ürettikleri bu eserler, savaşta ve barışta milli bütünlüğü korumak ve karşı tarafın milli bütünlüğünü bozmak için propaganda işlevi üstlenmektedir (Tarhan, 2003, s.21).

Cumhuriyetçilik ilkesinin getirdiği olanaklar dahilinde sosyo-politik alanda laiklik, sosyo-kültürel alanda devrimler, sosyo-ekonomik alanda devletçilik ve halkçılık Batılılaşmanın araçları olmuştur. Değnilmesi gereken önemli bir konuda, cumhuriyet döneminde 1950'li yılların ortalarına kadar Atatürk'ün siyaset öğretilerinden eğitim ve bilim anlayışına kadar her alanda uygulanan Batılılaşma stratejisinde, Fransız pozitivistlik etkilerinin görülmesidir (Oran, 1998, s.139; Özlem, 2002, s.460). İlhan Tekeli, cumhuriyetin ilk yıllarında izlenen politikaların ve geliştirilen kurumların niteliğinin 1926-1950 yılları arasını kapsayan bir dönemde, *köktenci bir modernite* projesinin pratikte mevcut olduğunu belirtmekte, ona göre; artık, Ziya Gökalp'in sentezci yaklaşımı bırakılmış, tek partinin gücünden faydalanarak toplum direnişlerinin etkisinde kalmadan modernite düşüncesi uygulanmaya başlamıştır (2013, s.3).

Zürcher ise konuya farklı bir bakış açısıyla şöyle bir açıklık getirir; 1920 yılından sonra uzun bir süre hiç tartışılmayan, sorgulanmayan, adeta dogmatik bir boyut kazanan Kemalizm etkisinde kalan Türkiye Cumhuriyeti, 1930'lardan sonra yarı otoriter bir nitelik kazanmıştır. Bu özelliğe birde Jön Türkler ve İttihat ve Terakki hareketlerinin getirdiği solidarizm ve korporatizmi (toplumsal sınıfların varlığını ve farkları yadsıyan) eklemek gerekmektedir. Kısacası, Kemalist toplum; imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitledir. Kemalizm bu tabanın üzerine milliyetçilik ve halkçılık ilkelerini yerleştirmiş, siyasal ve ekonomik içerikle devletçiliği tanımlamıştır. Kemalizde, yukarıdan aşağıya örgütlenen, despotik, merkeziyetçi ve geleneksel

yapısıyla bütünleşmiş bir görüntü ortaya çıkmaktadır. Otoriter devlet, halka kendi özgürlüklerini hatta haklarını bile tanımayan bir katılığa ulaşmıştır (2013, s.17).

Modernleşme sürecinde, Kemalist politikaların etkilerini daha iyi anlayabilmek için nüfusun yüzde yetmiş beşinin oluşturduğu taşraya da bakmak gerekmektedir. Aynı zamanda, 1935-1945 yılları arasında *İnönü yılları* olarak bilinen bu dönemde analiz açısından önemlidir. Bu yıllarda, Kemalist devrimin yurtdışında büyük ilgi uyandırdığı, Avrupa'nın birçok ülkesinde bu konuda çok sayıda kitaplar yazıldığı görülmüştür. Ancak, söz konusu kitapların niteliklerine göz atıldığında, Türkiye'yi Ankara odaklı yeni imajı ve emperyal geçmişin sembolü İstanbul ile karşılaştırdıkları göze çarpmaktadır. Atatürk'e verilen değer ve önemden ötürü 1938'de vefatından sonraki döneme yer verilmediği, hukuki ve kültürel yasaların üzerinde durdukları etkilerden ziyade politikalar ile (kılık-kıyafet, saat, alfabe, İsviçre medeni kanunu vb.) ilgilendikleri görülmüştür. 1931 yılı basın yasasının kabulünün ardından, tek parti hükümetinin baskıcı-sert sansürü altında ülkenin durumu ile ilgili yorum ya da eleştiri yapmak mümkün olmadığından, konuyu ele alan kitaplara da bu durum yansımıştır. 1936-1938'de Türkiye kalkınması hakkında çok az istatistiksel bilgi bulunduğundan ancak anlatılan anekdotlardan aydınlatıcı bilgilere ulaşılabilmektedir. Hatta, Ahmet Hamdi Başar'ın Atatürk'ün yurt gezileri esnasındaki gözlemlerini kaleme aldığı kitabı 1945 yılında basılmıştır. Gezilerden edinilen bilgilere göre, savaşların bitiminden 1950'li yıllara kadar Türkiye nüfus azlığı bakımından çok ciddi bir problemle karşı karşıya kalmıştır. Örneğin, taşra kasabaların merkezi harabeye dönmüş, çevresinde mimarisi, belediye parkları ve sinemalarıyla yeni bir kasaba yaratılmaya çalışılmıştır. Modernleşme vizyonundan etkilenerek, başkent; konut projeleri, müze, opera binası, stadyum, yeni bakanlıkların kurulduğu rasyonel modernist tarzda inşa edilmiştir (Zürcher, 2013, s.18).

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren modernleşmenin ön koşullarından biri olarak görülen ulusal bilinç ve kimlik oluşturma çabaları, kuşkusuz kültür ve sanat politikalarını da etkilemiştir. 1930-1950 yılları arasındaki ana siyaset, CHP'nin altı okunu ifade eden ilkeler üzerine oturtulmuştur. Bu ilkelerin en önemli kurumlarından Türk Tarih Kurumu TTK (1931), Türk Dil Kurumu TDK (1932) ve yine aynı yıl

kurulan Halkevleri, toplumsallaştırma ve içselleştirmeye yönelik olarak tasarlanmıştır. Devlet politikaları arasında yer alan Halkçılık ilkesi ile toplumun yapısını, gelenek ve göreneklerini bir değer olarak gören kültür-sanat faaliyetlerinin gerçekleştirilmesi de amaçlanmış, bu çerçevede CHP aracılığı ile 1938-1944 yılları arasında sanatçılar, yurt güzelliklerini yerinde görmeleri için çeşitli illere gönderilmiştir. Yurt gezilerinin sonucunda; Anadolu'yu simgeleyen folklorik kültürün süsleme öğeleri sanata yansıtılmış, ulus bilincinin oluşmasında ulusal ve evrensel değerlerin sanatta gündeme gelmesinde önemli bir rolü olmuştur. Bu etkinlik, günümüz perspektifinden bakıldığında, ülkenin dinamik yapısına ve hedeflediği politikalara uygun en ilerici hareketlerden biri sayılmaktadır (Özsezgin, 1998, s.27 ; Yaman Yasa, 1996, s.35-52 ; Öztürk, 2013, s.73).

Devletin bu süreçte oluşturmaya çalıştığı kültür ve sanat politikası, Türk resim sanatında yeni eğilimlerin ortaya çıkmasını sağladığı gibi akademiye karşı bireysel girişimleri de yaygınlaştırmıştır. Bu gelişmeler akabinde, Burhan Asaf, Peyami Safa, Sabahattin Eyüpoğlu, Cemal Tollu, Nurullah Ataç, Malik Aksel gibi ülkenin önde gelen isimleri, ulusal sanattan yeni sanata, Türk devriminden halk sanatına değin birçok konuyu tartışmışlardır (Gören, 1998, s.152-154). Bu arada, devletin sanatsal faaliyetleri düzenlemesi sanatta özgürlük sorunsalını da gündeme taşımıştır. Konuyla ilgili, “yöneticilerin, sanatı kendi görüşleri doğrultusunda yönlendirme istekleri, özgür sanat ortamını yok edici bir unsur” olduğunu belirten Tansuğ (1982, s.23), “dinsel ve ekonomik nedenlerin de sanatın özgürlüğüne karşı bir durum oluşturduğunu” söylemiştir.

Sanatın devlet tarafından desteklenme(me)si tartışmasına farklı bir yorum getiren Knebel'e göre, Avrupa ülkeleri başta olmak üzere sanata yönelik devlet destekleri, sanat sektörünün endüstriyel organizasyonla ilişkilendirilmesinde geniş bir ilgi konusudur. Aslında tüm ülkelerde sanat bir endüstri kolu olarak görülmekte, değişen oranlarda devlet desteği almaktadır. Hatta, en liberal ülkelerde sanatsal faaliyetlerin devlet desteğine konu olduğu aşikardır. Son yıllarda Neo-liberal paradigmanın ön plana çıkması bu konudaki yaklaşımları değiştirmektedir. Devletin sanatı destekleme mantığı, ilkelerin ortaya konulması, destekleme oranının ne kadar olacağını

belirlenmesi konusunda pozitif ve normatif yaklaşımı ortaya çıkarmaktadır. Bugün normatif yaklaşımın¹⁵ daha egemen olduğu söylenebilir. Çünkü liberal anlayış, sanatın kamusal yararlarını görmezden gelebildiği gibi, devletin sanat karşısında yansız olması gerektiğini de savunabilir (aktaran; Şahin, 2013, s.263).

Devlet-sanat ilişkisi tartışmaları sürerken, gündem konusu olan bir diğer tartışmada kadınların siyasetteki temsil konusudur. 1923 senesinde Nezihe Muhiddin (1889-1958) başkanlığında Nimet Remide, Latife Bekir ve Şukufe Nihal tarafından Kadınlar Halk Fırkası kurulmuş, fakat düşünceleri cumhuriyet ideolojisine ters düştüğünden faaliyetleri engellenmiştir. Bunun üzerine, kadınları düşünsel ve sosyal alanlarda yükselterek modern ve olgun bir düzeye ulaştırmak amacıyla Türk Kadınlar Birliği Derneği kurulmuştur. Dernek, Nezihe Muhiddin ve Halide Edip Adıvar'ı milletvekilliğine aday göstermiş, seçimler sırasında konu gündeme getirilerek kadınlara oy hakkı verilmesi amaçlanan bu talepleri de Cumhuriyet Halk Fırkası tarafından kabul edilmemiştir. Nezihe Muhiddin'in¹⁶ öncülüğünde verilen mücadelelerin ardından 1930'larda, ülke ekonomisinin de ilerlemesiyle kadınlar biraz daha özgürleşmiş, daha önce tarlada toprakla uğraşan kadın, tekstil ve sigara imalatı gibi büyük endüstri kuruluşlarında çalışmaya başlamıştır. Kadınlara verilen bu yeni ekonomik rol, aynı zamanda siyasal bir statü verilmesini de gerekli kılmıştır. 1930 yılında, kadınlara aynı yıl düzenlenecek olan belediye seçimlerinde oy verme hakkı

¹⁵*Pozitif yaklaşım*: Bu yaklaşıma göre, demokrasi ile yönetilen ülkelerde devlet, çeşitli yöntem ve yollarla sanatı desteklemelidir. Devletin doğrudan kendi kurumlarıyla sanat yapması, vergi ayrıcalıkları, şirketlerin desteklenmesi ve yerel yönetimler tarafından bu hizmetlerin gerçekleştirilmesine kadar bir dizi öneri bu kapsamda ele alınır. Burada sorun, demokratik ülkelerde bile sanatın farklı şekilde tanımlanması ve bu tanımlamaya bağlı olarak da kaynak türleri ve kaynakların miktarının değişmesidir. *Normatif yaklaşım*: Bu yaklaşım, kamu ve özel sektör kaynaklarının dağılımında sosyal refahı maksimize etme amacını temel alır. Devletin sanatı desteklemesinde, kamu gelirlerinin bu hizmete tahsis edilecek miktarın ve/veya oranının belirlenmesinde, devletin ekonomik bir araca sahip olup olmadığını araştırmaktadır. Şahin, M (2013) Sanata Yönelik Devlet Desteklerinin Ekonomik Rasyonallitesi. Marmara Üniversitesi, İİB Dergisi, Sayı 1, ss.253-268

¹⁶ Osmanlı'dan Cumhuriyet'e aktarılan kadın hareketinin en önemli aktivisti. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk siyasi partisi olan Kadınlar Halk Fırkası'nın kurucusudur. Kadın Yolu (1925) ve Türk Kadın Yolu (1925-1927) adlı dergilerin yayın yönetmenliğini yapmıştır. Farsça, Arapça, Almanca, Fransızca bilen Muhiddin, Sabah, İdam gibi gazetelere sosyoloji, psikoloji yazıları yazmış, çalışmaları arasında 20 roman, 300 öyküsü bulunmaktadır. TBMM, o yıllarda kadınlara parti kurma hakkı vermediğinden ve kadın-erkek ayrımı yaptığı gibi basit bir gerekçe yüzünden partiyi kapatır. Kadınlar Halk Fırkası sonradan Türk Kadınlar Birliği'ne dönüşür ve kadınların seçme-seçilme hakkı elde etmesi için mücadele verilir. Zihnioğlu, Y. (2009). Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadınlar Birliği. Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.

tanınmıştır. 1935 yılına gelindiğinde, parlamento, Yasama Meclisi'nde kadınlara sadece oy kullanmalarını değil aynı zamanda aday olma hakkını veren tasarımı da kabul etmiş, böylece Türk kadınının siyasi ve toplumsal statüde yükselişi hızlanmıştır (Ahmad, 2014, s.110,111 ; Polat, 2014, s.92).

I. Dünya Savaşı, kadınların kitlesel olarak siyasi ve ekonomik yaşama katılımını gerektirmiş; Kurtuluş Savaşı ise, Türk kadınının cesaret ve özverisinin doruğa çıktığı, siyasi etkinliklere katılımının gerçekleştiği bir dönem olmuştur. Dolayısıyla kadın imgesi tuallerden protesto gösterilerine, Müdafaa-i Hukuk Cemiyetlerine, konferanslardan, cephe gerisi sevkiate ve cephede savaşmaya kadar her alana yansımış (Demiröz, 1984, s.11), fakat bu yansıyış kadın sanatçının tualinde görülmemiştir. 1923'ten önce sanat eğitimini tamamlamış ve çeşitli etkinliklerde yer almaya başlayan kadın sanatçılardan Hale Asaf ve Eren Eyüboğlu dışında, hiçbirinin Türk erkek sanatçıların kurdukları grupların içinde yer almadığı da dikkat çeken bir durumdur. Asaf ve Eyüboğlu dışında, Şükriye Dikmen, Semiha Berksoy, Leyla Gamsız, Leman Tantuğ, Mürşide İçmeli ve Naile Akıncı gibi sanatçılar cumhuriyetin ilk kadın sanatçılar kuşağını oluşturmuşlardır. Eren Eyüboğlu, günlük yaşamdan manzaraların yanı sıra portreler, natürmortlar ve peyzajlar yapmıştır. Toplumsal gerçekçiliği işlediği resimleri, halkın ve köylünün eğitilmesi projesinin resimsel gösterimleridir. Bu resimlerde, temiz giyimli, sağlıklı, güler yüzlü köylü kadınlar, Anadolu'ya yönelmiş cumhuriyet modernleşmesini simgelemektedir. Diğer sanatçılardan Semiha Berksoy psikolojik içerikli resimlere, Leyla Gamsız pentür dokusuna ağırlık veren figürlere, Leman Tantuğ naif bir yaklaşımla okul çocuklarına, Mürşide İçmeli ise Anadolu'ya özgü öğeleri resimlerine yansıtmıştır (Uzunoğlu, 2008:118, 143 ; Tansuğ, 1991:225 ; Rüzgâr, 2001: 50).

Cumhuriyetin 10. kuruluş yıl dönümünde, Ankara'da açılan İnkılap Sergileri cumhuriyet sonrası devlet-sanat-sanatçı ilişkisinin bir sonucu olarak gerçeklemiştir. Bu sergilerde, propaganda amaçlı bir sanat hedeflenmişse de, serginin isminin güzel sanatlar olması ve bir bölümünün sanatçıların serbest çalışmalarına ayrılması, siyasi amaçlar yanında sanatsal kaygılarında varlığına işaret etmektedir (Berk vd, 1998, s.26,27). Kurtuluş Savaşı konulu resimler ile ilgili yapılan bir araştırmanın verilerine

göre, eserler %94 dönemin koşullarını yansıtmaktadır. Resimlerde % 79 özgürlük adına girişilen çaba, %45 insan ve savaş malzemesi, % 30 asker-sivil dayanışması, % 25 halka yüklenen sorumluluk, %23 halkın işgale karşı hassasiyeti ve %16'sı halktan gelen maddi desteğe ilişkin sonuçları içermektedir. Ayrıca resimlerin savaş sahnelerinin %65 gibi etkili bir anlatıma sahip olduğu -propaganda görevini başarıyla yansıttığı- ve belgesel bir tavır sergilediği ortaya konulmuştur (Genç, 2006, s.137).

On yılı geride bırakan Türkiye Cumhuriyeti'ne getirdikleri yeniliklerle modern sanatın oluşumuna katkılar sağlayan Müstakil sanatçılar, eserlerinde hacim, biçim, desen, mekan ve konstrüksiyona önem vermişlerdir. Özgünlüklerini koruyarak Batı sanatının gelişen tekniğinden ve yeni oluşumlarından faydalanmış, birçok şehirde sergiler açmışlardır. Hükümet üyeleri de sergi açılışlarına iştirak ederek sanatçılara desteklerini sürdürmüşlerdir. Derneğin dağılmasının ardından 1933'te siyasi ve resmi bir nitelik taşımayan D Grubu kurulmuştur. Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu'nun oluşturduğu grup üyeleri, Türk sanatına yenilik sunmak, durgun sanat ortamına hareket kazandırma amacıyla, sanatı geniş kitlelere benimsetmeye çalışmışlardır (Giray, 2000, s.244 ; Şahin, 2009, s.105 ; Ersoy, 1998, s.25,26).

D grubuna mensup bu sanatçılar, ülkede plastik sanatların gelişimi ve sanat ortamını canlandırarak çözümler bulmak için sık sık bir araya gelerek neler yapılması gerektiği hususunda tartışmışlardır. Kendilerinden önceki grupların sanatta düşünsel anlamda ileri adım atmadıklarını hatta aynı fikirde birleşip ortak hareket edemediklerini ileri sürmüşlerdir. Bu yüzden, Türk sanatının yavaş ilerlediğini düşünmüşlerdir. Bu sebeple, Atatürk önderliğindeki Batılılaşma yolunda ilerleyen Türkiye'nin düşünsel ve sanat alanındaki gecikmelerine son vermek için çalışmalarına başlamışlardır. Üyelerin çoğu Paris'te ünlü ressamların atölyelerinde çalışmış, Andre Lhote'nin kübist ve yapısalcı, Fernand Leger'in sentetik kübist biçim anlayışını *Yaşayan Sanat* adıyla Türk resim sanatına dahil etmişlerdir. Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Hamit Görele gibi Türk sanatçılarına eğitim veren Lhote, sanatçıların eserlerinde kullandıkları dekoratif özelliklere dikkat çekerek “resim sanatında anlatımın, tablonun

elemanları arasında kesin olarak saptanmış bir değerler sıralamasından” (Şener, 2010, s.71,72 ; Lhote, 2000, s.60,61), kaynaklandığını söylemiştir.

Duygusal anlatımın yoğun olduğu Türk izlenimciliğine alışmış bir halk için, D grubunun çizgi, desen, hat ve düşünceye önem veren yeni fırçasını anlamak ve kabul etmek kolay olmamıştır. Zamanla bu durumu aşan sanatçılar, katıldıkları yurt gezilerinde, akademiden gelen eğitimci kimliğin sağladığı geniş perspektifle eserlerine özgünlük katmışlardır. Grubun sanatsal yönden temel çıkış noktası, izlenimcilik eğilimlerini reddederek kompozisyonlarını kübist ve konstrüktivist akımlarından esinlenerek oluşturdukları sağlam bir desen inşasına oturtmaktır. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun 1934 yılında gruba dahil olmasıyla, sanatçıların geometrik nakış soyutlamalarla kübist denilebilecek eğilimler arasında bağlantı kurmaya çalıştıkları, Anadolu'nun yerel motif ve temalarına gösterdikleri ilgiden anlaşılmaktadır. Örneğin, Bedri Rahmi Eyüpoğlu Anadolu'nun kırsal bölgelerinde nakış örneklerini resmine maletmeye çalışan bir çaba içine girerken, Turgut Zaim bu alanda daha kararlı ve belgeci bir yol izlemiştir (Yetkin, 1997, s.10 ; Tansuğ, 2012, s.181).

Osmanlı ve Selçuklu eserlerinden etkilenen Elif Naci ise; tezhip, minyatür, halı, hat gibi geleneksel sanatların simgelerini resimlerine taşımış, daha sonra stilizasyonlardan soyut çalışmalara yönelmiştir. Abidin Dino da, çizgi temelli sanat anlayışını illüstrasyona yakınlaştırmış, kendine özgü oluşturduğu çiçekler, eller, yüzler gibi belli temaları resimlerine konu edinmiştir (Ersoy, 2004, s.179,356). 1930'larda Türk resminde yerellik ve evrensellik terimleri arasında gerilim yaşanmaya başladığı görülmüş, bazı eleştirmenlere göre aşırı Batılı olan D grubunun evrenselci yaklaşımı ile ulusal sanat anlayışına yakın olan sanatçılar arasındaki ayrışma ilerleyen yıllarda Türk resim sanatında geleneksellik-çağdaşlık ayrımının başlangıcını oluşturmuştur (Koçak, 2007, s.7).

1936 yılında Türkiye'ye görev yapması için davet edilen Fransız ressam Leopold Levy,1937-1948 yılları arasında Sanayi-i Nefise'de resim bölümü başkanlığını yürütmüş, Türk resminin üzerindeki Batı etkisini ikinci plana itecek yöresellik bilinci

kazandırmak istemiştir. Türk kültürü ve geleneksel sanat hayranlığını her fırsatta dile getiren Levy, bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

Modern sanat cereyanları bakımından Türkiye çok enteresan. 1937'de memleketinize geldiğim zaman, Avrupa mücerret sanatın çalkantısı içerisindeydi. Bir de ne göreyim? Mücerret sanatın hakikisi burada, o zaman hakiki mücerret sanat Türkiye'de dedim. Şimdi Amerika'da doğan ve yeryüzünde çok bahsedilen Pop Art'ın hakikisi Türkiye'de diyorum. Amerika'da Pop Art zihindir, züppelik mahsulüdür. Memleketinizdeki Pop Art'ın kaynağı hayranlıktır (aktaran; Elmas, 2000, s.70,71).

Sanatsal alanda böylesi gelişmeler yaşanırken 1940'lı yılların siyasi ortamına gelindiğinde, Bozkurt, Ergenekon, Gökbörü, Orhun, Çınaraltı gibi İrkçı-Ülkücü-Turancı dergilerin sayısında büyük artışlar yaşandığı göze çarpmaktadır. 1948'de Türkiye Milli Talebe Federasyonu (TMTF), 1950 yılında Türk Kültür Ocağı, Türk Kültür Çalışmaları Derneği, Türk Gençlik Teşkilatı, Genç Türkler Cemiyeti ise, birleşerek Milliyetçiler Federasyonu'nu kurmuşlardır. Tüm bu gençlik örgütlerinde, ileride adını sık sık duyacağımız sağcı-solcu kavramları henüz netleşmemiştir. Farklı toplumsal kesimlerden gelenlerin oluşturduğu bu örgütlerin ortak payesini *Kemalizm* ya da birbirleriyle örtüşmeyen *Milliyetçilik* tanımlamaları oluşturmuştur. Ancak, solcu topluluklarda İslami cemaatin ve geleneksel yapının kopuşunda Kemalizm temsili görülürken, Milli Görüş tezi altında sağcı ve muhafazakar kesimin, İslami yaşam biçimini hayata geçirmeye dayalı örgüt ve dayanışması söz konusudur (Barbaros ve Erdölek, 2014, s.141,142).

Etkin bir biçimde faaliyetlerini sürdüren siyasi örgütlerin yanı sıra Türk resim tarihinde kurulan grupların, derneklerin ve oluşan birliklerin hatta düzenlenen sergilerin manifestolarında, bir önceki etkinliklere getirdikleri eleştiriler yer almaktadır. Kurumsal ya da görsel her yeni oluşum, eskinin yetersizliği, eksikliği, yanlışlığı, tekelsizliği nedeniyle eleştirilere maruz kalmış, yargılanmış ve varlığını farklı bir temel dayanağa oturtma gerekliliğini hissetmiştir. 1940'lı yılların sonunda, ulusal ve yerel eğilimli sanatçılardan farklı olarak toplumsal gerçekçilik etrafında toplanan ressamlar, yerel ve ulusal temaları eleştirel bir perspektiften bakarak betimlemişlerdir. Selim Turan, Mümtaz Yener, Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Agop Arad, Turgut Atalay, Avni Arbaş, Yusuf Karaçay, Haşmet Akal, İlhan Arakon, Faruk

Morel, Ferruh Başağa ve D grubundan Abidin Dino tarafından kurulan *Yeniler* grubu; modernleşen Batı toplumunda sıkça ele alınan *toplumsal gerçekçilik* konularına eğilmişlerdir. Üretilen eserler, 1940'lı yılların halkçılık politikalarının hakim olduğu ortamda, ressamın yurt gezilerine gönderildiği süreçlerde ortaya çıkmıştır (Yasa Yaman, 2003, s.37 ; Berksoy, 1998, s.44). Örneğin, Nuri İyem'in *Yolculuk Var* çalışmasındaki insan unsuru, özellikle kadın imgesini toplumsal gerçekliğin bir aynası olarak sık sık resimlerine taşımıştır. Bu resmin yanı sıra *Göç, Çılgılık, Tarlaya Gidiş* gibi eserlerinde de kırsal kesim gerçeğini, Güneydoğu Anadolu insanının toplumsal ideolojik yapısını ele alarak (Gültekin, 1992, s.88), o dönemin koşullarını yansıtmaya çalışmıştır.

Kendinden önceki sanatçıların toplumla arasındaki kopukluğu, *Yeniler* grubu, toplumun içine girip onlarla bir arada olarak, günlük yaşamlarını paylaşarak, sorunlarını ve beklentilerini öğrenerek aşabileceklerine inanmışlardır. Bu nedenle, sanatçılar çalışmalarını daha üretim aşamasındayken halkla paylaşma gereği duymuşlardır. Grubun kurucularından Selim Turan, bu davranışlarının nedenini şöyle açıklamıştır:

Nuri ile Kemal'in ilk fikirleri şöyleydi: ... İlgiyi arttırmak için, halkın arasına girer resim yaparsak, bizi çalışırken görenler sergimize de gelir. Onun için İstanbul'un bir mahallesini seçelim. Birlikte oraya gider resim yaparız"... Konuyu seçerken İstanbul bir liman şehri... Bir mahalle seçeceğimize, limandan başlayalım dedik. Böylece 'Liman Sergisi' adı kendiliğinden ortaya çıktı. Haliç'e gidildi. Balık Pazarı'nda mezat, kahvehanelerdeki insanlar, balıkçı portreleri, peyzajlar, Haliç'in görünüşü, kayıklar ve Galata Kulesi resimleri yapıldı (Üstünipek, 2007, s.61).

Yeniler grubunun bir diğer üyesi Mümtaz Yener, çok figürlü kompozisyonlar üzerinde çalışmanın çok uzun ve çetin bir yol olduğunu, aynı zamanda bu yolun kendisine heyecan verdiğini söylemiştir. *Fırın, Yağmur Altında, Dolmuş Motoru, Okuyan Makineciler* ve *Makinecilerin Şöleni* gibi eserlerinde, çoğalan insanları birlikte gördüğünü, bir araya gelerek oluşturdukları büyük işlerini, neler düşündüklerini, yaşam mücadelelerini ve kavgalarını ortaya çıkaran şiirsel bir görüntü gibi resimlerine aktarmıştır. Sanatçıya göre resim; “biçimsel ve renksel tekniği, sanat tarihinin evrimine uygun, ancak sağlam bir hayat görüşüne ve insancıl bir felsefe ile topluma

dönük duygusallığa ve heyecana dayanan bir hüner, bir ustalık olmalıdır” (2006, s.7,8).

Yerel sanat anlayışı etrafında şekillenen ulusal ve evrensel tartışmasının gündemdeki yerini özellikle Yeniler grubunun etkisiyle koruduğu görülmektedir. Edebiyatçı Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sosyolog Hilmi Ziya Ülken, Psikolog M. Şekip Tunç ve Gazeteci Fikret Adil gibi yazarlar, çoğunlukla İstanbul limanlarının çevresindeki yaşam biçimlerini ve toplumun yoksul kesimlerini resimlerinde işleyen Yeniler grubunu destekleyici yazılar yazmışlar, onların üzerinde önemle durdukları *ulusallık* ve *öze dönme* düşüncelerini vurgulamışlardır. Ziya Ülken, *Resim ve Cemiyet* (1942) adlı kitabının sonuna Eugene Delacroix'nın *İnkılab Rehberlik Eden Hürriyet* ve bu resmin birebir taklidi olan Zeki Faik İzer'in *İnkılap* adlı resmini, Moreau'nun *Tayyareciler* adlı eseriyle, Nurullah Berk'in kopyaladığı *Tayyareciler* çalışmasını yan yana ekleyerek Yeniler Grubuna destek verirken, D grubunun aşırı Batı etkisindeki üyelerini Batılı sanatçılarla karşılaştırarak eleştirmiştir.

Nuri İyem ise, 1940'lı yılların sosyo-ekonomik koşulları altında oluşan sınıfsal yapılanmalar sonucu, kırsal kesimdeki insanların kentlerdeki mücadelelerini eleştirel bir dille yapıtlarına yansıtmıştır. 1942 yılında yaptığı *Düşkün Kadınlar* yapıtı bu görsel ideoloji bağlamında yarattığı eserlerinden biridir. Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren modern kadın imgesinden farklılık gösteren yapıt, kadına özgü farklı bir gerçekliği vurgulamaktadır. Modernleşme ile birlikte ortaya çıkan kimlik arayışı, bireyin kendisinin ve çevresinin değişmesi, çevresiyle kurduğu ilişkiler, bir arayış içinde olan öge, belli bir değere ve gruba bağlanma eğilimini göstermiştir (Erol, 1972, s.50-51 ; Güleç, 1992, s.20 ; Sönmez, 2007). Yukarıdaki örneklere bakıldığında Batı dünyasının önemli siyasal içerikli eserlerinin Türk sanatçılar arasında etkisinin – eleştirmenlerinde dile getirmek isteği gibi- aktarmacılıktan öteye gidemediği görülmektedir. 1946-1950 yılları arasında Türkiye'nin siyasi haritasına bakıldığında, ABD ile yakın ilişkisinde önemli gelişmeler yaşandığı görülmektedir.

Bu gelişmelerden biri olan *Truman Doktrini*¹⁷ sayesinde ABD, Türkiye'yi Marshall yardımlarına dahil etmesiyle iki devlet arasındaki ilişki iyice pekişmiştir. CHP hükümetinin yakından takip ettiği ABD endeksli siyaset anlayışı, o dönemin muhalefet partisi Demokrat Parti'den de destek görmüştür. İç siyasette birtakım çatışmalar yaşansa da milli politikalarda iktidar ve muhalefet her zaman bir araya gelerek ortak kararda hemfikir olmuşlardır (Eroğlu, 1964, s.27). Siyasal arenada yaşanan bu ayrışmaların sonucunda, sanat alanında da muhalif sesler ortaya çıkmaya başlamıştır.

1946 yılında yazarlığını Sabahattin Ali (1907-48), Rıfat Ilgaz (1911-93), Aziz Nesin (1915-95), çizerliğini Mustafa Mim Uykusuz'un (1922-83) üstlendiği sosyalist eğilimli ve ülkede siyasal mizah konusunda etkili olmuş *Marko Paşa* adlı haftalık dergi, bu dönemde muhalif etkisi yaratmış, dönemin tirajı en yüksek gazetesinden daha fazla satış tirajına ulaşmıştır. Ancak, derginin içeriğinden dolayı bazı sayıları toplatılmış, yazarlara davalar açılmış, hatta derginin isminde paşa kelimesini kullanıldığı için (dönemin milli şefi İsmet Paşa 'İnönü' ile alay edildiği gerekçesiyle) kapatılmıştır. Batı'da iktidarı eleştirdiği için baskıya maruz kalan Daumier örneğindeki benzer durumların 1940'larda siyasal içerikli karikatür ve yazılarda ortaya çıktığı görülmektedir. Bu tür olaylar yüzünden dergi, künyesine toplatılmadığı zamanlarda çıkar veya yazarları hapis hapsede olmadığı zamanlar çıkar ibaresi ekleyip, Merhum Paşa, Malum Paşa, Yedi-Sekiz Hasan Paşa, Öküz Paşa, Hür Marko Paşa, Bizim Paşa, Ali Baba ve Kırk Haramiler gibi adlarla yayın hayatlarını sürdürmüşlerdir. O yıllarda resmi kurumlar tarafından yazarlara hiç rahat verilmemiş, özgürce mesleklerini icra edebilecekleri imkanlar sunulmamıştır.

Derginin ilk çıktığı CHP iktidarında Sabahattin Ali ve Rıfat Ilgaz altı ay hapis yatmış, hapisten çıktıklarında işsiz kalmış ve ölümle tehdit edilmişlerdir. Ilgaz, yaşamını zorluklar içinde olsa da idame ettirebilirken, Sabahattin Ali 1948 yılında yurtdışına

¹⁷ABD tarafından (1947) Avrupa ülkelerine yardımda bulunmak ve bu ülkeleri kısa zamanda geliştirilip güçlenmelerini sağlamak amacıyla hazırlanan bir programdır. Türkiye'nin bugün içerisinde bulunduğu siyasi, askeri ve ekonomik tablonun çizilmesi II. Dünya Savaşı sonrasında Truman Doktrini ile başlamıştır. Ülkenin savunma gücünü arttırmaya yönelik tasarlanan bu yardım, sadece ABD'nin II. Dünya Savaşı esnasında kullandığı savaş malzemelerinin Türkiye'ye bir transferi değildir. Bu yardım, Atatürk'ün ekonomik bağımsızlık anlayışından kopmanın, Türkiye'de çok uzun yıllar sürecek ve bağımlılığa yol açacak bir anlayışın ve değişimin başlangıcı olmuştur. Kalyon, L. (2010). Truman Doktrini Üzerine Bir Analiz. Güvenlik Stratejileri Dergisi. s.8

kaçmak üzereyken, kendisini kaçırarak kişi tarafından öldürülmüştür. Derginin diğer yazarı Aziz Nesin'e verilen mahkumiyet kararı 1950 yılında toplam 5.5 yıl olmuş, yazarın söylemlerini aykırı bulan CHP yönetimi dışında, demokrasi vaadiyle gelen DP iktidarı da Nesin'i susturmaya çalışmış, 1995 yılında ölümüne kadar hiç rahat verilmemiştir. Ceyhun Demirtaş, *Asılacak Adam Aziz Nesin* (1994) kitabında, en azılı siyasal düşmanların dahi, ister istemez onun adını anmak zorunda kaldıklarını belirtmiş, umulmadık bir mizahi olay söz konusu olduğunda bile, *bunu Aziz Nesin bile akıl edemezdi, aman bunu Aziz Nesin duymasın, ya da tam Aziz Nesinlik olay* gibi sözler söylenmesini örnek göstererek Aziz Nesin'in etkisinin ne kadar derin olduğunu dile getirmiştir (Yılmaz, 2011, s.28-30 ; Yılmaz, A.N. 2015, s.263).

1940'lı yılların sonuna kadar izlenimci, kübist, ekspresyonist ve sınırlı da olsa konstrüktivist biçim dilini benimseyen sanatçılarımızın Kurtuluş Savaşı, İnkılaplar, Atatürk ve Cumhuriyet'in simgesi olan Ankara dışında köy, köylü, çiftçi, ekin, harman ve hasat gibi konuları eserlerinde işledikleri görülmüştür. Sanatçılar, bu konuları Demokrat Parti iktidarına kadar eserlerinde konu edinmeye devam etmişlerdir (Başkan, 2014, s.103,104). Bu süreçte, kamu otoritesinin talepleriyle şekil kazandırılmaya çalışılan resim sanatının, kurucu iradenin ulus inşa etme faaliyetinin hizmetinde üstlendiği güçlü siyasi ve ideolojik yükün öneminin sanatçılar üzerinde etkili olduğu açıkça görülürken, kendi dönemlerinin siyasal, sosyal ve kültürel atmosferini yansıtarak tarihe tanıklık görevlerini yerine getirdiklerini söyleyebiliriz.

2.2.2. Demokrat Parti Dönemi

1950'li yıllara kadar Tek Parti'li yönetim sistemiyle sürdürülen üniter ve farklı etnik kimliklerin devlet potasında eritilmesini öngören renancı ulus devlet modeli, diğer konularda olduğu gibi, kimlik konusunda da resmi ideoloji tarafından belirlenen ilkelerin ve tanımların halk tarafından kabul görmesini, benimsenmesini öngörmüştür. Bu görüşün 1950 sonrası bir üniter devlete komünizmin sızmasını önlemek için yapılan politik soğuk savaş yaklaşımıyla bütünleştiği söylenebilir, çünkü ulus kavramı komünizmde yer almamaktadır. Tek dil, tek bayrak, tek ülküye sahip insanların oluşturduğu *millet* soğuk savaş kuramını savunanlara göre, komünist rejimlerde geçersiz olduğundan onun yerine *halklar* kavramı benimsenmiştir. Bu yüzden,

komünizmin üniter yapıyı fedaratif yapıya dönüştürmesini engellemek için, toplumda farklı etnik unsurların bulunduğunu söyleyen düşüncenin bastırılması ve kimlik ile ilgili tedirginliğin yatıştırılması gerekmektedir. Türkiye'nin siyasi tarihinde kimlik konusunun üç düzlemde değerlendirilmesi gerektiğini söyleyen Hasan Bülent Kahraman bu üç düzlemi çatışma çiftiyle beraber şöyle maddeler:

1-Ekonomik düzlemde: *Az gelişmişlik-gelişmişlik*

2-Siyasal düzlemde: *Despotik devlet-sivil toplum*

3-Kültürel düzlemde: *Doğu-Batı*

Bu sorun Kahraman'a göre, üç düzlemde ele alınmazsa kimlik kavramı nesnellliğini kaybedecektir, onu değerlendirecek kişilerin özellikleri ile birleşip ırkçılıktan sopçuluğa doğru gidecektir (2007, s.87-89). 1950 yılında yapılan seçimde, ordu-bürokrasi-aydınlardan (OBA) oluşan siyasi merkezin beklemediği bir sonuç ortaya çıkmış; 7 aralık 1945 yılında, Celal Bayar, Adnan Menderes, Fuad Köprülü ve Refik Koraltan tarafından kurulan Demokrat Parti tarihsel bir zafer kazanarak, 27 yıl süren tek partili sisteme son verilmiştir. CHP'nin 1950 yılında seçimi kaybederek yerini Demokrat Parti'ye bırakması Türkiye'de çok partili sistemin devreye girmesiyle yeni bir boyut (siyasi değişim) kazanır. Demokrasi kavramı etrafında şekillenen söz konusu değişim; çok partili, eşit oy ilkesine göre ve yargı çevresinde yapılmış bir seçimle somutlaştırılmıştır. Bu dönem, çok partili sistemle tek partili sistem arasındaki farklılıklar ve ülkede meydana gelen değişiklikler bakımından önemlidir. Ulus devlet modeli ile demokrasi hedefi, otoriter modernleşme sürecinde devlet-toplum ilişkisi bir türlü diyaloga geçememiştir. Baskı ve emir tonuyla söylenen düşünceler, eğitilmiş kesimin bazıları tarafından kabul görürken, emir almak istemeyen kesim, bu baskılardan sıyrılmanın yolunu aramaya başlamıştır. Demokrasi vaat eden DP'nin de böyle bir süreçte seçimi kazanması şaşırtıcı olmamıştır. Ancak demokratik bir rejimi halka sunmak o kadar kolay değildir. Örneğin, 1924 Anayasasının değiştirilmemesi DP'nin otoriter niteliğini hala taşıdığını göstermektedir (Kahraman, 2010, s.157 ; Tekeli, 2013, s.29).

Parlamente sistemine geçiş, sanayileşme, göç, hızlı kentleşme ve sosyal değişimlerin hızla yaşanmaya başladığı 1950'li yıllarda, cumhuriyet kültürü ideolojik olarak kurulmuş, tarihsel süreçte sanatçıların toplumsal belleğini oluşturmuştur. Estetik, doku, kültür, maddi-manevi değerler, mekânsal çevre yeniden yorumlanmaya ve tüketilmeye hazır hale gelmiştir. Bu süreçlerdeki gelişmelere bakıldığında; uluslararası kültür diplomasinin etkisiyle kültür ve sanat anlayışları imzalandığı, Batı çıkışlı sanat kaynaklarının çevirileri yapılmaya başlandığı gözlenir. Batı sanat dünyası ile bilinçli olarak yapılan bu yakınlaşmanın Türk sanatına yeni bir boyut kazandırdığı söylenebilir. Türk sanatçıları, ulusal kaynakların kullanılması bir yana ABD ve Avrupa'da etkili olan soyut sanat anlayışını birlikte biçimlendirmeye çalışmışlardır. Bu soyut anlayışı eserlerinde folklorik motiflerden yola çıkarak kullanan Bedri Rahmi Eyüpoğlu, 1950'li yıllarda ortaya çıkan yerellik anlayışının bir örneğini teşkil etmiştir (Akay, 1998, s.59 ; Germaner, 1998, s.21). Ancak, burada belirtilmesi gereken husus; Türk düşünürlerin ve sanatçıların Batı sanat akımlarının oluşum süreçlerini ve biçimlerini araştırmadan -önceki dönemlerde gördüğümüz gibi- doğrudan ithal ettiğinden toplum; Batı sanatının ortaya çıkardığı sanat akımlarını ancak etkisi kaybolduktan sonra benimsemiş olmasıdır.

Dönemin önde gelen isimlerinden Nurullah Berk, Suut Kemal Yetkin, Fikret Adil, Yaşar Nabi, Burhan Toprak, Hüsamettin Bozok, Cemal Tollu vb. sanatçıları ve eleştiricileri, 1953 yılında sanat eleştirisinin sorunlarını tartışmak için Türk Sanat Eleştiricileri Derneği'ni kurmuşlardır. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde şekillenen merkezî sanat anlayışı da, plastik sanatlar alanında yeni boyutlara kapısını kapatmıştır. Ancak, *10'lar Grubu* (1946-1955) gibi yeni oluşan sanatçı toplulukları, merkezî sanat anlayışına uzak, soyut anlayışına daha yakın durmuşlardır. Grubun üyeleri, Mustafa Esirkuş, Fikret Elpe, Leyla Sarptürk Gamsız, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Nedim Günsur, Fahrünnisa Sönmez, Maryam Özacul, Saynur Kıyıcı Güzelson ve İvy Stangali ön safhada yer almıştır. Analize dayalı kübist resim anlayışı, toplum yaşamından kesitlerin yansıtıldığı gerçekçi resim anlayışının yanı sıra, milli bir karakter kazandırmayı ölküselleştiren yeni bir görüş, ressamlar ve yazarlar tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. 10'lar grubunun daha sonra düzenlediği sergilere Fikret Otyam, Fuat İğbelli, Osman Oral, Nevin Demiryol,

Perihan Ege, Gönül Tiner, Sedat Uslu, Turan Erol vb. sanatçılar da eserleriyle katılmışlardır. Bu hareketin düşünce yapısını, “Yerel ve geleneksel kaynakları ön plana alarak çağdaş kültür düzeyinde özgün bir yer” edinme oluşturmaktadır. Çağdaş olma uğrunda yapılan tekrarların ve taklitçiliğin terk edilerek evrensel sanat anlayışına geleneksel ve Batı sentezinin özgünlüğü ile ulaşmak hedeflenmiştir (Turani, 1981, s.167 ; Demirbulak, 2007, s.31,32).

Turan Erol, *Sanatta Gelenek ve Ulusallık Sorunu* adlı makalesinde (1972), yerellik, yöresellik ya da ulusallık sorununun temelini halktan kopmamışlığa bağlamış, konuyu halkı sevmek noktasına taşımıştır. Modern yaşamda ortaya çıkan yabancılaşma kavramıyla açıkladığı bu düşüncesini, ulusallığın geçmişte yapılanları canlandırmak olmadığı, dikkat edilmesi gereken şeyin topluma yabancılaşmadan hayata ve doğaya dönük bir şekilde “insanlığın değişmeyen, kendine özgü yanlarını görmek ve anlamak” olduğunu öne sürmüştür (Bek, 2008, s.128). Ulusallık-evrensellik tartışması Özsezgin’e göre, dünyadaki gelişmeleri takip eden, içinde yaşadığı çevreyi tüm yönleriyle içselleştirmek zorunda kalan sanatçı, istese de istemese de her iki çevrenin izlerini taşıyacaktır. Bu yüzden, sanatta öz kavramının önemine değinerek, ulusallık-evrensellik problemine biçim-içerik karşıtlığında yaklaşan görüşlerin sınırlandırıcı etkilerine dikkat çekmiştir. Özsezgin (1969, s.23-26), sanatçıda varolan kişisel kavrayışın, tarihsel süreçte kopukluk meydana gelmemesi için kendi toprağından ve kendi geleneğinden yararlanmanın gerekliliği üzerinde durmuştur.

Evrensellik-ulusallık tartışmaları devam ederken, Batı’da 1920’lerde sıradanlaşıp etkisi kaybolan Kübizm, Türkiye’de 1950’li yılların ortalarına kadar etkisini sürdürmüştür. Bu dönemde, Yapı Kredi Bankası’nın düzenlediği *İş ve İstihsal Sergisi (İş ve Üretim)* Türk resim sanatına yerleşmiş Anadolu kübizminin önemli bir örneğini teşkil etmiştir. Eleştirmen Necmi Sönmez’e göre, Türk resmi bu sergide gözlemlendiği gibi *geometrik-soyut* anlayış ve *lirik-soyut* anlayışında gelişmiştir. Nurullah Berk, 1952 yılında bir dergiye verdiği röportajında, geometrik-soyut anlayışı “çeşitli şekilleri, Avrupa sanatının peşine düşerek karakersizleşmiş, formülleşmiş tarzları tatbik etmek, lirik-soyut anlayışı ise, sanatının gücü yettiği kadar bu sistemden kaçınarak mahalli rengi ve havası olan bir Türk resminin temelini atma arzusudur”

diyerek düşüncelerini aktarmıştır (Sönmez, 1992, s.48 ; Koçak, 2007, s.8). Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği bu sergide, “Moderno’da Sadi Diren’in kişisel sergisi, Beyoğlu’nda Cemal Tollu Atölye sergileri, Akademi’de Modern Türk Mimarisi, Eski Türk Eşyaları, Eski Türk Halılarının Renkli Resimleri ve Modern Türk Resmi ve Heykeli” başlıklı sergiler sanat izleyicisine sunulmuştur. Sergi, Batılı eleştirmenlerce “çağın ruhuna uygun düşmeyen ve 19. yüzyılın etkisinden kurtulamamış” ifadelerine maruz kalırken, Türk basını ise, eserlerin teknik ve sanatsal anlamından ziyade sanatçıların eski kuşaktan olmalarına vurgu yapmıştır (Elvan, 2005, s.14).

AICA (International Association of Art Critics) Kongresi tarafından İş ve İstiklal Sergisi’nde bir yarışma düzenlenmiş, Müstakil Ressamlardan Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, D Grubu bağlantılı sanatçılardan Cevat Develi, Refik Epikman, Eşref Üren katılırken, jüride Lionello Venturi, Herbert Read, Paul Fierens gibi ünlü sanat tarihçileri ve eleştirmenler yer almıştır. Yarışmada Aliye Berger’in *İstihsal* adlı soyut sanata yakın duran eseri birincilik kazanmıştır. Sergilenen eserler arasında tarlada çalışan köylüler, balıkçılar, Anadolu folklorik öğeleri hakimken Berger’in non-figüratif çalışmasının birinci seçilmesi ressamlar arasında tartışma yaratmıştır. Eyüpoğlu ve Tollu jürinin çok kısa bir sürede değerlendirme yaptığını ve taraflı olduğunu ileri sürmüştür. Eyüpoğlu, yağlı boya resmin zorluklarını bilmeyen gravür sanatçısı Berger’i çocuk resmi yapmakla suçlarken, Tollu ise eser hakkında gelişi güzel bir iş” diyerek karşıt görüşlerini ifade etmiştir (Koçak, 2007, s.29). Bu örnekte de görüldüğü gibi, ressamlar arasında soyut resmin kolay kabul edilmediği anlaşılmaktadır. Ancak, uluslararası ilişkiler ve kültür diplomasisi sayesinde, Türk kültür anlaşmalarının imzalanması, sanat kitaplarının çevirilerinin yapılması ve sergiler düzenlenmesi eski döneme oranla sayısı artarak, Batı’ya yaklaşımda daha bilinçli bir çabanın içine girildiği önemli gelişmelerdir (Germaner, 1998, s.21).

1950’li yıllar ve onu izleyen dönemlerde, figür ağırlıklı resim yerine soyut eğilimler yayılmaya başlamış, bazı sanatçılar figüratif resim yapmayı bırakarak geometrik ve soyut tarza yönelmiştir. Bu sanatçılar arasında, Feruh Başağa, Mehmet Mahir, Devrim Erbil, Burhan Doğançay, Zekai Ormancı, Bubi, Şemsi Arel, Cemal Bingöl, Mübin

Orhon, Halil Akdeniz, Adnan Turani, Ercüment Kalmık, İsmail Altınok, Sabri Berkel, Abidin Elderoğlu vd. dikkat çekmektedir. Bu sanatçıların bir kısmı, Geometrik soyutlama, Geometrik Non-Figüratif, Lirik Soyutlama ve Lirik Non-Figüratif çalışmış, bir kısmı ise doğadan soyutlamalar yapmışlardır (Serdar, 2009, s.97). Sabri Berkel, *Simitçi* adlı eserinde kullandığı nesnelere geometrik biçimlere indirgerken, Zeki Faik İzer *Sultanahmet Cami Pencereleeri* işinde soyut ekspresyonist bir anlatımı tercih etmiş, Abidin Elderoğlu İslam ve Uzakdoğu kaligrafik desenleri eserlerinde kullanırken Ercüment Kalmık ise, liman görünümlelerini çalışmalarına aktarmıştır (Erbek, 17.01.2012).

Sanatsal gelişmeler sürüp giderken, siyasi ortam şöyle seyrederek; Amerika'nın kapitalizmi ile Sovyetlerin komünizmi arasındaki iki kutuplu dünyada, Türkiye kapitalizm tarafında yer almış, önce UNESCO ardından NATO'ya üye olmuştur. Türk askeri birliklerinin niteliği de NATO ile değişiklik göstermeye başlamış, modern savaş stratejisi ve teknolojiyle tanışan genç subaylar, daha önce olmadıkları kadar itibar kazanmışlardır. Dünyadaki gelişmeleri takip eden subaylar yurtdışına çıkarak farklı bakış açıları kazanmışlar, meslektaşları ile dünya sorunlarını tartışabilme imkanını yakalamışlardır. Bu süreçte, Adnan Menderes'in paşaları savunması, kollaması, onları rütbe ve sosyo-ekonomik olarak ikiye bölmüş, bir yanda Yüksek Komuta Kademesi'nde Menderes'e karşı büyük bir saygı ve bağlılık mevcutken, diğer yanda kendi hareketleri içinde önderlik edecek bir general bulmakta hayli zorlanan askerler, diğer tarafta darbe hazırlığı içinde olan subaylar bulunmaktaydı. İkiye bölünmüş görüş ayrılığı, 1950 yılı ortasında orduda huzursuzluklara neden olmuş, siyasal iktidarsızlık, ekonominin zayıflığı, ekonomide artan enflasyon kentlere ve topluma da yansımıştır (Giritli, 1977, s.270).

1950'li yıllarda dış sorunlarla boğuşan Türkiye, SSCB'nin yayılmacı politikaları ve II. Dünya Savaşı sonrası uluslararası arenada güç dengelerinin mevzilerini belirleme çabalarının olduğu süreçte, eski denge politikalarına geri dönerek ülkenin çıkarlarını korumaya çalışmış, SSCB'den gelen tehdide karşı ABD endeksli bir dış politikayı benimsemiştir. 1954 yılına kadar bir yandan liberalleşme politikaları, diğer yandan Amerika'nın yardımları, tarım ürünlerinde artış ve buna paralel ekonomide yaşanan

büyüme kısmende olsa gözlemlenmiştir. 1954 seçimlerine ilişkin bir çok araştırma ve eserde, Demokrat Parti seçmeninin kırsal alana odaklanması üzerinde durulmaktadır. Ancak, o dönemde seçmen ile parti arasında destek kaybının yaşandığı da görülmektedir. Aynı sene içinde yükselen enflasyon, beraberinde patlak veren ekonomik sorunlar, hükümetin katı uygulamaları ile halkın üzerinde baskın bir şekilde hissedilmiştir (Zürcher, 2005, s.334).

1957 yılında ağırlaşan ekonomi ve baskın bir muhalefetle karşı karşıya kalan DP, seçim sürecinde CHP'lileri dinsiz olarak tanımlamış, demokratlar zamanında imam hatip okulları ve camilerin sayısı ile övünerek, halkın inanç ve duygularına hitap eden bir siyasi strateji izlemiştir. İktidara geldikten sonrada, CHP'nin dini duygular üzerindeki kısıtlamaları olduğunu ileri sürerek Müslüman halkın hislerine ödün verme siyasetini devam ettirmiştir. Ancak DP, yürüttüğü bu siyasetle laiklik aleyhtarı eğilimle de mücadele etmek zorunda kalmıştır. Din hassasiyeti Türk siyasetinde her zaman toplumsal anlamda mesajlar içermiş, DP'de iktidarı boyunca dinin varlığını toplumsal yaşamda ve kent kültürü üzerinde tutmuştur (Zürcher, 2005, s.338-340). Tarık Zafer Tunaya'nın II. Meşrutiyet için ortaya attığı "Siyaset Laboratuvarı" benzetmesini, 1950-1960 arası Türk sosyo-politik tarihinde "siyaset sosyolojisi laboratuvarı" olarak nitelendirilen Kahraman da (2010, s.252), dönemin çok katmanlı ve değişken yapısı ve onlarca bağlı açılımların bu sonucu doğurduğunu söyler. 1950-1960 arası hiç kopma yaşamayan Demokrat Parti iktidarı, bu dönemde ortaya koyduğu siyasetle ve o siyaset aygıtlarıyla sonraki dönemlere de açılan güçlü bir siyaset geleneğini getirmiştir¹⁸.

On yıl iktidarda kalan Demokrat Parti'nin sona ermesine 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi neden olmuş; 1960 yılı, ülkede ithale dayalı bir sanayileşmenin olduğu,

¹⁸Bu siyaset genel olarak ele alınırsa ve artık "klasikleşmiş" bazı ön kabullerle nitelendirilecek olursa, i) taşranın-çevrenin temsilcisidir; ii) merkez sağı meydana getirmiştir; iii) dinsel ve diğer muhafazakar değerlere daha yakındır; iv) doğrudan liberal bir gelenek oluşturmamışsa da liberalizme yakın duran akımlar bu geleneğin içinden doğmuştur. Özgül olarak bakıldığında söz konusu iktidarın en belirgin karakteristiği popülist olmasıdır. Bu parametrelerin teker teker tümü o güne değin egemen olmuş ve 1839-1950 arasında pratik olarak iktidarda bulunmuş modernleştirici-vesayetçi siyaset anlayışına da, onların temsilcisi olan siyasal partilerin kabullerine de zıttır. Bu bakımdan öncelikle bu dönem iktidarının Merkez'in ve Tarihsel Blok'un kendi aleyhine algıladığı özellikleri ve politikalarına değinilmek gerekmektedir. Kahraman, H.B. (2010).Türk Siyasetinin Yapısal Analizi 1920-1960. İstanbul: Agora Kitaplığı. s.251,252

kentleşme ve sanayide çalışan işçi sayısının arttığı ve kapitalizmin yavaş yavaş egemen olmaya başladığı yıllar olarak literatüre girmiştir. Sanat cephesinde ise, çağdaş soyutlama tekniklerinin deneysel olarak algılandığını ve gelenekle bağlantı kurulmaya çalışıldığı yeni bir döneme başlangıç yapıldığını söylemek mümkündür. 1960 sonrasında, Batı'ya sanat eğitimi almaya gönderilen Türk sanatçıların sayıları artmış, 68 Kuşağı olarak adlandırılan yeni kuşak sanatçılar, Türk resminin geleneksel ile olan ilişkisini toplumsal gerçekçilik perspektifinden ele alarak, inceleyip değerlendirilen yeni bir sürece adım atmıştır (Barlas Bozkuş, 2014, s.21). Osmanlıdan cumhuriyete kadar yaşanan tüm bu gelişmeler, 1960'lı yıllarda siyasal içerikli eserlerin sıkça görünür olmaya başladığı yılların zeminini oluşturmuştur.

2.3. 1960 Sonrası Siyasi Eğilimler ve Sanatsal Üretimler

Batılılaşma ve tüketim alışkanlıklarının değiştiği, kendi kendine yetebilen, sıkı kontrol altında tutulan devletçi ekonomi düzeninden liberal serbest ekonomiye geçişin yaşandığı 1960'larda, ekonomide göreceli bir iyileşme ve toplumun refah düzeyinde yükselme sağlanmıştır. Batılı tüketim uygulamaları, sol kaynaklı dokümanların çevirilerinin yapılması ve bunların ucuza satılmasıyla siyasal literatür geniş kitlelere ulaştırılmıştır. Bu dönemde, siyasi yaşam daha önceki on yıldan çok daha farklı bir seyir izlemiş, Anayasa'nın sağlamış olduğu yeni özgürlüklerle ideolojik siyasete olanak verilmiştir. Bu arada ülkenin içinde bulunduğu tecrit dönemi bitmiş, toplum nezdinde çevresinde olup bitenlere karşı farkındalık artmıştır. Ancak, bu uyanıştan sağ kesim hiç memnun olmamış, komünizme karşı mücadele altında kendi güçlerini harekete geçirmeye başlamışlardır (Zürcher, 2005, s.325 ; Karpat, 2010, s.35 ; Özdemir, 1997, s.192).

Bu dönemin siyasal gelişimini irdeleyebilmek için Türkiye'deki ilk "ters demokratikleşme dalgası" olan 27 Mayıs 1960 darbesini ele almak gerekmektedir (Boztaş, 2012, s.69). Darbe sonrası atılan adımların amacı, devlet yönetimini siyasal elitlerden alıp, bütünüyle bürokratik kadrolara vermektir (Turhan, 1991, s.11). Dursun'a göre ise, 1960 darbesiyle askeri cunta 1950'de iktidara gelen DP'nin rövanşını almış oluyordu (2000, s.53). Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk defa ortaya çıkan bu askeri müdahalede halkı temsil edenlerin iktidardan uzaklaştırılmalarına, ne

yönetim ne de halk nasıl tepki vereceklerini bilmiyorlardı (Akıncı, 2014, s.61 ; Özgür, 1999, s.158,159 ; Dursun, 2000, s.7,8).

Laiklik ve din politikasında önemli bir değişikliğe neden olmayan darbe sonrasında 1961 yılında yürürlüğe giren Anayasanın ikinci maddesinde Türkiye Cumhuriyeti'nin laik bir devlet olduğu yer almış, din ve vicdan hürriyeti ile ilgili düzenlenmeyi içeren 19. madde ise şöyle düzenlenmiştir:

Herkes, vicdan ve dini inanç ve kanaat hürriyetine sahiptir. Kamu düzenine veya genel ahlaka veya bu amaçlarla çıkarılan kanunlara aykırı olmayan, ibadetler, dini ayin ve törenler serbesttir. Kimse, ibadeti, dini ayin ve törenlere katılmaya, dini inanç ve kanaatlerini açıklamaya zorlanamaz. Kimse, dini inanç ve kanaatlerinden dolayı kınanamaz. Din eğitim ve öğrenimi, ancak kişilerin kendi isteğine ve küçüklerinde kanuni temsilcilerinin isteğine bağlıdır (Turan, 1994, s.148).

27 Mayıs sonrasında, Türk Silahlı Kuvvetleri'nde patlak veren hoşnutsuzluk ve rahatsızlık, partilerin mücadeleci özelliklerini yansıtan siyasal bir şekle dönüşmüştür. Subaylar, iktidarı ele geçirdikten sonra çözüm için gerekli desteklerini muhalefeti destekleyen aydın kesimden almışlardır. Başta Alparslan Türkeş ve Orhan Erkanlı gibi askeri kökenli politikacılar ve birkaç radikal eğilimli subaylar, ülkeyi seçkinlerden daha farklı bir yola götürmeyi gündeme getirmişlerdir. Bu süreçte, Milli Birlik Komitesi üyeleri ve Temsilciler Meclisi'nden oluşan kurucu üyeler, Demokrat Parti ile bağlantısı olanların dışındaki muhalefet partilerin üyeleri ve toplumun geniş bir kesiminin oluşturduğu toplumsal oluşumlarla seçilmiştir (Ahmad, 2014, s.172 ; Gözler, 2010, s.45).

1960'lı yılların sanat ve siyasetine genel bir bakış yapıldığında, Türkiye'de resim ve heykel sanatının Batı'dakine kıyasla çok özel bir süreç yaşadığı ve bunun kaçınılmaz bir sürecin sonucu olduğu görülmektedir. Süreç kaçınılmazdı, çünkü çağdaş sanatı oluşturan Batı kültürüydü ve Türkiye ise bu toplum karşısında Doğu kökenli bir toplum olarak durmakta, din olgusu da sanata çok farklı bir yaklaşım getirmekteydi. Toplumsal değişimler, Doğu ile Batı arasında bir konuma sürüklenmeye başladığında, her alanda değişimin patlak vermesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Sosyal devlet

anlayışının anayasa ile güvence altına alınması gibi yeni bir yapılanmanın içine girilen 60'larda, Batı hegemonyasından çıkma, kültür ve sanatta halka inme ve özgün bir kimliğe sahip olma düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Bu dönemde tartışılan sosyo-kültürel, siyasi ve sanatsal oluşumlar, sanatta yerellik, ulusallık ve evrensellik başlıklarını yeniden gündeme getirmiştir. Kaynaklara göre; 1900'lerden 1960'lı yıllara değin sanatta *Batı etkisi* terimi kullanılırken, *taklit* terimi bu dönemde adlandırılan bir tanım olmuştur (Anday, 1973, s.2 ; Uzun, 2014, s.8).

Zeynep Yasa Yaman, bu dönemin sanat ortamında üç eğilimin olduğundan söz eder. Bu eğilimler, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sürdürdüğü *akademik kübizm*, akademiye karşıt görüşlü sanatçıların oluşturduğu *soyut sanat* ve 50'li yıllarda kırsal kesimden kente göçlerin yaşandığı ve bunun sonucunda ortaya çıkan gecekondu kültürünü temsil eden *köylü gerçekliği*dir (1998, s.96-100).

1960'lı yılların, sanat piyasasında hazırlık dönemi olduğu gibi bir algılamada söz konusudur. Örneğin, hem bankalar hem de şahıslar özel koleksiyonlarını bu dönemde sergilemeye başlamışlardır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, retrospektif sergilerle sanat ortamına katkılarda bulunan bir kurum haline gelirken, akademi ise; sanat eğitimi veren ve sergiler düzenleyen bir kurum olarak piyasada sözü geçen kurum olma özelliğini sürdürmektedir. Ressam Nuri İyem, Akademi'de eğitim almış olmasına karşın bu kuruma karşı zıt tavırlar takınmış, akademi geleneğini sürdüren sanatçıların egemenliğini sarsmaya başlamıştır. İyem'in küçük fakat genişlemekte olan sanat piyasasında kendine yer açma çabası, böyle bir kutuplaşmanın sebeplerinden biri olarak görülebilir. Yine bu dönemde dikkat çeken önemli oluşumlardan biri de, her yıl genç sanatçıları teşvik etmek amacıyla Türkiye Çağdaş Ressamlar Derneği'nin düzenlediği yarışmalardır. Düşük fiyat ve taksit olanaklarıyla halkı sanatla buluşturmaya çalışan Birleşik Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği, Türk Seramik Sanatçıları Derneği, Yüksek Heykeltıraşlar Derneği ve Türk Plastik Sanatçıları Derneği gibi gruplar da bu oluşumlarda yer almıştır. Bu gruplar, sadece satış amacı için değil, aynı zamanda sanatçı haklarının korunması içinde belli başlı çalışmalar da bu dernek ve oluşumlar, bireysel etkinliklere nazaran sayıca az da olsalar dönemin zor koşullarında bir araya gelerek büyük bir mücadele örneği sergilemişlerdir

(Üstünipek, 1998, s.143-154). Yukarıda adı geçen gruplara ek olarak Yeni Dal, Mavi Grup, Soyutçu 7'ler gibi kendi sanat anlayışlarını ortaya koyan grupları da bu oluşumların arasına dahil etmek gerekmektedir.

Ülkenin siyasi durumuna bakıldığında, Türkiye'nin Batı ve Kuzey dünyası ile arasındaki farkın kapanamadığı görülmüştür. Cumhuriyetin kuruluşunda büyük bir devrim gerçekleştirilmesine karşın sonuca ulaşılamamış ve yeni bir atılıma ihtiyaç duyulduğu ortadadır. Bu süreçte, "Türk yurdunu ve Türk ulusunu parçalanmaktan, bölünmekten kurtarmak, milli enerjiyi, maddi ve manevi bütün gücü seferber etmek ve çağdaş uygarlığa ulaşmak" amacıyla Milli Birlik Komitesi'nin kurulduğunu belirten Muzaffer Özdağ, "kişinin hürriyetini ve devletin hayatını kurtarmak için komitenin iş başına geçtiğini" söylemiştir. MBK içerisinde bazı subayların gözünde siyasal saygınlık açısından politik basamakları hızla çıkan CHP'ye Komite tarafından ağır bir bildiri hazırlanarak açık bir şekilde tavır koyulmuştur. CHP ve MBK arasında yaşanan bu zıtlaşma MBK'nin çok sesli olmayan bir nitelik taşıyan ve tam bir bütünlüğü olmayan yapısının şiddetli bir erozyona uğramasına sebep olmuştur. Farklı mekanlarda ve zamanlarda meydana gelen kopukluklar, MBK'nin ülkenin ve milletin geleceğine dair çizilmesi gereken rotada farklı görüşte olanların gruplaşmalarına neden olmuştur (1997, s.643,644).

Halkın belirli kesimini temsil eden siyasal bir partinin, devletin tüm politikalarını belirleme gücüne sahip olması itirazlara neden olmuştur. Bu süreçte, yasama ve yürütme, yargı denetimi altına alınarak, Hukuk Devleti ilkesini güçlendirme amaçlanmış, 1961 Anayasası ile 1924 Anayasasında yer alan "Egemenliğin kayıtsız şartsız milletin olduğu" ilkesi korunmuştur. 1961 Anayasası'nın yürürlüğe girmesi, *aydın-öğrenci-işçi* kesimlerinin siyaset yapmasının önünü açmış, 27 Mayıs mücadelesi, Türkiye'de rejimin demokratikleşme yolunda ileriye doğru atılan adımı olmuştur. Yeni Anayasa, din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması konusunda bazı maddelerde içermiştir. Örneğin; "1925'te Hıyanet-i Vataniye Kanunu'na ve 1949'da ceza yasasına konulan dini siyasal amaçla kullanma yasağı" yeniden anayasada yer almıştır (Ateş, 2007, s.67 ; Özbudun, 2005, s.39 ; Özdemir, 2002, s.228 ; Çiğdem, 2003, s.18).

1961 yılında, belirli sınırlar içinde kalma şartıyla yeni partiler kurulmasına imkan sağlanmış, bunlardan biri de Adalet Partisi (AP) olmuştur. AP, başta kurucusu Ragıp Gümüşpala olmak üzere, 1960 yılında emekli olan ve kurdukları dernekle bir araya gelen subaylar, Pan-Türkizm geçmişi olan aşırı sağcılar ve diğer grupta kapatılan DP'den ayrılan üyelerden oluşmuştur. Bu gruba mensup kişiler, İlker Turan'a göre; "1940'lardan, hatta Jön Türkler'den beri geleneksel olarak muhalefet edenlerin arasından kabul edilmektedir". Turan'ın bu tanımlaması, Türk siyasi tarihi açısından partilerin siyasi yol haritalarının nasıl belirlendiği konusunda önem taşıdığını da belirtmek gerekir. 1961 seçimlerine bakıldığında, CHP % 34.79 ve AP % 34.79 ile birbirlerine çok yakın oy almıştır. Seçim sonrasında yapılan söylemlerde, dinin toplumsal yaşamdaki konumu hususunda CHP'nin duyarlılığı arttırdığı aktarılsa da, bu hissiyat yanlış algılamalara da neden olmaktadır. 1960'ların ortalarından itibaren Adalet Partisi, orduyu kendine yakınlaştırmak istemiş olmasına karşın bunun gerçekleşmesi için öncelikle ordunun AP'ye ön yargısını değiştirmesi ve tarafsızlaştırılması gerekmektedir. Bu arada, Adalet Partisi tarafsız bir görüntü sergileyerek yakınlaşma politikası ile ordunun her türlü talebini kabul etmeye başlamış, cumhurbaşkanlığı seçiminden sonra ordunun her türlü teçhizat, lojman, eğitim, kışla, araç-gereç vb. ihtiyaçları bütçeden karşılanmıştır. Bu durumda ordunun sistem içindeki özerk konumunu güçlendirmiş ve yerini sağlama almıştır. Çünkü "hükümetin tarafsızlaştırmadan anladığı, ordunun siyasal sistemde oynamakta olduğu rolü kısmak ve budamak yerine olduğu gibi bırakmaktır, ancak AP aleyhtarını bir tırmanışa geçmesini önleyebilmek için de nötralize etmektir" (Cizre, 2002, s.79).

Siyaset kanadında yaşanan hareketli süreçler devam ederken, sanat cephesinde 1959'da kurulan Yeni Dal Grubu üyelerinden Avni Memedoğlu, Vahi İncesu, Marta Tözge, İhsan İncesu ve Kemal İncesu, İbrahim Balaban *Yeni Dal Grubu Sergisi*'ni açmışlar (1961), sergide 27 Mayıs Darbesi'nin getirdiği "özgür ortam düşüncesi" ressam ve heykeltıraşların resimlerine konu olmuştur. Ancak sergilenen resimlerin siyasi içerik taşıdığı ve komünizm propagandası yapıldığı öne sürülerek, sergi 5. gününde savcılık tarafından kapatılmış, sanatçılar tutuklanıp eserleri toplatılmıştır. Avni Memedoğlu'nun *Çelişik Sokak, Barış Meleği, Taşlı Tarlada Orak, Babaoğlu*,

Kelepçe, Kıraçları Biçerken, Pencere adlı tabloları, İbrahim Balaban'ın *Tutuklanan Öğrenciler* isimli çalışması toplatılan sakıncalı eserlerdir. *Siyasal İktidar Sanata Karşı* adlı kitabında Çetin Yetkin'in "özgürlük hemen öyle verilmiyordu insana" sözüyle vurguladığı gibi, Sıkıyönetim Mahkemesi'nde bilirkişiler, savcılar, yargıçlar tarafından toplatılan elli adet eser incelenmiş, sakıncalı bir şey görülmezince sanatçılar beraat edilmiştir. Ancak, beraat kararı çıkmasına karşın, toplumsal eleştiriyi ve siyaseti birleştirerek eserlerine konu edinen Balaban'ın düzenlediği diğer sergileri de saldırıya uğramış, eserleri tahrip edilmiş ve siyasi iktidar tarafından üretim yapması engellenmiştir. Bu örneklerden yola çıkarak, 61 ihtilali ile başlayan özgürlük sanrısı yerini umutsuzluk ve karamsarlığa bıraktığı, iktidar mekanizmalarının baskıyı arttırmaya devam ettiği, sanatın ve eleştirinin giderek daha keskin bir çizgiye doğru kaydığı görülmektedir. Yetkin, İbrahim Balaban gibi ünü yurtdışına kadar yayılan bir ressamla ülkemizin övünmesi gerekirken, sanatçının hapisyanede tutularak çeşitli işkencelerin yapılmasını, sanatçının iktidarla olan ilişkisinde düştüğü bu durumu (1970, s.234-252), trajikomik olarak nitelendirir.

Türkiye'nin böylesi baskıcı ortamında o sıralarda sanatçılara yakınlığı ile bilinen sosyalist düşüncenin temsilcisi şair ve yazar Nazım Hikmet ise, Balaban'ın suçlanan resimleri hakkında şu dizeleri yazmıştır:

*...İşte seyreyle gözüm, işte insan;
Dağın taşın, kurdun kuşun efendisi,
İşte çarıkları,
İşte poturunda yamalar,
İşte karasaban,
İşte sağrılarında kederli, korkunç oyuklarıyla öküzleri...*

Marksizm merkezinden yayılan sosyalist ideolojiyi Türkiye'de kuran Nazım Hikmet, cumhuriyet döneminde emek, yoksulluk, sömürü vb. konuları çalışmalarına taşımış, sadece şiiri değil, edebiyatı ve sanatın tüm dallarını etkilemiştir. Nazım Hikmet'in başta Abidin Dino, İbrahim Balaban ve Avni Arbaş olmak üzere Türk modern sanatının oluşumunda yer alan dönemin ressamlarıyla yakınlık kurması, plastik sanatlarda modernist anlayışın özellikle avangardın gelişmesine katkı sağlamıştır. Tıpkı, "Şiir ve düzyazı arasındaki ayrım kalkmalıdır, bu kalktığı gibi aynı zamanda lirik, yergisel gibi çeşitli edebiyat türleri arasındaki ayrımlar, kopukluklar da

kalkmalıdır, şiire siyasi dil girmelidir” diyen Mayakowski’nin Rus avangard sanatçılarla kurduğu ilişki ve plastik sanatlara katkısı ne ise, Nazım’ınki de Türkiye için böyledir denilebilir (Güner, 2014, s.230).

Ancak, Nazım Hikmet’in kaderi diğer sanatçıların yaşadıklarıyla kesişmiş, “Komünizm propagandası yapmak, Türkiye Cumhuriyeti’ni ve ordusunu tahkir etmek suçundan dolayı” bir çok kez yargılanmış ve hapiste tutuklu kalmıştır. Birçok şair, yazar ve sanatçı da onun kitaplarını okuduğu gerekçesiyle yargılanmış, düşüncelerini benimsediklerinden ötürü hapis yatmışlardır. O yılların önemli isimlerinden Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Rıfat Ilgaz, Ahmet Arif, Kemal Tahir, Bekir Tez, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Hasan İzzettin Dinamo ve Atilla İlhan vb. Nazım ile aynı düşünceyi savunan cephede yer almışlardır (Oktay, 1993, s.100). Yetkin’e göre, Türkiye’de siyasal iktidar, Batılılaşma konusunda aynı görüşte birleşmiş, ancak Batı’da sanatçıların hapsedilmediği, ressama, yazara, şaire kelepçe takılmadığını göz ardı etmiştir. Türkiye’de mevcut olduğu söylenen siyasal düzen Batı’nın liberal düzeniydi, ama bir eksiği de liberal düzende şiirler, romanlar ve tablolar toplattırılmamaktaydı (1970, s.18). Nazım örneğinden yola çıkarak, sanatçılarla şair ve edebiyatçıların yakın ilişkilerinin birbirlerini etkilediği ve bu etkileşimin eserlere yansıdığı görülmüştür.

Bu yansıma, özellikle Türkiye’nin ekonomik yapısı, kültürel ve siyasi yapısını anlatan Neşet Günal’ın eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Günal’ın Yaşar Kemal’in dış mekanda yaşayan insanın yuvasızlığını ve zor yaşam koşullarını dile getirdiği *Bebek* adlı öyküsünden esinlenerek 1964 yılında oluşturduğu *Sorun* (Girgin, 2009, s.86), adlı resmi farklı disiplinlerin birbirinden etkileşimine iyi bir örnek teşkil eder.

Dönemin ikinci yarısına gelindiğinde, Adalet Partisi, iktidarının sürekliliğini sağlamak için sistemin pretoryenleşmesine sebep olmuştur. 1965 seçimlerinde, AP Genel Başkanı Ragıp Gümüşpala’nın vefatından sonra yerine geçen Süleyman Demirel yeni AP oylarının % 53’ünü almış, “Ortanın solundayız” sloganı ile CHP, kendi hedef kitesine yönelik bir eğilim gösterdiğinden dolayı %29’luk bir oy diliminde kalmıştır. Oylara bakıldığında, AP’nin eski Demokrat Parti’nin seçmen profilini kendi tarafına

çektığı görülmekte, bunun sebebi Demirel'in kırsal kesimde büyümesine, üniversite okumasına ve partinin başına gelerek başarılı bir insan profili çizmiş olmasına bağlanmaktadır. Çünkü Menderes gibi Demirel de halk diliyle konuşmaktaydı, köylü geçmişinden ötürü halk da onu kendisiyle özdeşleştirmekteydi. DP ile CHP arasındaki taban farklılığı AP döneminde de devam ederken, bu arada toplumun yapısında da değişimler sürmektedir. Yaşanan değişimle birlikte, büyük tüccarlar, sanayiciler ve küçük-orta ölçekli burjuva arasında yapısal farklılaşmalar da ortaya çıkmıştır. Artan öğrenci sayısı, sanayi sektöründeki yatırımlar ve işçi sayısındaki yükseliş, üretilen sermayenin teknoloji ile hız kazanması, sermayeci grubunun yapısını değiştirmesi, ekonomik ve iktisadi alanda problemlerin ortaya çıkması sıkıntılı bir sürecin sinyallerini vermiştir (Zürcher, 2005, s.365,370). Yaşanan toplumsal değişimler, siyasi partilerin yapısını şekillendirmiş, sanatçıların düşüncelerinde ve eserlerinde etkili olmuştur.

Batı'da özellikle Jackson Pollock, Mark Rothko gibi ressamlarla yaygınlaşan soyut dışavurumculuk, ABD hükümeti tarafından Sovyet sanatı ve politikaları karşısında propaganda aracı olarak kullanılması, yani kendi dönemi içinde eleştirel bir tutum barındırması örneği, 50'li yıllar sonrasında ülkemizde kendisini göstermeye başlayan soyut sanat yönelişlerinde, Türk resmini figürden ve toplumsal konulardan koparmamıştır. Buradan Batı'daki sosyalist düşünce eğilimlerinin Türk sanat dünyasında önemli bir rol oynamadığı ortaya çıkmakta, ancak 1960 darbesi sonrasında sanatta sosyalist eğilimlerin belirmeye başladığını görmekteyiz. Kavramsal sanat, Pop sanat, Minimal sanat vb. oluşumların eş zamanlı yaşanmadığı Türkiye'de 1960'ların ikinci yarısında, kemik parçaları ve metal parçaları gibi hazır malzemeleri kullanarak heykel sanatına yeni bir boyut kazandıran Kuzgun Acar, özgün geometrik formlarıyla oluşturduğu heykelleri ile dikkat çeken İlhan Koman ve yine heykel eğitimi olarak modern sanatı irdeleyen Füsün Onur ve Seyhan Topuz gibi sanatçılar (Duben ve Yıldız, 2008, s.26), kendilerinden sonra gelen kuşağın sanata farklı bir pencereden bakabilmelerine olanak sağlamışlardır.

Batı sanat dünyasında büyük ses getiren (Conceptual Art) Kavramsal Sanat'ın etkilerini paralel yaşayan Altan Gürman'ın kendi zamanının öncülüğünü üstlendiği

söylenbilir. Sanatçı, yalnızca siyasal içerikli göstergeleri değil farklı olguların göstergelerine de sanatında yer vermiştir. Hayatın kirli taraflarına olan tepkisini, kullandığı hazır malzemelerle işlerine yansıtmış, aynı zamanda resim ve heykelin tekdüzeliğine karşı bilimsel, teknolojik gelişmelere koşut; kuramsal, çok gereçli ve kavramsal içerikli üretimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Birçok yapıtında, mitleştirilen orduya, devlet bürokrasisine ve toplumun gündelik yaşayışına eleştirel göndermelerde bulunması da dikkat çekici bir özelliktir. Sanatçının tahta üzerine selülozik boya kullandığı ve dikenli telden oluşturduğu *Montajlar* (1967) adlı politik dizisinde, toplumun tüketim nesnelerini değil, savaş nesnelerini kullanarak askerlik kavramını sorgulamıştır. Yapıtta şablon olarak resme giren asker mekanizmanın, savaşın ve ölümün nesnesi durumuna indirgenmiştir (Umay, 2009, s.97-103). Kısacası, endüstriyel ve gündelik malzemelerle oluşturduğu çalışmalarını, savaş karşıtı bir alana dönüştürmüştür.

Cumhuriyet tarihinin en önemli kültürel noktalarından biri olan edebiyatın ve toplumsal gerçekçi romanların resim sanatı üzerinde etkili olduğu 60'lı yıllarda, sanatçılar, kendi gündelik yaşamlarıyla dünyayı birleştirerek, toplumsal eleştiriye yönelik eserler de üretmişlerdir. 1960-67 yılları arasında Sabri Berkel, Neşet Günal, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu gibi Cumhuriyet ressamlarından eğitim alan 68 kuşağı ressamlarından Kasım Koçak, Neşe Erdok, Utku Varlık, Komet (Gürkan Coşkun) ve Mehmet Güleriyüz çalışmalarında ifadeye yönelik kişisel tavırları yansıtan, insan figürünü sosyolojik bakımdan ele alıp, otorite ve devlet politikalarına karşı muhalif eğilimlerde bulunan ilk kuşak sanatçılar arasında yer almışlardır (Odabaş, 2012, s.96 ; Giray, 2007, s.281).

60'lı yıllar denilince akla ilk gelen olaylardan biri de dünya siyasi tarihinin en önemli olaylarından biri kabul edilen ve baş aktörlerini üniversite öğrencilerinin oluşturduğu 68 olaylarıdır. İlk olarak Paris'te başlayıp, ardından Berlin, Tokyo, Varşova, Madrid, Londra, Belgrad vb. dünyanın bir çok kenti, üniversite öğrencilerinin eylemlerinin başlıca durakları olmuş, 1968 yılı sonrasında farklı ülkelerinde gerçekleşen gençlik hareketleri kapitalizm sistemine karşı başkaldırı niteliğine bürünmüştür. Dönemin gençliği kişisel özgürlük, köylülük, feodalite, savaş karşıtlığı, kültürel kurumların

sorgulanması, üniversite reformları ve siyasal sistemin yeniden inşası üzerine yönelik eleştiriler yaparak örgütlenmişlerdir (Barbaros ve Erdölek, 2014, s.147).

1968 olaylarına Fransa'da ortaya çıkan öğrenci hareketlerinin öncülük ettiği kabul görülmesine karşın Cüneyt Akalın, 68 olaylarının ABD'de başladığını belirtmekte ve o yıllarda Türkiye'nin ABD ile uzak konumundan ötürü 68'in ikincil, Fransa'dan ötürü de birincil dereceden etkilerini yaşadığını söylemiştir (1995, s.54). Her coğrafyanın tarihsel süreçte meydana gelen olaylara bakış açısı farklı bir boyut ve özgünlükte yaşanmıştır. 1960'lı yıllarda cereyan eden öğrenci olayları, sadece Üçüncü Dünya ülkelerinde ya da Avrupa'da değil neredeyse her coğrafyada aynı zaman diliminde patlak vermiştir. Dünya gençlik olaylarında, sol akımların etkisi büyük olurken, ileri endüstri ülkeleriyle Türkiye arasında köklü ayrımlar bulunmaktadır. Endüstri dönemini yaşamış Batılı gençlik, liberal bir aileye sahip olarak yetişen bir kuşaktır. Oysaki, endüstri dönemini tamamlayamamış Türkiye'de ise toplumsal hareketler, Demokrat Parti iktidarının baskılarına karşı başlatılan kültürel, ekonomik, siyasi koşullar ve sosyal direnişle nedensellik bağı içinde ortaya çıkmıştır. Batı'da sanayi toplumunun bunalttığı kuşaktan söz edilirken bizde ise geri kalmışlığı kendine yakıştıramayan bir öğrenci topluluğunun arayışı söz konusudur (Bulut, 2011, s.124 ; Çalışlar, 1988, s.93-95 ; Çelenk, 1998, s.25,26).

1968 yılında gerçekleşen olaylar, sadece o yıl içerisinde gerçekleşmekle kalmamış sonraki yıllarda da etkisini sürdürmüştür. Bu hareketin ülkemizde ortaya çıkışının altında yatan sebeplerden biri, II. Dünya Savaşı'nda tarafsız politika izleyen ve savaşa katılmaktan kaçınan Türkiye'nin, işgale uğrayan Yunanistan'a imkanlarını en üst düzeyde seferber etmesi, ülkeye sığınan mülteciler, savaş ihlalleri ve esir mübadeleleri vb. sorunların ekonomide yarattığı tahribatlardır. Bu sorunların artması ve giderek yaygınlaşması, 1970'li yılların sonlarına kadar devam eden olaylar zincirinin devamı olarak da görülmektedir (Bulut, 2011, s.135 ; Boratav, 1999, s.23,29 ; Keser, 2010, s.381,382).Yaşanan bu gelişmeler, Türk sanatında siyasi içerikli ve toplumsal gerçekçi sanat anlayışının devam etmesinde etkili olmuştur (Giray, 2007, s.281).

1960'ların sonunda toplumsal ayaklanmanın olduğu bu dönemde, yurtdışında yaşayan Erol Akyavaş söz konusu döneme tepkisiz kalamamış, bu tepkilerini *Yaşasın Vietnam*, *Yaşasın Seksapelliler*, *Yaşasın Profuma* adlı eserlerine yansıtmıştır. Bu resimlerle ilgili Edward B. Henning, *Erol'un Sanatı* adlı makalesinde şu sözlerine yer vermiştir.

1967'de yapılan Viva Vietnam oldukça geçici bir konuya değiniyordu. Tual, mizah kitaplarındaki çizimlerine benzeyen karikatürlerle dolu parçacıklara bölünmüş, bunların içinde siyasi kişiler, iş adamları ve çekici kadınlar dış macunu reklamlarında görülen durgun gülümsemelerle gösterilmişti. Bazı parçalarda ise parçalanmış ya da çürüyen kafaların şok verecek kadar karşıt imgeleri vardı. Bu iki uç betimleme arasında da demirli pencere ve kapı, açık mezar ve bir sokak kadınının uzanmış bacağına resimleri bulunuyordu. O tirajik askeri serüvenin birçok öğretisi bütünleşmiş karmaşık bir kompozisyon içinde yer alıyordu. Yaşasın insanlar, yaşasın seksapelliler ve Viva Profuma hep 1960'ların sonlarından. Gerçek eylemler ve ahlak savları arasındaki karşıtlıkları kıyaslayan imgelerdir. Karikatüre benzeyen bu figürler izleyiciye hicivli yada müstehzi mesajlar beklentisi verirken karşılarına doğanın feci çarpıklıklarını koyar. Ernesto Che Guevara'ya saygı isimli bir dizi resim Erol'un sanatında pek sık rastlanmayan belirgin siyasal bir mesaj içerir. Yoğun ve sıkışık simgeler gözü yanlarındaki imgeler üzerinde yormadan dolaylı olarak kahramanca bir karşı geliş atmosferine yönelir (aktaran; Madra ve Dostoplu, 2000, s.47,48).

Dönemin siyasi eğilimleriyle sanatta yeniden ortaya çıkan figüratif yöneliş ise, geleneksel ya da akademik değil, belli bir oranda ironi ve politik eleştirel bir yaklaşımla ele alınmaya başlamıştır. Cihat Burak'ın 1969 yılında *Başkomutan* adını verdiği resim, dönemin politikasını nasıl hicvettiğine iyi bir örnektir (Odabaş, 2012, s.96). Sanat eleştirmeni Beral Madra, Türkiye'de 1960 yılından bu yana çağdaş sanat olgusunun; sanat ortamı, sanat yapıtı, sanatçı karakteri ve bunlarla ilgili düşünce, kavram ve toplumsal açıdan incelenmesi gerektiğini söylemiş, 1968-78 arasında, sanat nesnesinin bir öge olmaktan çıkıp anlaksal bir nesneye dönüştüğünü vurgulamıştır. Madra ayrıca, bu tarihlerde sanat ile yaşam arasında ilişkilerin kurulması, 20. yy sanat akımları ve tekniklerinin gündeme gelmesi, galerilerin çoğalması ve sanat dergilerinin çıkmasıyla sanat camiasının oluşmaya başladığını söylemiştir. Aynı zamanda, sanatın varlığının büyük sergilerle vurgulanması (İDSGA'nın Sanat Bayramları, Yeni Eğilimler Sergisi), siyasal açıdan sancılı yılların yaşandığı bir dönemde, bu sancının sanat yapıtlarında daha görünür hale gelmesi, üç boyutlu ya da kavramsal işlerin

sergilerde görülmesini (1989, s.60), dönemin önemli sanatsal gelişmeleri olduğunu belirtmiştir.

1960 yılından sonra politik tartışmalar, bir başka alan olan makro-ekonomik hedefler etrafında şekillenmiştir. Tepeden aşağıya doğru bir reformculuk ile geleneksel cemaat ilişkilerini savunan bürokrasi, piyasa liberalizmini destekleyen popülizm ile karşı karşıya kalmıştır. Sağ-sol tartışmalarının henüz gündemde olmadığı bu dönemde, sosyal adalet gibi konulardan önce ekonominin gelişmesi, gündemin ilk sırasında yer almıştır. Türkiye ekonomisi yapısal ekonomik reform eksikliklerine rağmen, DPT'nin (Devlet Planlama Teşkilatı) belirlediği % 7 oranında neredeyse bir sanayi devrimi niteliğinde bir büyüme sağlamıştır. Bu durum, Üçüncü Dünya ülkesinin yakaladığı önemli bir başarı olarak sayılmıştır. O sıralarda, Alman ekonomisinde yaşanan patlamalar, dönem içinde işgücü ihtiyacını arttırmış; Türkler, bu ihtiyacı büyük çapta işgücü ihracatı yaparak karşılamıştır. Bu nedenle, ülkede göreceli olarak hem işsizlik büyük ölçüde azalmış, hem de işçi olarak göç edenler ülkeye döndüklerinde döviz bırakarak ekonomiye katkı sağlamışlardır. Aynı zamanda, ülkeye giren bu dövizler sanayileşme ve hammadde ithalatı için dış ödemeler de denge sağlamıştır (Keyder, 1993, s.266, 268 ; Ahmad, 2014, s.160,161).

1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik başlıklı doktora tezinde Şafak Erkayhan, 20. yüzyılın başından itibaren, sanatçıların Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak görülmesi ve Avrupa'ya sanat eğitimi almak üzere gönderilmelerinin gelenek haline geldiğini söyler. Çalışmada, önceleri Fransa'ya giden sanatçıların daha sonra Avrupa'da öncü sanat merkezi haline dönüşen Almanya'ya göç ettiklerinden bahsedilmektedir. Almanya'ya yerleşen ilk sanatçılardan Avni Koyun, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) resim bölümünü bitirdikten sonra 1967-1972 yılları arasında Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim bölümünde eğitim almaya devam etmiştir. İki kurum arasında karşılaştırma yapan sanatçı, tespitlerini bir söyleşisinde (2006) şöyle dile getirmiştir:

Çok fark vardı, Türkiye'deki eğitimimiz sırasında maalesef sırf Batı'nın tesirinde, benliği olmayan, kopyacılığı öğreten, ama iyi öğreten onu da

söyleyeyim, yanlış okullarda okuduk. Şimdi ben bu kadar okuldan sonra anlıyorum ki, milli kültür olmadan evrensel yola dosdoğru giden yol yok. Ben minyatürü Almanya’da tanıdım, annem halı dokurdu, bir halı, kilim kültürüm vardı, ama minyatürü burada gördük, çok ayıp. Bütün bunlar eksik. Türk kültürünü benimsemeyen, sırf Batı’dan gelen daha iyi olduğu için Batılı hocalardan ya da hala Batı’da eğitim görmüş hocalarla eğitim sürdürmek çok saçma bir şey. Üstelik Tatbiki o kadar iyi bir okuldu ki, o kadar iyi öğretiler ki bize, bu öğretilen şeylerden kurtulmak yıllar aldı. Çünkü sanat başka bir şey, öğrenmek başka birşey. Öğretilen şey yanlışsa kurtulmak da zor oldu, nitekim Tatbiki’de öyleydi. İyi hocalar ama öğrettikleri sanat değil, Türk sanatı değil daha doğrusu, Batı kültürünü aşılardı. Ancak gaye de oydu, Türkiye Batılı olmak istiyordu ve zannetti ki Batı’nın sanatını alırsam Batılı gibi olacağım, dolayısıyla yanlış eğitim (aktaran; Erkayhan, 2008, s.87).

Eğitim amaçlı gidişlerin yanı sıra siyasi nedenlerden ötürü 1969 yılında Almanya’ya göç eden sanatçılarda olmuştur. Türk solunda çalıştığı sırada, gazetede yayınlanan yazısından dolayı hakkında soruşturma yapılan İsmail Çoban da bunlardan birisidir. Sanatçı bu olaya ilişkin yaptığı açıklamasında; “Varta depreminden sonra prefabrik evler yapılmıştı, bu evlerin malzemesini o dönemin başbakanının kardeşi yapıyordu. Oradaki haksızlığı ortaya çıkardığım için mahkemeye verildim, rakibim çok büyük olduğu içinde kaybettim” diyen sanatçı yazdığı yazı ile basın haklarını kötüye kullanmaktan sekiz yıl hapis ceza almıştır (Erkayhan, 2008, s.84). Sağ sol çatışmalarının sesini yükselttiği ve politik baskıların arttığı 70’li ve 80’li yıllar, sanatçıların bir süreliğine Türkiye’den ayrılmalarına neden olmuştur.

1960’ların sonunda ülke ekonomisi ve toplum yapısı büyük değişikliklere tanık olmaya devam etmiştir. On yıl sonra, güçlü bir özel sanayileşme sürecine girilmiş, hatta (Gayri Safi Milli Hasıla) GSMH’ya olan katkısı tarım ile aynı seviyede olmuştur. Ekonominin sanayileşme yönünde gelişmesi toplumsal dönüşüme olumlu yansımıştır. Dönemin sonunda, DİSK’i kuran işçi sınıfı ve 1971 yılında kurdukları örgütleriyle TUSİAD’ı daha ileri noktaya taşımayı planlayan ve giderek daha bilinçli olan sanayi burjuvazisi gibi yeni gruplarda ortaya çıkmış, siyasal alanda varlıklarını hissettirmeye başlamışlardır (Ahmad, 2014, s.166, 172 ; Çiğdem, 2003). Anayasa’nın da etkisiyle özgür yıllar olarak anılan 1960’larda her ne kadar baskı ve sansürün sanatsal ve diğer alanlarda yansımaları gözlenmiş olsa da, diğer yandan Türkiye’nin ithal ikamesine

endeksli sanayileştiği, kapitalizmin kendini hissettirmeye başladığı, kentin ve sanayi işçi sayısının arttığı yıllar olduğu söylenmektedir.

Yukarıda ele alındığı gibi, gelişmiş ölkelerin saflarında yer almanın ön koşulu olarak cumhuriyetin kuruluşundan itibaren kabul gören sanayileşme görüşü, çok partili siyasilerin, çatışmalı olduğu dönemde bile geniş halk kitleleri ile uzlaşmasını sağlamıştır. 1970'lerde hızlı bir ivme kazanan sanayileşme, toplumsal olarak konumun korunması, devletin bu korumaya dayalı ithal ikamesinde başat bir rol oynaması oldukça tutarlı temellere dayanmaktadır. 1971 yılına kadar ekonomik kalkınma, planlı bir ekonomi ve GSMH'den gelen büyümeyle nispeten ekonomik istikrar yakalanmıştır. Bu istikrarda, 1965 yılında % 52,9 ile hükümetin başına geçen Süleyman Demirel'in enflasyonist kalkınmayı seçmesinin rolü büyüktür. Bu büyüme politikasında, ücretli kesimin yükü arttığı için iş verenden yana olmuştur. Enflasyonist birikim bir yandan dengesiz büyümeye hız kazandırırken, öte yandan sosyal adalete olan güven azalmış, bunun sonucunda toplumsal barış zedelenmiş ve sendikal hareketler artmıştır (Şenses, 2014, s.48 ; Ahmad, 1994, s.329).

Siyasi düzendeki olumsuzlukların toplum üzerinde iyice etkisini hissettirdiği bu süreçte; Adalet Partisi'ni ABD'ye bağımlı olmakla suçlayan sol kesim, aynı zamanda hükümet tarafından küçültölmeye çalışılan sosyal haklar sorununu ortaya çikarmıştır. Sol hareket güçlendikçe, diğer yandan aşırı sağ örgütlerde oluşmaya başlamış; Komünizm siyasetini merkeze oturtan Adalet Partisi de bu sürece çanak tutmuştur. 1971-73 yılları arasında yaşanan ara dönem, ordunun baskısı ile ayakta durabilmiş, 12 Mart sonrası yeni hükümet, ilk olarak ordunun isteği doğrultusunda 11 şehirde sıkıyönetim ilan etmiştir. TSK kontrolünde 60'lı yılların başında tanık olduğumuz istikrarsızlık dönemine yeniden girilmiştir. Bu döneme, işkencenin sistematik olarak uygulandığı, militanların ölü bedenlerinin teşhir edildiği ve idamların meşru olduğu olaylara siyasal pencereden bakılması gerekmektedir. Özellikle 68 sonrası kuşağın hafızalarından silinmeyen Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ı kurtarma çabasında Mahir Çayan ve örgütünün NATO'nun Ünye Üssü'nde görevli 3 İngiliz memuru rehin alması sonrasında devletin yaptığı operasyonda 20 Mart 1972 yılında öldürölmeleri, 6 Mayıs 1972'de Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın idamları, İbrahim Kaypakkaya'nın Diyarbakır'daki sorgulamasında yapılan işkence

sonucu 18 Mayıs 1973’de öldürülüşü (Karpata, 2007, s.256 ; Lüküslü, 2014, s.278, 279), bu dönemin hafızalarında yer tutan önemli siyasal olaylar olarak karşımıza çıkmaktadır.

1970’li yıllar, aynı zamanda dünya düşünsel farklılıkların ortaya çıktığı, bu doğrultuda yeni oluşumların yaşandığı bir döneme de işaret etmektedir. Özsegin, bu dönemin başlarında Türkiye’nin beklentileri olan bir ülke görünümünde olduğunu söyler. Bu beklentilerin içine zamanla kültür çevrelerinin özlem duyduğu bazı çözümler de girecektir. Çözümlerinin bir kısmı da, sanatçının üretmekle zorunlu olduğu sanat yapıtının özel sorunlarıyla ilgilidir. Diğer bir kısmı ise, bu yapıtın ulaşacağı kültür çevreleri ve toplum kesimleriyle arasındaki bağlantının konumuna ilişkindir. “Kendi içinde şekillenen sanat yapıtının şüphesiz geleceğe dönük olarak sanatsal işlevini devam ettirecek olan sorunları, bir yönüyle evrensel, öteki yönüyle ulusal bir karakter gösterir” (2001, s.69). Funda Berksoy ise (1998, s.128), bu dönemde iki farklı yaklaşımın ortaya çıktığını belirtir; ilki toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bakış ile yansıtmak, diğeri ajitasyon ve propaganda amaçlı gerçekçiliktir.

1970’lerin henüz başındayken Türk sanat ortamı, figüratif resmin gelişme koşullarını vurgulayan girişimlere sahne olmuştur. 70’lerin yeni figüratif oluşumları, toplumsal ve yerel olana açık olduğu kadar, ulusal tarihin çağdaşla bütünleşmesine de açıktır. Bu açıklık hem çağdaş kentleşmenin getirdiği başta yabancılaşıma gibi sorunlar hem de kentün süregelen tarihinin değerleridir (Tansuğ, 1997, s.148). Dönemin başlarında söz konusu bu ortamı, Gürkan Coşkun (Komet) çok figürlü ve toplumsal içerikli *Bindik Bir Alamete* (1972) adlı çalışmasında bireyin yalnızlığı ve toplumun yabancılaşıması üzerinden anlatmıştır (Erdemci, 2007, s.216).

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin hocası ve aynı zamanda cumhuriyetin ilk dönem genç kuşak sanatçısı olan Nurullah Berk ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel sanatların kültürel geçmişte önemli bir yeri olduğunu, kültürel mirasın ilham kaynağı olarak kullanılıp çağdaş anlamda yeniden değerlendirilerek evrensel olunabileceğini savunmuşlardır. Yakın kuşaktan Adnan Binyazar, Fahir Aksoy, İsmail Tunalı ve Mustafa Erkuş gibi eleştirmen, yazar, ressam ve felsefeciler ulusallık-yerellik ayrımını

bu dönemde yeniden gündeme getirmişlerdir. Tunalı'ya göre; ulusallık kavramı yöresellikten ayrı tutulmalıdır. Örneğin, Osman Hamdi Bey, Doğu'ya ait konuları tercih ederken, Turgut Zaim günlük yaşamı minyatür anlayışında resimler yaparak yansıtmış, Şevket Dağ cami, mescit ve han gibi Türk mimarisini ele almıştır. Bu sanatçıların yapıtlarının yöresel nitelik taşıdığı gibi ulusal içeriğe de sahip olduğu söylenebilir. Ulusallık-yerellik tartışmalarının yükselişe geçtiği böyle bir sanat ortamında *Ülkesel Türk Resminin Yeniden Doğuşu* başlıklı yazısında dönemin naif sanatçısı Fahir Aksoy, geleneğin kültürel ulusçuluğu yaratan önemli bir etken olduğunu savunmuş; aynı dine bağlı, aynı dili konuşan, aynı topraklarda yaşayan ve aynı ekonomik koşullara sahip bir geleneğin, bölgesel farklılıklar olsa da ülkesel bir kültür düşüncesini doğuracağını belirtmiştir. Aksoy'a göre, bir toplumun ana karakteri oluşurken uygarlık bir etkense gelenekte o kadar etkindir. O nedenle, gelenek; politik, sanat ve gündelik yaşamla birlikte ele alınırrsa başarı getirebilecektir (aktaran; Binyazar, 1972, s.2,6).

Dönemin sanat ve kültür çevrelerinde sıkça dile getirilen *halka inmek, topluma yönelmek* düşüncesi, bazı kesimlere göre sanatın halk tarafından kabul görmesi ve toplumun anlayacağı biçimde olması bakımından önemlidir. Bu dönemde, yazılı basında eleştirmenlerin bir kısmı, sanat etkinliklerinin gelir düzeyi yüksek kesime hitap ettiğini söylemiş ve yoksul halkın bu tür faaliyetlerde bulunma olasılığının zayıf olduğu üzerine yazılar yazmışlardır. Bu düşünce, farklı ideolojilere sahip kişiler tarafından 70'ler boyunca paylaşılmıştır. Aslında halka inmek düşüncesinin temelinde, bir ülkenin sanatının ulusal nitelik taşımasının halkın sevebileceği, benimseyebileceği, anlayabileceği ve sorgulayabileceği eserlerle mümkün olabileceği yatmaktadır. Ancak bu şekilde evrensel sanata doğru yönelimin kapısının açılacağı düşünülmektedir (Erol, 1972, s.52).

Avrupa taklitçiliğinden kaçınmak ve doğal olanı yansıtmak, sanatçılar için halkın benimseyeceği türden resimler yapmanın bir başka nedenidir. Örneğin, resimlerinde “evrensel plastisizmin içerdiği etkinlikleri topluma özgü kılmak” amacıyla olduğunu ve sanat yaşamını bu amaç üzerine biçimlendirdiğini ifade eden ressam/akademisyen Cuma Ocaklı, “yıllarca burjuva hizmetinde olan plastik sanatlarla topluma ters

düşmemek, ona gitmek, onun bir kıymet olduğunu kendisine anlatmak için bu uğraşım on iki yıl önce başladı ve hep sürecektir” sözleriyle düşüncesini ifade etmiştir (1975, s.7).

Soyut yönelişlerin süregiden iddialarına karşı, bazı sanatçıların 70’li yılların ağır siyasi havasını yansıtan eserlerde figüratif denemeler yapması, akademi dışı bir potansiyelin yerel sentez iradesini gözetken ölçütlerine yeterince uygun düşmemiştir. Siyasi nitelikte ya da az çok ideolojik bir içeriğin, kentsel yaşam süreçlerine zorlanan yeni toplumsal koşullara uyum sağlanarak bu yönde bir değişime uğraması, figüratif temsilde grotesk yönde oluşumların gerçekleşmesine yol açmıştır. Figüratif grotesk yönde üretim yapanların arasında Mehmet Gülerüz, Komet, Burhan Uygur, Alaaddin Aksoy bulunmaktaydı. Akademi kökenli figürasyonda Francis Bacon gibi Batılı sanatçıların etkilerinin bulunduğu söz edilse de, ifadeci bir anlatım yönünde varılan sonuçların çok farklı olduğu gözlenmektedir (Tansuğ, 1997, s.164).

Siyaset ve eleştirinin bir arada kullanılarak görselleştiği örneklerle bakıldığında, özellikle Neşet Günal’ın çalışan birey ve çevresi ile ilgili sorunlarını anlatan resimleri, Cihat Burak’ın politikacıları ve zengin sınıfların yaşamlarını eserlerine konu edinmesi, Nuri İyem’in gecekondulu yaşamı ve göç temalı resimleri, Seyyit Bozdoğan’ın öğrenci olaylarında ölen öğrencileri ve çalışan emekçileri; Marksist, gerçekçi ve toplumsal açıdan ele alıp işlemesi, Aydın Ayan’ın işkence ve faşizm konulu yorumları bu dönemde üretilen politik eserler olarak ön plana çıkmaktadır (Anonim, 2012). Siyasal içerikli çalışmaları ile adından sıkça söz ettiren Yüksel Arslan’ın Karl Marx’ın *Das Kapital* eserini görselleştirdiği *Kapital* adlı serisi bu dönemin dikkat çeken çalışmalarından biridir. Bu serinin içeriğini Sezer Tansuğ şöyle anlatmaktadır:

Bu çalışma, Yüksel Arslan’ın siyasal bir yoğunlaşmadan çok çizgisine vesile edilebilecek bir kaynak bulmasına dayanıyordu. İmzasını Türkiye’de iken Comte de Phallus diye belirlemişken daha sonraları bir ara Arslan’a da dönüştüren sanatçı, Kapital dizisinin bir kitap haline gelişinden sonra bu kitaplaştırma yöntemini benimsemiştir. Kapital dizisinde meta, makina aksesuarı işçi gibi pek çok konuya değinmiştir (1993, s.29).

Yüksel Arslan’ın metal plakalar, elektrik akımı, tel, neon ışık, katran ve ısıdan yararlanarak gerçekleştirdiği diğer çalışmaları, yalnızca kendisi için değil, herkes için

kültürel bir simge olarak önem taşıyan savaşa alakalıdır. Arslan, çalışmalarında yer alan her nesneye yeni bir işlev yüklese de, bu ikinci el hazır nesnelere bir şekilde onun kendi anılarıyla ilişkili farklı bir zaman ve mekandaki rollerini yansıtmaktadır. Örneğin, 1970’te Paris Modern Sanat Müzesi’nde (Musée National d'Art Moderne) sergilediği bir çalışmada, ahşap bir sandığın içine metal çubuklarla tutturulmuş beş adet rulo alüminyum kağıda sarılı elektrik kablosu yerleştirmiştir. Kablo bu ruloları çevreledikten sonra, sandığın bir ucundan dışarı ışık yayılmakta ve bağlandığı kasetçalardan köpek sesleri gelmektedir. Çubuklarla ruloların sivri uçları bir yandan silahları anımsatırken bir yandan koruyucu ve yalıtıcı işlev gören katranlarla denge sağlanmaktadır. Metal çubuklar ve kağıt rulolar, savaş ve barış arasındaki ince çizgiyi simgelerken, köpek sesleri, mekanik korumayı ve saldırıyı çağrıştırmaktadır (Atakan, 1998, s.94). Siyasal içerikli eserlerin farklı konularla ele alınarak toplumla paylaşıldığı böylesi bir ortamın siyasi gelişmelerine bakıldığında, 1970’li yılların bütünlüğü olan bir tarihsel süreçte tek düze yaşanmadığı açıkça görülmektedir.

Bu süreçte, Dünya Bankası’nın yaptığı sınıflandırmaya göre, Türkiye’nin dünyadaki konumu, (GOÖ) Gelişmekte Olan Ülkeler grubunda alt-orta gelirli ülkeler sınıfının tam ortasında bulunmaktaydı. Bu sınıf; Çin Halk Cumhuriyeti, Pakistan, Hindistan gibi düşük gelirli ülkelerin en yoksul grubunun üstünde, orta gelirli ülkeler Güney Kore, Hong Kong, Tayvan gibi ülkelerin altında yer alan bir sınıftı. ABD, Japonya ve Batı Avrupa gibi ülkeler ise, zengin ve yüksek gelirli sınıfta yer almaktaydı. Bu sınıflara bakılınca, yoksullar arasında bulunmamasına karşın henüz sanayileşmemiş, köylülükten kurtulamamış bir Türkiye profili karşımıza çıkmaktadır. Kendi grubu içerisinde 1965-1973 yılları arasında dönemin en başarılı üç ülkesi içinde *görelî iyi* durumunda yer aldığını söylemek mümkündür. Dönemin ilk yarısında, ABD Başkanı Nixon, 15 Ağustos 1971’de dolar sistemin sonlandığını ilan etmesiyle ilk küresel şok yaşandığından serbest dalgalanmaya bırakılan doların getireceği fiyat artışı ve para dalgalanmalarını kabul etmekten başka yol yoktu. 1973 yılının sonunda OPEC’in petrol varil fiyatını dört katına çıkarması ile ikinci küresel şok yaşanmıştır ki bu kendi petrolünü üretemeyen ülkeler gibi Türkiye içinde en sarsıcı şok etkisini yapmıştır. Üstüne ABD’nin petrol fonlarını dolaşıma tekrar sokması, yeni bir sarsıntıyı tetiklemiştir. Türkiye, küresel politikaların devreye girmesiyle gelir grubu içerisinde

önde gelen ülkelerden koparak, planlı ekonominin getirdiği yenilikleri kaybetmiş ve yeni gelişmelere uyum sağlayamamıştır (Kazgan, 2014, s.11-15). Bu gelişmelerin sonucunda, Türkiye 1970’li yıllarda yaşanan küresel olaylara daha ılımlı yaklaşarak uyum sağlamaya çalışsa da ekonomisini hızla geliştiren ülkelerin gerisinde kalmaktan kurtulamamıştır.

Bu sıralarda, ilk İslami hareketin oluşmasında önemli bir adım atan Milli Nizam Partisi (MNP) 26 Ocak 1970’te kurulmuş, ancak Anayasa Mahkemesi tarafından 20 Mayıs 1970’te düzenin kısmen ve tamamen dini esaslara dayanması gerekçe gösterilerek kapatılmıştır. Kapatılan MNP’nin kadroları 1973’te Milli Selamet Partisi (MSP) adıyla yeniden kurulmuş, hatta koalisyon hükümetinde yer almış, sonraki 40 yıl boyunca süren meşrutiyetini ilk kez CHP-MSP koalisyonu ile kazanmıştır. Tarafların daha önceden meclise getirmiş oldukları af tasarısı ile ilgili MSP’nin sol suçlular aleyhinde oy kullanması, Kıbrıs Harekatı’nı iki liderin sahiplenmeye çalışması ve bunun sonucundaki çekişmeler nedeniyle yedi ay süren koalisyon bozulmuştur. Bu dönemde Karaoğlan olarak nitelendirilen Bülent Ecevit de sağ görüşlü partiler (AP, MHP, CGP ve MSP) tarafından engellenmeye çalışılmıştır (Barbaros ve Erdölek, 2014, s.147). 1970’ler hem siyasal iradeden yoksun olduğu düşünülen hükümetler hem de artan işsizlik sorunu ve sermaye yetersizliği gibi sorunlarla karşı karşıya kalmıştır.

Dönemin en önemli siyasi hareketlerinden biri olarak kabul edilen Kıbrıs Harekatı (1974) sonucunda, Batı; hibe, yardım, uzun vadeli kredi ve askeri yardımlara kesinti yaparak tepkisini göstermiştir. Ekonomi dış sübvansiyondan mahrum bırakılmış, elde sadece işçi dövizleri kalmıştır. 1975’de ABD’nin silah ambargosu ile Avrupa’nın uyguladığı müeyyideler, kötü olan ülkenin durumunu iyice çıkmaza sürüklemiştir. Türkiye, uzun vadeli borç almak yerine nakit ödeme ile askeri ekipmanlar almak zorunda kalmıştır. Aslında, Kuzey Kıbrıs’ın işgalinin yol açtığı masraflar çok yüksek değildi, fakat ekonomik krizde olan bir ülkenin ekonomisine büyük bir yük olmaktadır. Bu nedenle, 1973-1978 yılları arasındaki siyaset ortamı, her hükümetin yaptığı gibi ekonomi politikasının dikte edilmesine şahit olmuştur. Amaçları bir sonraki seçimde oy almak olan hükümetler, bir yandan tasarruf yaparken diğer yandan

kamu yatırımları ve yüksek istihdamlarla ekonominin büyüme politikasını sürdürmeye çalışmışlardır (Ahmad, 2014, s.209,210 ; Oran, 2004, s.39).

Siyasi erkin ekonomiyi önceliğine aldığı bu süreçte, sanat alanında bir önceki dönemin hazır yapım çalışmalarının yoğun olarak kullanılmasından ötürü gözden düşen tual resmi, bu yılların başından itibaren yeniden ilgi görmeye başlamıştır. Bununla birlikte postmodern içerikli, yüksek ve popüler kültüre, otobiyografiye, toplumsal yorumculuktan metafiziğe ve doğa resminden psikolojik doğa resmine kadar geniş ilgi alanları oluşmaya başlarken, siyasi görüşünü sanatına yansıtan sanatçılarda bu türden eserler üretmeye devam etmektedir. Bunlardan biri de Mehmet Gülerüz'ün 1973 yılında Paris'te Papier-mache tekniğiyle yaptığı *İşkenceci* adlı politik işidir. Çalışmasında, Fransız kasap önlüğü giydirilmiş apoletli bir subay, masanın üzerinde vücudunun yarısı kesik yatan bir erkeğin içini boşaltmaktadır. Temelinde olumsuzlama ve eleştiri bulunan bu çalışma işkenceciye kasap önlüğü giydirilmiş olmasıyla 12 Mart Darbesi ironik bir biçimde ifade edilmeye çalışılmıştır (Kılıç, 2007, s.23 ; Tayyukoğlu, 2007, s.63). Gülerüzün yanı sıra, o yıllarda ülkenin en büyük sorunlarından terör olgusunun gündelik hayatın bir parçası haline gelmesi Ömer Uluç'un resimlerinde, figürleri sınırlı fakat alaycı bir mizaçla ele almasına neden olmuştur. Kara mizahla bütünleşmiş sanatsal dili, çağdaş kentin değişen, bunalan, kararan, acılaşan, huzursuzlaşıp tehlike çanlarını çalan hatta kaygıların içine giren mantığı ile yeniden yorumlamaktadır (Tansuğ, 1989, s.21).

1970-80 arası Türkiye'nin sanatsal ve kültürel ortamında; *devrimci sanat*, burjuva sanatının kendi kültürü, burjuva ahlakı ve yaşam anlayışını devam ettirme eğilimine karşı, işçi sınıfı çıkarlarını koruyan bir tutum göstermiştir. Çıkış noktasını işçi sınıfı hareketine eklemlenmek anlamına gelen *Devrimci Savaşında Sanat Emeği* (1978-1980) dergisi, bir sanatçının işçi sınıfının sorunlarını, yaşadığı toplumdaki çelişkileri analiz etmesi ve işçiye yolunun gösterilmesi düşüncesinin uygulamaya dönüşmüş şekli olarak karşımıza çıkar. Derginin yazı kurulunda bulunan ve aynı zamanda sahibi olan Barış Pirhasan, Orhan Taylan, Ataoğ Behramoğlu, Asım Bezirci, derginin ilk sayısının sunuş yazısında; ülkenin içinde bulunduğu sanat ve kültür ortamın, yoz burjuva ve emperyalizmin, özellikle haberleşme araçlarıyla geniş halk kitlelerine propaganda

yaptığını dile getirmişlerdir. Adı geçen isimler, bu yığınsal yozlaşma olgusunu öncü kesimleri daha uyanık kılmak, onları devrimci fikirlerin, devrimci sanat ve kültürün değerleriyle kaynaştırmak gerekliliği üzerine göreve çağırmışlardır. Bu görevin başarı ile yerine getirilmesi için işçi sınıfının hareketine sempati duyan sanatçıların birlikte ortaya çıkmaları, planlı ve disiplinli bir biçimde çalışmalarını geliştirmeleri inancında olduklarını belirtmişlerdir. Hatta, “sosyalist hareket içinde yer alan bazı sanatçıların disiplinsiz bir çalışma ve yaratma ortamında, emperyalist ve burjuva kültürünün etkisi altında yozlaşabildiklerini dünya ve ülkemiz pratiğinde görmekteyiz” diyerek düşüncelerini ifade etmişlerdir (Anonim, 1973, s.36).

İtalya’da Solun ve işçi sendikalarının güçlü olduğu dönemde, Roma Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenci olan Orhan Taylan, ülkeye döndükten sonra kurucusu Ali Aybar başta olmak üzere, Yaşar Kemal gibi tüm aydın, yazar ve sanatçılar tarafından desteklenen Türkiye İşçi Partisi’ne katılmıştır. Taylan, Devrimci İşçi Sendika Konfederasyonu (DİSK) tarafından ilk kez 1976 yılında Taksim’de kutlanacak İşçi Bayramı için talep edilen meşhur 1 Mayıs Afişini yapmıştır. Afiş, kısa bir bakışla kavranması gereken görsel bir duyuru niteliği taşıyacağı için, kimsenin uzun süre bakamayacağından dolayı çok yalın olması için simgelere başvuran Taylan, afişi tasarlama sürecini şöyle anlatır:

1 Mayıs’ta söylenecek cümle belliydi; dünya emekçilerinin bayramı. Dünya, emek, bayram. Onu formüle ettim. Asık suratlı bir afiş olmamalıydı. Çünkü bayram kutlayacağız. Bayram olması o yıllarda önemseydiğimiz bir şeydi. Bu bir kavga günü değil, kimse kimseye saldırmayacak. Taksim’de bir şenlik yapılacak. Nitekim hakikaten bayram gibi oldu. Bir yandan halay, horon çekildi. Özellikle 77’de daha süslüydü. Biraz da iktidar 1977’de ona saldırdı. Çok hızlı büyüyen bir şenlik haline geldi. Şenliğin kendisi bir tehdit haline gelmeye başladı. Afişi 1976’da ilk DİSK bastı, sonraki yıllar her ilde bütün sendikalar basmaya başladı. Bu çok keyif veriyor. Bu afişin başarısı anlamında değil. Çünkü o zaman ne yapılmış, kimin tarafından yapılmış olsa 1 Mayıs’ın simgesi olacaktı. Bu afiş oldu. 1977’deki saldırının insanlarda burukluğu kaldı. Bu yüzden de 1 Mayıs ve onun simgesi afişe daha çok sahip çıkıldı. İnadına o afiş, inadına 1 Mayıs ruhu canlı tutuldu. Bu afişin şansı mı kaderi mi diyeyim işte... Yoksa dünyanın en kral afişini ben yaptım demiyorum (aktaran; Vardar, 6.05.2016).

1 Mayıs İşçi bayramı için Taksim’de kutlama yapmak üzere değişik illerden gelen yaklaşık 500 bin kişi DİSK’in organizasyonu ile meydanı doldurmuş, DİSK başkanı Kemal Türkler’in konuşması başladığı esnada silah sesleri duyulmaya başlamıştır. 34 kişinin hayatını kaybettiği, 136 kişinin yaralandığı bu olay ispatlanamamış olsa da yeni adı ile *Derin Devlet*’in -o günkü adı ile *Kontrgerilla*’nın- en büyük siyasi tertiplerinden ve kitle kırılmalarından birisi olarak MİT tarafından Başbakan Süleyman Demirel’e rapor edilmiştir. 1 Mayıs 1977, İstanbul’da işçi sınıfı tarihinin en büyük katliamlarından biri olarak tarihte yerini almıştır. İzmir’de muhalefet lideri olan Bülent Ecevit’e 29 Mayıs 1977 tarihinde suikast girişimi düzenlenmesi ve dönemin Kara Kuvvetler Komutanı Namık Kemal Ersun’un 1 Haziran 1977’de görevinden re’sen emekliye ayrılması, o yılın önemli gelişmeleri olarak hafızalarda kalmıştır. Olayların akabinde sanatçı Hanefi Yeter, *İstanbul’da 1 Mayıs* resmini yapmış, bulutların üzerinden olayların yaşandığı alana kuşbakışı bakan sanatçı, bulutlar arasından kurşunlanma olayını, farklı yönlerde kaçışan kalabalık grupları resmetmiştir. Seyit Bozdoğan da *1 Mayıs 1977* adlı resminde, havuz içinde uzanmış keyifle gazetede 1 Mayıs haberini okurken, bir yandan piposunu içen bir adam tasvir etmiştir. Söz konusu kişinin okuduğu haberden oldukça memnun gözüktüğü dikakt çeker. Bozdoğan, resim yoluyla yaşanan felaketi planlanmış bir komprador ya da gizli emniyet görevlisi olarak ele almış, açıkça olayın faillerine işaret etmiştir. Sanatçı Mehmet Aksoy da *1 Mayıs 1977 İstanbul* ismini verdiği heykel çalışmasında, olaylar arasında oğlunu kaybeden bir annenin acısı ile toplumun acısını özdeşleştirmiştir (Erkayhan, 2009, s.113).

İlkini 1977 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin gerçekleştirdiği ve iki yılda bir organize edilen “Sanat Bayramları” kapsamında düzenlenen *Yeni Eğilimler Sergisi*, kalıplaşmış sanat üsluplarının aşılmasını amaç edinerek öncü çalışmaların üretilmesini teşvik etmiştir. Sanat çevrelerine göre, bu sergiler eskinin aşılmaya çalışıldığı, deneysel uğraşları içermek ve ödüllendirmek düşüncesiyle hareket etmektedir. Buradaki eserler ve ödüller ele alındığında amacına oldukça ulaşmış olduğu söylenebilir. Yaptığı değerlendirmesinde Tansuğ, “modalaşmaya yüz tutacak ölçüde yaygınlaşmış sanatsal uğraşların, gerçek anlamda aşıldığını kanıtlayan örneklerin, ülkenin yaratıcı dinamizminin birer belgesi olarak göz önünde bulunduğunu” (2012, s.357) söylemiştir.

1977 senesinde bir araya gelen ve daha sonra kendilerini Sanat Tanımı Topluluğu (STT) olarak adlandıran Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Avni Yamaner, Şükrü Aysan'ın sanatsal üretimlerini, modern resim ve heykelin eleştirisi üzerine temellendirmeleri kavramsal yönelimlerin başlangıcını oluşturmuştur. O süreçte, siyasal içerikli üretimlerde bulunan Aydın Ayan'ın 1978 tarihli *Elektrik İşkencesi* çalışması da 12 Mart Darbesi'nin ardından yaşanan sıkıntılı sürece karşı alınan tavrı anlatır. Burada darbenin 7 yıl sonrasında anımsattığı ve gündeme taşıdığı politik sorunlar kadar, biçimsel sorunlarda önem taşımaktadır (Erdemci, 2007, s.55). Ahmet Oktay, bu gerilimli ortamın Ayan'ın resimlerine ilk yıllarından itibaren nüfuz ettiğini ve daha sonrasında ister toplumsal ve siyasal ister bireysel kültürel sorunlarına değiniyor olsun, “tüm çalışmalarında, tualin uzam zamanında betimlendiği görülmekte ve saptanmış olanın gerçeklik anının izleyici tarafından tamamlanması” (1977, s.31), gerektiğini söylemiştir.

70'li yılların sonlarına doğru yaşanan gelişmelerin siyasi kanadında, MHP'liler solcu kesimi vatani komünistlere satmak isteyen vatan hainleri olarak suçlamaktadır. Bu görüş, taşradan gelen ve otorite içinde yetişmiş gençlerin ellerine silah vererek kendi yaşlılarına kurşun sıkılmasına neden olmuş; ortaya çıkan kutuplaşma, devlet otoritesini derinden sarsmıştır. Çaresizlik içinde kalan siyasi erk, toplumun bu çatışmalardan kaynaklanan umutsuzluğuna çözüm bulamamış, bu sebeple toplum askeri darbeyi tek çare olarak görmeye başlamıştır. Tüm sağ ve sol kesimin, iktidarı ele geçirmek için siyasi otoriteyi sarsarak çaresiz ve zayıf bırakması, her iki kanadın askeri mahkemelerde yargılanmasıyla sonuçlanmıştır. Darbe sonrası sol kesim iyice gücünü kaybetmiş, o dönemde gerçekleşen silahlı eylemler toplum tarafından terörle anılmaya başlamıştır. Bu süreçte, Anayasa'nın üçte biri değiştirilmiş, militarist uygulamalarla yeniden düzenlenmiştir. Devlet Güvenlik Mahkemesi ve Özel Mahkemeler kurulmuş, günlük gazete yayını durdurularak dönemin popüler sol yazarları tutuklanmış, gençlik örgütleri kapatılarak üniversiteler zapturapt altına alınmış, sendikalar pasifleştirilip grevler yasaklanmıştır. İşkenceli sorgular, tutuklamalar devam ederken, siyasi kitaplar toplatılarak yakılmış ve tüm partiler

kapatılmıştır. Bu süreç, topluma militarizm bağlamında iki yıl boyunca dayatılmıştır (Durna, 2014, s. 247-249 ; Cem, 1980, s.392).

MHP, süreç içerisinde Türkleşmek, Muasırlaşmak ve İslamlaşmak ideolojisiyle oluşturduğu temel değerlerini siyasi hayatta aktifleştirmiş; dinin toplum içindeki önemini bir eylem planı içinde aktarmış, milletin bütün fertlerinin, sosyal ve ekonomik bakımdan yükselmesi için Tarım Kentleri, Milli Sektör kavramlarını ortaya atmıştır. Bu dönemde, ilk kez Milli Türk Talebe Birliği'nin içinde kendini ifade edebilmiş birçok İslamcı yazar, gazeteci ve siyasetçi bir araya gelerek faaliyetlerde bulunmuştur. MTTB'ye paralel bir birlik içinde bulunan, farklı ideolojik görüşlere sahip kişiler arasında 2000'li yılların Türkiye'sini yönetecek olan Abdullah Gül, Recep Tayyip Erdoğan ve Bülent Arınç en dikkat çeken isimlerdir. İslami gençliği motive eden iki önemli olaydan ilki; 1979 senesinde gerçekleşen İran İslam Devrimi, diğeri ise Afganistan'ın işgalinin ardından Sovyetler Birliği'ne karşı dünyanın birçok yerinden Müslümanların Afganistan tarafında yer alarak Afgan Cihadı'nı oluşturmalarıdır. Çok partili siyasi sisteme girildikten sonra İslami ideolojiye sahip görüştekiler sağcı kesimde yerlerini almışlardı. Bu nedenle, 1970'li yılların İslamcı kesimin sesinin yükseldiği bir dönem olduğunu söylemek mümkündür. Bu dönemin aynı zamanda adam kaçırmalar, banka soygunları, silahlı çatışmalar, siyasal çekişmeler ve faili meçhul cinayetlerin işlendiği bir dönem olduğunu söylemek yanlış olmaz. Örneğin, hala çözülmemiş ve vicdanların rahatlatılmadığı, 1977 yılında 34 kişinin öldürülmesiyle sonuçlanan ve Türk yakın Tarihine *Kanlı 1 Mayıs* olarak geçen olay, 1978 yılının Aralık ayında başlayan ve Maraş Olaylarında 150 Alevi'nin öldürülmesi gibi kitlesel katliamlar döneme damgasını vuran mühim konular olmuştur (Barbaros ve Erdölek, 2014, s.147, 251).

16 Mart 1978 tarihinde, dönemin en önemli olaylarından biri de İstanbul Üniversitesi'nde yaşanmış, çıkan olaylarda sol görüşlü yüze yakın öğrencinin üzerine ülkücüler tarafından atılan bombadan dolayı 5 kişi ölmüş, 47 kişi yaralanmıştır. Olayın faileri yakalanamamış, üniversite ise süresiz kapatılmıştır. Bu olayda tarihe *16 Mart Katliamı* olarak geçmiştir. Faili meçhul cinayetlerin ve öğrenci olaylarının devam

ettiği bu dönemi Seyit Bozdoğan *Karanlıktan Aydınlığa*¹⁹ adlı çalışmasında ele almış, olaylarda ölen hocalar ve öğrencileri anmak istemiştir. Hanefi Yeter de 16 Mart Katliamı'nı, Nazım Hikmet'in bir şiirinden yola çıkarak, *Beyazıt Meydanı'ndaki Ölü* adlı resminde yansıtmış, ölen üniversiteli gençlere atıfta bulunmuştur (Erkayhan, 2008, s.114,115). Nazım Hikmet'in Bozdoğan'ın resmine konu olan söz konusu şiiri ise şöyledir:

*Bir ölü yatıyor
Ders kitabı elinde
Bir elinde başlamadan biten rüyası
Bin dokuz yüz altmış yılı Nisanında
İstanbul'da, Beyazıt Meydanı'nda*

*Bir ölü yatıyor
Vurdular
Kurşun yarası
Kızıl karanfil gibi açmış alnında
İstanbul'da, Beyazıt Meydanı'nda*

*Bir ölü yatacak
Toprağa şıp şıp damlayacak kanı
Silahlı milletim hürriyet türküleriyle gelip
Zaptedene kadar
Büyük meydanı*

Siyasi olayları sıklıkla resimlerine konu edinen Seyit Bozdoğan'ın 1970'li yıllarda ürettiği resimler sosyalist gerçekliğin tipik örneklerini yansıtmaktadır. Bu dönemde Marksist-Leninist sanat estetiği, toplumsal eleştirel ve gerçekçi konular sanat üzerinde oldukça fazla tartışılmaktaydı. Bu bağlamda, sanatçının 1979 yılında yaptığı resimleri tıpkı *Sınıfta Vurulan Öğrenci* çalışmasında olduğu gibi sınıf mücadelesinde kararlılığını yansıtan bir anlayışın ürünüdür (Berksoy, 1998, s.128). Funda Berksoy, darbeyi takip eden dönemde “hayatın siyasallaşması ve siyasi olayların gündemi belirlemesiyle birlikte toplumsal sanatın da giderek politik bir kimliğe büründüğünü” belirtir. Bazı genç sanatçılar, üsluptan kaygı duymaksızın politik mesajlar iletmeye başlamış, bu dönemde toplumsal sanat anlayış güçlü bir sosyalist sanata dönüşmüştür.

¹⁹ Seyyit Bozdoğan'ın *Beyazıt Meydanı'ndaki Ölü* çalışması, 1979 yılında Bülent Ecevit Hükümeti döneminde, Devlet Resim ve Heykel Sergisinde ödül almıştır. Ancak, daha sonra Süleyman Demirel hükümeti döneminde Bakanlık arşivine alınmamıştır (Bozdoğan, 2006).

1970-80 arası dönemin özgürlüklerin kısıtlandığı ve solun potansiyelini arttırdığı bir evre olduğu düşünülürse, bu normal karşılanabilir. Aynı şekilde politik olayların sanatı ne ölçüde etkilediği de dikkat çekicidir (1998, s.129,130). Bu süreçte, Cihat Aral, Aydın Ayan, Nedret Sekban, Seyit Bozdoğan, Neşe Erdok, Kasım Koçak ve Hüsnü Koldaş vb. isimlerin güncel yaşamın sorunlarını toplumsal ve gerçekçi bir perspektifte işledikleri görülmektedir.

Dönemin sonunda üretilen işlerden biri de *İzm'ler (1979)* adlı çalışmasıyla karşımıza çıkan Canan Beykal'a aittir. Sanatçı, bu işinde büyük bir rulo duvar kağıdı üzerine lastik tamponlarla yazılar yazmış, yazdığı yazıları düzden ve tersten iki kez okuyarak kayıt altına almıştır. Burada biçimsel anlamda yazıyı göstermenin aksine, sanatı yazılı ve sözlü bir ifade aracı haline dönüştürmüştür. Duvar kağıdı boyunca yazılmış ve banttan okunan kavramların birbirleriyle çarpışmasını, stereofonik bir ses aracılığıyla kelimeler arka arkaya okundukça her okunan kavramın, diğer bir kavram tarafından yıkılmasını sağlamıştır. Eserlerinde kavramsal bir yaklaşım sergilediği görülen Beykal, aslında Türkiye'nin sosyal, siyasi ve sanatsal ortamını sorgulamıştır. Aynı zamanda; Bolşevizm, emperyalizm, Kemalizm, liberalizm gibi bir çok ideolojinin, ülke için taşıdığı anlamlarını yapıtına dahil ederek işin bu boyutunu toplumsal bir düzeye taşıdığını ifade etmiştir. 1970'lerin sonlarına doğru Türkiye'de işlenen cinayetler neredeyse ölümün kutsandığı bir şiddet ortamı yaratmıştır. Kendine ait bir söylem ve dil oluşturmayı amaç edinen bir diğer sanatçı Cengiz Çekil, "Rasyonalistlerin kayb olduğu yerde birey mistisizme yönelir" diyerek bu dönemde *Mutluluklar Dilerim, Allahın Dediği Olur, Maşallah* adlı işlerle manifestolar dizisi oluşturmuştur. Sanatçı, çalışmasını; "Maşaallah serisi ironikti, insanları koruyacak hiçbir şeyin olmadığı o dönemde din kaçınılmaz bir sığınaktı. İnsanların çaresizliğini vurguluyordu. Maşaallah da iki anlama gelir, *nazar değmesin* gibi kalıplaşmış bir anlamı da vardır ama esas *Allahın dediği olur* anlamına gelir. Biri dini biri de geleneksel-popüler olan bu iki anlamı yan yana getirerek bir *koruyucu* yarattım" (Öztürk, 2008, s.127,128 ; Gök, 31.12. 2012 ; Sağır, 2008, s.115), sözleriyle açıklamıştır.

1970'li yılların Avrupa'sında feminizm olgusu, toplumun kadın durumunu yoğun olarak sorgulamakta ve feminizm hareketi sokaklara taşmaktadır. Feminizm olgusu Türk kadın sanatçıların eserlerine de konu olmuştur. Bunlardan biri de Almanya'da yaşadığı dönemde, başı örtülü Türk kadınlarla kırsal bölgeden gelen Alman kadınların yaşantılarına şahit olan Azade Köker'dir. Sanatçı, orada yaşadığı deneyimlerini 1979 yılında yaptığı *Örtülü Kadın* isimli heykelinde yansıtmıştır. Vücudu çıplak, başının arkasında yere kadar uzanan örtü ile kapatılmış heykelin yüzünde sadece gözlerini açıkta bırakan bir peçe bulunmakta, figürün başı ve yüzü görünmemektedir. Kapalılık ve açıklığı kontrast olarak ele aldığı çalışmada, toplumdaki kapalı durumlara ve kadınların belirli kalıpların içine sokulmasına, açıklık ise kadının kalıptan çıkma ve özgürleşmeye başlamasına gönderme yapmıştır (Erkayhan, 2008, s.123,124).

Dünyanın her yerinde yeni dönüşümlerin gizli bir el gibi yeniden yapılandırıldığı 1970'li yılların ikinci yarısında Türkiye, borçlanma ile hayli zor bir döneme girmiş, 1960'lı yıllardan beri başarı ile yürütülen planlı ekonomik sistem 1978 yılında sona ermiştir. Planlı hedeflerin dikkate alınmaması, üst düzey yöneticilerin de iktisadi konularda kayıtsız kalması, günlük gelişmelere göre siyasal amaçlar doğrultusunda kararların alınması ve dış borçlanma miktarının belirlenmesinde yabancı uzmanlara bel bağlanması giderek hızlanan enflasyonda ve yaklaşılan krizde rol oynayan faktörler olarak değerlendirilebilir (Şenses, 2014, s.43, 53,57 ; Kazgan, 2014, s.16).

Kasım 1979 ara seçiminde hükümetin istifa etmesi ve 12 Mart 1971 askeri müdahalesiyle başlayan dönem 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ile sona ermiştir. Böylece sanayileşmenin ve modernleşmenin ön planda tutulduğu bir dönem daha kapanmış, Türkiye'nin en büyük ve en köklü ekonomik dönüşümün yaşandığı yeni bir döneme geçiş yapılmıştır. Sanat ortamında ise sosyal gerçeklik, işçi hareketleri, öğrenci hareketleri, feminizm ve terör gibi siyasetle ilişkili bir çok konu geçmiş yıllara göre daha fazla çeşitlilik göstererek sanatçıların eserlerine konu olmuş, 80'li yıllarda yaşanan büyük sanatsal kırılmalara zemin oluşturmuştur.

2.4. 1980 Sonrası Liberalleşen Türkiye ve Sanat

Yaklaşık yüzyıllık tarihinde siyasal ve askeri darbelere tanıklık eden Türkiye Cumhuriyeti, bu süreçlerde yaşanan siyasal kırılmalarla farklı kuşaklar inşa etmiştir. Koalisyon hükümetleriyle yürütülen siyasi ortam 70'li yıllarda devam etmiş, daha sonra demokratik değerleri benimseyip gerçekleştirme arzusuyla Türkiye liberalizm ile küreselleşme yolunda yeni bir dönemece girmiştir (Tunçay, 1999, s.3). Ancak, yönetimin ülkeyi kaosa sürüklediği ve şiddet eylemlerinin tırmanışa geçtiği karmaşık durumlarda siyasal erkin görevini icra edememesi yüzünden geçmiş dönemde yaşanan sancılı süreç 1980'li yıllarda daha büyük boyutlara ulaşmış; ordunun da yönetime müdahale etmesi yönünde beklentiler yükselmiştir (Kongar, 2000, s.184-187).

Beklenen darbe de gerçekleşmiş, 12 Eylül 1980 tarihi Türk Silahlı Kuvvetleri'nin *Bayrak Harekatı* kapsamında ülke yönetimine el koyduğu ve yakın tarihin en önemli siyasi olayı olarak tarihte yerini almıştır. General Kenan Evren, hazırladığı bildiriye; Türkiye'nin "tarihinin en ağır bunalımına" sürüklendiğini belirtmiş, "ülkenin ve milletin hak, hukuk ve hürriyetini korumak, can ve mal güvenliğini sağlayarak korkudan kurtarmak, devlet otoritesini tarafsız olarak yeniden tesis ve idame etmek gayesiyle devlet yönetimine el koymak" zorunda kaldıklarını söylemiştir. 1983 yılı genel seçimlerine kadar Evren komutasında tüm Silahlı Kuvvetler birleşerek ülkeyi yönetecek Milli Güvenlik Konseyi'ni (MGK) kurmuş, Başbakanlık görevine emekli amiral Bülent Ulusu atanmış, bürokratlar, emekli subaylar ve profesörlerden oluşan yeni hükümette Turgut Özal ekonomiden sorumlu başbakan yardımcılığına getirilmiştir (Ahmad, 2014, s.214).

1980'lerde, İslam ülkelerinin aksine Türkiye'de katılımcı demokrasiye, siyasal ve dinsel bölünmelere, laisizm ile çoğulculuğa alışmış bir mutabakat olduğu görülmektedir. Bu dönemde, popüler dua kitapları, entelektüel araştırmalar, tarikat dergileri gibi İslami yayıncılık faaliyetlerinde de büyük bir artış söz konusudur. Türkiye ve Batı'daki medya, dikkatini kadınların baş örtüsüne, cami yapımına, erkeklerin sakalına, dinsel eğitimle ilgili gayri resmi kuran kurslarının artışına, İslami komünlerin kurulması ve bu kimliğin gözle görünür belirtilerine yöneltmiştir. Askeri darbeden sonra 1982'de kabul edilen yeni Anayasa, ardından 6 Kasım 1983 yılında

yapılan seçimle iktidara gelen Turgut Özal,'ın genel başkanı olduğu Anavatan Partisi, tarikatlar ve diğer dinci unsurları, bürokraside, askeriyede, eğitimde ve hükümette etkili olarak desteklemiştir. Muhafazakar, ekonomide liberal ve toplumsal iktisadi konuları ön plana çıkaran bu yapıda yer alan en önemli harekette Türk İslam Sentezi diye bilinen Aydınlar Ocağı olmuştur. Bu hareket, Batı'nın sahte, yozlaştırıcı ve sığ görülen cilasını kazıyıp, geleneksel ortak değerler diye kabul gören değerlerini atıp, Türk İslam etiketi altında oluşan değerlerden ulusal bir sentez oluşturmayı planlamıştır (Tapper, 1993, s.18-20 ; Sebzeci, 2005, s.9,10). Gülalp'e göre, İslamcı hareketin içinde modernite ve teknolojiyi kabul etmeyen bir topluluk devamlılık göstermesine karşın, İslam'da modernizm revaç kazanmakla kalmamış, 1980 ve 1990'larda "Türk entelektüel yaşamına egemen olan modernleşme konusunda nasıl tavır alacağı tartışmasını" (2003, s.37) ateşlemiştir.

Özal döneminde, Batılılaşma sürecine tamamen serbestleşme pratikleriyle katkıda bulunmuş, ekonomi çağdaş Batılı ülkelerdeki gibi yeniden yapılandırılmaya çalışılmıştır. Enflasyonla mücadelede, ihracata dönük serbest piyasa ve ödemelerin dengeli bir şekilde iyileştirilmesi için ekonomi yaratılmaya çalışılmıştır. Serbest piyasa kurallarının yerleşmesiyle değişimlerin kendiliğinden gerçekleşeceği inancıyla Özal'ın izlediği yeni liberal siyaset, aslında Thatcher'ın *rekabetçi birey* düşüncesinin ülkemiz koşullarına formüle edilmesinden başka bir şey değildir (Zürcher, 2005, s.425 ; Erder, 1998, s.78). Türkiye'nin Amerika ile yürüttüğü mali destek programı Marshall Planı ile bu süreçte tüketim alışkanlıklarının değiştirilmesi yönünde adımlar atılmış, yine bu plan dahilinde demiryollarından karayollarına çevrilen bir ulaşım politikası ile o yıllarda geniş çaplı karayolu projeleri başlatılmıştır. Son derece önemli olan bu gelişmeleri Orçan şöyle aktarmaktadır:

İlk olarak, mal ve ürünün, üretim merkezlerinden tüketim çevrelerine aktarımında, hayvan gücünden motorlu taşıtların gücüne geçilmesi sağlanmış, bunun sonucu olarak da, mal ve hizmetlerin daha hızlı ve güvenilir bir şekilde aktarımı ve taşınması söz konusu olmuştur. Bu gelişme, üretim merkezleriyle tüketim çevreleri arasındaki farkın oldukça azalmasına neden olmuş ve bölgeler arası farklılıklar gittikçe ortadan kalkma eğilimine girmiştir (2004, s.181).

Hizmet ya da ürünün arka planda kaldığı ya da hiç yer almadığı, yazılı ve görsel metinlere yer verilen bu dönemde, tüketim kültürünün temel değerleri doğa, yeni duyarlı erkek, az ile yetinmek, sınıf atlama, bireysellik ve lüks yaşam tarzı olarak şekillendirilmiştir. Reklamlar aracılığı ile insanlara tükettikleri takdirde farklı ve bir birey olabilecekleri empoze edilmiş, bu farklılaşma hususunda ürünlerin tüketicileri nasıl farklılaştıracağına odaklanılmıştır (Doğtaş, 2003, s.182 ; Kozanoğlu, 2001, s.124).

Siyasette değişim rüzgarlarının estiği bu dönemin seçim kampanyalarında; partilerin hangi kimliği, imajı ya da üslubu kullanacağı, hangi programı savunduğundan daha çok ön plana çıkmıştır. Tüm bu siyasi değişim, sadece gösteri amaçlı ve seçim kampanyalarıyla sınırlı kalmamış, artık halk oylaması, siyasetçilerin kendi aralarında ve halka yaptıkları imajdan başka bir anlam taşımamıştır. Siyasi partilerin yerini ağırlıklı olarak parti liderleri almaya başlamış, ABD’de Ronald Reagan döneminde, iletişimde etkili olduğu düşünülen *karizmatik lider* kavramı Türkiye’de medya ve iletişimi kullanan ilk siyasi lider Turgut Özal içinde kullanılmaya başlamıştır. Oysaki, bir çok sosyal bilimciye göre; ne fiziği, ne hayattaki duruşu, ne de yaşam tarzı olarak Özal karizmatik lider özellikleri taşımamaktadır. Etrafında ortak akılı harekete geçiren, bu olanaksız olsa dahi diğer ülkelerde egemen olan ortak akılı kendi ülkesine olduğu gibi nakleden bir kişiliktir. Ancak ne kadar çok eleştiri yapılırsa yapılsın değişmeyen gerçek, Özal’ın iletişimi siyasetin içinde kullanması ve bir çok ilke imza atmış olmasıdır. Bu dönemde, üretilen ideolojilere destek veren seçmen kitlenin profili de değişmiş, seçmen bu iletişim içinde izleyen, dinleyen ve biçimlendiren taraf konumuna geçmiştir. Bu yüzden, iktidar rekabetinde iletişim mekanizması sürekli işlerlik göstermek zorunda olduğundan Özal, seçim döneminde olduğu gibi, seçim sonrası dönemde de iktidarda kaldığı süreçte de muhalefet kanadında bulunurken de iletişim uygulamalarını devam ettirmiştir (Özkan, 2002, s.45, 66 ; Gürbilek, 2011, s.35 ; Polat, 1995, s.2 ; Devran, 2003, s.201 ; Kırca, 2005, s.6).

1980’li yıllarda etkisi uzun sürecek bir dönüşüm yaşayan Türkiye ekonomisinde, sanayiye yapılan yatırımlar hizmet sektörüne göre azalmış, turizm gibi alanlar önemli bir yatırım ve döviz kaynağı haline gelerek ekonomi büyümüştür. Ulusal servet

artarken, bu seviyenin yükselmesi sanayiciler lehine değil, şantiyeciler ve işadamları lehine gerçekleşmiştir. Ekonomide yaşanan değişim, özellikle büyük kentlerde ve kasabalarda ikame edenlerde radikal dönüşüme sebep olmuştur. Zenginler ve yoksullar toplumu olarak bilinen ülke, Thacther'in Britanya'sına benzer bir şekilde John Rentoul'un betimlediği gibi; “zenginler, yoksullar ve çok zenginler” toplumuna dönüşmüştür. Orta sınıf olan eski zenginler, yoksullar düzeyine inmiş, yoksul olan kesim ise daha fazla yoksullaşmıştır (Ahmad, 2014, s,244). Sınıfsal ayrımın bu kadar artması ve buna bağlı olarak ülkenin yeni omurgasını oluşturan yükselen kesimin birçok kişi tarafından Özal ya da Anavatan Partisi ile bağlantısı olan kişilerden oluştuğu düşünülmektedir.

12 Eylül darbesiyle ülkede siyasi ve ekonomik alanlarda olduğu kadar sanat ve kültür ortamında da kırılmalara yol açmıştır. Sanat yapıtının politik, ekonomik, toplumsal ve kültür arasındaki ayırım çizgilerinin bu dönemde çökertildiği bir durumda söz konusudur. Problemlere tam anlamıyla kentlileşen bir bilinç niteliği içerisinde cevaplar üretmeye çalışan sanatçı, kültür ve sanat arasındaki ilişki ekseninde duran çoğulculuk ve çeşitliliği birey ve kimlik ölçeğinde aramaktadır (Çalikoğlu, 2001, s.28).

1970'li yıllarda olduğu gibi 1980'li yılların sanat ortamına da kendine özgü bir eleştiri, yeni malzeme teknikleri ve yenilikler getiren Cengiz Çekil, siyasi görüşünü sanatına yansıtmaktan çekinmemiştir. Darbe döneminde birçok politik eser üreten sanatçı, sol eğilimli özelliğiyle aynı dönemde üretim yapan diğer sanatçılardan farklı bir noktada ayrılmaktadır. Şöyle ki, sanatçının eserlerinde politik bilinç yansıması soyut alanda göze çarpmaktadır. Sanat eleştirmeni Necmi Sönmez'e göre; Çekil, 12 Eylül sonrasında sergilediği *Ters Görüntü* (1980) adlı yerleştirmesinde, toplumun darbe ile beraber altüst olmasını simgelemiştir. Çalışmada, dışarıya yerleştirilen bir kamera ile sokağın hem sesi, hem de görüntüsü ters olarak galerideki ekrana yansıtılmaktaydı. O dönemde, her türlü düşünme ve yorumlama gerektiren politik eserlerin yasaklandığı, hatta yine o yıllarda sokağa çıkma yasağının da olduğu hatırlanırsa, sanatçının bu ters görüntüsüne sokağın sesini katması, metaforik anlatım olarak daha fazla bir anlatıma

yerleştirilmiştir (aktaran; Sönmez, 2008, s.60). Bu çalışmayı Türkiye'nin 1980'lerde çekilmiş bir fotoğrafı olarak da yorumlamak mümkündür.

Toplumsal gerçekçi üslubu benimseyen Aydın Ayan, Seyit Bozdoğan, Nedret Sekban gibi Neşet Günel'in atölyesinden çıkan ressamalar ise, Günel'in akademik biçimci yaklaşımını figürde sürdürmüşler, kırsal kent gerçekçiliğini yansıtan örnekleri 70-80'lerde siyasal-toplumsal gerçekliğe uygulayarak siyasal bir tavır sergilemişlerdir. Bu dönemde Mehmet Güleriyüz, heykellerini taş işçiliğine bağlı kalarak sol siyasi tavrını figüratif işlerde yansıtmıştır. Figüratif resmin yeni içeriklere kavuşması için çalışan sanatçılardan Aydın Ayan, toplum ve doğa arasındaki ilişkiyi simgesel içeriklere dönüştüren bir üslup sergilemiş, TBMM tarafından Atatürk'ün 100. doğum yıldönümü için düzenlenen resim yarışmasında, Atatürk'ün toplum katındaki saygın yerini yansıtmaya çalıştığı *Atatürk* (1981) adlı eseriyle birincilik ödülü kazanmıştır. Aynı dönemin sanatçılarından Zekai Ormancı'nın üslubunda ise, makineleşen bir dünyada, insan figürünün metal parlaltısının soğuk katılığa nasıl dönüştüğünün niteliksel anlatımı gözlenir (Duben, 2008, s.29,30 ; Tansuğ, 2012, s.359).

Neşet Günel'in atölyesinden mezun olan Şenol Yoroğlu da Yeni dışavurumcu dil üzerinden toplumsal sistem ve birey ilişkisini sorgulamış, eleştirel dilini akademik biçim anlayışından çok serbest boya tekniğiyle ortaya çıkarmıştır. Dönemin başında ürettiği siyasal içerikli *Büyüklerle Masallar* (1980) dizisinde, yaşamın devingenliği içinde çevresine, topluma ve tüm yaşam değerlerine bilinçsizce yabancılaşan insanlara dikkat çekmiştir (Beykal, 1984, s.28). Kendisiyle yapılan röportajda, bu diziyi hazırlarken ki ruh halini şöyle ifade etmiştir:

.... Abdi İpekçi vurularak öldürüldü. Adına düzenlenen resim yarışmasının ilkinde Büyüklerle Masallar III dizisiyle E. Kınalı ile üçüncülüğü paylaştık. İpekçi'nin vurularak öldürülmesi resimlere öz açısından sosyal ve şiddeti, biçim açısından gerçekçi yaklaşımını kazandırdı. Bu olan benim bilinçli olarak sosyal konulara geçişimi sağladı. Yaşadığım koşullarda gözlemlenecek, gülünecek, eleştirilecek çok şey vardı (aktaran; Yılmaz, A.N. 2015, s.309).

Akademi'deki figür ressamlarından daha farklı bir yorum geliştiren Mustafa Ata ise, bir yandan bireysel ve toplumsal sorunlarla bir yandan da resmin öz problemleriyle

boğuşarak sanat tarzını oluşturmuştur. İlk başlarda Türkiye ve Ortadoğu konulu yapılar resminde baş gösterirken, daha sonraları içinde yaşadığımız coğrafyayı aşarak daha evrensel bir boyut kazanmıştır. 1981 tarihli *Memleketim* adlı çalışması, ülkenin yazgısına ve o dönemin gergin siyasal ortamında ölen gençlere ithaf edilmiştir. *Seçim, Direniş, Dayanışma ve Barış, Baskı ve Barış* adlı diğer resimleri de sanatçının aynı düşüncelerle ürettiği siyasal yapıtlardır (Yılmaz, A.N, 2015, s.291,292). Bir diğer sanatçı Neşe Erdok'un bu dönemde ürettiği toplumsal içerikli resimlerinde; çocuklar, hastalar, sokak satıcıları ele alınmaktadır. Örneğin, *Aile (1983)* isimli yapıtında, birbirine kenetlenen dört çocuklu bir anne ve babanın sıkışık konumu, kendi içine kapanmayı ve ezilip büzülerek var olmayı anlatmaktadır (Ergüven, 1997, s.192).

Toplumsal yaşamın göz ardı edilen ayrıntılarını, fantastik gerçekçilik ile eleştirel gerçekçilik arasında bir yerde mizahi ve ince bir işçilikle konumlandırılan İbrahim Örs'ün *Beyaz Bürokratlar (1984)* işinde, abartılmış figürlerin bedenlerine ait ayrıntılar kompozisyonu kaplamaktadır. Resimde yer alan figürlerin kendisi ve diğerleriyle olan trajikomik ilişkisi dikkat çekmektedir. Burada sahte bir yaşam içinde yabancılaşmış insanları izleyicilerin karşısına koyan sanatçı, konusunu deforme etmeden son derece açık bir dille tuale aktarmıştır (Yılmaz, A.N., 2015, s.279).

1980 darbesinde siyasal görüşlerinden dolayı tutuklanan ve dört yılını hapiste geçiren İbrahim Çiftçioğlu'nun çalışmalarına bakıldığında, acı dolu yıllarının izleri fark edilmektedir. 1984-85 yıllarında ürettiği işlerinin *Yalnızlığa, Direnişe, Hüzne Merhaba* gibi isimler taşıması, bu acıların yansıması olduğu söylenebilir. Örneğin, *Eylül'de Av* isimli dizisinde, sanatçı maruz kaldığı uygulamalarla yüzleşmiş, aynı zamanda darbecilerin tutuklulara yaptıkları müdahaleleri gözler önüne sermiştir (Uçkan, 1995, s.20). Darbe arifesinde çıkan olaylarda "halkı isyana teşvik" ettiği gerekçesiyle 12 ay hapis cezası alan diğer bir sanatçı da Mehmet Yılmaz'dır. 1985-88 yılları arasında ürettiği resimlerine genelde *Çelişki* adını veren sanatçı, daha sonra bu isimleri özelleştirmiştir. 1989 tarihli güncel gerçeklikten yola çıktığı, *Bürokrat, Üç Film Birden, Fiskosçular I, Fiskosçular II, Tutsaklık ve Özgürlük, Çernobil Faciasından Sonra* ve *Sorgu* adlı işlerinde "zararlı olduğu gerekçesiyle, öykü ve anlatımın sanattan kovulduğunu okumuş, dinlemiş; bir ara da inanmışım. Ama geriye

dönüp baktığımda öykü ve anlatışsız iş yapmamış olduğumu görüyorum. Aslında bu çok doğal; anlatacak bir öykümüz var çünkü. Diziler halinde gerçekleştirdiğim işler bireysel ve toplumsal öykümüze ilişkin görsel notlardır” sözleriyle çalışmalarının alt metninde yazanları özetlemektedir (Yılmaz, A.N., 2015, s.298).

Dönemin başlarından itibaren ekonomik, siyasal ve kültürel konuları otorite kavramı üzerinden inceleyen İsmail Saray ise, İngiltere’ye yerleşerek 80’li yıllarda Türkiye’yi objektif bir bakış açısıyla izlemiş, yaşananlara daha nesnel bakabilmiştir. Türk toplumunun siyasal ve toplumsal açıdan çalkantılı döneminden ayrı düşünülemez bir sanatçı olan Saray, siyasal içerikli *Satılmış Topraklar (1989)* adlı çalışmasında, iktidar simgesi olarak masa kullanmış, izleyicinin seçtiği konuyla onun yeniden tanımlanmasını önermiştir. Masanın önünde ya da arkasında duran izleyici, bu topraklara sembolik bir otorite ya da yönetilen unsur rolünde dahil edilmiştir. Sanatçının *Kara Mektubu Bekleyenler* ve *Savunma* (Özayten, 1992, s.148 ; Kaplanoğlu, 1989, s.44), isimli çalışmaları da yine aynı politik anlayışla yaptığı diğer önemli işleridir.

Sosyolojik olarak toplumun genel yapısına bakıldığında, 80’li yıllarda Türkiye’de kültürel çözümlemeyi deneyen ve yaptığı araştırmaları “Vitrinde Yaşamak:1980’lerin Kültürel İklimi” adlı kitabında toplayan Nurdan Gürbilek, Türkiye’de adı konmamış, mahrem olarak nitelendirilen birçok alanın cinsel eğilimlerin sınıflandırılmasının ve cinselliğin ilk kez bu kadar söze dökülmesi, kuşatıcı ve kışkırtıcı bir söz düzeni içinde özel alanın ilk defa kamuya açılmasının 1980’li yıllarda gündeme geldiğini belirtir. Aynı zamanda, toplumda 68 Kuşağı, 80 Öncesi Solcu Kuşağı, 88 Yüpi Adayları Kuşağı ve 27 Mayıs Kuşağı gibi ayrışmaların yapıldığından da bahseden Gürbilek, özel hayatın söyleme dökülmesi ve Batı ile paralellik göstermesini, Türkiye’nin bu yıllarda Batılılaşma yolunda ilerleme kaydettiğinin işareti olarak görmektedir (2011, s.22,23).

Bu kültürel değişimler, 80’lerin ikinci yarısında etkisini göstermiştir. Buna *aşağı kültür* patlaması da denilebilir, çünkü toplumun bugüne değin inşa etmeye çalıştığı modern kimliğe karşı tepkinin doğrudan bir tepki içermesiydi. Bu patlama yalnızca

kültürel iklimi belirleyen bir patlama değil, aynı zamanda taşra olarak nitelendirilen yaşam biçiminin modern kimlikte bastırılarak var olmuşluğu ve kendini onlara tabi kılmış yaşamların geri dönüşüydü (Kahraman, 2007, s.209 ; Gürbilek, 2011, s.102,103). Popüler kültürde yaşanan bu patlamalar üzerine Hasan Bülent Kahraman şu yorumu yapmıştır:

Dünyanın git gide küçüldüğü bir sırada, Türkiye'nin de dünyanın bir parçası olma isteğinin arttığı bir dönemde şunu bilelim ki, bu ihmalle, bu yaklaşımla bir yere varmak mümkün değil. Bu kadar yoğunlaşmış bir popüler kültür bombardımanına maruz kalan bir toplum kendi kendisini yiyip bitiriyor demektir. O toplumda bütün değer yargıları ucuzluyor, sıradanlık ortak değer yargısı niteliği kazanıyor demektir (2003, s.20).

Popüler kültürün bütün hoyratlığı ile Türkiye’de her şeyi silip süpürdüğü, toplumsal yaşamı tamamen egemenliği altına aldığı bir dönem yaşandığı görülmektedir. TV ekranlarında Televole kültürü ile insanlar ahmak otomatlara dönüşmekte, magazin yaşamlarının her gece evlere girmesi, acıyı bile magazinleştiren haber stili ile toplum başkalarının acıları ile avutulmaya çalışılmakta, siyasi problemlerle sıkılan ruhlar popüler kültürle teskin edilmektedir. 1980’ler, Türk toplumunun artık en önemli statü göstergesi olan paranın tahtına oturduğu bir dönem olmuştur. Herkesin paraya göre önemli olmaya başlamasına birde eğitimsizlik ve kültür yaşamının eksikliği eklenince toplumun boş benlikler üretmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu yılların geride bıraktığı en önemli miras, *ilkesizliğin ideolojikleşmesi* olmuştur. Yani toplumdaki iktidar ilişkisinin görünür kılınmasını engelleyen, onları saklayan, örten bir ideoloji kavramından söz edilmektedir. Artık her şeye inanmak *out*, her kalıba girmeye müsait olmak *in* olmuştur (Özbudun, Marcus ve Demirer, 2008, s.243,246).

Bu dönemde çoğu sanatçı, topluma olan duyarlılığı, sorumluluğu ile bireyselliği arasına sıkışmış, kimliğini kaybetme tehdidi altında olduğu hissiyatına kapılarak, toplumsal değişimin hızla yarattığı yabancılaşmayı yaşamaya başlamıştır. Siyasal ve ekonomik sıkıntıların etkisiyle sanatçı, Batı’da ve dünyanın bir çok ülkesinde etkisini gösteren yeni dışavurumcu tavrı kendi ve toplumsal olanla bir hesaplaşma olarak görmüştür. Bu tavrın özünde, öznel dünyaya yönelmek ve bunu sanat yoluyla ifade eden bir yaklaşım yatmaktadır. Batı ile eş zamanlı yaşanan Yeni Dışavurumculuğun

Türkiye'deki en önemli temsilcileri arasında; Kemal Önsoy, Bedri Baykam, Yusuf Taktak, Şenol Yorozlu, Hale Arpacioğlu ve Fuat Arpacioğlu vb. isimler yer almaktadır. Bu dönemin sanatçılarının bir kısmı geleneksel anlayışta eserler üretirken, diğer tarafta sayıları çok olmamakla birlikte farklı, yeni malzeme ve teknikleri kullanan, nesneyi ön plana çıkarıp, işin kavramsal yönüne dönük yapıtlar üreten sanatçılar arasında da Sarkis, Şükrü Aysan, Canan Beykal, Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, Füsün Onur ve İsmail Saray bulunmaktadır (Bunulday Hasgüler, 2013, s.83,84).

Yeni Dışavurumcu sanatçıların işleri, önceki dönemlerde yaşanmış taklitçi anlayışın ötesinde, kendi içinde özgün ve farklı değerler barındırmaktadır. İtalya'da transavangard kavramının çıkışı, Amerika'da aç sanat piyasasının doyurulma gereksinimi ve Almanya'nın bölünmüşlüğü gibi dışavurumculuktan gelen kültür bu akımın çıkış nedenleri arasında sayılırken, Türkiye 80 sonrası siyasal ve sosyal yapının farklılaşmasıyla yeni dışavurumcu akımda karşılık bulmuştur (Girgin, 1987, s.21). Batı'da ilk yeni dışavurumcu ressamın eserlerinde homoseksüellerin ve fahişelerin dünyası, uyuşturucu kullanan sanatçılar, cinsellik gibi konular işlenirken bu çalışmaların Batı dünyasını oldukça sarstığı gözlenirken, Türkiye'deki sanatçıların da cinsellik konularına çekinmeden girmesi, beklenen şok etkisi edilgen yapıdaki izleyici tarafında hiç yaşanmamıştır (Temel, 2002, s.43). Burada akımın Batı'daki etkisinin sanatçılar tarafında yaşanması ve benimsenmesine karşın, izleyici tarafında gerektiği gibi anlaşılmadığı görülmektedir.

80'li yılların çok sesli ortamında, Türk sanatının içinde farklı tartışmaların yaşandığına tanıklık eden Bedri Baykam (14.04.2013), bu dönemde “figüratif resim mi yapacağız soyut resim mi yapacağız tartışmasının insanların birbirleriyle küsmesine, sağ-sol kamplarına ayrılmasına hatta kanlı bıçaklı olmasına kadar giden trajikomik bir durum” haline geldiğini dile getirmiştir. Yeni Dışavurumculuk, Türk sanatında sadece konu ve biçem değil, tartışma ortamlarının hareketlenmesine de ön ayak olmuştur. Tartışma konularından biri de bu akımı uygulayan Türk sanatçıların Batı aktarmacılığı gibi yapay çalışmalar üretmesiydi. Özetle, bu eleştirilerin haksız olduğunu, akımın dünya üzerinde aynı kaygıları taşıyan insanların ortak dili olarak düşünülmesi gerekirken

yeteri kadar ciddiye alınmadığını söyleyerek, kendi toplumumuz gibi sanatın düşünsel boyutuna eğilmemiş bir toplumda yaşamanın sanatçıya getirdiği sıkıntıların göz ardı edilmesine parmak basar (aktaran; Baysal, 2014, s.63).

Bu akımın içerik ve üslubu tekdüzeliğe yatkınlığı, bir çok sanatçıyı dönemin sonlarına doğru tedirginliğe itmiş, değişim ve içeriğin zenginleşmesi gerekliliği hissedilmeye başlamıştır. Bu değişimin ilk izlerinin Baykam'ın siyasal ve toplumsal içerikli düzenlemelerinde, foto-resimlerinde belirlediğini söyleyen ve bu akımı Türk sanat ortamına yazınsal olarak taşıyan Beral Madra (1989, s.22,23), *Çağdaş Sanatın Kimliği* isimli kitabında Yeni Dışavurumculuk akımından geniş çapta bahsetmiş, çoğunluğu 1950'li yıllarda doğmuş, o dönemde yeni nesil sanatçılar olarak tanımlanan akımın öncü sanatçılarına yer vererek sanata yazınsal alanda katkı sağlamıştır.

Bu dönemde Mehmet Güteryüz'ün işlerine bakıldığında, hayvan ya da dekorla çevrilmiş, durgun ya da hareketli, giysili ya da giysisiz tüm figürler olağanca çıplaklığıyla izleyiciye sunulmuştur. Bedenlerin gerçekliğini açığa çıkarmaya yönelik arzu, rahatsız ve ürkütücü ifadeler üretmektedir. "Cinsel birleşme de romantik ve uysal yanı değil, korkuyu, yıkıcılığı, hışmı gösteren bir temaya dönüşmüştür bu sayede". Onun çalışmaları, cinselliğin hiç ele alınmadığı Türkiye gibi bir ülkede filmlerde bile el ele tutuşmaktan başka bir şey yapmayan sevgililerin, hem temsile hem de romantik mitlere karşı bir başkaldırısı olarak nitelendirilebilir. Erotizmi ve çıplaklığı eserlerinde sık sık konu edinen Bedri Baykam'ın erotik resimleri de siyasal ve uyarıcıdır; konu ve anlatımın sınırlılıklarını genişletmeye dönüktür; yani her ikisi de iktidarın hoşuna gitmeyen temalardır. Erkek egemenliğinin hüküm sürdüğü bir siyaset arenasında muhafazakar siyasetçilerin, ahlak ve namus anlayışlarını kadın bedeni üzerine inşa etmeleri, cinsel konuları kapalı kapılar ardında tutmaları, cinsel ve erotik konuların tüm inisiyatiflerin kendilerinde olmalarını istemelerinin nedeni burada aranmalıdır. Onlara göre kadın bedeni kışkırtıcıdır, gerek toplumsal gerekse bireysel çapta kadın bedeninin zaafa uğraticı yönü vardır. Bu yaklaşım sadece giysi üzerinde değil aynı zamanda çok katmanlı iç içe geçmiş karşılıklı bir sorun yumağına dönüşmektedir (Yılmaz, A.N, 2015, s.330-333).

Siyasal içerikli bir başka örnek ise Neşet Günal'ın tüm eserleri içinde önemli bir yer tutan *Korkuluk* resimleri verilebilir. Çalışması Anadolu'da geleneksel kültür içinde yer alan korku imgesi üzerine kurulu tarla-bahçelerin korunmasına yönelik bir bez bebek gibi düşünülse de, onun resimlerinde toprağa bağlı insanların yaşam biçimlerinin bir parçası olarak yer almaktadır (Arda, 2015, s.154). Politik mesajı en belirgin olan *Korkuluklar* dizisi ile ilgili sanatçı şöyle bahseder:

Politik mesajı en belirgin olan dizi, korkuluklar dizisi. Tabii ben durup dururken varmadım bu sonuca. Biz bu politik çelişkileri bir kuşak olarak elli yıldan bu yana yaşıyoruz. Ne zaman, 61 Anayasası yürürlüğe girdi, biz bir rahatladık. O zamana kadar hep baskı vardı. Ressamlar olsun, şairler olsun; istedikleri gibi konuşuyorlardı. Ondan sonra Türk resminde de bir hareketlenme oldu. Yani 60 Kuşağı diyorlar; 70 Kuşağı diyorlar... 70 Kuşağı da 12 Mart ile başlar. Sonra bir rahatlama oldu. Ardından 12 Eylül geldi. Tekrar baskı... Ben resimleri 1982, 1985, 1986 arasında yaptım. Ve bu, 12 Eylül baskısının da bir hesaplaşmasıdır (aktaran; Altuğ, 2004, s.45).

Sanatsal alanda ülkeler için belli bir yere ve öneme sahip olan, ilki 1895 yılında Venedik'te 1.Uluslararası Venedik Sanat Sergisi adıyla gerçekleştirilen ve ardından tüm dünyaya yayılan bienal etkinlikleri, yerli halktan ziyade kozmopolit sanat izleyicisine hitap etmeyi amaçlamıştır. Her ülkenin kültürel üretimlerini ve değerlerini küresel pazara sürmek için rekabet ettiği ortamda uluslararası sanat ve ticaret fuarları, politik güçlerin kültürel düzeyde geliştirilmesi olarak da değerlendirilebilir (Eren, 2010, s.6). Türkiye ise ancak 1987 yılında Uluslararası İstanbul Bienali ile sanat alanında uluslararası iletişimin kapılarını aralamıştır²⁰. Bienal, "Türkiye'nin siyasi ve toplumsal çevresinin hızla değiştiği, 1980'lerin, aşırı sağ ve sol görüşlerinin çatıştığı, ekonomik liberalizmin ve dini köktencilikğin yükselişe geçtiği bir dönemde gerçekleştirilmiştir". Bu perspektiften bakıldığında Bienal, Türkiye'de postmodern sanat dünyasının biçimlerine ve temalarına karşı geliştirilen muhafazakar tutumları kırmış, sanat pazarlarını ve bir dünya kenti olma yolunda ilerleyen İstanbul'un değerini yükseltmek amacıyla uluslararası sanat dünyası ile arasında bir köprü oluşturmuş ve değiş tokuş imkanı yaratmaya çalışmıştır (Graf, 2007, s.65).

²⁰ İngiliz Sanat Tarihçisi/Küratör Julian Stallabrass, İstanbul Bienali'nin hükümetin Avrupa Birliği'ne üyeliğin gerektirdiği seküler ve neoliberal standartlara uyum sağladığı konusunda güvence verme çabasının bir parçası olduğuna değinmiştir (2009, s.43).

İstanbul Bienali ile ilgili bir saptama yapan Ali Akay'a göre, Bienal'e katılan Türk sanatçıların azlığı yıllardır plastik sanatlar ortamını meşgul eden bir sorundur. 1995 yılından itibaren Bienal için seçilen yabancı küratörlerin Türkiye'nin yerel sorunlarını ele almak yerine kendi uluslararası yerlerini sağlamlaştıracak sergiler düzenlemişlerdir. Buna bir nevi İstanbul Bienali'ni 'trampelen' olarak kullandıkları söylenebilir. Daha sonraları, küratörlerin Türk olmayışından ötürü gelen şikayetlere, Türk plastik sanatlarını yabancı küratörlerin temsil edemeyeceği ve Türk sanatçıların azlığı sorunlarını da eklemiştir. Bu tartışmalar doğru olabilir, ancak asıl sorun, Türk plastik sanatlarının Avrupa'daki temsilidir. Temsilin daha İstanbul'dan itibaren geliştirilmekte eksik kaldığını söylemekte yanlış olmayacaktır. Örneğin, Nicolas Bourriaud'un küratörlüğünü yaptığı sergide, Gülsün Karamustafa yer almasına rağmen, yapılan bir röportajda küratörün hiç Türk sanatçı tanımadığını belirtmesi ilginç bir durumdur. Oysaki sergisine Karamustafa'nın eserini alırken onun Türk olup olmadığı ile ilgili herhangi bir tereddüt yaşamamıştır. Karamustafa da kendisiyle yapılan bir söyleşide, yapıtının Türk olduğunu belli etmek ya da etmemek sorunu olmaktan çıktığını söylemiştir (2005, s.65,66).

Apolitik bir Türk toplumu oluşturma çabalarıyla anılan bu dönemde, sanatçıların temsili ile ilgili Çalışanlar (1998, s.58), "sanatçıların yaratımlarının hukuksal denetimlerle ve yasaklanmalarla sınırlandırılmaya çalışıldığını, yaratımsal eylemleri de ekonomik-toplumsal koşulların zorlamalarıyla baş başa bıraktığını" söyler. Art-ist Dergisi'nde yayınlanan söyleşide Vasıf Kortun ise, 1980 askeri darbesi sonrasında sivilleşme tarzının, demokratikleşme ve bireyselleşmenin oturmasında; hem ulusalcı hem de toplumcu gerçekçi anlayışın yani kısaca, taşra zihniyetinin kırılmasında Özal'ın yürüttüğü ekonomi ve siyasetin etkili olduğunu söylemiştir. Sanatçılar, sermayenin bazı ellerde egemen olmasına karşı durabilirlermiş ancak varoluşları için bu gereklymiş. Kortun, İstanbul Bienal'lerinin belirli işadamlarının verdiği destekler sayesinde yapılabildiğini, bu durumun yaşanan hadiseyi çok iyi anlattığını belirtmiştir (Kılıç, 2007, s.85 ; Yılmaz, 2012, s.47). Kortun'un bu açıklaması akıllara Bienal ya da büyük çaplı sanatsal etkinlikleri kimin ya da kimlerin destek vermesi gerektiğini getirmekle birlikte, bu tür etkinliklerde devlet desteği olmalı mıdır? ya da bu tür

etkinlikler devletten bağımsız olarak mı düzenlenmelidir? sorularını da tartışmaya açmaktadır.

Bu sorular bağlamında, tüm dünyada gerçekleştirilen bienallerin organizasyonlarına bakıldığında, büyük kuruluşların bu tip etkinliklere sponsor olarak katıldığı görülmektedir. Benzer bir durum İstanbul Bienali içinde söz konusudur. Ekonomik yapıdaki değişim paralelinde, tüm dünyada olduğu gibi devletin bu konuda maddi desteği azalmaktadır. Bu tür etkinlikler birer prestij simgesi olarak görülmekte, uluslararası destekçi kuruluşların sponsorluk sağlamalarında etkili olmaktadır (Barlas, 2010, s.1,2 ; Eren, 2010, s.18). Kültür Bakanlığının bu etkinlik için finanse ettiği bütçenin %15 gibi bir oranda olduğu göz önünde bulundurulursa, 1980'lerde devletin kültür-sanat alanından planlı bir biçimde geri çekildiği açıktır. Dönemin Kültür ve Turizm Bakanlığı Genel Sekreteri Zeynel Koç'un konuyla ilgili açıklaması ise şöyledir:

Bugüne kadar devlet politikası, devletin uygun bulduğu birtakım faaliyetlere para aktarmak yöntemi olmuştur. Oysa ki, bu yöntem zaten kıt olan kaynakların paylaşılmasındaki zorluklar nedeniyle verimli olmadığı gibi, toplumun geniş kesimlerin yararlanamadığı ve devleti yöneten erkin ya da gücü bulduran erkin sübjektif görüşlerine açık bir yöntem olduğunu kabul edersiniz. Bu yöntem, böyle olmasına rağmen, kullanılabilir bir yöntemdir, ama yeterli bir yöntem değildir. Ama asıl olan devletin kültürel oluşum ve gelişime doğrudan bir aktör olarak katılması değil, devletin halkın kendi kültürünü yaşayıp, zenginleştirip, geliştirebileceği bir zemini hazırlayabilmesi olduğunu düşünüyorum (aktaran; Barlas, 2010, s.7).

Sanatı kimin desteklemesi gerektiği sorusuna, serbest/piyasacı cevabını veren Melvin Borger, *Who should support the arts?* konulu makalesinde, sanatın; gönüllü, barışçıl araçlar ve süreçler kullanan insanlar tarafından desteklenmesi gerektiğinin altını çizmiştir. Sanata devlet desteğinin, -onu savunanların iddialarına rağmen- uzun vadede sanata ve sanatçıya bir faydası olmayacaktır. Bu tür destek taleplerinin neden yapıldığını anlamaya muktedir olmak gerekmektedir. Bu istemler genellikle kamu (halk) pahasına avantajlar elde etmeyi uman üretici ve tüketici grupların kendi amaçlarını arayış çabalarıdır. Sanatta devlet desteği her zaman siyasileştirilmek ve bürokratikleştirilmek gibi bir zorunluluk taşıdığından Borger, devlet desteği talep edenlerinde garip bir çelişkisi bulunduğundan söz eder (2006, s.63).

Devletin sanata desteği söz konusu olduğunda akıllara 1987-1988’de gösterişli, çok masraflı ve iyi tanıtılmış *Muhteşem Süleyman Devri* sergisi gelmektedir. Bir tür vitrin değiştirme amacıyla düzenlenen bu sergi, *Türkiye: Süregiden İhtişam* adlı festival çerçevesinde Washington, New York ve Chicago’da sergilenmiş, dönemin Kültür ve Turizm Bakanı amaçlarının “Türkiye’ye gelemeyenler için kültürümüzü ve zenginliklerimizi görme olanağı yaratmak” olduğunu belirtmiştir. Ancak, iş en başından beri Türkiye’nin turizmi teşvik etme amacından daha fazla bir uzantıyı içermekteydi. 1980 askeri cuntası diktatörlerinin yönetimi bırakmasından itibaren Türkiye içerde ve dışarda yeni bir vitrin oluşturmaya çalışmaktaydı. Özellikle ABD tarafından Batılı, hatta Avrupa’nın ticaret ortağı olarak ciddiye alınma çabası içerisine girmesi de bunu doğrulamaktadır. Ancak serginin düzenlendiği sıralarda birçok eleştirmen, ordunun hala ülkeyi yönetmeye devam ettiği ve başbakanın seçileceği seçimlerde Batı’yı Türkiye’nin demokrasi yolunda ilerlediğine inandırmayı amaçlayan göstermelik bir hamle olduğunu iddia etmişlerdir. Sergideki eserler incelendiğinde, hat sanatı, kuyumculuk, metal işlemler, çiniler, minyatürler, duvar halıları ve haritalar ile doldurulduğu göze çarpmaktadır. Bu nesnelerin geneli Topkapı Sarayı’ndan getirilmiş ve ilk defa yurtdışında sergilenmesine izin verilmiştir. Klişeleşmiş bu Türk imgeleri ulusal sergilerin ortak özelliklerini taşımaktaydı, çünkü her ulus, uluslararası arenada yer alabilmek ve tutunabilmek için ulusal imgelerinin gelenekselleşmiş versiyonlarını ön plana çıkarmaktadır. Bu nedenle, kendi stereotiplerinin farklılıklarını abartmak zorunda kalmaktadırlar. Edward Said’in ya da başkalarının eserlerinde bilindiği üzere, oryantalizm politik bir kurgudur, Batı’nın korku duygularının yansıması üzerine kurulu mitsel bir Doğu ideasıdır. Şimdi oryantalist nitelendirmelere maruz kalmış bir ulus, Türk Festivali’nde kendi kendini doğrulama denebilecek bir tarzı benimsemeye zorlanmıştır. Burada dışardan bir güç bu stereotipleri dayatmamış, bizzat yönetici irade bu sergide imajını bu stereotipe uyarlamıştır (Wallis, 2014, s.262-264).

Ülkenin kabuk değiştirmeye çalıştığı 1980’lerin sonuna gelindiğinde, gittikçe artan bir dizi sanat etkinlikleri, küreselleşmeye yaklaşan Türkiye’nin pazarlanmasında kullanılan büyük bir sahne olarak nitelendirilebilir. Sanat faaliyetlerini destekleyen

kuruluşların sayısındaki artış, özel kurumların açılmasını sağlamış; özelleşmenin etkisiyle düzenlenen sanat etkinliklerinin özel galerilerin de destek vermesiyle sanatın gelişimine önemli katkıları olmuştur. Batı'da oluşan sanatçı-galerici-koleksiyoner üçgeninin Türkiye'de ilk izleri yine bu dönemde ortaya çıkmıştır. Avrupa sanat merkezlerinin ön plana çıkan isimlerinin Türkiye'ye gelmesiyle düzenlenen sanat etkinlikleri, giderek evrenselleşen bir ortamda geneli Türkiye'den kişilerin yönetiminde gerçekleştirilmeye devam etmiştir. Politik ve ideolojik yöntemlerin başarısızlığından doğan bu boşluk sanatçıların daha özgür olmasını sağlamıştır. Armoni, Sanat Yapım, Artist, Doku, Nev, Tem, Urart, Siyah Beyaz, Maçka, BM, Baraz ve Artizan gibi ard arda açılan galeriler, sanat pazarının giderek gelişmesine ve olgunlaşmasına ön ayak olmuş, ticaretin yanı sıra müze görevini de üstlenmişlerdir. Yapıtlar, koleksiyonerlere dağıtılmadan önce düzenlenen sergiler vasıtasıyla geniş kitlelere tanıtılarak bir değerler sisteminin oluşmasına olanak sağlamıştır (Türkdoğan, 2014, s.187 ; Dostoğlu, 1999, s.203).

1980 sonlarındaki sanatsal üretimlere bakılacak olursa, *Gerilim Nesneleri*, *Güzellik Nesneleri*, *Tereddüt Nesneleri* gibi çalışmalarını diziler halinde üreten Erdağ Aksel'in tekli, ikili, üçlü parçalardan oluşan heykelleri dikkat çekicidir. Üç boyutlu *Gerilim Nesneleri* (1988) çalışması, toplumsal eleştirinin ön planda tutulduğunu göstermektedir. Sanatçı, işinde kravat, göz bağı, daktilo, kelepçe gibi nesnelere bürokratik kod olarak kullanmıştır. Her bir nesne, sanat için yeniden üretilmiş ve sembolik anlamlar içermektedir. Ağırlıkları ve kütleli nitelikleriyle maddi varlıklarını hissettiren bu nesnelere, taşıdıkları sembolik anlamlarla da gerilim yaşatmaktadır. Sonuç olarak, izleyiciye hem fiziksel hem de duygusal gerilimi yaşatmış bir çalışma kimliği taşımıştır (Kırlangıç, 2008, s.217). Turan Aksoy ise, 1986-89 yılları arasında darbeye gelen ortamı nesnel gerçeklikle resimlerinde işlemiş bir diğer sanatçımızdır. Sanatçı, siyasal ve toplumsal sorunların resim sanatının içsel sorunlarına görece bağımsız olduğunun farkındadır. O nedenle, siyasi oluşum ile ilişkiye girmemiş, görüşlerini resimleriyle sınırlandırmıştır. Dönemin sonlarında resmettiği *Beş Sidikli Asker*, *Birlik*, *Alan ve Açlık Hücresi* gibi çalışmaları (Yılmaz, A.N. 2015, s.299,300), ülkenin siyasal ve toplumsal içerikli gerçeklerini yansıtan örneklerdir.

Hızlı bir değişim süreci sanatta etki etmeye devam ederken, kamu sektöründe yumuşak ücret, istihdam politikaları ve işgücü piyasasının tamamına nüfuz edilen etkiler, ANAP popülizmini ortadan kaldırmış, uzun dönemde verimi arttıracak politika eksiliğinden dolayı, partinin bölüşüm politikaları görünüşteki tüm inceliğine karşın uzun vadede etkisini koruyamamıştır. Amerika kökenli danışmanlardan ilham alınan stratejik plan ise, ancak 1987 yılı seçimleri sonuna kadar etkili olabilmiştir. 1989 yerel seçimlerinde, ANAP'ın kentte yaşayan yoksul kitleye dönük gerçekleştirmeye çalıştığı strateji büyük oranda iflas etmiştir (Boratav, 2005, s.120-122). Neo liberal siyasetin büyük bir etken olarak rol oynadığı 1980'li yılların ardından ülkede değişim ve dönüşümler devam etmiş, 1990'lı yıllar ekonomik yönelimden ziyade kültürel bir yapılanmanın ön plana çıktığı bir dönem olmuştur. Merkez-çevre ilişkilerinde önemli bir değişim ve dönüşüm yaşanırken, merkez partiler ciddi bir destek kaybına uğramış, daha radikal talepleri dile getiren siyasi oluşumlar da bu dönemde önemli bir ivme kazanmıştır. Bu değişim, siyasette parçalanmış bir yapıyı da beraberinde getirmiştir (Köroğlu, 2011, s.68 ; Gülalp, 2003, s.81).

Sovyetler Birliği'nin çöküşüyle liberal söylem ve sonrasında gelişen liberal demokrasi vurgusu dünyada hakim bir söylem olurken, bu söylem bir anlamda medeniyetin evrensel değeri haline gelmiştir. Bu dönemde, liberal demokrasiye anlam yükleyen bir çok çalışmalara rastlamak mümkündür. Örneğin, 1991 yılında kaleme aldığı makalesinde Samuel Hunting, 1980'li yıllardan itibaren dünyada üçüncü bir demokrasi dalgalanmasından bahsetmiş, 1990'lı yılların başında zirveye ulaşan bu dalgalanmanın sürekliliğini tartışmaya açmıştır. O dönemlerde etkin olan, Chicago Ekolü ve Kamu Tercih Ekolü, Avusturya Ekolü gibi toplulukları, liberalizmin canlanışının dünyadaki tezahürleri olarak değerlendirmiştir (aktaran; Yurdusev, 1993, s.105). Dünya'daki gelişen demokrasi ve liberalizm dalgalanmalarının etkileri kuşkusuz Türkiye'de de yansımaları bulmuş, bu yansımaların 1990'larda ülkenin hakim ideolojisi olacağı savunulmuştur. Dışarıya açılma çabaları ve küresel sermayeye entegre olma politikasını izleyen ülkemizde, yeni oluşan pazarlar bazı kesimlere büyük servet sahibi olma imkanı sunarken, bazı kesimleri daha fazla yoksullaştırmıştır (Odabaşı, 2012, s.139). Bu gelişmeler ışığında, Neo liberal

politikaların çok az bir kesimin isteklerine cevap verip onların refah düzeyini yükselttiği göz önünde bulundurulduğunda, bu durum yeni dünya düzeni içerisinde bazı kesimlerin refah düzeyini azaltacağını düşündürmektedir.

90'lı yılların siyasal düzeninde, 28 Şubat 1993'te Turgut Özal'ın vefatından sonra Süleyman Demirel Cumhurbaşkanı olmuş, hükümeti kurma görevi de Tansu Çiller'e verilerek ülke yeni bir döneme girmiştir. Türkiye'nin ilk kadın Başbakanı Tansu Çiller'in bu süreçte Kürt sorununu şiddet kullanarak çözmeye çalışması, pretoryanizmin derinleşmesine neden olmuş, siyasi bürokrasi ise askeri güvenlik bürokrasisinin kontrolü altına girmiştir (Bayramoğlu, 2001, s.13). Siyasi yapıda çatlak veren bu parçalanmışlık, Türk-Kürt milliyetçiliğini arttırmış, İslamcılık bağlamında sekülerlik ve dindarlık tartışmalarını çoğaltmış ve bunlara Alevilik tartışmalarını da eklemiştir (Köroğlu, 2011, s.76). Tüm bu yaşananlar siyasal İslam'ın Refah Partisi ekseninde ciddi bir yükselişe geçmesine tanıklık etmiştir.

Sanat ve sosyolojik nesnelere örtüştüğü bu olaylar içerisinde, sanat ve sosyoloji daha çok siyaseti içeren bir görünüm sergilemiş; Türkiye'de yaşanan iç ve dış göç, İstanbul'da yoğun bir nüfusa sahip olmasına ve kentli nüfus profiline değişmesine neden olmuş, sanatsal etkinlikler bakımından İstanbul'un ağırlığı net bir biçimde ortaya çıkmıştır (Akay, 1996, s.13 ; Bulunday Hasgüler, 2013, s.167). 1980 öncesinde köyden kente göç olgusu hala önemli bir sorun olurken, tarımda gelirin düşmesi, makineleşmenin ön plana çıkması işçi ihtiyacını azaltmıştır. Göçün sürekli artarak devam etmesi de şehirlerde çarpık yapılaşmaya yol açmış, gecekondulaşmayla şehirlerdeki sosyal ve ekonomik yapıyı bozmaya başlamıştır (Tan, 2011, s.72). Türk sanat ortamının 1990'larda yeni bir devinim kazanarak, global kültüre eklendiğini belirten İpek Duben'e göre genç sanatçılar, Batı kültürünün tüm dünyada hissedilen etkisini sorgulamadan yaşamlarının bir parçası olarak kabul etmeye başlamışlardır (Yetik, 2009, s.284). Bu durumun zeminini hazırlayan etkenlere iletişim kanallarının uydu aracılığı ile dış dünyanın günlük yaşama katılması, bilgisayar teknolojisinin sağladığı bilgilendirme olanakları örnek verilebilir.

Dönemin başında gerçekleşen sanatsal çalışmalardan biri, Asaf Zeki Yüksel'in izinsiz bir gerilla gibi gerçekleştirdiği *Ayasofya* (1990) adlı performansdır. Kendisini çarmıha gererek sergilediği performansını inandıkları idealler uğruna geleceğin barış içinde geçmesi için kendilerini kurban veren 70'li ve 80'li yıllardaki öğrenci olaylarında hayatını kaybeden genç arkadaşlarına ithaf etmiştir (Odabaş, 2012, s.135). Gülsün Karamustafa ise, *Kuryeler* (1991) adını verdiği çalışmasında, Balkan Savaşı, Kafkas Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı'nın sözlü tarihinden alınmış notları küçük kağıtlar üzerine yazmış, şeffaf sargı bezine benzer bir kumaştan çocuk yelekleri dikerek, yazdığı notları yeleklerin cebine koymuştur. Çalışmasında, 1893 Harbi sırasında Bulgaristan'dan Türkiye'ye gelen anneannesinin; "sınırları geçerken, bizim için önemli olan şeyleri çocuk yelekleri içine dikiyorduk" sözleri, çocukluğundan beri hafızında yer ettiğinden, yüzyıllarca aynı topraklarda yaşamış insanların nasıl göçe zorlandıkları, göç sırasında yanlarına alabildikleri değerli eşyaları (en son zarar görecektir olan bedenler olduğu için) kadın ve çocuk yeleklerine dikmeleri vb. hatıraları günümüze taşımak istemiştir. Ancak, hikayenin sonuna bakıldığında kadın ve çocuklara tecavüz edildiği ortaya çıktığından, sanatçının oluşturduğu yeleklerin içi boş kalmıştır (Sağır, 2008, s.159).

Yukardaki örneklerde görüldüğü üzere, sanat ve siyaset ilişkisi 90'lı yıllarda hız kazanmış, ülkede sürekli değişen siyasi iktidar, neo liberal politikalar dahilinde kendi içinde bir risk barındırır da sanatçılara daha eleştirel işler üretebilme imkanı sunmuştur. Bir önceki dönemde bireysellik, yerini kolektif bilinçle temalı sergilere bırakmış; bu sergilerde iktidar kavramı sorgulanırken, iktidar simgeleri açık şekilde işlere yansımış, devletin ideolojileri eleştirilirken 60'lı ve 70'li yılların eleştirel biçimleri yerine post-teoriler ve postmodernizm terimleri sıklıkla ifade edilmiştir (Odabaşı, 2012, s.161).

Muhafif eleştirilerin yansıtıldığı sergilerden biri de Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı Taksim Sanat Galerisi'nde düzenlenen *Anı/Bellek 1* (1991) sergisidir. Bu serginin aynı zamanda Türkiye'nin ilk küratörlü sergi olma özelliği bakımından da önem taşıdığını belirtmek gerekir. Sergiye katılan sanatçılar arasında Hüseyin Alptekin, Michael Morris, Gülsün Karamustafa, İpek Duben, Halil Akdeniz, Selda

Asal bulunurken, iki yıl sonra düzenlenen *Elli Numara: Anı Bellek II* sergisine; Güven İncirlioğlu, Emre Zeytinoğlu, Aydan Murtazaoğlu, İsmet Doğan, Taner Ceylan, Bülent Şangar, Lerzan Özer, Vahap Avşar ve Eliza Proctor katılmıştır. Sergide sanat ve siyaset arasındaki ilişki sorgulanmış, Türkiye'nin modern sonrası üretim çıkmazlarına göndermeler yapılmış, iktidar-beden politikaları, iktidar-hafıza-bellek ve Cumhuriyet'in modernizm dayatmalarına eleştirel göndermeler yapılmıştır (Akay, 1996, s.10).

Anı Bellek II sergisinde Güven İncirlioğlu, Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti Ankara'yı işlediği bir çift parça fotoğraf panosundan oluşan *Helter-Skelter* (1992) adlı yerleştirmesinde, insansız ve belli bir modülerlik içerisinde Anıtkabir manzaralarının yer aldığı çok katmanlı fotoğraflar kullanmıştır. İncirlioğlu'nun *orta sınıf kahramanlar* olarak tanımladığı Kızılay Meydanı'ndaki insanlar, fotoğraflarda flu figürler olarak göze çarpmaktadır. Belli detaylara odaklanan görüntülerde; bir pazar torbası, sade bir kadın çantası vb. görüntüler uzun pozlama tekniğiyle çekilmiştir. Bu etkinin yapının mimarisinin keskinliğiyle katlanması ve insan figürlerinin geçiciliği ve anlık çekimleri iki ayrı fotoğraf anlayışına işaret etmektedir. Vasıf Kortun'a göre (2012, s.23), sanatçı burada, hem Türkiye'de modern sanatın geleneklerine gönderme yapar, hem de bir durumu yeniden inşa eder. Yeniden inşa ederken; “parçalarına ayrılmış olanı birleştirir. Bu birleştirme, burada olduğu gibi bir gerçekliği gösterirken, bir soru sorarken, onu daha önce bildiğimiz ve alışlageldiğimiz şekiller yerine, apayrı ve yadırgatan şekillerde kurmayı gerekli kılar”. Restorasyonda ise, “statükocu ve tutucudur. Eski olanı yeniymiş gibi gösterme kaygısı taşır, yeniymiş gibi yapar, ancak yapının ait olduğu zamana ve eski haline dönemeyeceğiniz gerçeğini zamanın izlerini de silerek, bir yalanın idame ettirilmesine katkıda bulunmaktan öteye gidemez”.

Vahap Avşar'ın *Atatürk ve Alfabe, Anıtkabir* (1990-91) çalışmaları da alışılmışın dışına çıkan işler olarak karşımıza çıkar. *Atatürk Alfabeleri* örneğinde, çalışmanın fonunda petrole bulanmış Türkiye haritasına yerleştirilmiş harfler “Q” da durmaktadır. Oysaki, Türkçede böyle bir harf bulunmamaktadır. Onun çalışmaları, Atatürk büstünün bayağılığı ve özensizliği, kopyalarının kendi içinde ayrı bir sistem oluşturmasına gönderme yapar ve doğrudan Atatürk'ü yorumlama hakkını elinde tutan

Atatürkçüleri ve generalleri hatırlatmak ister (Kılıç, 2007, s.105-109). Serhat Kiraz'ın çalışmalarında ise, 1980'lerde gittikçe artan kavramsalci kuşağın asık suratlılığını, disiplinli muhafazakarlığını ve elitizmi yansıttığı göze çarpar. Sanatçı, sosyal ve politik gerçekliği, yaşadığı coğrafyanın verilerini askıya alarak okunmasını inatla yersizleştirmiştir. Aydan Murtezaoğlu'nun açık havada portatif bir karatahta önünde duran Atatürk'ün, yeni Türk harflerini öğrettiği sırada çekilmiş bir fotoğraftan oluşan *Karatahta* (1993) adlı yerleştirmesi; geçmişin dinamitlenmesi ve geleceğin yazılmasına dikkat çeken kritik bir iştir. Sanatçı, burada her şeyin tek bir perspektiften yazılmasını sorgulamıştır (Kortun, 2012, s.24).

Muhafız seslerin yükseldiği bu dönemde, sağ sol siyasi akımların, partilerin ve bütün siyasi katılım kanallarının kapalı olduğu bir ortamda şiddeti, eşitsizliği ve yaşanan ayrımcılığı vurgulayan yeni feminist hareketler de ortaya çıkmıştır. Darbeden sonra ilk yasal sokak gösterisi ise, "Bağır! Herkes Sesini Duysun!" sloganıyla kadına şiddeti protesto etmek için yapılan yürüyüş olmuştur. Kadın sanatçılarımız arasında ön plana çıkan Füsun Onur, *İsimsiz* (1993) adlı çalışmasında, kalın zincirlerle sarılmış bir sandalyenin oturma yerine kendi adının yazılı olduğu bir levha yerleştirmiştir. Kadın olarak kendisinin toplumda yerinin olmayışını vurgulayan, basit olduğu kadar kışkırtıcı da olan bu çalışmasının bir benzerini, "Tarih boyunca Anadolu'da Kadınlar: Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze, Türkiye'de Kadın Sanatçılar" sergisinde gerçekleştirmiştir. Sanatçı, bu sergideki yerleştirmesinde Atatürk'ün annesi Zübeyde Hanım için saten, tül ve incilerle süslü bir sandalye kullanmıştır. Sandalye bir taht görünümünde olup, Zübeyde Hanım'ın ismi bir kuşak üzerine altın harflerle yazılmış, iki pirinç kol tarafından tutulmaktadır. Kadın ve erkek eşitliği, din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılmasına ilişkin reformları sürekli vurguladığı çalışmalarında, aynı zamanda sanatçının Atatürk'e duyduğu hayranlık açıkça gösterilmektedir. Ancak bu işinde Zübeyde Hanım'ın oğluna bir gönderme yapmaktan kaçınmış, iki eserinde de kadının toplumdaki mağduriyetine parmak basarak kadın kimliğini sorgulamıştır (Brehm, 2007, s.47-49).

Bu dönemin ses getiren sergilerinden biri de, iş dünyasının en önemli isimlerinden Sakıp Sabancı'nın 1993 Kasım ayında Aksanat'ın açılış sergisine Kenan Evren'i davet

ettiği ve Evren'in at resimlerinin sergilendiği sergidir. Ali Artun, *Diktatörün Sanatçılığı* yazısında, Aksanat galerisinin bir sezon önce Erol Akyavaş'ın eserlerini sergilediğini, Balkan Naci İslimyeli ve Alaaddin Aksoy gibi gözde sanatçıları programa dahil ederek, kendini yüksek sanatın en önde gelen kurumlarından saydığını belirtmiştir. Kurumun yöneticisi ve aynı zamanda ressam olan Semiramis Sokul, Evren sergisi yüzünden gelen protestolara, “Churchill açtı da, Evren'in ne eksiği var” yorumunu yaparak tepkisini dile getirmiş, bu sözleriyle Evren'in çalışmalarını sanat olarak tescillemiştir. O dönemde herkes, Aksanat sergisiyle bir diktatöre bu fırsatı sunan, bu sergiyi meşrulaştırmaya çalışanın galerinin saygın sıfatlı yöneticileri ve danışmanlar değil, bizzat kurumun sahibi Sakıp Sabancı olduğunu biliyordu. Bu yüzden, 12 Eylül'ün elebaşlarının kendi meslektaşlarıymış gibi lanse edilmesine sanatçı kesim isyan etmiş; Evren'in 12 Eylül'ü şimdi de sanat alanında sürdürdüğünü söyleyerek tepkilerini dile getirmişlerdir (Artun, 12.05.2015).

Konuyla ilgili ressam Orhan Taylan, “demokrasi düşmanlığının simgesi haline gelmiş bir zatın eline fırça ve boya almasını resim adına utanç verici bulduğunu” söylerken, Mehmet Gülyüz ise, “Sayın Kenan Evren'in sergi açacağı yerlerin ancak orduvevleri veya hapishaneler olabileceğini” dile getirmiştir. Sanatçı cephesinde tepkiler artarken, sanatçı Komet ve küratör Beral Madra da 25-27 Kasım tarihlerinde Galeri BM'de sanatçıları doğrudan siyasetin içine sokan *Atsanat Sergisi* adını verdikleri bir grup sergisi açarak tepkilerini göstermişlerdir (Odabaşı, 2008, s.159). Sanatçı Yusuf Taktak, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde yönetici olarak bulunduğu o dönemde, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Zeki Faik İzer salonuna gelen Evren'in “Bunlar da resim mi?” diyerek sanatçılara hakaret edip müzeyi terk edişinden nasıl bir sanat ve sanatçı düşmanı olduğundan bahsetmiştir. Sabri Berkel ve Adnan Çoker'in eserlerinin Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğünden kaldırılması, Polonyalı sanatçı Eugeniusz Markowski'nin Türkiye'nin ilk bienalinde sergilediği işini ‘iğrenç’ olarak niteleyip kaldırtması (Artun, 12.05.2015), o dönemdeki iktidarın sanat anlayışının baskıcı-sansürcü olduğunu açık bir şekilde göstermektedir.

1994 senesinde, Ahmet Öktem'in Berlin'de düzenlenen “Orient Express” adlı sergisindeki *Yürürlükteki Yasalar (The Valid Legislation)* çalışması, kullandığı evrak-

dosya fotoğrafları, floresan ışıklar ve metal kutulardan oluşan bir yerleştirmedir. 1200x192 cm boyutundaki bu çalışmada duvara yazılmış olan “Yasalar düzenleyicileri tarafından hazırlanır ve koşullar elverdiği sürece yürürlükte kalır” cümlesinin yanında 252 form (7056 sayfa) *Yürürlükteki Kanunlar Külliyatı* sergilenmiştir. Sanatçı bu işini; “her ülkede yasalar vardır ve bunlar bazen düşünsel olarak yer almaktadır. Davranışlarınız ya da eylemlerinizi bu görülen ve görülmeyen yasalar çerçevesinde döner durur. Bence sanatsal çabalar da bundan farklı değildir. Ben bu yürürlükteki yasaları göstermek istedim” (Çağdaş, 1994, s.55) sözleriyle düşünsel ve görsel olanın uzantısı olarak tanımlamıştır.

Selim Birsal, Vahap Avşar, Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Cengiz Çekil, Paul Donker Duyvis, Ayşe Erkmen, Hasan Bülent Kahraman, Claude Leon, Aydan Murtezaoğlu, Ladan Shahrokh Naderi, Füsün Onur, Joseph Semah ve Paolo Vitali’den oluşan sanatçıların katıldığı Ankara Garı’nda 1995 yılında gerçekleştirilen GAR adlı bir başka sergide; sanatçı Selim Birsal, tren istasyonunun peronuna yere serilmiş vaziyette insan boyutunda kağıt hamurdan yapılmış bir dizi heykeller yerleştirmiştir. Kurşuni renkli tebeşirle boyanan ve kurşun gibi ağır uykudaki heykeller, izleyiciye ölümü çağrıştırmaktadır. Televizyonlarda öldürülen ayrılıkçı gerillaların ibret olsun diye teşhir edilmesinden yola çıkarak ürettiği bu çalışmasını, askerliklerini yapmaya Doğu Anadolu’ya giden gençlerin görmesi için tren istasyonunda sergilemiştir. Sanatçı *Kurşun Uykusu* adlı bu çalışmasının yapıldığı sergi ile ilgili şu açıklamaları yapmıştır:

... Çok karanlık bir yıldız 1995 yılı. Biz gar sergisini yaptığımızda toplam dört kişiydik. Garı organize ettik. Fakat öyle garip olaylar gelişti ki gardaki sergi iki gün kaldı sonrasında sergide her şey yırtılmıştır kırılmıştır atılmıştır. Bu sergi ilk defa sesimizi duyurduğumuz bir sergi olmuştur. Tabu ve Sanat’tı o zamanki tema ve oniki den vuran bir durum söz konusuydu. Biz bunu organize ederken böyle bir şey olacağını farkındaydık. Çünkü işler sertti ve davet ettiğimiz sanatçıların çoğu da ülkelerini zorunlu bir şekilde terk etmiş, hatta kendi şehirlerinden göç etmiş insanlardı. Noldu, biz 1995’te bunu yaptıktan sonra Rene Block ‘orientation’ diye bir kavram getirdi. Geçmiş olsun! (aktaran; Üver, 2010).

Sanat’ın katkılarıyla dönemin gar müdüründen sergiyi yapmak için Atatürk’e ve Türk bayrağına karşı bir imge kullanmamak şartıyla izin alınmış, ancak Selim Birsal’in *Kurşun Uykusu* çalışması yerde yatan şehit bedenleri ve gerilla bedenlerini

çağrıştırılabileceği, aynı sergide yer alan Vahap Avşar'ın *Son Damla* çalışmasında kullandığı içi kırmızı sıvı dolu bidonlar gerillaların kanı olabileceği ve bir çeşit ağıt anlamı taşıyabileceği düşüncesiyle sergiden kaldırılmıştır. Sanatçı Burak Delier bu durum için, 1995'te GAR sergisini kaldıran ya da 2011'de İstanbul Caz Festivali kapsamında düzenlenen *Suyun Kadınları- Mujeres de Agua* konserinde Kürtçe şarkı söyleyen Aynur Doğan'ı "protesto eden kalabalık aynı amacını ve anlamını yitirmiş, ezberlerini tekrarlamaktan başka bir yol icat edemeyen zombivari toplumsal bedenin, en ufak bir dil ve tavır çeşitlenmesine izin vermemek için çırpınışın işaretleridir" yorumunu yapmıştır (2013, s.78,79). Bu örnekle, siyasal içerikli eserler üreten sanatçıların siyasiler tarafından engellenmesinin giderek arttığı görülmektedir. Dönemin ikinci yarısında yaşanan bu gelişmelerin siyasi ayağında ise şöyle bir durumla karşılaşırız.

Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel, 1995 seçimlerinde Refah Partisi'nin içinde olmayacağı bir hükümet kurmaya çalışmıştır. Bu düşünceyle ANAP ve DYP arasında koalisyon kurulmak istenmiş, ancak Anayasa Mahkemesi'nde iptal edilince, tüm karşı çıkışlara rağmen radikal İslam'ın Türk siyasetinde etkin olmasına neden olacak Refah Partisi ve Doğru Yol Partisi tarafından hükümet kurulmuş, TBMM'den güven oyu alarak 1996 yılında göreve başlamışlardır. Bu süreçte, RP laik rejimi sorgulamaya başlayıp İslami cemiyetin artmasında etkili olunca, MGK 28 Şubat toplantısında askeri güvenliğin en büyük tehdidi olarak görülen Refah Partisi lideri Necmettin Erbakan istifa ettirilmiş, 16 Ocak 1998 yılında Anayasa Mahkemesi tarafından "laik karşıtı faaliyette" bulunduğu gerekçesiyle partisi kapatılmıştır. Bu süreçlerin ardından ANASOL-D azınlık hükümeti kurularak MGK'nın belirlediği siyasal çizgide mücadele devam etmiştir (Karamollaoğlu, 2011, s.152). Buradan, Türk toplumunda muhafazakar olarak algılanabilecek siyasi bir eğilimin varlığı anlaşılmaktadır. Bu tercih sebebinin, siyasi partiler için geçmişte ve günümüzde değişmeyen etkili faktörlerden parti liderlerinin yaşamı, geçmişi, ailesi ve hayattaki duruş biçimi olduğunu söylemek mümkündür.

Bu durumlar yaşanırken sağ ve sol partiler arasında iç karışıklıkların yaşanması halkın gözünde tüm siyasetçileri itibar kaybına uğratmaktadır. Ekonomik sıkıntılar yüzünden, toplumun önemli bir oranını oluşturan çiftçi, memur, emekli, işçi ve esnafın açık

sınırının altına düşmesi, fakirleşme, gelir dağılımındaki adaletsizlik ve beraberinde getirdiği umutsuzluk, seçim öncesi gündemdeki en önemli konuları oluşturmaktaydı. Halk mevcut sistemin değişmesini istemekte, lider olarak genç, kararlı, halkın arasından gelerek bütün toplumu birleştirecek bir özellik aramaktaydılar (Aktay, 2002, s.53). Bu gelişmelerin sonucunda, aileden gelme bir partiye sıkı sıkıya bağlı olmak geride kalmış, seçmen farklı partilere oy kullanmaya başlamışlardır.

90'lı yıllarda cinsiyet politikalarına dair eleştirilerin de çok sert olduğu görülmektedir. Kadınların eserlerinde rastlanılan imgeler önceki dönemlerdeki temsili bir cinselliği değil, doğrudan gösteren ve sözünü sakınmayan bir eleştiriyi yansıtır. Bu yıllarda eleştiriyi çekinmeden kullanan sanatçılardan biri de Hale Tenger'dir. Sanatçının erken dönemlerinde ele aldığı konular arasında kadın-erkek eşitsizliği ön plana çıkar. Bu konuyu bir ülke sorunu olarak gören Tenger, sosyolojik olguların kadını nasıl ötekileştirdiğini sorgulamış, çoğunlukla kimlik, kültür ve aidiyet kavramları eserlerine yansıtmıştır. Üzerini dikenlerle örülmüş bir gemi halatını kullanarak yaptığı *Bir Kadının Portresi* (1990) adlı çalışmasında yarattığı zıtlıkla, kadının edilgenliğini ele aldığı (Antmen, 2009, s.17), eserlerine örnek olarak verilebilir.

“Küreselleşme: Devlet-Sefalet-Şiddet” Sergisi (1995), Türkiye'deki resmi ideolojinin yeni tarihi ve epistemik okumalardaki değişimlerin tartışma ortamını yaratmıştır. Gülsün Karamustafa, Emre Zeytinoğlu, Hüseyin Bahri Alptekin, Ahmet Müderrisoğlu, Michael Morris, Bülent Şangar ve İsmet Doğan gibi isimlerin eserlerinin sergilendiği bu serginin hazırlanma ve tartışma süreci iki yıl sürmüştür. Bu iki yılın belki de 1990'lardan 2000'lerin sonuna değin Türk güncel sanat tartışmalarının ekseninde durduğu söylenebilir. Burada ükenin yerellik ya da cumhuriyet tartışmalarının sadece ulusal değil, dünyanın bir çok yerinde tartışıldığını vurgulamaya yönelik bir bakış açısı geliştirilmiştir (Akay, 2009, s.68). Bu bakış açısıyla, sanat ortamında tek bir dinamikten söz edilemeyeceği açıktır. Keza o yılların ardından sıkça bahsedilmeye başlayan güncel sanat, manifestosu olan bir akım ve proje benzeri bir durumun içinden çıkamamıştır. Oluşum nedenleri Çalikoğlu'na göre, global ölçekte ekonomi ve politika üzerinden yorumlama gerektiren, ulus-aşırı ölçekli değerlendirilecek, geniş çapta ve birbirine farklı dinamiklerden oluşmaya başlamış bir

sanat anlayışı ve dünya görüşüdür (2008, s.7). 1990'lı yılların gelenek ve İslami sanatlarla birlikte gelişen yeni sanatsal pratikler, denemeler ve sergiler sayesinde kitlelere ulaştırılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz.

Beral Madra'nın düzenlediği *Aynılık ve Ayrılık* sergisi (1997), İslami sanatlarla çağdaş sanatın birbirine geçişkenliğini yansıtan önemli bir örnektir. Bu sergi, ekonomik ve teknolojik gerçekliklerle toplumlar, geleneksel kültür belleğinden uzaklaşırken, şimdi ve gelecekteki belleğin çağdaş sanat aracılığıyla nasıl biçimleneceğini sorgulamış; geleneksel sanatın modernist ve postmodernist çalışmalar vasıtasıyla bir araya getirilmesi çoğu zaman bürokratik engellere takılarak gerçekleştirilememiş olsa da 1990'ların sonunda, geleneksel vurgunun yapıldığı önemli bir işlevi üstlenmiştir. Madra, kendi söylemiyle *aynılık ve ayrılık* kavramları, *unutma ve hatırlama* arasında karşıtlıklar ve çelişkilerin oluşturduğu gerilimleri yeniden kullanarak geleneği üretmiştir. Sanat eserini bağımsızlaştırma iddiasındadır çünkü "Gelenek gücünü aynılıktan almaktadır, ayrılık ise geleneğin kendisi olmamaktadır" (1997, s.3).

Dönemin sonlarına doğru, Türkiye'de özellikle yeni eğilimlere oranla, sanat grupları ve sanatsal oluşumlarda büyük artış yaşandığı gözlenmektedir. Sayıları onları geçen gruplar ardı ardına belirmiş; popüler kültür ise, ekonomik ve toplumsal ortamda yeni arayışların yolunu açmıştır. Sanat ortamındaki oluşumların çoğalması, genelde politik ve toplumsal olanla ilgilidir. Bu sanatsal oluşumlar, doğrudan politik sorunlardan bahsetmeseler de politik olana dönüşen yeni bir algılama yaratarak, sanat pratiklerinin başka bir biçimde yaşanabileceğini göstermişlerdir. Bunlar arasında en çok dikkat çekenler; Ankara'da kurulan Hangar Sanat Oluşumu (1992) ve İstanbul'da Hafriyat Grubu'dur (1996). Bu grupları 2000'lerden sonra İstanbul'da Karşı Sanat Çalışmaları ve İzmir'de K2 grubu gibi oluşumlar izlemiştir. Sanat alanında faaliyet gösteren kurumların yapılanması da 1990'larda başlamış ve Avrupa Birliği müzakereleri 2000'lerde hız kazanmış (Yılmaz, 2012, s.96,97 ; Erdemci, 2008, s.297-298); açılan galeriler, sanat merkezileri ve müzeler çağdaş sanatı destekleyen bir çok kuruluş ve kurum işbirliği sonucunda önemli katkılar sağlanmıştır.

Sivil girişimlerin, teknolojik gelişmelerin ve dönüşümlerin tüm dünyada yarattığı etkiler/sarsıntılar sonucunda; otokratik, patrimonyal devlet anlayışının üstüne gölge düşmüş, merkezi devlet otoritesinin etkisi zayıflamış, ve onun yerine alt kültür grupları ve onların davranışlarını, yaşama biçimlerini ve cemaat ruhunu ön plana çıkarmıştır. O tavrın içinde ikrah duygusu yeni bir yönelimde çıkış noktası olarak belirmiştir. Kahraman'a göre (2007, s.210), böyle bir gelişme yalnızca Türkiye'ye özgü olmayıp, bu üretken çelişkiyi kapitalist blokta aynı zamanlarda deneyimlemiştir.

2.5. 2000'li Yıllarda Sanat ve Siyaset

1990'lı yıllarda yaşanan üç ekonomik kriz (1994-1998-2000/2001) ile Türkiye 2000'li yıllara neo liberal politikaların tıkanmaya başladığı, siyasal ve ağır ekonomik krizin yarattığı olumsuz etkilerle girmiştir. Ancak neo liberalizmin uğrattığı tahribattan yine neo liberal siyaset ile Türkiye ekonomisi dipten çıkarılmaya çalışılmıştır. Milli gelirin %13'ü tarım sektöründen yaratıldığı ve iş gücünün % 35'inin istihdamı tarım sektöründen sağlandığı ülkenin 2000'li yıllarında tarım sektörünün hızla gerilediği görülür. Tarımın gelişimi açısından Türkiye Avrupa ile kıyaslandığında yoksul ve geri kalmış bir Akdeniz ülkesi olarak kabul edilmektedir. Bu istikrarsızlık ve uyumsuzluk 2002 yılında iktidara gelecek olan Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) tarafında en uygun konjonktürü oluşturmuştur (Çolak, 2006, s.142,143 ; Uzgel, 2009, s.11 ; Pamuk, 2012, s.215).

2001 yılında Recep Tayyip Erdoğan, Milli Görüş hareketinden ayrılarak arkadaşlarıyla birlikte yeni bir parti kurmaya karar vermiş, Anadolu kentlerinde söz sahibi büyük sanayicilerin çoğunluğu küreselleşme ve AB yanlısı olan bu partinin kurulmasını desteklemişlerdir. Nitekim, ülkenin böylesi bir sosyal yapısında kurulan ve birçok görüşe göre 1980 sonrası ANAP iktidarını anımsatan AKP, muhafazakar demokrat siyasi vizyona sahip kimliğini ve iletişim stratejisini teknolojiden çok yüz yüze iletişimle gerçekleştirmiş, halkın desteğini alarak %34,28 oran ile 2002 yılında tek başına iktidar olmuştur. Partinin ismi hiçbir İslami sembol taşımamakla birlikte, hukukun üstünlüğüne vurgu yapmak için *adalet*, ekonomiye vurgu yapmak için *kalkınma* terimi kullanılmıştır. Bu yaklaşım Soğuk Savaş dönemini anımsattığını düşünen bazı kesimlerce eleştiriye maruz kalmıştır. Süreçte, AKP'nin kuruluşundan

itibaren ilk beş yıllık dönemde özel sektör ile olumlu ilişkiler kurduğu görülmektedir. Önemli bir hususta bu partinin diğer hiçbir hükümette olmadığı kadar özel sektör yanlısı politikalar izlemesidir. Bu nedenle, sanayiciler de AKP ve hükümetin büyük destekçisi olmuşlardır. İstanbul'da sandıktan çıkacak sanayici oyu sınırlı olmasına karşın, Anadolu'da küçük ve orta ölçekli işletmelerin sahiplerinin oyları fazladır. Yeni sanayicilere daha önceki hükümetler gibi sübvansiyon sağlayamayan AKP, devletin borç yükü ve AB ile gümrük birliği politikalarını da mümkün kılamamıştır. Ancak yeni sanayiciler, Avrupa ile bütünleşmenin sürmesi, ihracata yönelik sanayileşme ve mali disipline sahip çıkma konusunda stratejiden sapmaması için baskı yaparak bu politikalara destek vermişlerdir (Pamuk, 2012, s.273, 279-281 ; Gülalp, 2003, s.181).

Ülkenin en önemli sorunlarından olan ekonomi, siyasi liderlerin ve parti programlarının oy oranlarında en önemli etkiye sahip alandır. Ekonomiyi en iyi bilen lider sorusuna verilen yanıtta, İktisat Profesörü Tansu Çiller ve Dünya Bankası Başkan Yardımcılığı görevinde bulunmuş İktisat Doktoru Kemal Derviş olmasına karşın, Recep Tayyip Erdoğan açık ara farkla birinci seçilmiştir (Turan, s.184-186). Seçim sonrası alınan verilere bakıldığında, AKP'ye oy verenlerin bazı kesimlere duyulan tepki, Anadolu kökenli iş adamları, oy verecek parti bulamayanlar, diğerleri ile aralarında açılan uçurumdan dolayı gecekonduda yaşayan varoş gençleri ve kendi partilerini cezalandırmak isteyenlerden oluşan karma bir seçmen kitlesi olduğu düşünülmektedir.

Bu dönemdeki sanatsal faaliyetlere ve yaklaşımlara bakıldığında karşımıza böyle bir tablo çıkmaktadır. Ardı ardına açılan özel müzelerin yanı sıra alternatif sergileme mekanları, güncel sanat merkezlerin uyguladığı misafir sanatçı programları, genç küratörlerin bir araya gelerek ya da bireysel olarak kurdukları Psit, BAS, NOMAD, Galata Perform, Apartman Projesi, Altı Aylık, Oda Projesi gibi kolektifler, inisiyatifler ve projeler sanat ortamına hareket katan unsurlar olmuşlardır (Bunulday Hasgüler, 2013, s.163). Türkiye'de 2000 sonrası yapılan bienallerin içeriklerinin biraz daha siyasallaştığını belirten Madra, özellikle son üç bienalin teması ve davet edilen sanatçılar açısından değerlendirildiğinde, bu durumun açık bir şekilde görüldüğünü söylemektedir (2003, s.44). Buradan, sanata eleştirel gerçekçilik ve siyasal yaklaşımın

moda haline geldiği, bazı sergilerde yer edinebilmenin koşul olduğu söylenebilir. Bu dönemde, geleneksel ve pentür devam ederken bunlarla harmanlanmış yeni güncel sanat eserleri, çok uluslu sanat organizasyonları, müzeleri, sanat merkezleri, bağımsız sanat grupları, kamusal alan tartışmaları, sosyal sorunların ya da siyasi meselelerin konu edildiği sanat eserlerinin yüzbinlerce alıcı bulduğu yeni sanat piyasası ve sanatçı çeşitliliğinin arttığını söylemek mümkündür (Çalikoğlu, 2008, s.95).

2002 yılında Ankara Galerî Nev'in düzenlediği *Pankart* sergisindeki çalışmalara bakıldığında, çoğunun 1970'lerin ikinci yarısında ilk işlerini üreten sanatçılardan Orhan Taylan, Mustafa Aksoy ve diğer sanatçıların üretimlerinden oluştuğu dikkat çeker. Bütün bu yapıtlar, son yirmi yıl içinde ülkenin hafızasından silinmiş olan çatışmalı bir döneme tanıklık etmektedir. *Kızıldere*, *Kanlı Pazar* ve *Maraş Katliamı* adlı büyük boyutlu tabloların yanı sıra, toprak işgal eden köylüler, mitingler, grevler, işçiler, halk yürüyüşleri konulu görsel malzemelerin ve arşivlerin kayıt altına alındığı sloganlar ve tartışılan başlıklar sergide yer almıştır. Bu çalışmaların hepsi galerinin içinde bir arada durmakta, bir yandan kızgınlık bir yandan da umudu taşımaktadır. Aslında bu sergi, medyanın yitik kuşak olarak nitelendirdiği 78 kuşağının klişeleştirilmesine karşı yapılmış bir itirazı temsil eder. Sergiyi düzenleyenlerden ressam Arslan Eroğlu amaçlarını şöyle açıklar:

70'ten bu yana 30 yıl geçti, fakat kimse bu otuz yıllık geçmişin muhasebesini yapmıyor. Bu sergi bir anlamda geçmiş 30 yılın muhasebesini yapmak adına bir sorumluluktur. Bizden sonra gelen kuşak ile aramızda insani bir ilişki kurulamadı. Bizimle onlar arasında bir kopukluk yaşandı. Bu kopukluğun nedeni kuşak çatışması diye bir şey değildi. Bu bizim kendi kuşağımızı iyi değerlendiremediğimizden kaynaklanıyordu. Bu anlamda Feyyaz Yaman ile ben, kendi sorumluluğumuz açısından geriye dönüp, o döneme bir görsel bakış yapmak, o dönemi hatırlatmak ihtiyacı hissettik (aktaran; Aktan, 14.03.2002).

Pankart sergisinin yanı sıra bu sıralarda dikkat çeken başka sergiler ve önemli işlerde yer almaktadır. Bunlardan biri, Kürt meselesinden milliyetçiliğe, iktidar eleştirisinden pek çok konuya sert eleştiriler getiren ve politik duruşuyla adından sıkça söz ettiren Hale Tenger'in 2005 tarihli oyuncak kurşun askerleri ve elinde dürbün tutan plastik figürünü, demir levhadan oluşan bir temelin üzerine yerleştirdiği *Ortasında (Amidist)*

adlı heykel çalışmasıdır. Bu çalışmada, sosyal değerlerimizdeki çöküş, baskıcı devlet politikaları, giderek artan şiddet ve askeri güce karşı eleştiri yapılmıştır. Hazır nesnelere sanat kariyeri boyunca kullanan sanatçı, bu nesnelere yeni bir karakter verip onlara sosyal ve siyasal anlamlar yüklemektedir (Anonim, 2011, s.3).

Politik çalışmalarıyla gündeme gelen bir diğer sanatçı Burak Delier, AB bayrağını türban gibi bağlamış ve gözleri faltaşı gibi açık bir kızı konu edindiği *AB Bayraklı Kız* (2004) posterini “bir düğüm atmak ya da haritayı katlamak gibi bir şeydi” sözleriyle tanımlamış, amacının ise “hem Avrupalıların hem de Türklerin birbirleriyle ilgili ön yargılarına virüs bulaştırmak” olduğunu söylemiştir. İki farklı bakış açısı yakaladığı bu çalışmada yer alan Ortadoğulu kadın imgesi edilgen konuma geçmiş, izleyicinin kadına bakması gerekirken kadın izleyiciye bakar duruma getirilmiştir (Başaran, 9.10.2005).Sanatçının bu çalışmasının yanı sıra, Dolmabahçe Sarayı önündeki bir muhafızın karşısına elinde satır tutarak onun taklidini yapan arkası dönük bir figürün bulunduğu *Muhafız* (2005) adlı fotoğraf çalışmasıyla katıldığı karma sergide oto-sansüre uğramış ve yerinden kaldırılmıştır. Kaldırılma sebebinin diğer işlerle yanyana getirildiğinde anlam kayması yaşaması ve şiddet propagandası yaptığı gösterilmişse de, çalışmanın indirilmesini içinde bulunduğumuz gerilimli, korku ve kaygı atmosferinin baskısını azalttığını savunmayan sanatçı, aksine bu kolektif oto-sansür eyleminin ve genel olarak oto-sansürün korkularımızı tasdikleyen ve büyüten bir etkisi olduğunu dile getirmiştir (2013, s.26,27). Sanatçıların bireysel olarak seslerini duyurmaya çalıştığı böyle bir ortamda, hızla değişim gösteren sanat piyasası, büyük firmaların sponsorluklarıyla düzenledikleri sergilere de tanıklık etmektedir.

Bahsedilen büyük sermaye grupları tarafından desteklenen Blockbusters sergileri anlık reklamlardan çok daha vurucu bir güce sahip olan sponsorluk mekanizmasıyla işlediğini de burada belirtmek gerekmektedir. Örneğin, Sabancı Grubu'nun Kasım 2005-Mart 2006 tarihleri arasında açtıkları Picasso sergisi ve Haziran-Eylül 2006 tarihlerinde düzenledikleri Rodin sergisinin afişlerini İstanbul'un her noktasında görünür olması grubun prestijini arttırmakla kalmamış, dünya pazarına kurumsal kimliğini ve pazar payının büyüklüğünü sanat aracılığıyla göstermiştir. Dev firma,

Picasso ve Rodin aracılığı ile izleyiciyi Sabancı Müzesi'ne getirerek gücünü farklı bir şekilde sergilemiştir (Türkdoğan, 2014, s.192).

Londra Serpentine Galerisi'nde *Ruhumu Asla* ve Tate Modern'de *Veronica Read'in Dört Mevsimi* adlı yapıtlarının başarısı ile dünyanın en prestijli sanat ödüllerinden biri olarak kabul edilen Turner Ödülü'ne 2004 yılında aday gösterilen ilk Türk sanatçı Kutluğ Ataman olmuştur. Tate Modern'in internet sitesinde Ataman'ın "Bireylerin özel hayatlarına dair dokunaklı ve meselenin derinine inen video yerleştirmeleri koyduğu ve toplumsal sorunları gündeme getiren içsel portreler yarattığı" vurgusu yapılmıştır. Sanatçının *Ruhumu Asla* adlı çalışması, New York Modern Sanat Müzesi'nin daimi koleksiyonuna alınmış, dünya çapında önemli işler yapan sanatçımızın yurtdışında düzenlediği sergileri binlerce ziyaretçi gezerken, Türkiye'de gerçekleştirdiği *Peruk Takan Kadınlar* adlı çalışması, çok fazla reklam kampanyaları yapılmasına rağmen açılışı sadece dört yüz kişinin ziyaret etmesi, daha sonrasında bu sayının günde yirmi-otuz kişiye düşmesi (Yılmaz, 2012, s.318 ; Sönmez, 2005, s.11), Sabancı grubunun açtığı Picasso ve Rodin sergisine yoğun ilgi gösterilmesiyle kıyaslandığında, Türk toplumunun sergi ve müze gezerken nasıl bir sanatsal görüşle ziyaret ettiği ve uzun kuyruklar oluşturduğu da yukarıdaki iki örneğe bakıldığında düşündürücü bir o kadarda tartışılması gereken bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Geçmişteki sanatla bugünkü sanat arasında karşılaştırma yaparak, geçmişteki sanatla bugünkü sanat arasında benzerlik ve toplumsal bir önemin kalmadığını belirten Almasulu (2008, s.40) "Sorunu çözecek, tanımlayacak kavramlar olmadan, körler diyalogundan öteye gidilemez. Sanat her şeyden önce kavramlara gerek duyar, kavramlarla açıklanır ve kurulur" diyerek kavramlar üzerinde tartışmadan ne eski ne de yeni anlatımların anlaşılmasının mümkün olmadığını ileri sürer. İktidarların, toplumsal yapıların, güçlülerin kabul edildiği ve sürdürmek istedikleri yaşam tarzlarına ve dayatmalarına karşı sanatçı her zaman tepkisini göstermiştir. Mevcut düzenin iktidar dayatması, ona bağlı olarak topluma yerleştirdiği adalet, hukuk, eğitim, din, yaşam kuralları ve ekonomik ilişkiler sanat çevresinin duyarlılığını kirletmektedir. Sanatçı, kendisine dayatılan yaşam biçiminden ve onun kurum ve ilişkilerinden huzursuzluk duyar ve o ilişkilerle bütünleşmekten kaçınır. Bu durum, Tristan

Tzara'nın "Çağdaş denilen uygarlığın bütün kuruluşlarından, hatta temelinden, mantığından, dilinden nefret ediyorduk" söylemini anımsatmaktadır. Yani bütün bu tepkiler yeni bir biçimin gerekliliğinin istemini ortaya koymaktadır. Sanatın iç yapısındaki devrimci değişim nereden beslenirse beslensin büyük yankı uyandırmakta ve yaşamı başkalaştırmaktadır (2008, s. 159, 378).

2002-2007 döneminin siyasi cephesine dönüldüğünde, Türkiye'nin Avrupa Birliği ile bütünleşmesi için ılımlı bir politika izleyen ve daha önceki hükümetlerden daha fazla katkıda bulunan Adalet ve Kalkınma Partisi, 2007 seçimlerinde de % 47 oy alarak tekrar iktidara gelmiştir. Ancak, AKP'nin 2007 yılında gösterdiği başarısında, daha önceki dönemde izlediği ılımlı politikaların sebeplerinin daha iyi anlaşılması gerekmektedir. Bu gelişmelerin siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal çok fazla nedeni bulunmaktadır. Örneğin iktisadi nedeni, 2001 krizi ve sonrasında toparlanma sürecinin çok fazla dile getirilmesidir. Sonrasında yaşanan süreçte, yönetsel alandaki baskılar artmış, bürokratik kadrolardaki seçkinci taraf zamanla ulusal çizgiden çıkıp sivil toplum yapılarına kaymıştır. Çevre, politik alanda muhafazakar, İslami ve nispeten milliyetçi eğilime sahip bir siyasal taşıyıcı olarak, merkez üzerindeki baskısını arttırmıştır (Gökmen, 2013, s.209). Bu anlamda, merkezi yapı ile çevresel öğeler arasında yaşanan çatışmaların, günümüzde din ve kültürel temellerle milliyetçilik kanadında devam ettiği görülmektedir.

Siyasi arenada yaşanan bu gelişmeler, muhalif tarafta cumhuriyetin tehdit altında olduğu algısını yaygınlaştırmış, toplumsal ayrışmaların hızla arttığı bu dönemde kimi sanatçılarda bu kaygıyı eserlerine yansıtmıştır. Bu süreçte üretilmiş işlerden Fikret Otyam'ın *Cumhuriyet* (2007) isimli eseri geçmişin değerlerine yaptığı vurgulu sembolik göndermeler ve tepkisellik açısından siyasal içerikli örnek olarak değerlendirilebilir. Cevdet Erek de sıklıkla kullandığı mimari, ses, zaman ve mekânı sürekli iç içe geçiren, birbirine tercüme eden, birlikte düşündüren ve hissettiren işler üretmiştir. İstanbul Bienali sırasında sergilenen cetveller serisinden *Darbeli Cetvel* çalışması da buna iyi bir örnektir. Üzeri 1923, 1960, 1971 ve 1980 tarihleriyle işaretlenmiş cetvelde, sanatçı sadece siyasal tarihleri çizgisel zamanda yerleştirmemiş, aynı zamanda geçen zamanın müzikal olarak tekabül ettiği bir görsellik sunmuştur. Bu

anlamda değerlendirildiğinde, çalışmanın hem siyasi darbeye hem de sesin ritmini tutan zaman aralıklı darbelere referans verdiği söylenebilir (Yılmaz, 2010, s.231 ; Anonim, 2012).

Bir başka politik çalışma olan Burak Delier'in *Parkalinç* (2007) isimli eseri, neo liberalizmin, tüketim toplumunun, ulusalcılığın ve sanatçının sözde demokrasi deyimiyle yapılanlara karşı bireyi koruyacak bir giysi tasarımıdır. Eserin açıklamasında şu sözler yer almaktadır: “Parkalinç nedir? Parkalinç içi sert poliüretan plakalarla kuvvetlendirilmiş dayanıklı bir giysidir. Parkalinç *linç* geçirmez. Taş, sopa, cop ve yumruk darbelerinden etkilenmez. Parkalinç yağmur geçirmeyen dış kumaşı ve içindeki polar sayesinde zor iklim koşullarında maksimum koruma sağlar”. Siyasi mesajlar içeren bu projesine dair sanatçının yaptığı açıklama şöyledir:

Bu işin hem siyasal hem de ekonomik boyutları var. Projeyle vurgulamak istediğim şey maruz kaldığımız siyasetin her zaman ekonomiyle ve tüketimle bağlantılı olduğuydu. Kültür alanında bir eleştiride bulunurken sanki bu sadece kültür siyasetiyle ilgiliymiş ve de ekonomik boyutu yokmuş gibi davranıyoruz. Oysa, siyaseti ekonomiden soyutlamamak gerekiyor. Bu, Marksist teorinin ve genel olarak solun argümanlarının geçersizleşmiş olduğu savı ve buna paralel olarak da solun liberalleşmeye, içi boşalmış bir ifade özgürlüğüne indirgenmesiyle ilgili (aktaran; Kosova, 2007).

Politik içerikli eserlerin yanı sıra dönemin önemli sanatsal gelişmelerinden biri de 2009 yılında açılan İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin çağdaş Türk sanatının son otuz yılına damgasını vurmuş önemli sanatçıların eserlerini koleksiyonuna dahil etmiş olmasıdır. Müzenin yapısına baktığımızda, alt katındaki “Sürelî Sergiler Salonu ile ikinci kattaki Sürekli Sergiler Salonu” birbiri ile bağlantılı bir bütünlük oluşturduğu görülmektedir. Buradan müzenin sadece modern sanat ile sınırlarını çizmediği aynı zamanda günümüzde geri plana itilen Türk çağdaş sanatının gelişimine katkıda bulunarak dünyadaki modern sanat müzelerinin çizgisinde bir profil sergilediği anlaşılmaktadır. Sürekli serginin müzeye dahil edilmesi, müze ziyaretçilerine Türk çağdaş sanat ve modern sanatın başlangıcından bugüne geçirdiği değişimi önemli sanatçılar üzerinden takip etme imkanı sunmuştur. Bu tür sanatsal gelişimler, toplumun sosyal, ekonomik, kültürel ve politik değişimlerle olan ilişkisini sunması bakımından önem arz etmektedir. İlk başlarda korumak, sergilemek ve kültürel

alanlarda çalışmalar yapmak amacıyla kurulmuş müze, zamanla sosyal aktivitelere daha geniş yer vererek yapılarını bu yönde şekillendirmiş bir enstitü profili çizmiştir (Çalıköglü, 2009, s.15 ; Turner, 1996, s.354).

Gittikçe muhafazakarlaşan günümüz siyasi ortamına Kemalist çizgiden baktığımızda; Atatürk'ün yaşadığı dönem *Altın Çağ* olarak adlandırılmakta, bu dönemde de mücadele ruhunun devam edeceği vurgusu yapılmaktadır. Laik kesim etrafında ulusal duyguların oluşmasında, AKP iktidarından kaynaklı şeriat kaygısı ve Avrupa Birliği sürecine yönelik adımları ve ulus-devlet hakimiyeti zemininin sarsılmasının etkili olduğunu söylemek mümkündür. Tehdit olarak görülen bu unsurlara birde Kürt milliyetçiliği ile ülkenin bölünme kaygısı da eklenmektedir. Aydınlar, aşırı Batılılaşma isteğinden ve bunu gerçekleştirirken baskıcı üsluptan yakınmışlar, bu eğilimdeki gelişmelerin olumsuzluklarını yazılarına ve söylemlerine taşımışlardır. Tabii ki Doğululaşma gibi bir önermede bulunmamışlar, ancak bazı toplumsal değerlerin yitirilmemesinin (Bora, 2009, s.368 ; Kahraman, 2007, s.90), altını çizmişlerdir.

Türkiye, bugün yaklaşık yüz elli yıldan bu yana iki kesimli sosyal tabanda cereyan eden Batılılaşma hareketlerinin ve buna karşı olan tepkilerin ortaya çıkmasıyla kimlik bunalımının yarattığı kültür ikiliğinin her alanda ortaya çıktığı bir yer haline gelmiştir. Ülke; eğitim sektörü, devlet, siyasiler, iş muhitleri, medya, aydın kesim ve sanatçısıyla gelişmiş ülkelerde rastlanmayacak şekilde ikiye bölünmüş toplumu yaşamaktadır. Toplumla ilgili şeylerin değiştirilmesi, düşüncelerin değiştirilmesinden daha zordur çünkü bunlar gözle görünür şeylerdir, yani açıkça hissedilebilir değişkenlerdir (Ocak, 1996, s.6 ; Mert, 1994, s.14).

Siyasi yaşamda devam eden kaygılara paralel olarak sanatsal alanda da aynı kaygıların yaşandığı söylenebilir. Örneğin, 6 Mayıs-13 Haziran 2011 tarihleri arasında İzmir'deki Eski Avusturya-Türk Tütün Deposu'nda yer alacak Centre Pompidou Video Sanatı Koleksiyonu 1965-2010 sergisinin hazırlık aşamasında gerçekleşen sansür girişimi bu kaygılar ve gidişat hakkında ipucu vermiştir. Centre Pompidou tarafından düzenlenen ve İzmir Fransız Kültür Merkezi tarafından organize edilen sergide Köken Ergun'un

Bayrak (2006), Berat Işık'ın *Kırmızılı Kadın* (2008) ve Erkan Özgen'in *Orijin* (2008) adlı işleri siyasal nedenlerle sakıncalı bulunması, Türkiye'yi temsil edemeyecekleri gerekçesiyle sergiden çıkartılması kaygı unsurlarını perçinlemiştir (Başaran, 2011).

Bir başka sergi de ARTER'in organize ettiği, Selim Birsnel, Hera Büyüктаşçıyan, Canan, Aslı Çavuşoğlu, Merve Ertufan ve Johanna Adeback, Nilbar Güreş, Berat Işık, Şener Özmen, Yusuf Sevinçli, Erdem Taşdelen, Hale Tenger ve Mahir Yavuz'a ait yapıtların yer aldığı *Haset, Husumet, Rezalet* (2013) sergisidir. Üretimlerinde iktidarı eleştirmekten çekinmeyen Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II*'de *Priapos* adlı heykeliyle simgelediği iktidarın şiddeti karşısında istemli, kabullenilmiş ve sessiz bir biat içinde üç maymunu oynayan; ama söz konusu şiddete maruz kalmaktan kurtulamayan bizlerin tavrını ve iktidarın şiddetini sorgulamaya açmıştır. *Böyle Tanıdıklarım Var III* çalışmasında da; iktidar ve şiddete maruz kalanlar ilişkisini yeniden mercek altına almış, ancak bu yerleştirmede bir önceki versiyonda yer alan *Priapos* ve üç maymun gibi simgesel unsurlar yerine, gerçeği gözler önüne süren belge niteliğindeki fotoğraflar kullanmıştır (İz, 27.02.2013).

Ardı ardına açılan sergilerin muhalif kanadında yer alan, toplumsal veya bireysel acıların derin etkilerini soyut etkileşimli simgesel ve metaforik bir biçimde eserlerine yansıtan CebraİL Ötgün'ün, Hangar Şehirlerarası Sergisi sırasında yaptığı *Erdal Yüzümüze Bakabilirsin!* (2012) adlı yerleştirmesinde ise; 13 Aralık 1980 yılında yaşı mahkeme tarafından büyütülerek idam edilen 17 yaşındaki Erdal Eren'in infazından bir gün önceki kısa hikayesi anlatılmaktadır. Sanatçı araştırma yaptığı sırada Erdal'ın fotoğrafını çekmek isteyen Savaş Ay'ın anılarından yola çıkarak işini üretmeye başlamıştır. Çalışmada 12 Eylül süresince kimi kaynaklara göre 50 kimilerine göre 55 kişinin idam edildiği insanlar Erdal'ın kimliğinde bir araya getirilmiştir. 50 adet 35x25 ve 5 adet farklı ebatlarda kağıt parçalarının yüzeyleri;

Çay suyu ve posası izolasyon astarıyla boyanmıştır. Bu, ölümlerle yoksunlaşan yaşamlara gönderme niteliği taşıyan soluk sarı renk ve malzemelerin arasında, arkası dönük ayakta bekleyen gölge-figür Erdal'dır. Yüzeğe yerleştirilen nesnelere ise, sanatçının bu konuyu çalıştığı zaman diliminde ortaya çıkan ve bir şekilde Erdal'la iletişimi olduğunu düşündüğü şeylerdir. Bazıları özlemlerini, bazıları ulaşamadıklarını, yarım bıraktıklarını simgelemektedir.

Renkli tabaklar, onunla ilgili yazılmış şiir ve notlar; kara iplik yumağı içine yerleştirilmiş iki boncuk da ona bu durumu reva görenleri simgeleyen gözler gibi düşünülmüştür (aktaran; Yılmaz, A.N. 2015, s.322).

Her alanda yenilik ve özgürlük vaadiyle iktidara gelen 2000’li yılların partisi AKP, dindar ve muhafazakar özelliğinden dolayı sanat alanında istediği başarıyı yakalayamamış, aksine sansürcü uygulamaları ve sanatsal konularda çıkarılan yasal düzenlemeleri yüzünden sanat çevresinden tepki toplamıştır. Bu durum kendine yakın sanat çevresini de sıkıntıya sokmuştur. Hükümet kurulduktan sonra tüm kurumlarda mutlak muktedir haline gelmesine karşın, sanat ve estetik alanlarında varlık gösterememesiyle muhafazakar kesim, bu soruna çözümler aramaya başlamıştır.

Bu süreçte, Abdullah Gül’ün cumhurbaşkanlığı döneminde genel sekreterlik görevini yürüten edebiyat profesörü Mustafa İsen’in Suriçi Grubu Platform’un²¹ İstanbul toplantılarında yaptığı bir konuşmada; “Muhafazakar kesimin nasıl bir demokrasi anlayışı varsa, muhafazakar estetik ve Muhafazakar Sanat’ın normlarını ve yapısını oluşturmak gibi bir yükümlülük içindeyiz” sözleri bu durumu kamuoyunda biraz daha görünür kılmış, muhafazakar sanat tartışmalarını başlatmıştır. Geleneksel Türk Sanatları üzerine çalışan ve 2009 yılında Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü’nü alan profesör Uğur Derman, “Nasıl özgür sanat diye bir kavram varsa, karşılığında Muhafazakar sanat olması lazım” diyerek İsen’in söylemlerine destek verirken, Muhafazakar çevreden Düccane Cündioğlu, aksini iddia ederek sanatın varlık nedeninin tahayyül olduğunu, buna sınır konulamayacağını belirtmiş, muhafazakar sanat ve sanatçı diye bir şeyin olamayacağını belirterek, “sadece aklın ve gerçekliğin sınırları olabilir ancak özü gereği sanatın olamaz” (Yılmaz, A.N. 2015, s.220, 221), yorumunu yapmıştır.

Cumhuriyet tarihi boyunca kültür ve sanat konularının siyasi konuların gerisinde kaldığını ve nihayetinde muhafazakar sanat konusunun bugün tartışmaya başlamasını

²¹Suriçi Grubu Platformu’nun kökeni, 1959 yılında kurulan Fena İtiyatlarla Mücadele Cemiyeti’ne dayanmaktadır. Gençleri kötü alışkanlıklardan uzak tutarak, onları bilgili, iyi bir insan, vatandaş, ve birikimli İstanbullu olmalarını sağlamayı amaç edinen muhafazakar eğilimli bu derneğin, son zamanlarda “iş, siyaset, sanat kulvarı başta olmak üzere kendi alanlarında isim yapmış önemli konukların katılımı ile son derece arifane bir atmosferde” toplantılar gerçekleştirerek kendini güncellemeye çalıştığı gözlenmektedir (aktaran; Yılmaz, A.N. 2015, s.221).

olumlu bir gelişme olarak gören İskender Pala, *Muhafazakar Sanat Manifestosu* başlıklı yazısında, tartışmanın muhalif tarafın; muhafazakar kavramıyla, her şeyi din penceresinden gören, yalnızca dini referans alan kişiler olduğunu kastetmektedir. Ona göre, muhafazakar sanat; toplumun kendi kimliğinden kaynaklanıp bağrında görünür kılınan sanattır ve toplum barışına, aydınlanmasına, maddi-manevi gelişimine katkıda bulunmayı amaç edinmiştir. Pala'nın bu sözlerine karşı, Sosyalist çevreden Yiğit Günay ise (2012), sağcıların muhafazakar sanat tartışmasını alevlendiren, “sağcı sanat yapıtları ya da üretimi değil, var olan sanatın beğenilmeyen taraflarını sansürleme isteğidir” der ve burada amaçlanan şeyin politika ve ekonomi alanda kurulmakta olan egemenliğin sanat ve kültür piyasasında da kurulmaya çalışılması olduğunu ileri sürer. Günay'a göre, sağcıların cephelerinde üretim olmadığı gibi var olan sanatta onlara uymadığı için ilk akıllarına gelen şey sansürlemedir. İktidar çevreleri yapacakları sansüre sansür değil, toplumun tercihi diyeceklerdir. Burada toplumun tercihi retorik olduğundan, tüm söylemlere karşın devletin kontrol mekanizmasına ihtiyaç duyan sağ kesim, onsuz hegemonya sağlayacak bir kültür-sanat üretime sahip değildir (Yılmaz, A.N. 2015, s.221-223).

Muhafazakar sanat tartışmaları sürüp giderken toplumsal olaylarda bu dönemde hız kazanmıştır. Örneğin, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne tahsis edilmiş olan Taksim Gezi Parkı'nın İstanbul 6. İdare Mahkemesi'nin ve 2 No'lu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu kararına karşın, Taksim Yayalaştırma projesi kapsamında Topçu Kışlası'nın yeniden inşa ettirilmek istenmesi üzerine, 27 Mayıs 2013 tarihinde sosyal medya aracılığıyla bazı aktivistlerin, çalışmalarını durdurmak üzere alanda toplanması ve polisin orantısız güç kullanarak müdahale etmesi ülkenin bütün şehirlerine yayılan protestolara neden olmuştur. Özellikle gençlerden oluşan grupların demokrasi için verdiği savaş ve direnme gücü belki de yüzyıllarca unutulamayacak bir durum yaratmıştır. Böylesi bir direniş içinde yer alan sanatçılar ise, gerek eylemleriyle gerekse süreç içinde ve sonrasında ürettikleri eserlerle desteklerini sürdürmüşlerdir. Sanatın yaşamla ve dolaylı olarak politikayla bağlantısı bulunduğundan, sanat eseri de bir çeşit yorumdur, yorumda bir tür özgürleştirici edim olduğu için bilincin aktif hareketliliğini beslediği görülmüş; Gezi süreci de tam anlamıyla böyle oluşmuştur (Özer, 2014, s.41).

Bu kapsamda Gezi Olayları sonrası, 28 Mayıs-15 Temmuz 2014 tarihleri arasında Piramid Sanatta küratörlüğünü Bedri Baykam ve Denizhan Özer'in paylaştığı *Sıkıyorsa Gel!* sergisi düzenlenmiştir. Serginin tamamı Gezi olayını konu alan siyasal içerikli çalışmalardan oluşmuştur. Okan Ulusoy *Yandaş Medya* Foto-manipülasyonu, Ali Akkyıldız *Pala Dolabı* enstalasyonu, Safiye Mine Erdurak *Taksim Gezi Müdahale* kitap, Muzaffer Akyol *32 Mayıs Kapısı*, Deniz Yünem *Çapulcu Warhol*, Denizhan Özer'in *Gezi Savunması* fotoğraf dizileri, Ceren Selmanpakoğlu *Sen* enstalasyonu, Bahri Genç *İsyân* kağıt üzerine akrilik çalışması, Gülercan Hacıoğlu *News 1, 2,3* kağıt üzerine mürekkep çalışması, Tansel Türkdöğân *Direnîşe Adanmış* fotoğrafı, Deniz Gökdoğan *Kapandı üzerime Geceyarıları* tual üzerine akrilik, Genco Gülan *Kendi Başını Yiyen Kral* bronz-hazır nesne, Deniz Pireci *Ben Kazandım* seramik heykel, Doğan Akbulut *Duran insanlar* tual üzerine yağlı boya, Selen Arslan *Şiddet* dijital baskı, Alpay Tuğlu *31 Mayıs 2013-Saat:19:26 İstiklal Caddesi* fotoğraf, Emine Şenses *Ağaç* kolaj, Ozan Bilginer *Diren Ankara* serigrafı, Fûruzan Şimşek *İsimsiz* tual üzerine akrilik, Suat Akdemir *İsimsiz* tual üzerine karışık teknik, Mustafa Albayrak *Kırılma* asetat fotoğraf, led ışık, Çetin Pireci *İsimsiz* heykel, Bedri Baykam *İleri Demokrasinin Gezi Sözlüğü* tual üzerine karışık teknik, Şehmus Atasever *Özgürleşmek* tual üzerine karışık teknik, Işıl Arısoy Kaya *Red Mask* fresk, Şahin Çetin *Kül Günlükleri* tual üzerine karışık teknik, Erdal Avcı *Taksim Gezi Direnişi* fotoğraf, Bülent Bakan *Sarmal (Gezi Sergisi II)* foto kolaj, Resul Aytemür *Diren Gezi* tual üzerine yağlıboya, Aslı Özok *Maskeli Twitter* tual üzerine yağlıboya, Nesren Jake *Huzur* dijital çalışma, Melis Buyruk *Resistance* seramik üzerine metal çivi, Eda Çıgırlı *Müdahale Var* tual üzerine karışık teknik, Fazilet Kendirci *Mayıs Haziran 2013 2014 Gezi* Cuha kumaş ve karışık teknik, Osman Nuri İyem *Fotoğraf Üzerine Dijital Sansür* asitsiz kağıda dijital baskı, Faruk Yiğen *Protesto 1* tual üzerine karışık teknik, Temur Köran *İsimsiz* tual üzerine yağlı boya, Mustafa Horasan *Horosan Gezi Defteri*, Turan Büyükkahraman *Diren İstanbul* tual üzerine yağlı boya ve kalem, Ahmet Kiracı *Kör Kuyu* tual üzerine yağlı boya, Ezgi Bilgin *Diren Gergedan* tual üzerine karışık teknik, Neriman Oyman *Kıyam* tual üzerine yağlı boya, Kayıhan Keskinok *Barikat* tual üzerine yağlı boya, Tuncay Takmaz *Tayyep Sağlığına* tual üzerine karışık teknik, Murat Havan *Çapulart* tual üzerine akrilik, Şükran Moral *Resist Turkey* Performans, Mehmet Özenbaş *Gezi*

Parkı-Taksim Ahşap ızgara üzerine karışık teknik, Ali Raşid Karakılıç *Direnışe Hazırım* tual üzerine dijital baskı, Deniz Beşer *Yes We Gas* kağıt üzerine karışık teknik, Seydi Murat Koç *I Love You Toma* tual üzerine karışık teknik çalışmalarıyla sergiye katılmışlardır (Anonim, 2014). Düzenlenen bu sergiyle muhalif sanatçıların iktidar karşıtı eylemlere destek verirken, eleştirel düşüncelerini eserlerine taşıyarak farkındalık yaratmaya çalıştıkları görülmekle birlikte, Gezi'nin gerek siyasette gerekse sanatta yarattığı etkiye bakılıcak olursa, son yıllarda tanıklık ettiğimiz en büyük tepkisel hareket olduğunu söyleyebiliriz.

AKUT Başkanı Nasuh Mahruki de Sıkıyorsa Gel Sergisi'nin kataloğunda yazdığı *Gezi olayı Neydi?* yazısında, Gezi direnişinin "...aynı çağdaş değerlere inanan ve tüm sistemin, insanın temel hak ve özgürlükleri üzerine kurulması gerektiğini düşünen, çağdışı tüm yasakları ve baskıcı zihniyeti reddeden, kimseyi ötekileştirmeyen ancak bugüne dek örgütlenme ihtiyacı hissetmemiş ya da bunu nasıl yapacağını milyonlara örgütlü mücadelenin gücünü gösterdiğini" söylemiştir (2014, s.127). Sanat eleştirmeni Ali Şimşek'in de belirttiği gibi Gezi "her şeyden önce permatif boyutuyla güncel sanatı kışkandıracak zenginlikteydi. Son otuz yılın neredeyse tek hakimi olan güncel sanatın gündelik hayattan alıp sanat alanına tahvil ettiği her şey, direniş boyunca sanat alanından kurtarılıp hayata geri verilmiştir" (2014, s.171). Gezi direnişiyle ilgili *Modernden Postmoderne Sanat* adlı kitabında Mehmet Yılmaz (2013, s.513), daha önce hiçbir direnişin bu kadar sanatsallaştığını hatırlamadığını, buna sadece devlet değil, siyasal partilerden kamuoyu araştırması yapan şirketlere, sanat ve bilim çevrelerine, herkesin ansızın yakalandığını, kalıplaşmış açıklamaları çaresiz bıraktığını söylemektedir. Yılmaz'a göre, Gezi direnişi siyasal düzenin anlamsızlaşmış olduğunu gün yüzüne çıkarmış, dijital gençliğin analog iktidara karşı isyanı bir kez daha zihinlere devrimi kazımıştır.

Sanatsal alana yansıması gözle görülür bir biçimde olan Gezi Olayları'nın ardından düzenlenen başka sergilere baktığımızda; Berlin-İstanbul Quartier sanatçı topluluğunun Mixer Art tarafından düzenlenen "Borders and Boundaries" (2015) adlı karma sergisi dikkate değerdir. İnşa edilen alanların egemen bir güç olarak baskı kurması sonucu kendini özgürce ifade edemeyen bireyler ortaya çıkardığından, bu fiziksel ve politik bariyerler, dil ve sosyal alanlar gibi bir çok yaşam biçimlerinde

belirleyici olmaktadır. Bu nedenle, bireyin kimliğini tanımlarken karşılaştığı politik, yapısal ve sosyal engeller serginin kavramsal çerçevesini oluşturmuştur. Fotoğraf, yerleştirme, resim ve video gibi farklı disiplinlerden çalışmaların yer aldığı sergiye katılan yedi sanatçıdan biri olan Aylin Yavuz'un, Michel Foucault'nun 'ütopik beden' kavramından yola çıkarak hazırladığı desenlerde çizgiyi çizilmiş bir sınır olarak ele almış, diğer sanatçı Mary Moon ise resimlerinde, Türkiye-Ermenistan coğrafyalarının yakınlığını mimari bir dille ortaya çıkarırken, yerel ve uluslararası siyasetin bu birlikteliği nasıl sekteye uğrattığına dair bir izlenim oluşturmak istemiştir (Anonim, 2016a). Son yıllarda, özellikle terör olaylarının merkeze sıçraması ve bu olaylarda bir çok insanın hayatını kaybetmesi toplumda sarsıcı bir etki yaratmakta, siyasi ortam karanlık bir tablo çizmektedir. Siyasette yaşanan böylesi gergin bir ortam, sanatını icra etmeye çalışanların cephesinde de yansımaları bulmaktadır.

Bunlardan biri de 1 Mart 2016 tarihinde düzenlenmesi planlanan ve küratörlüğünü Katya Krupennikova'nın üstlendiği *Post-Peace –Barış Sonrası* adlı serginin Akbank Sanat'ın 'Türkiye'deki siyasi atmosferi' gerekçe göstererek iptal etmesidir. Sergide yer alan sanatçılar, Akbank'ın sanat-kültür programında yer alan film festivali ve müzik gibi etkinlikleri iptal edilmezken, Barış Sonrası sergisinin iptal edilmesinin politik bir sansür olduğunu öne sürmüşlerdir. Sanatçılar, konuyla ilgili bir metin yayınlamaya, Türkiye'de yaşanan kriz durumlarında ve acil olaylarda sıklıkla başvurulan oto-sansür ve devlet sansürüne karşı olduklarını belirtmişlerdir. Kamu alanında yaşanan acil durumların; kültürel, sanatsal, gazetecilik ve akademik alandaki ifade özgürlüklerinin kısıtlamalarla meşru hale getirilmesini ve bunun pek çok insana hareket alanı bırakmayan yaygın bir uygulama olduğunu söyleyerek, bu tür susturulmalara ses çıkarmanın ve derinlemesine sorgulama alanlarının gerekliliğini savunmanın kültür emekçilerin bir sorumluluğu olduğunu vurgulamışlardır. Ayrıca sergide bir performans yapması beklenen sanatçı Pınar Öğrenci ve Atalay Yeni'ye "Barış İçin Yürüyorum" etkinliğine katıldıkları gerekçesiyle dava açılmasını da kınadıklarını belirten sanatçılar, bu serginin yaratmayı amaçladığı açık uçlu ve sorgulayıcı söyleminde ısrarcı olduklarını ve içinden geçilen bu zorlu süreçte, serginin yapılması gerektiğini ve uluslararası söylemsel bir ortamın geliştirilmesi gerektiğini vurgulamışlardır (Anonim, 2016b).

Güncel sergilerden bir diğeri, Halil Altındere'nin Berlin'de gerçekleştirdiği *Space Refugee* başlıklı sergisidir. Sergisinde, “Mültecileri kimse kabul etmiyorsa, Mars'a mı gidecekler?” sözleriyle bu tahayyülü ve yaşanmakta olan trajediyi, 2012 yılında Suriye'den Türkiye'ye iltica eden Muhammed Faris üzerinden ironik bir yaklaşımla ele almaktadır. *3'lü Portre 1 Kozmonot Ekibiyle* (2016) adlı yağlıboya çalışmasında ise, Faris'i kozmonot olarak konu edinerek onun yolculuğu üzerinden sanal gerçekçilik sanatçılarının, uzay hukuku uzmanlarının ve NASA'nın incelikli olduğu kadar iç burkan bir Mars ütopyası kurgulamaktadır (Yıldırım, 15.09.2016). Bu kara mizah çalışmasına paralel olarak Berlin'de Hebbel Am Ufer'da yer alan *Köfte Airlines* adlı fotoğraf projesinde de, özellikle Merkel'in son dönem politikalarından dolayı gündemde olan mülteci krizine değinmek isteyen sanatçı, insan haklarına saygılı, daha uygar ve medeni olarak görülen Avrupa ülkelerinin riyakarlığını ortaya koymaya çalışmıştır (İnce, 2016, s.16).

Darbelerle sarsılmış, etkileriyle yıpranmış bir toplum ve her defasında yeniden biçimlendirilmeye çalışılan ülkemizde, TSK bünyesinde kendilerine “Yurtta Sulh Konseyi” adını veren bir grup asker tarafından 15 Temmuz 2016 tarihinde askeri darbe teşebbüsüyle yeni bir dönemece girilmiştir. 15 Temmuz ertesinde, aralarında Sinop Bienali'nin de bulunduğu bir çok sanatsal etkinlik iptal edilmiş, bazı söyleşiler ve sergiler de ileri tarihe ertelenmiştir. Darbe girişimi, Suriye'de devam eden operasyonlar, ülkenin doğusunda çatışmaların devam ettiği terör sorunu, ekonomik kriz, göç, savaş ve hükümetin aldığı kararlarla devam etmekte olan OHAL ile gündemin sürekli değiştiği, gündelik sorunlardan bir türlü olağan duruma gelemeyen bir ülke profili çizen Türkiye'de “Ben ne için sanat yapıyorum?” sesleri de yükselmeye başlamıştır (Altınok, 2016, s.10). Siyasi yaşamın getirdiği bu kaos ortamında eserlerinde siyasal imgeleri sıklıkla gördüğümüz sanatçı Hale Tenger de pozitif bir pencereden bakabilmeyi çok istediğini ancak pek ümitli olmadığını şöyle dile getirmektedir:

90'lar da politik olarak feci yıllardı. O günlerin şartlarına yönelik tepkilerim üzerinden işler üretiyordum. Herşeye rağmen o yıllarda kendi adıma motivasyon, etki-tepki sürüyordu. 2013 dahil, yani Gezi öncesi ve sonrası da

sürdü bu durum. Kişisel bir durum mu bu, sanmıyorum ama bu aralar ben neye tutunacağını, ne yapacağını bilemez bir haldeyim. İşime devam etmek için kendimi zorluyorum (2016, s.11).

OHAL’de olduğumuz bu süreçte sanatçı Yusuf Taktak, toplum üzerinde baskının sürekli devam ettiğini, sanatçının da bundan nasibini alacağını belirtirken, kendi yolunda ilerlemeye çalışan genç sanatçıların sahip oldukları yeni figürasyon ve çoğu kez mizahi anlatıma kaymalarını da bunun işaretleri olarak görmektedir. Bir diğer sanatçı Haldun Dostoğlu ise, tüm olumsuzlara karşın ülkemizde sanat üretimlerinin kalitesinin çok yükseleceğini, 12 Mart’tan, 12 Eylül’den sonra yeni oluşumlar ve yeni sesler çıktıysa bu dönemde de öyle olacağını söylerken, koleksiyoner ve galerici Moiz Zilberman, 15 Temmuz darbe girişiminin ve onu takip eden sürecin çağdaş sanatın ‘ilham’ anlamında daha fazla zenginleşerek, sanatın fonksiyonel öneminin anlaşılacağını, ancak özgürlükler ve sanat pazarı konusunda oldukça zor günlerin bizleri beklediğini söylemektedir (2016, s.13).

Ülkemizde son iki yüzyılı aşkın süredir hemen her alanda Batı gibi olunmaya çalışıldığını söyleyen Fikret Başkaya ise, küçük bir azınlığın rahatlığı pahasına, insanlığın varoluş koşullarını ortadan kaldıran burjuva uygarlığının ayrıcalıklı ülkelerine benzemek istenmesini eleştirmekte; bu benzeyişin 1980 sonrasında daha fazla yoğunlaştığını söylemektedir. 1839 Tanzimat Fermanı’ndan bugüne değin iktidarı eline geçirenlerin vaatler verdiğini ancak bu vaatlerin bir kısmının gerçekleştirilemediğini söyleyen Başkaya, bunu ülkenin iki yüzyılı aşan muasırlaşma, asrileşme, Batılılaşma, kalkınma, çağdaşlaşma ve çağ atlama problematiğini sömürgeleştirmekten başka bir şey olmadığını işaret etmektedir. Başkaya’nın bu açıklamasını yorumlayan Özkan Eroğlu (2015, s.71), sömürgeleşmiş sanat vurgusuyla, bütünüyle Batı ülkelerinin direksiyonunda yönetilen ve yönlendirilen bir sanat ortamı ve sanatçı boyutu kastedildiğini söyler ve bunlara galericiler, eleştirmenler, yazarlar ve son dönemlerde küratörleri de ekler .

Türkiye üzerine yapılan ortak bir gözlemin sonucuna bakıldığında, Türk toplumunun Batı toplumlarından farklı siyasal ve ekonomik bir yapı içinde geliştiği gerçeği karşımıza çıkar. Osmanlı Devleti’nin mirasını devralan Türkiye, bu mirasın üzerine

inşa edilmeye çalışılan belirli sorunları etki-tepki olarak yansıtan yapısal farklılığı ortaya koymaktadır. Batı düşüncesini temel alan bir toplumsal ve kültürel gerçekliğe dayandırılan liberalizm, Batı'dan ithal edilmiş bir siyasi ve iktisadi kuramı olmasından, bir açıdan Doğu'nun toplumsal ve kültürel gerçeklikten farklılıklar taşıyan bir zeminini de beraberinde getirmiştir. Bir toplumun geleceği ile ilgili doğru bilgiler vermek ya da önceden tahmin etmek neredeyse imkansızdır. Çünkü dış faktörlerden dolayı, bir toplumun geleceği önceden belirlenemez. Ancak, geçmişi incelemek toplumun geleceği ile ilgili ipuçları verilebilmesini mümkün kılmaktadır. Ülkenin siyasetini belirleyenler, olaylara kendi sınırlarının ötesinde, kendi denetimlerinin dışında karşılık vermek zorunda kalırlar (Doğan, 2008, s.92 ; Ahmad, 2014, s.249). Modern Türkiye'nin tarihine göz atıldığında sürekli bu olgu aklımıza gelmektedir. Bu nedenle, Türkiye'nin geleceği ile ilgili öngöründe bulunmak tarihsel gelişimi ve bugünkü durumuyla değerlendirildiğinde oldukça zordur.

3. BÖLÜM

BEDRİ BAYKAM'IN SİYASİ DURUŞUNUN SANATSAL ÜRETİMİNE ETKİSİ

Mantıksız görünen şey şu: Picasso gibi, Afrika kabilelerinden ödünç bir şeyler alan Avrupalı sanatçı iseniz güçlüsünüzdür. Eğer Afrikalı bir sanatçı Avrupalı bir sanatçıdan ödünç alırsa o zaman bu zayıflıktır. İşte bu mantık dışı!

Edward Lucie-Smith

3.1. Çocuk Ressamlıktan Profesyonel Sanatçılığa Geçiş (1960- 1980)

1950'li yılların sonunda iç ve dış politikada yaşanan olumsuzluklar, çok partili sisteme geçişle birlikte DP ve CHP arasında yaşanan gerilimler, baskı ve polis devleti yöntemleriyle önlenmeye çalışılan tüm sorunların gün yüzüne çıkması, cumhuriyet tarihinde yaşanan ilk askeri darbeye zemin hazırlamıştır. 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi sonrasında gelen siyasal ve anayasal süreç; demokratik haklar, basın özgürlüğü, işçi hakları, grev ve toplu iş sözleşmesi hakları, düşünce özgürlüğü ve üniversite özerkliği gibi tüm konularda yenilikler getirmiştir. Bu süreçte, Türkiye'nin sosyal yapısı hızlı bir değişime uğramış, günümüze kadar gelen etkileriyle siyasi, askeri vb. devlet kurumlarının düşünsel altyapıları daha belirgin hale gelmiştir. Klasik hak ve özgürlükleri genişletip güçlendirmesinin yanı sıra sosyal hakları da düzenleyen 1961 Anayasası ise, sosyal devlet ilkesinin gerçekleştirilmesini amaçlamış, demokrasinin vazgeçilmez öğeleri olarak nitelendirdiği siyasi partiler üzerinde düzenlemeler yaparak, onları hukuki bir statüye kavuşturmuştur (Ateş, 1994, s.35 ; Sümer vd, 2003, s.103 ; Özön, 1995, s.32 ; Can, 1998, s.46,47). Esen'e göre 60'lı yıllar, 1961 Anayasası ışığında Türkiye'nin en çağdaş, en özgürlükçü, en gelişmiş ve en uygar seviyesine ulaştığı bir döneme tanıklık etmektedir. Bu dönemde yasama, yürütme ve yargı organları arasındaki dengeler yeniden tanımlanmış; toplumsal, ekonomik ve siyasal alanda yaşanan sorunlar daha kolay çözümlenebilecek düzeye gelmiştir (2010, s.68).

Siyasal alanda olduğu gibi kültürel yapı üzerinde de dönüşümlerin yaşandığı 1960'lara kadar, yıllarca komünizm tehlikesi ile eş tutulan eleştirel yaklaşımın önü açılmış, sanatta yeniden ortaya çıkan figüratif eğilim yerini politik, toplumsal ve yönetsel eleştiriler yapan bir anlayışa bırakmıştır. Anayasanın yürürlüğe girmesiyle bir yandan kamuoyu önünde sanat sorunları, sanatçı hak ve güvenceleri gündeme gelirken, diğer yandan Türk sanatının dünyaya açılması gibi beklentiler artmış ve bu konuda öneriler dile getirilmiştir. Söz konusu dinamikler ekseninde, Batı dünyasında ortaya çıkan soyut dışavurumcu akımların etkin olarak ortaya çıktığı kavramsal sanat, pop sanatı, performans ve video sanatı vb. eğilimler Türk sanat ortamında eşzamanlı gelişim ve değişim göstermese de, benzer sanatsal çalışmaların az sayıda sanatçı tarafından benimsendiği gözlenmiştir (Esen, 2010, s.68 ; Özsezgin, 1986, s.97 ; Gürdaş, 2014, s.173). Kemalizmin canlanması olarak da nitelendirilen bu süreçte, daha öncede belirtildiği gibi darbe sonrası ülkeye yeni bir rejim getirilmiş, az ama öz temellere dayandırılan yeni bir anayasa hazırlanmıştır. İlk olarak “yeni bir hak kavramının ortaya konulması, sınıfların varlığını ret eden devletçi yaklaşım, uzun bir geçmişı olan dayanışma ve dernekçilik geleneğini ertelemeksizin, yeni anayasa ruhuyla birlikte açıkça olmasa da, daha çok sınıf kavramıyla ilişkili bir hak kavramına dönüşmüştür” (Kahraman, 2003, s.276).

Ülkenin siyasi değişimlere tanıklık ettiği böylesi hareketli bir ortamda Bedri Baykam ise (d.1957), “Harika Çocuk” olarak basında yer almaktadır. Sanatçının üretimlerinin alt metninde yatan politik bilincin temellerini bu koşullara bağlamak mümkün olduğu gibi, bunu siyasetin içinde olan bir aileden gelmiş olmasına dayandırmanın da mümkün olduğunu söyleyen Hasan Bülent Kahraman (2003, s.277), Baykam'ın ilk çalışmalarını bu çerçeve etrafındaki yansımalarla ilişkilendirmekten ziyade, daha çok popüler kültürün dünyayı kuşatması sonucunda meydana gelen koşulların farkında olan bir çocuğun yansıması olarak değerlendirmektedir.

Baykam'ın oldukça erken bir yaşta sanat alanına dahil olması ve Harika Çocuk olarak tanınmasının ilk işaretleri şöyle ortaya çıkmıştır; 27 Mayıs devrimini takip eden günlerden birinde dönemin siyasi lideri İsmet İnönü'nün evinde siyasi sohbetler yapılırken, henüz 3 yaşında olan Baykam, eline aldığı kağıt ve kalemle İnönü'nün

portresini yapmıştır. Resmin oldukça ayrıntılı çizilmiş olması ve İnönü'ye benzerliği ailesini ve orada bulunanları şaşırtmıştır. Bu farkındalığın oluşmasıyla sanat yolculuğuna adım atan Baykam'ın asıl yeteneğinin keşfedilmesi ise, o dönemde çocuk resmi üzerine eğitim almış olan ressam Kayıhan Keskinok'un Baykam'ın resimlerini inceleyip, yeteneğini ortaya çıkardığı 1962 yılına rastlamaktadır (Gündüz, 2004, s.303).

Görsel algının gelişimi, biçimlendirme ve desen uygulamalarında çocukların zihinsel gelişimini Baykam'ın üretimleri üzerinden analiz eden Keskinok, *Biçimleme ve Görsel Algının Gelişim Sorunları ve Bedri Baykam* (1968) adlı kitabında, Baykam'ın resimlerinde gözlemlenen çizgilerin özenli bir şekilde akıp giderek artistik düzeye ulaşmasını; doğayı gözlem gücüne, onu hafızasında tutabilme yeteneğine ve bunları doğru yansıtabilmesine bağlamıştır. Keskinok'un üzerinde durduğu önemli bir nokta; normalde 12-15 yaşlarında yetişkinleşmeye başlayan bir duruma Baykam'ın 6 yaşında ulaşmış olması, resimlerinin dışavurumcu ve gerçekçi çizgilere sahip olmasıdır. 6-12 yaş arasındaki bütün çocuklarda biçimleme yönünden hayranlık uyandıracak orijinalite gözlemlenir ancak, Rene Bolvineau ve Andre Bouler'ın da belirttiği gibi, 12 yaşına doğru çocuktaki şiir dolu evren yerini büyüklerdeki mantık dünyasına bırakmakta ve tazeliğini yitirmektedir. Paris Ecole Normale Superieure des Beux Arts okulundan Prof. Raymond Legeult, harika çocukların kritik döneminin 7 yaş olduğuna işaret etmiş, ancak bu durumun Baykam için söz konusu olmadığını belirtmiştir. Çünkü, normalde çocuklar içsel gerçeklik aşamasına yaklaştıklarında artistik gücünü kaybederler. Baykam'ın ise, yukarıda belirtildiği gibi, doğuştan gelen yeteneği ve çalışkanlığı sayesinde bu duruma rastlanılmamaktadır (Keskinok, 1968, s.9).

Baykam'ın yeteneği hususunda diğer çocuklarla karşılaştırma yapılarak ortaya çıkan analizlere bakıldığında, normal bir görsel algı gelişimi geçiren çocuklarda iki aşama görülmektedir. İlk aşama 4-6 yaş arasında, ikinci aşama ise 7-9 yaşlarına rastlamaktadır. Diğer çocuklarda 4-6 yaş arasında geçirilen sembolik anlatım durumu, Baykam'ın 2 yaşındaki birkaç resminde gözlenmiştir. Burada, sembolik dönemin kısa sürede atlatılıp görsel gerçekliğe geçişi söz konusudur. İçsel gerçekliğe dair resimlere rastlanılmadığından, bu geçişleri hızlı yaşayan Baykam, diğer çocukların 7-9 yaş arası

araştırmaya başladığı karakter aramalarına 3 yaşında başlamıştır. Özellikle, profilden çizdiği portrelerde bu arayışın ısrarlı olduğu açıkça görülmektedir. Tüm bu ısrarla arayış nedenlerini, onun görsel algısının gelişimini sağlayan esas etkenlerden biri olarak görmek yanlış olmaz. Çünkü, çocuklarda en büyük zorluklardan biri figürlerin değişen hareketli durumlarını yansıtmaktır. Oysa ki, Baykam, resimlerinde (birkaç çizgisi hariç) anlatım dönemine geçiş yaptığından, figürleri görev ilişkileri içinde algılanmaktadır. Bu yaşın başlangıç resimleri incelendiğinde, konu olarak askerler ve kovboyların yaşamı ile ilgili oldukça hareketli sahneler dikkat çekmektedir. Renkli resimleri ise, siyah-beyazlardan ve desenlerinden daha azdır. Ancak, az sayıdaki renkli çalışmalarında dahi renk kullanırken büyüklere has incelik ve duygu durumunu taşıdığı gözlemlenir. *Kovboy Savaşı* (resim 1), *Meksika Atı* adlı resimlerinde olduğu gibi, az renk kullanmasına karşın çok zengin bir görünüş göze çarpar. Örneğin, *Atlılar* adlı deseninde de figürler, güçlü bir belleğin yansımalarına işaret eden dışavurumcu çizgilerden oluşmaktadır. Süvarinin oturuş rahatlığı, atın ve süvarinin oran ve devinimi ancak 12 yaş sonrasında rastlanabilecek bir görsel algının ürünü olarak nitelendirilir (Keskinok, 1968, s.23,24).



Resim 1 : Kovboy Savaşı. 1962. Kağıt üzerine suluboya çalışması. 50x70 cm

Erken yaşta başladığı sanatsal üretimleri nedeniyle yurtiçi ve yurtdışında dikkatleri üzerine toplayan Baykam'ın bütün yaşamını ilgilendiren kararlar, uzmanlar ve pedagogların ön değerlendirmeleriyle alınmaktadır. Bu süreçte, yeteneğinin körelebilme kaygısı için uyarılar alan ailesi, Baykam'ın sanat eğitimi alıp-almaması konusunda bazı sanat otoritelerine danışmıştır. Aralarında Cenevre Güzel Sanatlar Akademisi Direktörü Charles Palfi, Cenevre Martenont Güzel Sanatlar Okulu Müdürü Falk-Cuenod, Jean Jacques Rousseau Enstitüsü Müdürü ve diğer uzmanların bulunduğu sanat otoriteleri Baykam'ın resim eğitimi almamasının doğru olacağı görüşünde birleşmişlerdir. Bu görüşleri dikkate alan ailesi, Baykam'ı resim dersi görmemesi için Fransız okuluna göndermiştir (Gündüz, 2004, s.306,307). Baykam'ın ileriki yıllarda da tartışma konusu olarak karşımıza çıkacak olan neden sanat eğitimi almadığı yönündeki söylemlerin yukarıdaki sebepten kaynaklandığını görmekteyiz.

Resim eğitimi almamasına karşın resimler yapmaya aralıksız devam eden Baykam'ın ilk sergisi 19 Mayıs 1963 yılında Ankara'da açılmıştır. Hakkında ilk yazıyı kaleme alan Cumhuriyet Gazetesi yazarı Selmi Andak (1963), sergide yer alan resimleri tarif etmekte zorlandığını, onların resim kurallarının üstüne çıkan kusursuz orijinal eserler olduğunu söylemiştir. Baykam'ın çocuk dünyasının etkilendiği unsurları; Matisse, Picasso, Dufy gibi ünlü ressamalarda aramanın boş bir çaba olduğunu, onun yaptığı her resminin pırl pırl Bedri Baykam izleri taşıdığını söylemiştir. Baykam'ın sergisine o dönem akademide resim öğrencisi olan bugün ise ülkemizin önemli ressamları arasında yer alan Gürkan Coşkun (Komet), sergi ile ilgili Baykam'ın anı defterine şu sözleri yazmıştır:

Lütfen biraz daha az Pekos Bill okuyun ve ana babanızı hiç takmayın, dinlemeyin. Sizdeki kabiliyeti geliştirmek için size bir şey öğretmemek gerek. Sonra şımarma sakın. Daha bu hiçbir şey. Büyük ressamların çoğu 70-80 yıl yaşamışlardır. Resim uzun sancılara bağlı bir şey. Her şeyden evvel kendinizin dışına çıkmanız için kendinizin içinden geçeceksiniz. Siz daha hiçbir şeysiniz. Kendisini dünyanın büyük ressamı, filozof, filozof, filozof, şair, yazar olarak selamlarım (aktaran; Baykam, 2006, s.104).

Ankara'da açılan ilk serginin ziyaretçileri arasında İsmet İnönü'de yer almaktadır. İnönü resimlerle ilgili görüşlerini, "Bedri Baykam'ın tablolarını hayranlıkla izledik.

Manalarını kavramaya çalıştık. Duygularımızı toplamaya çalışarak Bedri'nin gelişmesine nasıl yararlı olacağımızı değil, herhalde gelişmesine aksi tesir etmemeye nasıl muvaffak olacağımızı düşünerek ayrıldık” (2006, s.100,101) sözleriyle sergi defterine aktarmıştır. Cumhuriyet'in kurulduğu sıralarda da devletin oluşturmaya çalıştığı sanat politikası ve Atatürk'ün sanata ve sanatçılara verdiği önem dikkate alındığında, bu desteğin söz konusu dönemde halen devam ettiği görülmektedir.

Cumhuriyet Gazetesi'ndeki (16.06.1963), *Bedri Baykam Sergisi Üzerine* başlıklı yazısında Keskinok, Bedri'nin daha önce yaptığı resimlere fazladan bir şey eklenemeyeceğini ama belli bir bölgeyi ya da parçayı çıkarmanın mümkün olabileceğini belirtmiştir. Oysaki, bu sergide yer alan *23 Mart Mitingi*, *Yurda Dönüş*, *Kavga ve Hücum* adlı kompozisyonlarında Baykam'ın güçlü bir biçimde kendini aşma dönemine girdiğini ve büyük bir gelişme kaydettiğini vurgulamıştır. Önceki resimlerinde belli bir parçayı kompozisyondan çıkarmak mümkün iken, artık resimlerinde yer alan elemanların birbirine bağlı bir düzen içinde toplu organik bir bütünlüğü barındırması, tek bir parçayı dahi çıkarmayı mümkün kılmamaktadır. 6 yaşındaki Baykam'ın çizimlerinde, plan algısının üst düzeye ulaştığını söyleyen Keskinok, kalabalık figürlü kompozisyonlarında ise, zorluklara karşın rakkursinin ilk örneklerinin belirginlik kazandığının altını çizer. Örneğin, *Savaşçılar* çalışmasında (resim 2), tam karşıdan görülen atlıların baş, gövde, ön ve arka ayakların plan içindeki ilişkileri, plan algısının yetkinliğini gözler önüne sermektedir. Rakkursinin daha güçlü örnekleri 7 yaş resimlerinde daha belirgin bir görünüme ulaşmıştır. Burada belirtilmesi gereken şey 7 yaşındaki bir çocuğun uzay algısının üst seviyelere ulaşmış olmasıdır (1968, s.29). Keskinok'un sergideki resimlerle ilgili biçimsel değerlendirmelerinin yanı sıra ele alınan konulara bakıldığında toplumsal olayları, bu olaylarda yaşanan kavgayı, kargaşayı ve siyasilerin anlayamadıkları noktada yaşanan savaşları bu süreçte gözlemleyerek aktarması, ileride karşımıza çıkacak olan politik çalışmalarının kökenini oluşturduğu söylenebilir.



Resim 2 : Savaşçılar. 1963. Kağıt üzerine flo-master. 50x70 cm

Yurtiçinde açtığı sergilerle basın ve medyanın da gündeminde olan Baykam'ın 6 yaşından beri Avrupa'nın bir çok kentinde de sergiler açtığından bahseden Paris Laurore Gazetesi'nden Rafael Valensi, onu "Resmin Mozart"ı olarak nitelendirirken (14.10.1964), Musingen Dergisi'nden Tages Nachrichten ise, Baykam'ın uluslararası sanat camiasında büyük bir heyecan dalgası yarattığını söylemiştir (18.02.1964). The Washington Post Gazetesi, *Six Year-Old Turkish Artist Has European Art Circles Astir* başlığı ile Bedri'nin 6 yaşında Avrupa'nın önemli kentlerinde hayranlık uyandıran sergiler açtığını, resimlerini yaparken iki elini de çok rahat bir biçimde kullandığını vurgulamıştır. Geneva Sanat Okulu'ndan Prof. A. Rey'in Bedri'nin çizimlerini öğrencilerine bir sanatçıda olması gereken ve hayati önem taşıyan "spiritual freedom ve natural gift of creation" (9.12.1963), örneği olarak göstermesi de Washington Post gazetesinde yer alan haberler arasındadır.

Baykam'ın resimlerinin insanı asırlar öncesine götürdüğünü söyleyen İsviçreli Pedagog Kropf, onların ilkçağ mağara resimlerini de anımsattığını sözlerine eklemiştir. Bedri'yi bir tabiat harikası olarak nitelendiren Bern Pro-art Vakfı Müsteşarı Alfons Melliger, L'express Dimanche Gazetesi'nden eleştirmen Marcel Ferret ve büyük kabiliyetin harcanma ihtimali şimdi bana hüznün veriyor diyen Prof. Vilhem Stein, Kropf'un aksine; Baykam'ın resimlerini değerlendirirken, onu ilk çağ insanlarıyla değil yakın çağ isimleriyle kıyaslamamanın doğru olacağını savunarak

Mozart, Chopin, Roberto Benzi vb. bir çok yetenekli kişilere eş tutarak o isimlerin arasında yer alması gerektiğini söylemişlerdir (aktaran; Telişık, 1967, s.9).

Avrupa'nın önde gelen sanat otoritelerinin Bedri Baykam'ı Mozart, Chopin ve Benzi gibi önemli isimlere benzetmesi, dönemin ulusal basın organlarında da geniş yer bulmuştur. Örneğin Milliyet Gazetesi, *Altı yaşında çocuk ressam mı, yoksa?* başlıklı haberinde, L'express yazarı Marcel Ferret'in, Amerikan kovboylarını hiç görmemiş bir çocuğun resimlerine bakıldığında, kovboyları bu kadar muazzam düzeyde çizimlerine aktarmasının büyüleyici ve hayranlık uyandıran bir durum olduğunu söylemesi, ayrıca bunları başarırken hiçbir resim eğitimi almamış olmasının ise hayret verici olduğunu belirttiği yazısını haber yapmıştır (30.10. 1963). Yukarıda verilen örneklerde görüldüğü gibi Baykam'ın ulusal ve uluslararası basında yeteneğinin üst seviyede olduğuna dair yazarların benzer görüşleri beyan ettikleri görülmektedir.

Basında çıkan haberlerden öğrendiğimiz görüşlerin yanı sıra, Baykam'ın durumunu farklı bir bakış açısıyla ele alan dönemin önemli sanat tarihçilerinden Adnan Turani, çocuk sanatçıya müzik alanında enstrüman virtüözlüğü dışında pek rastlanılmadığını ancak 19. yüzyılda dahi çocuk örneklerine rastlanıldığını söylemiş; Fransızların Louvre Müzesi'ne girmiş büyük ressamlarından Chasseriau'yu ele alarak, 17 yaşında iken çağının en iyi portrecilerinden biri olduğunu gösteren eserlerinin bulunduğunu, 12 yaşında iken ünlü ressam Ingres ile çalışma fırsatı yakaladığını ve Ingres'in onun geleceğin Napolyon'u olarak tanımladığını hatırlatmıştır. Bu örnekle, 16 yaşındaki bir çocuk için sanatçı olabileceğini söylemenin 6 yaşındaki bir çocuk için söylemekten daha kolay olduğunu ifade eden Turani, bir çocuk için aşırı büyük laflar etmenin alışkanlık haline geldiği Türkiye'de Baykam hakkında yazı yazmak ya da bir değerlendirme yapmak için uzun süre beklemiştir. Gözlemlerinin ardından, *Bedri Baykam Hakkında* başlıklı bir yazı kaleme almış, Baykam'ın kağıt üzerine çizdiği çok figürlü kompozisyonlarının yaşından beklenmeyecek sağlam bir gözleme dayalı olduğunu dile getirmiştir. Baykam'ın kişisel izlenimlerini, kendi kendine bulduğu hikayeci yönüyle kağıda aktardığını ve yaptıklarının genellikle bilgiye dayalı olduğunu belirten Turani, bu bilgiye ve gözleme dayalı unsurların Baykam'ı diğer çocuklardan ayıran bir özellik olduğunu (1965, s.15,16), vurgulamıştır.

Yurt içi ve yurt dışında önemli yazar, sanat eleştirmenleri ve eğitimcilerin, hakkında yaptığı yorumların farkında olmadan sergiler çmaya devam eden Baykam'ın 1964 yılında, Paris Galeri du Bac'ta çtığı 70 adet desenden oluşan serginin Fransız TV ve basınında ilgi toplayarak kendisine resmin Mozart'ı lakabını taktıklarını yazısına taşıyan gazeteci Bilgin Peremeci, Le Parisien Libere'de 7 yaşında bir Türk harikası olarak tanımlanan Bedri'nin resimlerinde boşlukların içinde kendini belli eden bir çizgi gücü, canlı ve dikkat çekici bir renk anlatımının onu sanatkar haline getirdiğini söylemiştir (14.10.1964). Paris'te düzenlenen bir başka sergide, resimlerini inceleme fırsatı bulan David Crosby de, Daily Sketch'te Baykam'ın resimlerinin Matisse ile benzerlik gösterdiğini söylerken (28, 10.1964), Le Figaro Gazetesi, “aynı yetenekle hem sağ hem sol elini kullanarak figratiften soyuta rahatlıkla geçerek fırça, kalem ya da füzen kullanarak gözlerimizin önünde Matisse veya Miro'yu canlandırabiliyor” cümlesine yer vermiş, Fransız yazar Jean Pierre Dorian, ‘Coups de Griffes’ adlı kitabında Miro benzetmelerine Dali'yi de eklemiştir (aktaran; Baykam, 2006, s.131).

Portrelerini Matisse'e benzeten bir diğer kişi de Herald Tribune'den Anne Turner Bruno'dur. Greer Gallery New York'tan David Greer de Baykam'ı yetişkinlerin sanat dünyasında görürken, neredeyse bütün sanat eleştirmenleri ve sanat otoriteleri o sıralarda Baykam hakkında konuşmaktadır (aktaran; Keskinok, 1968, s.109). Aynı yıl, Baykam, Londra TATE Galeri'de sergilenen Matisse'in *Smklbcek* tablosuna bakıp, tablo hakkında “fena değil” ve “renkler arasındaki beyazlıkları beğendim” yorumunu (Anonim, 17.12.1964) John Rydon, *7 yaşında Genç Usta* olarak Daily Express'teki köşesine taşımış, Baykam'ın 1000 sulu boya ve 5000 adet kara kalem desenler ürettiği bilgisini de not düşmüştür (28.10.1964). Yukarıda görüldüğü gibi ulusal ve uluslararası basında çok sayıda haberi yapılan Baykam'ın resimlerini, doğrudan doğruya biçim öğeleri arasındaki ilişkilere dayandırmaları, resmin biçim öğeleri arasındaki üslup birliğinden ileri geldiği düşünülebilir. Çünkü onun resimlerinde bu düşünceyi doğrulacak üslup bütünlüğü açıkça görülmektedir.

Sanatçılar bu üslup birliğini yakalayabilmek için çoğu zaman deformasyona ve stilizasyona başvururlar. Örneğin, Matisse'in *Prences* adlı portresi ele alındığında,

saçlardaki stilizasyon, çehredeki biçim öğeleriyle saçları aynı kişiliğe sokmaktadır. Baykam'ın resimlerinde ise, devinimle abartılmış biçim bozmalarına rastlanılmasına karşın stilizasyonlar ender görülmektedir. Bu biçim bozmaları incelendiğinde, sanatçının hareket noktasının anlatım olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, Baykam'a kolaj, yağlıboya, suluboya ve guvaj boya gibi bir çok malzeme denemesinden sonra çizgide karar kıldırılmıştır. Salt çizgi olanaklarını kullanan sanatçının, bu çizgileri oldukça ekonomik kullandığı kolayca fark edilmektedir. Roma sergisinin broşürüne Prof. Artura Bovi'nin de yazdığı gibi “onda çizgi ne bir fazla ne bir eksiktir”. Bu yüzden, *Savaş* (1965) adlı çalışmasında da görülen “biçimin oluşum öğeleri olan madde, yapı, görev ve biçim uyumu onun resimlerinin temelini teşkil eder” (resim 3). Bu yüzden, resimleri Klee ve Matisse gibi ressamlarla benzerlik göstermekte veya Marcel Perret'in de ifade ettiği gibi geniş çizgilerle çalışılmış sadelik dolu mağara resimlerini anımsatmaktadır (Keskinok, 1964, s.41-53).



Resim 3 : Savaş. 1965. Kağıt üzerine keçeli kalem. 25x40 cm

Sanat eleştirmenlerinin yaptıkları değerlendirmeleri dışında dönemin siyasetçilerinden Ferda Güley de heykeltıraş Rodin'in “mermerin fazlasını atıyorum, geriye kalan heykel oluyor” sözünü referans alarak Baykam'a “sen de rengin fazlasını atarak kendi resmini arıyorsun. Boyuna ilerlediğin fakat asla bulamadığın nokta da seni ve insanlığı bekleyen Büyük Resim!” sözleriyle yorum yapmıştır (aktaran: Baykam, 2006, s.109). Jose Antonio Alcaraz da, Baykam'ın önemli isimlere benzetilmesiyle ilgili görüşlerini *Musical Dergisi*'nde paylaşmış; Rimbaud, Pascal ya da Menuhin'in veya Mozart'ın hadisesini göz önünde bulundurmanın çok faydalı olacağını belirterek, Baykam'ın çok

kaliteli bir resim sanatı olduğunu söylemiştir. Çizgileri ve renkleri dışa vuran bir ressam olarak gördüğü Baykam'ın resimlerinde bilinmeyen bir sezgi gücünün olduğunu, Dufy'nin Kandinsky'nin ya da bir Chagall'in henüz intikal etmemiş sezgi ve öğrenme hususuna onun sahip olduğunu belirtmiştir. Alcaraz'a göre, Baykam'ın resimlerinde beceri yerine bütün bilgilerin kaynağı olan sezgi, estetik unsurların sıkı ve sert emri yerine yeteneğin içten gelişmesi, disiplin yerine sadeliğin ön planda olması dikkat çekmektedir (aktaran; Baykam, 2006, s.108).

Baykam'ın resimleri, hikayeci özelliğinden dolayı hep bir konu üzerinde ve olay çevresinde gelişim göstermeye devam etmiş, Bernet Tagblatt'ın (1963) sanat yazılarında bahsettiği gibi çoğu zaman bu çizgiler dramatik bir akıcılık kazanmıştır. Prof. Ludwing Hofmann, yetişkin bir sanatçının biçimleme gücü ve duygusunu taşıyarak, Baykam'ın çok kısa zamanda sanki oyun oynarmış gibi resim yapmasını, az rastlanır bir durum olduğunu söylemiş, asıl şaşırtıcı olan şeyin zor bir konuyu betimlerken (bir at arabasının önden görünüşü vb.) resmin biçim niteliklerini bozmadan kavrayabildiğini belirtirken, Paris Martenont Güzel Sanatlar Okulu Öğretim Üyesi J. Falk Guenod ise, portreleri için "...dış görünüşlerin arkasında gizlenen gerçekler güçlü bir sezgi yeteneğiyle ortaya konulmuştur. Bir kaç çizgi modeli ruhsal durumunu göstermek için yeterli" (aktaran; Keskinok,1968, s.107,109) yorumunu yapmıştır.

Amerikalı sanat tarihçi Peter Selz'e göre (Arts Magazine, 1986), Baykam'ın çocukken yaptığı at, kovboy, Kızılderili resimlerle uçak ve roket resimlerinde geliştirilen simgeler ve resimle dış dünya arasındaki ilişki, ancak yetişkinlerin sanat yapıtlarında izlenebilecek düzeydedir. Selz, Baykam'ın *Kovboy*, *Savaş* ve *Düello* adlı kompozisyonlarının yanı sıra ekspresyonizmin ilk üyelerinden Alman ressam Emil Nolde gravürlerinin gücünü taşıyan çini mürekkebi ile yapılmış portrelerinin de dikkate değer çalışmalar olduğunu söylemiştir. 1607, New Hampshire Ave, NW Galerisi'nde 8 yaşındaki Baykam'ın sergisini gezen Andrew Hudson (1965), The Washington Post Gazetesi'ndeki yazısında, sergiyle ilgili Baykam'ın Raphael gibi değil, Saul Steinberg ve Paul Klee gibi resim yaptığını, sözü geçen ressamların eserlerine ilgi duyan kişilerin Baykam'ın denizdeki gemilerini, kovboylarını, askerlerini ve manzaralarını beğeneceğini belirtmiş, aynı zamanda sergide yer alan

genç bir kız portresinin James Thurber'in elinden çıkabilecek nitelikte olduğunu da (Özgören, 1999, s.118) sözlerine eklemiştir.

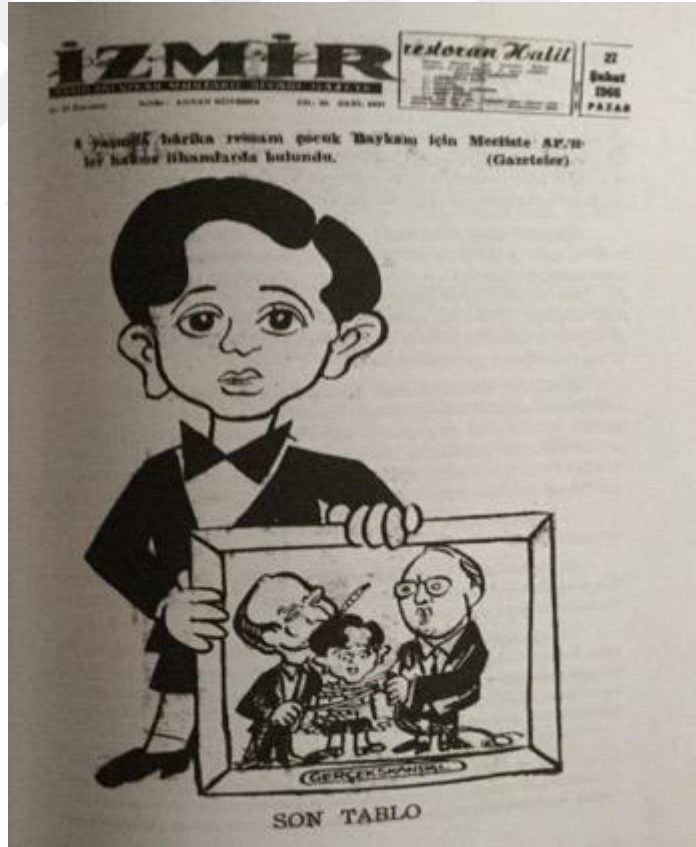
Açtığı sergilerde basında övgü dolu sözlerle bahsedilen Baykam'ın uluslararası sanat otoriterleri tarafından resim alanındaki yeteneğinin üst düzeyde olduğu kabul görünürken, ülkemizde ise tam tersi bir durum yaşanmıştır. Devletin kurumlarından Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı bir komisyon Baykam'ın "resim yeteneğinin bulunmadığı" değerlendirmesini yapmış, bu rapor CHP'li Milli Eğitim Bakanı İbrahim Öktem tarafından imzalanmıştır. Bu kararla, Türkiye'de yaşanan siyasi çekişmelerin yansımalarının sanata da dahil edildiği görülmekle birlikte, Baykam'ın Harika Çocuk Kanunu kapsamında yurtdışına gönderildiği ile ilgili yapılan spekülasyonlara; TBMM'de 25 Şubat 1968 tarihinde bir konuşma yapan CHP İstanbul milletvekili Suphi Baykam, sanıldığı gibi Baykam'ın Harika Çocuk Kanunu'ndan²² yararlanmadığını belirtmiş, bu unvanı kendilerinin değil dünya medyasının taktığını özellikle vurgulayarak konuya açıklık getirmiştir (Gündüz, 2004, s.324,325, 342). Suphi Baykam'ın bu açıklamalarına karşın, gündeme gelen önemli bir gelişme de; Baykam'ın yurtdışında açtığı sergilerin masraflarının devlet tarafından karşılandığı suçlamalarına maruz kalmasıdır.

Konuyla ilgili Cumhuriyet Gazetesi'ndeki yazısında Selmi Andak, Mozart, Beethoven, Zola, Michelangelo ve Leonardo da Vinci ve bir çok sanatçı gibi çocuk yaşta keşfedilen sanat dehalarının asla gereksiz tartışmalar ve polemiklere maruz kalmadığını, Baykam'ın ise etrafında olup bitenlerden habersiz bir şekilde sadece resim yaptığını, resimlerini görenlerin Klee, Miro, Picasso, Kandinsky, Chagall, Steinberg ve Dufy gibi önemli resamlara benzetiliyorsa ya da resmin Mozart'ı gibi yakıştırmalar yapıyorsa, Batı dünyasında söylenen bu sözlerin Türkiye'nin sanat tarihine şeref katan sözler olduğunu ve konuşulması gereken şeylerin bunlar olduğunu

²²1948 yılında müzik alanında özel yetenekli çocuklardan İdil Biret ve Suna Kan'ın devlet bursuyla yurtdışına gönderilip yetiştirilmeleri için çıkarılan 5245 sayılı kanundur. TBMM tarafından yetenekli çocukların desteklenmesi amacıyla Harika Çocuk Kanunu'nun geniş kapsamlısı için genel yasa öngörülmüş, 15 Şubat 1956 yılında kabul edilen 6660 sayılı kanun, Milli Eğitim Bakanına bu hususta genel ve geniş bir yetki sağlamıştır. Böylece, "Güzel Sanatlarda Fevkalade İstidat Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun" adını taşıyan kanunun kapsamına plastik sanatlarda dahil edilmiştir. Eski haliyle 7 kişilik olan ekip, plastik sanatlar uzmanlarının da katılımıyla 12 kişiye çıkarılmıştır (Altar, C.M. 4 Ağustos 1956).

belirtmiş; “hangi çağda, hangi yüzyılda, herhangi bir çocuk sanatçının politik polemige hedef olduğu duyulmuştur?” sözleriyle de Baykam’a yapılan suçlamalara ve eleştirilere küçük bir çocuğun alet edilmesinin çok yanlış olduğunu (29.05.1966), söyleyerek tepkisini dile getirmiştir.

Baykam’ın belkide siyasetçi kimliğe sahip olan birinin çocuğu olmasından ötürü yapılan bu tür suçlamalar, gazetelere hatta karikatürlere de konu olmuş (resim 4), gündemi epeyce meşgul etmiştir. Ancak, devletin yardımlarıyla sergi açtığı iddialarının doğru olduğu kabul edilirse; devletin Harika Çocuk kapsamında verdiği yurtdışı eğitim bursunu Baykam’ın alamamasından ötürü ortaya çıkan bu çelişki de tartışılmaya açık bir konudur.



Resim 4 : Son Tablo. 1966. Karikatür



Resim 5: İsmet İnönü ve Bedri Baykam. 1968. Fransız Kültür Derneği.
20. Kişisel Sergi Açılışı, Ankara

1963-1972 yılları arasında, dünyanın bir çok ülkesinde sergiler açan Baykam, kompozisyonlarını oluştururken daha çok kara kalemle siyah-beyaz, az sayıdaki renkli resimlerinde püskürtme, çini mürekkebi, keçeli kalem ve suluboya gibi malzemeler kullanmıştır. Sanat eleştirmeni Beral Madra, Baykam'ın 1960'lı yıllardaki resimleri hakkında yaptığı değerlendirmesinde, yaşadıklarından yola çıkarak öğrendiklerini yaşadıklarıyla birleştirmesi, kendi arkeolojisini yaparken bu arkeolojiyi yaşadığı dönemin tarihine yerleştirmesinin çocukluk ve ilk gençlik resimlerinde en çok dikkat çeken özellik olduğunu söylemiştir. Devletin kültür politikasında yetenekli çocukların öneminin anlaşıldığı dönemde, uluslararası platformda da ilgi gören resimleri, bir tür kurumsal değerlendirme içinde yer almamasına karşın, bu resimlerin önemli bir sanatçının doğuşunun işaretleri olarak görebilmenin mümkün olduğunu söyleyen

Madra (1999, s.32), bu resimler üzerine bir çok gözlemler yapabilmek, farklı yorumlarda bulunmak gerektiğini belirtmiş; 60'lı yılların dünyasını ne kadar doğru algılayabildiği, bunları tutarlı bir biçimde resimlerine taşıyan içerikleri, o dönemde profesyonel resimlerde dahi görülmeyen devinim biçimleri ve imgelerin yinelenecek diziler halinde var olmasının ancak, gerçekçi anlayışta rastlanabilecek -resmin yüzey boyunca kesintisiz ilerleyen çizgi ağının oluşturduğu organik imgeler- türe dahil edilebileceğini söylemiştir.

1960'lı yılların hareketli siyasi ortamının ardından 1971 yılında henüz 14 yaşında olan Baykam, *68 Olayları* (resim 6) *68 Kuşağı* (resim 7) *Deniz Gezmiş* (resim 8) adlı ilk siyasi içerikli resimlerini yapmıştır. 1968 yılında dünyada ve ülkemizde etkisini hissettiren öğrenci hareketlerinin ülkemizdeki yansıması, Türk 68 Kuşağı'nın önemli isimlerinden Deniz Gezmiş'i ve bu süreçte patlak veren olayları konu edinmesi, politik bilincinin yansıması olarak görülebilir.



Resim 6: 68 Olayları. 1971. Kağıt üzerine çini mürekkebi. 35x50 cm

Carrefour des Art'taki yazısında Frank Elgar (25 Mayıs 1972), Chapms Elysee'de 102 numaralı Türk Haberler Bürosu'nun düzenlediği sergideki gözlemlerine dayanarak, Baykam'ın çocukken kendisinde bulunan doğal yeteneği hala koruduğunu, o sırada 15 yaşında olan sanatçının kendini daha iyi ifade edebilen bir kabiliyete eriştiğini, bir sanatçının senelerce süren çabasından sonra erişebileceği konuma onun kısa bir sürede ulaştığını söylemiştir. Batı'da bir çok sergi açtıktan sonra 1970'li yılların ortalarına gelindiğinde, Sorbonne Üniversitesi'nde ekonomi tahsili yapmak üzere Paris'e

yerleşerek sanatsal faaliyetlerine ara vermiş (Kahraman, 2003, s.277), eğitiminin ardından, ara verdiği sanat yaşamına 1980'lerin başında ABD'ye giderek orada vereceği siyasi mücadelelerle devam ettirecektir.



Resim 7 : 68 Kuşakı. (1971). Kağıt üzerine çini mürekkebi. 35x50 cm



Resim 8: Deniz Gezmiş. (1971). Kağıt üzerine füzen. 35x50 cm

3.2. ABD Dönemi ve Yeni Dışavurumculuk

1980'li yıllar enformasyon çağına adım atarken, dünyanın düzeni de değişmeye başlamış; kapitalizmin yeniden yapılanması, yeni kültürel biçimler, zaman ve uzamın yeni yaşam tarzları, politik değişimler, kültür ve toplumu bir uçtan öbürüne kat eden dramatik değişimlerin cereyan etmiş olduğu duygusuna yol açmıştır (Best ve Kellner, 2011, s.10). Diğer yandan; küreselleşme, şeffaflık, çoğulculuk, insan hakları, silahsızlanma gibi kavramlar dünyayı parçalayan kampların üstüne çıkmıştır (Erzen, 1991, s.107). Böylesi bir değişimin yaşandığı yeni dünya düzeninin ABD ekseninde, 1980'lerin başlarında başkan seçilen Ronald Reagan, iktidarda kaldığı dönem boyunca müttetikleriyle beraber serbest girişim ideolojisinin savunuculuğunu yaparak siyasi söylemini tamamen sağa kaydırmasıyla köklü bir siyasi değişimin kapısını açmıştır. Reagan'ın serbest piyasa ekonomisi temelli sistemi ve ideolojik çizgileri, kamu politikalarında radikal bir değişimi yansıtmış, kamu politikalarıyla temel ekonomik ve sosyal kurum olarak devletin yerine piyasayı yerleştirerek, kapitalizmin piyasa mantığını yaygınlaştırmıştır. Bu değişim rüzgarları, siyasal ve sosyal alanda iş çevrelerinin de yapmış olduğu müdahale girişimleriyle paralel yürütülmüştür (Wu, 2005, s.18,19).

İşte bu yapıyı yaratan belirsizlik, amaçsızlık ve parçalanmışlık görünümünde ortaya çıkan Postmodernizm, Reagan dönemindeki büyücü iktisadi atmosferin, siyasi imaj imalatının ve kullanımının, ve yeni toplumsal sınıf oluşumunun tam ortasında olgunlaşmıştır. Postmodernist patlamayla geleneksel kurumların yapıbozumu için gösterilen çaba, ayrıcalığa prim tanıyan bir siyasetin toplumsal etkilerinin gizlenmesi ve yaşanan bütün sarsıntılar sonucunda Reagan iktidarında ABD'yi kaplayan toplumsal eşitsizlik, 1986 sonrasında en yüksek seviyesine ulaşmıştır (Harvey, 2012, s.365). Bu süreçte Noam Chomsky (2003, s.24), küreselleşmenin hedef aldığı ABD ve onun ekonomik menfaatleri tarafından yönlendirilen neo liberal küreselleşmeye karşı çıkarken, Edward Said ise, ABD'deki egemen medyanın, dünyadaki yanlışları düzeltme ve kötülükleri giderme hakkının Amerikalılara ait olduğuna inandırmak konusunda olağanüstü bir rol oynadığını öne sürer (1998, s.41). Kapitalist sistemin ve liberal düşüncenin en mükemmel aşama olduğu tezi benimsenerek, bunun aşılamayacağı kabul edilir. Böylece ideolojilerin de sonu gelmiş olur, artık tek ideoloji

vardır: Batı'nın biricikliği ve evrenselliğidir. ABD açısından bakıldığında, bunun anlamı büyük Amerika düşüne dayanarak varılan bu mükemmel aşamayı idealize etmek ve bu haliyle olduğu gibi korumaya çalışmaktır (Erzen, 1991, s.107).

Ekonomi ve siyasi gücü elinde bulunduran ABD'nin sanat ortamında, 70'lerde üretilen minimal ve kavramsal sanatın yarattığı boşluğa tepki olarak 1980'lerin başlarında, toplum kültürünü ve avangard resmi zamanın ruhu ile bağdaştırmayı amaçlayan Yeni Dışavurumculuk ortaya çıkmıştır. Amerika'da Schnabel ve Salle, Almanya'da Rainer ve Fetting, İtalya'da Sandro ve Chia gibi ressamlar bu yeni anlayışa dayalı eserleri o dönemde eş zamanlı üretmekteydiler. Teorik bağlayıcılıktan arınmış olan yeni dışavurumcu sanatçılar kendi hayat hikayelerini anlatabilmekte, hatta sanatçının rüyalarından sokak sanatına (graffiti) kadar bir çok farklı etkileşimi bir arada kullanabilmekteydiler (Balfour, 29 Mart 1985).

1980'li yılların başında ABD'ye gittiğinde böyle bir ortamla karşılaşan Baykam'ın tanıdığı Batılı sanatçılar, kendi ifadesiyle o sıralarda Minimal Sanat, Foto-gerçekçilik ve Performans Sanatıyla ilgilenmekteydiler. Bu sanatsal eğilimlerin dışında farklı çalışmalar yaptığı gözlenen Baykam, bununda bilinciyle üretimlerinde sunta üzerine kırık ayna parçaları yerleştirmeye başlamıştır. O dönemde yaptığı *Fahişenin Odası* (1981) adlı eseri, Amerikalı ressam Julian Schnabel'in kırık tabaklar kullanarak ürettiği eserlerini görmeden önce üretilmiştir. Ancak, yıllardır yapılmakta olan kolaj, asamblaj gibi çeşitli teknikleri ve fotoğrafları bir arada kullanan Amerikalı ressam/heykeltıraş Rauschenberg'in çalışmalarından sonra Baykam'ın ürettiği bu eserin sanat dünyasına çok çarpıcı bir yenilik getirmediğini söyleyen Peter Selz, sanatçının burada izleyiciye sunduğu değişik nitelikteki öğenin, resmin sağ tarafında yer alan sanatçının kırık ayna parçalarıyla oluşturduğu adam figüründen yansıyan kendi görüntümüz olduğunu söylemiş; biçimsel değerlerden çok ruhbilimsel değerlerle ilişkili gördüğü bu yapıtta, müşteri fahişenin odasındaki görüntü olurken, bu gerilimli sahnenin yansıma anı -Picasso'nun *Demoiselles d'Avignon*'una karşıt olarak- görüntüyü sürekli değiştirmektedir (1986, s.13). Amerikalı sanat tarihçisi Peter Selz'in söz konusu eser hakkında yukarıda yaptığı yorumlara, bir başka yorumu da sanat tarihçi/eleştirmen Levent Çalıkoğlu yapmıştır.

Çalıkoğlu'nun değerlendirmesine göre, “Bedri, fahişenin yanında yer alır gibi gözükmekte ve fallik iktidara karşı yasak olan kamusal nesneyi savunmaktadır” (1999, s.84). O nedenle, sanatçının buradan bir taraf tutup tutmadığı kesinlik taşımamakla birlikte aynanın bizlere sunduğu şeyler de bu kadarla sınırlı değildir. Beraberinde getirdiği arzu ve suçluluk duygusu, ayna ile fahişe arasındaki statü ve iktidar ilişkisini ortaya çıkarmakla kalmamış, aynı zamanda izleyiciyi de resim karşısındaki konumunu tayin etmeye zorlamıştır. Başka deyişle, resme bakan için kaçınılmaz olan şey, aynanın seyirci için özne ve toplum arasındaki ilişkiye yeni bir formül sunmasıdır. Ayna paradoksal olarak bireyin hem içsel, hem de dışsal konumunu ortaya koyan, ters yüz edilmiş bir iktidar sembolüdür. Ayna ile karşı karşıya kalan özne, kendisini bakışın nesnesi olarak görür, bu nedenle hem benliğine gözetim uygular hem de iktidarını sorgulamak zorunda kalır. Bu yapıt, fallik bir iktidar tarafından bir haz nesnesi olarak kullanılan kadın bedeninin bir eylem nesnesine indirgenmesini işaret eder. Bununla da kalmayıp, tual üzerine yerleştirilen aynalar yardımıyla iktidarın kendi eleştirisini de gündeme getirir (Çalıkoğlu, 1999, s.84,121). Bundan dolayı, dünya sanatı içinde - Selz'in de yorumunda kıyasladığı gibi- Picasso'nun *Avignonlu Kadınlar* tablosu nasıl bir öneme sahipse, Baykam'ın Fahişenin Odası'nın da o derece önemli bir çalışma olduğunu düşünen Ümit Gezgin, yapıtın Türk sanat tarihinde açtığı derin fay hatları ve getirdiği tartışmalarla aradan geçen yıllara karşın hala aynı tazeliği ile karşımızda durduğunu ve yapıtın gücünün her geçen gün daha çok belirginlik kazandığını (2009, s.12) söylemektedir.

Yeni Dışavurumculuk akımının henüz adının konmadığı süreçlerde, yukarıda bahsedilen eseri de baz aldığımızda bu akımın içinde yer alabilecek tarzda işler ürettiği görülen Baykam, bu işleriyle 1984 yılında San Francisco Modern Sanat Müzesi'nin düzenlediği Yeni Dışavurumculuk sergisine katılmak istemiş; başvurusuna müdür yardımcısı Michael Bell tarafından, “Sizi ve resimlerinizi Henry Hopkins'in (müze müdürü) görmeye vakti yok, şayet San Francisco Körfezi civarında oturan ve Yeni Dışavurumcu tarzda resim yapan Ortadoğu kökenli başka ressamlar varsa, siz onlarla beraber küçük başka bir galeride sergi açabilirsiniz, ama o zaman bile müzede

işlerinizi göstermeniz mümkün değildir” (aktaran; Baykam, 2004, s.127), yanıtını almıştır.

Baykam’a göre, bu sergi her zaman olduğu gibi Amerika, Fransa, İtalya, Almanya ve İngiltere gibi beş-altı ülkeye mensup sanatçıların davet edildiği ve dünyanın geri kalan ülkelerinin yok sayıldığı bir uluslararası sergidir. Kendisinde Batı dışı kimliğe sahip olmasından ötürü sergiye kabul edilmemesinde etkisiyle, aynı yıl San Francisco’da düzenlenen “The Human Condition” (İnsanlık Koşulları) sergisinin açılışında dağıttığı *Modern Sanat Tarihi Batı’nın Bir Oldu Bittisi* adlı protesto niteliği taşıyan manifestosuyla sanat ve siyaset ilişkisi bağlamında ilk çıkışını yapmıştır (Yılmaz, A.N. 2014, s.303,304). Bu siyasi çıkışını, Batı’nın yüzyıllardır süren büyüklük kompleksi ve baskıcı tavrına bağlayan Baykam, Batı’nın sorgulanması bile yasak olan kültürel emperyalizmi ve üzerine sinmiş kolonyalist tavrına karşı manifestosunun amacının, “Batı’nın parıltılı, ışıltılı dünyayı aydınlatan büyük kültürel, felsefi ve maddesel zenginliğinin sonsuz serüvenine yeni bir sayfa açmak” (2004, s.129) olduğunu söylemiştir.

1980-87 arasında ABD’de yaşarken başladığı varoluşçu mücadelesinde, sanatçının modern sanatın yalnızca Batı’da ve Batılılarca yapıldığı inancının sarsılmasını amaç edinerek dağıttığı bu manifesto dikkate değerdir (Yılmaz, A.N. 2015, s.306). Manifestonun, sanatçının verdiği mücadelede önemli olduğunu düşünen akademisyen/yazar Mehmet Yılmaz, Edward Lucie-Smith’in kitabında “İngilizce yazılmış yayınlarla çağdaş sanatın tarihi kaçırıldı, bu konuda Bedri Baykam haklı” sözlerinin sınırlı da olsa, sanatçının sesini duyurduğuna işaret etmektedir (kişisel görüşme, 22 Mart 2016). Sanat tarihçi/akademisyen Osman Erden de Batı dışından gelen sanatçıların Batı sanat ortamında kabul görmesine/tutunmasına yönelik Baykam’ın yaptığı eylemlerin, yazdığı söz konusu manifestonun ve kitaplarının önemli olduğunu düşünmekte (kişisel görüşme, 13 Haziran 2016), akademisyen Burcu Pelvanoğlu da San Francisco Manifestosu’nun Türk sanatçıların uluslararası camiada seslerini duyurmaları açısından önemli bir adım olduğunu (kişisel görüşme, 25 Haziran 2016) söyleyerek bu görüşlere katılmaktadır.

Bu görüşlerin aksine akademisyen/ressam Cebrail Ötğün, Baykam'ın dağıttığı bir iki bildirinin (eylem) ya da yazdığı “Maymunların Resim Yapma Hakkı” adlı kitabının sanatçının kendini var etme (tanıtma) girişimi olduğunu belirtmekte, bunun da uluslararası platformda Türk sanatçıları tanıtma girişimi olmadığını, sanatçının tamamen bireysel tutumu olduğunu –aslında olması gerekeninde bu olduğunu- (kişisel görüşme, 22 Mayıs 2016) söylemiştir. Akademisyenlerin bakış açısıyla yapılan değerlendirmelerden de anlaşıldığı üzere, içinde yaşadığı sosyo kültürel ortamın ve koşulların da etkisiyle, eşitsizlik, cinsiyet ve kimlik gibi birçok sorunu kendisine konu edinen Baykam'ın bu mücadeleleri kimi kesim tarafından beğeni toplarken kimi kesimin sert eleştirilerine maruz kalmış, sivri çıkışları abartılı bulunmuştur.

Yapılan bu değerlendirmelerde ortaya çıkan farklılıkların, “Türkiye’de post-modern ayılma(ma)nın bir göstergesi” olduğunu, sanatçının mücadelesini negatif yorumlayanların, böylesi bir uyanışa katıldıklarını söylemenin mümkün olmadığını, sanat aracılığıyla gerçekleştirilen bu eylemleri, paradigma değişiklikleri olarak okunabileceğini belirten Beral Madra, Ayrıca, Baykam'ın bu eylemlerinin, 1960-70’li yıllarda siyasi çıkışlarıyla da tanınan sanatçı Joseph Beuys’un Alman toplumunun dikkatini demokrasiye çekmek için yaptığı eylemleri akla getirdiğini söylemiştir (1999, s.45). Bu yaklaşımlar, sanatçıların kendilerini toplumla ve yaşadıkları çevreyle ilişkilendirme ve iletişim kurma isteklerinin bir göstergesi olarak da yorumlanabilir (Sağlam, 2004, s.51). Uluslararası çağdaş sanat ortamında Batı’nın katı ve ayrımcı tutumlarına karşı eylemleriyle ve sanatsal üretimleriyle mücadele eden Baykam'ın dışında Londra’da ikamet eden Pakistan asıllı Rasheed Araeen de bulunmaktaydı. Ancak, Araeen’in Baykam’dan farkı, söz konusu kapalı sistemin içinde yaşıyor olması ve bu yüzden sesini daha fazla duyurabilme imkanı bulmasıydı (Madra, 1999, s.43). Baykam'ın ise söylemlerini duyurulabilmesi için Batı’nın kutupsal karşıtı olduğu dünya siyaset ortamında üzerine basacağı sağlam bir zemin bulunmadığı ortadadır.

Raymond Williams’a göre, Batı-Doğu ve Kuzey-Güney çatışmasında uzlaşımın var olduğunu ileri süren; fakat siyasal, ekonomik yaptırımların ve kültürel müdahalelerin hiç eksik olmadığı küreselleşme içinde Baykam'ın o süreçteki tüm söylemleri bugün de geçerliliğini korumaktadır. Çünkü, “şu anda verilen mücadeleler ve gelecekte

sürdürüleceği kesin olan mücadeleler, egemen güçler tarafından önerilen kör ve dilsiz itaat çerçevesine oturtulmuş şimdiki düzenin aynı rahatlıkla sürdürülebilmesi ihtimalini ortadan kaldırmaktır” (1989, s.193, 208). The Clipboard Visual Arts Newsletter’den Joan Siebert de (1984), değerlendirme yaparken Baykam’ın işlerini daha çok insanlara, onların ruh hallerine ve mekanlara doğrudan bir tepki (dramatik tual eylemleri) olarak görmekte, yeni dışavurumcu ya da eylem ressamı gibi hiçbir sınıflandırılmaya ya da etiketlenilmeye aldırmandan sanatını icra etmeye devam ettiğini söylemektedir. Geniş bir tualin üzerinde çalışması, tek bir resimde soyut veya figüratif stilleri, püskürtme, farklı fırça kullanımları ve graffiti çalışmaları bütün bunların bileşkesi olduğunu düşündürür. Siebert’e göre; sanatçının resimlerinin dünyaya verdiği mesaj, tıpkı Walt Whitman’ın *Kendimin Şarkısı* gibi yaşamı onaylamaktadır (1999, s.190).

ABD’de arka arkaya düzenlenen yeni dışavurumcu sergiler devam etmekte, diğer yandan da Kenny Scharf ve Keith Haring gibi sanatçılar o sıralarda graffiti ve yeni figürasyon üzerine çalışmalar yaparken, dünya sanat ortamının en önemli merkezi New York’a kendisini kabul ettirmenin çok zor olacağını düşünen Baykam, apartman kapılarına, çöp bidonlarına ve duvarlara *Meet the Turk*, *Bedri the Turk* (resim 9), *Meet Bedri the Turk* (resim 10), *For a Good Time Call Bedri* ve *I Set the Standards* sloganlarını yazarak ilk graffiti örneklerini kendine özgü bir anlayışla yapmaya başlamıştır. Bu anlayış, Türkiye’de karşıt politik uçların kent duvarlarına yazdığı sloganları görerek büyümesinden kaynaklanmaktadır. Biçimsel görüntüden çok bir iletişim aracı olarak kullandığı bu duvar yazıları politik birer nitelikte olup, bu sloganlar yüzünden Türkiye’de insanların birbirlerini öldürdükleri düşünülürse, o dönem için büyük bir ağırlık taşıdığı görülmektedir (Çalikoğlu, 1999, s.97 ; Selz, 1986, s.14 ; Balfour, 29 Mart 1985 ; Yasa Yaman, 2011, s.135). İşte bu nedenlerle, sloganlarını sokak duvarlarında somutlaştıran Baykam’ın bu çıkışlarının bir kimlik mücadelesi olduğu açık bir şekilde görülmektedir.

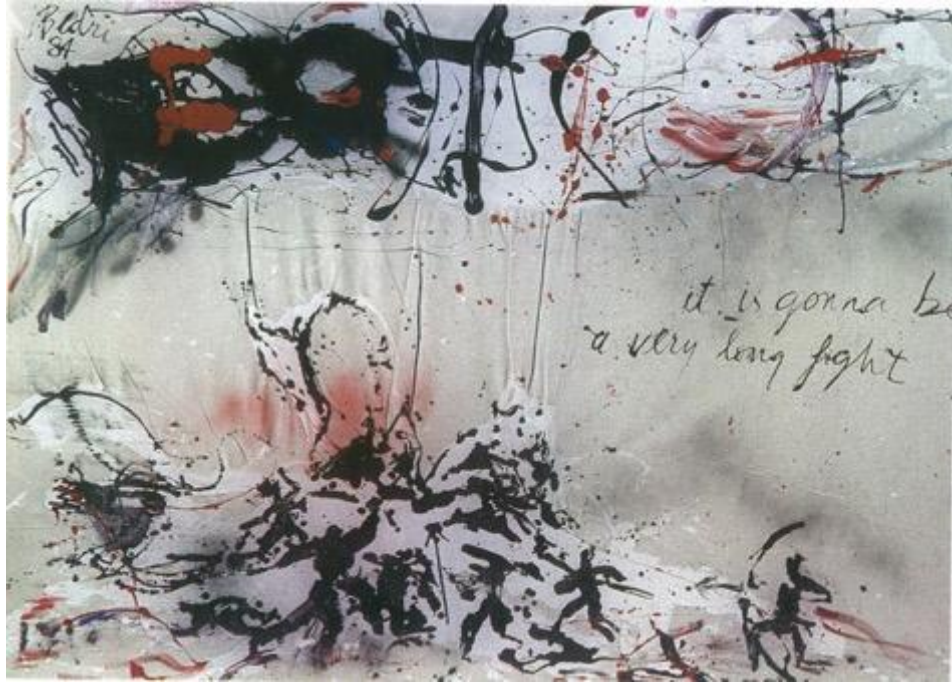


Resim 9 : Bedri The Turk. 1982. Graffiti. California-ABD



Resim 10: Meet Bedri The Turk. 1982. Graffiti. California-ABD

Batı'nın diğer ülke sanatçılarına karşı olan tutumlarının bitmeyeceğini ve gelecekte de ön yargılarının yok olup gitmeyeceğini düşünen sanatçı, San Francisco Müzesi'nde yaptığı eylemin ardından *It's Gonna be a Very Long Fight - Bu Çok Uzun Bir Savaş Olacak* (1984) çalışmasını yapmıştır (resim 11). Akademisyen Ahu Antmen, bu eseri; boyayla ve tualle mücadelesini duyuran, enerjisi yüksek, delifişek bir varoluş halini görsel kılan dışavurumcu olarak nitelendirirken (5 Ocak 2001), Baykam ise, çalışmasını Marcel Duchamp'ın hazır-nesnelere sergileyerek kavramsal sanatın önünü açmasıyla, üçüncü kuşak kopyalarından başka bir şey üretemeyen ve kendini tekrar etmekten öteye geçemeyen Batı sanat ortamına bir yenilik gerektiğini düşünerek yaptığını ifade etmiş (2004a, s.14), söz konusu eseri üzerinden verdiği savaşın henüz kazanılmadığını, ancak çok büyük ve ciddi adımlar atıldığını da sözlerine ekleyen Baykam (1999, s.54), hepsinden önemlisinin, içten ve dıştan verilen savaşlarla genç Türk sanatçısının bugün artık “Batı’ya karşı hiçbir kompleksi veya kimlik sorunu olmayan, içerideki tutucu-akademisyen çevrelerden gelen hiçbir baskıya papuç bırakmayan, çok yaratıcı, çok özgür ve özgün bir kimliğe kavuştuğunu” söylemiştir.



Resim 11: *Its Gonna be a Very Long Fight*. 1984. Tual üzerine karışık teknik. 150x190 cm. Eren-Şirin İnönü Koleksiyonu. İstanbul

Batı'daki yerleşik algılara kafa tutarak mücadelecı tavrının haklılığı konusunda yerli ve yabancı çevrelerden destek bulmaya çalışan (Yılmaz, A.N. 2015, s.306), Baykam'ın devrimci ruhu *80'lerin Yasak Adamı* (1984) adlı tablosuna da yansımıştır (resim 12). Resimde, elinde spreı boya kutusu olan bir figür ve figürün üzerinde yasak işareti bulunmaktadır. Yasak adam (ressam) boyası akmakta olan duvardan kaçarken resmedilmiş; üzerinde (San Fransisco Museum of Modern Art) baş harfleri yazılı duvar ise, tual ile yer değiştirebilecek kadar onunla özdeşleşmiştir. Böyle bir yaklaşımda graffiti sanatçısı duvar ve tual arasında mekik dokur hale gelmiştir (Balfour, 2016, s.44). Sanatçının Batı sanat ortamında katılmak istediğı uluslararası bir sergiye kabul etmeyen -bir nevi engelleyen- ve Batı'ya karşı ilk çıkışı yapmasında etkili olan bu müzenin baş harflerini kullanarak resmine dahil etmesi, bu mücadelesini kararlı bir şekilde devam ettirdiğini göstermektedir.



Resim 13: 80'lerin Yasak Adamı. 1984. Tual üzerine karışık teknik. 150x190 cm.
Marty Goodstein Koleksiyonu, New York



Resim 13: Danton Kanını Boş Yere Kaybetmedi. 1985. Tual üzerine karışık teknik. 210x150cm. Özel Koleksiyon

Bu süreçte tarihsel olayları da eserlerine konu edinen sanatçının bu tür çalışmalarından biri olan *Danton Kanını Boş Yere Kaybetmedi* (resim 13) adlı tablosu, zaman içinde seyahat ederek Danton'un infazını²³, giyotinin uyandırdığı soğuk ve korkunç hisle

²³ Politikacı/Avukat Georges Jacques Danton (1759- 1794). “İhtilalin ardından Fransa büyük bir kargaşa dönemine girmiş, siyasal ve sosyal açıdan sıkıntılı günler yaşamaya başlamıştı. Kralın ve meclisin durumu ise belirsizdi. Aristokratlar ülkeyi terk etmeye başlamıştı. Bir yandan da kiliseye savaş açılmıştı. Fransa içeride böyle bir krizi yaşarken Avusturya ve Prusya'nın saldırısı ile de karşı karşıya kaldı. Fransa'nın kuzeyi işgal edilirken mecliste Jakobenlerin liderleri Danton ve Robespierre Kral'ı, generalleri ihanet ile suçluyordu. Jakobenler ülkenin uçuruma gittiğini ve bir müdahalenin gerekliliğini düşünüyorlardı. Bu anlayış, Robespierre ve Danton'un bir hükümet darbesi yaparak ülke yönetimini ellerine geçirmesiyle sonuçlandı. Fransa tarihinde yeni bir dönem başlıyordu: Diktatörlük ve terör dönemi. Robespierre'in iktidarı ele geçirmesinden sonra ihtilalin getirdiği, demokrasi, özgürlük, adalet gibi kavramlar yerini diktatörlüğe ve teröre bıraktı. Robespierre Cumhuriyeti kökleştirmek için ilk olarak Kral 16.Lui'yi idam ettirdi. Ardından da kendisine göre cumhuriyet karşıtı kim varsa idamlarına başladı. Robespierre için doğru, artık kendisi olmuştu. İhtilalin öncülerinden Danton'u da suçlamaya başlamıştır, çünkü Danton bu kadar terörün ve kanın fazla olduğunu ifade ederek ve Robespierre ile görüş ayrılığına düşmüştü. Robespierre'in 'Danton vatan düşmanlarının en alçağı değilse de, en tehlikelidir' sözleri Danton'un da sonunun geldiğini gösteriyordu. Danton vatana ihanet suçlaması ile tutuklanmıştır. Tutuklanırken söylediği *İhtilal evlatlarını yiyor* sözü ihtilallerin mantığını göstermesi bakımından tarihe geçmiştir” (Aymalı, 28 Temmuz 2011). Ayrıntılı bilgi için bkz: Ernest Von Aster. 2015. Fransız İhtilali'nin Siyasi ve Sosyal Fikirleri. Phoneix Yayınevi

anarken, gerek Kemalist bir aydın gerekse Fransız kültürüyle yoğrulmuş bir sanatçı olarak ilgisini çeken bu dramatik anı kendi oluşturduğu tarzıyla ölümsüzleştirmiştir. Emperyalist ve önyargılı Batı sanat dünyasına karşı verdiği mücadelede kendini kültürel gerilla olarak tanımlayan sanatçı, her devrimci gibi kellesi koltuğunda yaşayan bir genç insanın hızlı ve risk dolu yaşamının izini sürdüğü bu çalışmasında, *kanını boş yere kaybetmedi* derken de, “hedeflerine ulaşmadan çarmıha gerilmiş gibi, uzanmaya çalıştığı üç kıtada iz bırakırken, kendi kanını da bu çok uzun savaşta (yolda) kaybedeceğini çok iyi bilmektedir” (Gezgin, 2009, s.13). Fransız Devrimi’nin önemli siyasi liderlerinden G.J. Danton’u ele aldığı bu çalışmayı Baykam ise şöyle tanımlar:

Tüylar ürpertici bir tarih sahnesi. Giyotin, Danton’un kafasını uçururken, Robespierre’in gölgesi olayın ortasında. Önce kendi çocuklarını yeme alışkanlığı olan Devrim’in, 1789 Aydınlanma ateşlemesinin en gergin anlarından biri. Kemalist devriminde düşünsel kökenini oluşturan Fransız Devrimi’ne kilit bir bakış... Daha sonra zaman akacak, infaz sırası Robespierre’e gelecek! (2009, s.18).

Resimlerinde genellikle görüntüyü diyaloglara bölen Baykam, bunu çağdaş David Salle gibi değişik panolar kullanarak değil, tıpkı tuallerinin daha büyük ebatlara (180x300 ya da 180x450 cm) ulaştığı *Şerit Resimler* dizisinde yer alan çalışmaları gibi bitişik görüntülerin yan yana getirilmesiyle gerçekleştirmektedir. Devasa büyüklükteki resimlerinde, izleyicinin gözleri ritmik bir zaman ölçümü içinde geniş ve birbirinden farklı alanlardan oluşan renk yüzeyleri üzerinde gezinmektedir. Farklı alanlardaki uğraşlarını sanatçılığıyla tamamlayıp bütünleyen Baykam’ın işlediği temalarda siyasi konular ve sanat tarihine atıfta bulunan işlerinin tümü bütünü birer parçası olarak gözükmektedir. Bunu yaparken farklı araçlarla olan deneyimlerini birleştirerek farklı sahneleri birbiri üzerine yan yana yerleştirmekte, altta bulunanı göstermek için bazı bölümleri parça olarak çıkarmaktadır (Selz, 1999, s.255 ; Serpil, 2008, s.226). New York Artspeak’teki *The Artist Makes His Presence Known* konulu yazısında Diana Freedman, Baykam’ın bahsedilen büyük ebatlardaki tuallerinde çağdaş graffiti, figüratif ve yeni dışavurumcu izlerin görüldüğünü söylemiştir (16.04.1984). New York sanat ortamının önemli isimlerinden Donald Kuspit’in Baykam’ın New York’taki sergisini daveti üzerine gezdiği ve sergide yer alan *I Found a Better Life, This Can Go On Forever ve If They Kill The Snake* adlı resimlerini beğendiğini, ayrıca serginin daha derli toplu olması, graffitilerinin daha compact durması ya da çıkarılması

(2006, s.425), önerisini sunduğu bu önemli gelişmeyi Baykam'ın *Sonsuz Okyanus* adlı kitabında anlattığı anekdotlardan öğrenmekteyiz.

California'dayken çalışmalarının çoğunu Türkiye'ye gönderen Baykam, taşıma masraflarından dolayı sunta üzerine kırık ayna parçaları kullanmayı bir süreliğine bırakmak zorunda kalmış, 1985 yılından sonra bu malzemeler resimlerinde güçlü bir kesinlik kazanmıştır (Selz, 1986, s.13). Sanatsal çalışmalarını büyük bir idealizmle sürdürdüğünü gördüğümüz sanatçının 80'li yılların Amerika'sında yaptığı eserleri; Türkiye'ye getirme, Türk sanatına yön verme, katkı sağlama bağlamında değerlendirildiğinde, onu dünyaya, yeni sanata, sanat anlayışına açma isteği, politik gerçeklikle de örtüşen toplumsal yönü ve yönelimi beraberinde getirmektedir. Jean Michael Basquiat, Keith Haring gibi graffiti çıkışlı sanatçılar, Julian Schnabel, David Salle gibi ressamlar, o dönemde yeni yeni isimlerini duyurmaya başladıklarında, Baykam'ın "Yeni dışavurumcu işleri Türkiye'ye yollayacağıma, kalkıp New York'a o tarihte yükleyip götürsem, tarihin akışına bambaşka bir müdahale yapmış olacaktım" iddiası Gezgin'e göre, "sanat tarihinin yönüne evrensel çapta müdahale noktasında o dönem kesintiye uğramıştır" (2009, s.4).

Baykam'ın yukarıdaki söylemlerinden yola çıkarak, kendini dünyaya tanıtmaya karar vermiş bir sanatçı için Türkiye sanat ortamının elverişli olduğunu söylemek oldukça güçtür. Genel çizgileriyle tanımlanırsa, bu elverişsiz ortam, çok yakın zamana kadar gereğinden fazla uzun, durağan, yalıtılmış ve içeriğini yitirmiş bir geç modernizmi yaşamaktadır. Önceleri halkçı politikaların daha sonra tüketim ekonomisinin kısırlaştırdığı bir kültür ortamı, sanatçının üretimine değil, izleyicinin zevkine kenetlenmiş yerel bir sanat pazarından oluşmaktaydı. 80'li yılların ortalarından itibaren küreselleşmeyle bu elverişsizliğin giderilmesine yönelik yapılan özel-özerk yatırımlar, girişimler ve desteklere karşın beklenen büyük onarım ne yazıkki sağlanamamıştır (Madra, 1999, s.20). Ancak Baykam,1980'lerin ortalarından itibaren sanat ve siyaset bağlamında adını en çok duyuran sanatçılardan biri haline gelecek; ABD'den Türkiye döndüğü tarihten bugüne değin, sadece resim ve enstalasyonları ile değil, yazı ve demeçleriyle de aktif siyasetin içinde yer alarak çıkışını sürdüreceği (Yılmaz, 2014, s.303) yeni bir sanatsal döneme başlayacaktır.

3.3. Türkiye'ye Dönüş ve Politik Sanat (1987-2000)

Türkiye'nin yakın siyasi ve toplumsal tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri sayılan 12 Eylül 1980 darbesiyle, askeri rejim kendi politikalarını oluşturduğu yeni kurumlar aracılığıyla topluma dayatmaya başlamıştır. Toplumun geniş kesimlerinin siyasal yaşamda belirleyici aktör konumundan uzaklaştırıldığı, devletin bekası, milli birlik ve beraberlik söyleminin her şeyin üstüne geçtiği bu süreçte; bilim, edebiyat ve sanat alanları da benzer şekilde şiddetli baskı ve denetim altında bu döneme tanıklık etmektedir. Özellikle, dönemin ilk yarısı boyunca asker tarafından dayatılan resmi ideoloji etkin olarak devam etmiş, bir yandan laik-pozitivist diğer taraftan da muhafazakar milliyetçi-maneviyatçı bir doktrin sosyal hayatın her alanında olduğu gibi, sanat hayatına da damgasını vurmuştur (Özel ve Çetinkaya, 2002, s.11). 80'ler boyunca, temel hak ve özgürlüklerine sahip çıkan demokrat kamuoyunda ve askeri cuntanın işkence tezgahlarından geçen tüm görüş ve gruplarda küresel-ulusal ayrışma yaşanmış, kitlelerin apolitikleşme süreciyle ülkede kimlik sorunlarıyla beraber yabancılaşma da artmıştır. Sanatçı da bu dönemdeki temel çıkışlarını unutarak histerik karşıtıklara dönüşmüştür. Ben ve ötekinin varlığı kudretini fiziki ortamdan ve ortak tarihten alırken, eksen kaymasıyla hak arama misyonu yerini anti-otoriter mücadele sürecinden yararlanan yeni bir yapıya devretmiştir (Girgin, 2010, s.359,360).

1982 Anayasasıyla yetkileri arttırılan cumhurbaşkanı siyasi açıdan güçlenmiş, merkezîyetçilik artmıştır. Cumhurbaşkanı hem yüksek yargı atamalarında, hem de yürütmenin başında yetki sahibi haline gelirken; anayasanın birey, toplum ve devlet ilişkilerini düzenleyen maddelerinde de iktidarın eli güçlenmekte ve devletin birey üzerindeki baskısı artmaktaydı. Anayasa ve düzenleyicilerine göre, en yüce değer; birey ya da demokrasi değil; devlet ve Türk milli menfaatleriydi (Tanör, 2005, s.47-51). 1983 yılında iktidara gelen Turgut Özal yönetimiyle demokrasiye geçişte bazı sorunlar olsa da mümkün olabilmiş, ancak Özal, bir yandan kendisini rejimi sivilleştirilen siyasetçi olarak lanse ederken, aynı zamanda da "Polis Vazife Yasası" ve "Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kanunu" gibi özgürlükleri kısıtlayıcı hükümleri de devreye sokmuştur. ANAP iktidarında, binlerce gazeteci, yazar ve çevirmen yargılanmış, yüzlerce yayın organı için toplatılma kararı alınmıştır. Hatta bu dönemde, Cumhurbaşkanı Kenan Evren'e demokrasiye ters düşen yasaların

kaldırılması için Aziz Nesin'in önderliğinde imzalı dilekçe sunan sanatçı, yazar ve akademisyenlerden oluşan 1.254 aydın hakkında soruşturma başlatılmış ve birçoğu yargılanmıştır (Ahmad, 2002, s.244, 245).

Özal'ın siyasal İslam'a verdiği destek, şeriat devleti tartışmalarına yol açmaya başlamış, hatta kendi deyişiyile İslamcı, Türkçü ve eski Adalet Partisi çizgisindeki sağın üç eğilimini birleştirmiştir. Bu durum giderek karmaşık bir hale dönüşmüş, din ve laiklik eksenindeki kimlik krizi, Kemalist modernleşme programının eleştirilmesi, laiklik ilkelerinin esasları ve Türk ulusunun etnik kökenleri başta olmak üzere, milliyetçi tarihin temel mitleri sorgulanmaya başlanmıştır (Kasaba, 1998, s.13 ; Kahraman, 2004, s.90). Neo liberal politikalar dahilinde Batı dünyasıyla olan ekonomik ve siyasi ilişkiler yoğunlaşmış, ülkede postmodern bir yaşam tarzı belirlemiştir. Bu dönemde, Türkiye, iki farklı söyleme ve söz siyasetine, dolayısıyla iki farklı kültür anlayışına sahne olmuştur (Gürbilek, 2011, s.21). Sanat ise, bu dönemde siyasal gelişmelere bağlı olarak başkalaşım geçirmiş, toplumun değişik kesimlerindeki dinamiklerle etkileşim içine girerek farklı algılarla ortaya çıkmıştır. Toplumsal ve kültürel yapıdaki dönüşümler, sanayileşme olgusunun ortaya çıkardığı sorunlar, köylerden kentlere göçler, teknoloji ve iletişim alanındaki hızlı gelişmelerin tamamını, kökleri 1970'lere dayanan bir oluşumun devamı olarak görmek mümkündür (Özsegin, 1999, s.118). 1987 senesinde Türkiye'ye kesin dönüş yapan Baykam'ın bu kararı almasında ülkenin içinde bulunduğu siyasi durum etkili olmuştur.

O sıralarda, Türkiye'yi ziyarete gelen İran başbakanının Anıtkabir'e gitmeyi reddetmesi üzerine Özal hükümetinin "sorun değil, o zaman sizi Konya'ya götürelim, Mevlana türbesini gezdirelim" diyerek bu durumu sineye çekmesini Atatürk'e yapılan büyük bir saygısızlık olarak gören Baykam'ı bu durum oldukça rahatsız etmiştir (Yılmaz, A.N., 2014, s.510). Askeri darbe geçirmiş bir toplum, büyük bir demokrasi sorunu yaşayan Türkiye, "O darbe tarafından üstüne bir deli gömleği giydirilmeye çalışılan bir anayasa ve ona uygun davranan depolitizasyona uğramış, apolitik insanlardan teşekkül etmiş, düşünme kapasitesi elinden alınmış bir toplumda, tepki göstermenin ve sivil toplum oluşturmamanın oldukça sıkıntılı" olduğunu söyleyen Kahraman'a göre, Baykam'ın böylesi siyasi değişimlerin yaşandığı dönemde ürettiği

çalışmalarının önemli bir bölümü tual olmaktan çıkmış, daha karmaşık yapılar haline gelmiştir (2016, s.231,232).

Siyasi ortamın gittikçe karmaşık yapıya dönüşmesi ve topluma yansımada, ülkesinden sorumlu bir vatandaş olarak sanatıyla güncel siyaseti eleştirmek ve halkı uyarmak üzere harekete geçen Baykam'ın, Kahraman'ın da belirttiği gibi gittikçe büyüyen tuallerinde görsel bir yaklaşımdan ziyade düşünsel ve siyasal yaklaşımların izdüşümleri ön plana çıkmıştır (Yılmaz, A.N., 2014, s.407 ; Baysal, 2014, s.73 ; Terzi, 2008, s.96). Mehmet Yılmaz, ülkeye kesin dönüş yaptığı tarihten günümüze kadar Baykam'ın gerek üretkenliği gerekse kendini merkeze aldığı tanıtım manevralarıyla, Türkiye'deki sanat ortamını renklendirdiğini ve genç kuşak sanatçılar arasında heyecan yarattığını söylemiş; bütün bunları gerçekleştirirken de Baykam'ın reklam dünyasının sacayakları olan işletme, ekonomi ve oyunculuk tecrübelerini de kullandığını sözlerine eklemiştir (kişisel görüşme, 22 Mart 2016).

Baykam'ın görsel üretimlerinin yanı sıra yazılarında ve söylemlerinde ileri sürdüğü birtakım iddialar da bulunmaktadır. Bunlardan biri, yeni dışavurumculuğun çağdaş sanat dünyasına bomba gibi düştüğü ve Batılı olmayan sanatçıların resimlerini küçümseyici hatta yok sayıcı tavırlarına ilişkin haksızlıktır. Diğeriyse Batı'nın modern sanat tarihini oldu bittiye getirdiği ve bir Türk sanatçı olarak Batı'ya kafa tutarak görmezden gelinen Batı dışı sanatçıların *sözcülüğünü* yapmış olmasıdır (Yasa Yaman, 2011, s.135 ; Yılmaz, 2013, s.432-434). Sanat eleştirmeni Kaya Özsezgin de, yeni dışavurumculuğun Batılı sanatçıların tekelinde olan bir akım olmadığını söylemiş, bu akıma aktif bir sanatçı olarak katılmanın yolunun her sanatçının kendi kişisel kaynaklarını kullanmasına ve yapılmış olanlarla yapılabilecek olanları gözden geçirme yeteneğine bağlamıştır. Özgün bir yaratımın olanaklarının böyle kurulabileceğini söyleyen Özsezgin'e göre, Baykam'ın bu gerçeğin bilincinde biri olarak ürettiği resimlerinde coşkun dışavurumcu öğeler ve zengin ifade gücü açık bir biçimde görülmektedir (1986, s.50). Baykam'ın *Boyanın Beyni* (1990) ve *Maymunların Resim Yapma Hakkı* (1999) adlı sanat kitaplarında da bu iddialarının toplandığı metinler yer almaktadır. İlk kitabına aldığı ve her ikisi de 1983 tarihli olan *Çalışmalarım Üstüne*

ve *Teorilerin İflası Dışavurumculuğun İkinci Baharı* adlı metinleri de bu görüşlerini özetlemektedir (Yılmaz, A.N., 2015, s.305).

Sanatçının dönemin ikinci yarısında ürettiği eserler yeni dışavurumcu olarak nitelendirilirse, onları dönemin tanınmış eserlerinden daha ileri bir yerde konumlandırmak gerektiğini söyleyen Kahraman'a göre, eğer sanatçının varlığı içinde yaşadığı ahlak dünyası ve materyalleri ayırt ederken gösterdiği duyarlık ve sezgileriyle belirtiliyorsa, Baykam'ın duruşu olağanüstü bir sanatsal yeteneği gösteriyordur. Sanat dünyasının ilgisini çekmeye çalışan sanatçı, bu süreçte önemli entelektüellerin ve sanat eleştirmenlerin desteğini alarak kariyerinde yeni bir sayfa açmıştır. Sömürgecilik sonrası söylemlerinde, Batı epistemolojisinin esaslarını edebiyatın yardımıyla tekrar değerlendirmelerinde kullanan sanatçı, bu bağlamda tartışmacı olarak da ortaya çıkmış, ancak "Avrupa'ya şüphe ile yaklaşan Türk aydınlarının geniş geleneğine dahil olmuştur" (2003, s.278). O döneme ilişkin üretimleri hakkında Baykam ise şöyle bir açıklama yapmaktadır:

Yeni dışavurumcu çalışmalarım, pop, gerçeküstücü, soyut dışavurumcu öğeleri bir araya getiriyor idi. Bunun gibi şuan tasarladığım projelerde de, değişik malzeme ve çeşitli sanatların bir araya geldiği kavram ve boyutların bir birleşmesi (assamblage) olarak ortaya çıkıyor. Tual üzerinde olduğu gibi, yine bir engel veya sınır tanımıyorum ve tüketim piyasasının bizden sürekli olarak talep ettiği "aynı imajı yeniden üretme" beklentisine karşı hiçbir yükümlülük hissetmiyorum. Düşünce zincirim yüzeysel, görsel elemanlara tutsak olamaz! (2003, s.283).

Baykam'ın yukarıda ifade ettiği düşüncelerine bakıldığında, içsel çelişkiler görülebilir. Bunun sebebi, bir yanda Batı sanat piyasasına karşı kabul edilme hırısı, diğer yanda bu piyasayı şiddetle eleştirmesidir. Baykam'ında bu alanda hiçbir şeyi gizlemediği kendi ifadelerinde de görüldüğü gibi, bu Batı sanatına karşı gösterdiği tavır bir tercih meselesidir. Kendisini bu dünyanın doğal ve eşit bir üyesi olarak görmekte; eşsiz, bağımsız, içe dönük üçüncü dünya sanatının peşinden koşmamaktadır. Aslında, Batı sanat dünyasının nasıl güçlü olduklarını umursamadan sanat dünyasında yaptıkları ayrımcılıklara -dışarıdakilere- kapılarını kapatmalarına bir nevi suçlama getirmektedir. Bu durum Peter Selz'in *yabancı fobisi* olarak adlandırdığı kavramla açıklamak mümkündür. Ancak bu tartışmaların düşündürücü olan tarafı,

1980'lerin farklılık ve kabullenmenin dönüm noktasına ulaştığı politik birleşmenin öncesinde ortaya çıkmasıdır. Baykam çok kültürlülük kavramını ele alarak, bu politika pratiklerinin aslında hiçbir şeyi değiştirmedini kanıtlamaya çalışmış, hatta bunu Maymunların Resmi Yapma Hakkı kitabında *Mucos Sendromu (Çok kültürlülüğün Öz Kaynak Sendromu)* olarak adlandırmıştır. Bu alanda, “Sanat eserlerinde ulusal kimliği ne kadar ciddiye alabiliriz? Yeni uluslararası sanat sahnesi ne kadar uluslararasıdır? Yeni ülkeleri ya da sanatçıları sunarken küratörler ve müzeler ne kadar samimidirler? Çok kültürlülüğün ne anlıyorlar? gibi bir takım sorularla karşı karşıya kalmıştır (Kahraman, 2003, s.280).

Baykam'ın eserlerinin genç Alman veya İtalyan figüratif ressamların ve New York'lu Graffiti sanatçıların çalışmaları arasında ilginç bir köprü vazifesi gördüğünü söyleyen dönemin önemli sanat galericilerinden Yahşi Baraz'a göre, Türk sanatçısı da Batı'ya geriden takip etmek yerine çağdaş sanatı yönlendiren sanatçılar arasında olmalıdır. Bedri Baykam veya başka bir Türk sanatçısının Batı dünyasından, Mimmo Paladino, Salome, Julian Schnabel ya da Keith Haring ile birlikte değerlendirilmesi kolayca gerçekleştirilecek bir ülkü değildir. Böyle bir amacın gerçekleşmesi hem siyasi hem de ekonomik zorluklardan dolayı mümkün olamamaktadır. Bunların gerçekleşmesi kolektif bir çabaya, masraflı tanıtım kampanyalarına, yıllarca süren dış temaslarla güçlü bir siyasete bağlıdır. Çünkü Batı dünyasının müzeleri ve galerileri kendi sanatçıların eserlerinin değerlerini arttırmak için tarihsel geleneği olan kültürel temaslarla iç içedir. Batı devletleri ve büyük kuruluşlar, yaşayan sanatçıların dünyaca tanınabilmeleri, adlarını duyurabilmeleri ve bunu sürdürebilmelerinin önemini bilincindedirler. Yukarıda adı geçen sanatçılar, kendileriyle aynı savaşı veren Bedri Baykam'dan daha fazla sergi açmış olmaları ya da daha fazla tanınmış olmaları, Türk sanatçısının onlardan daha az değerli olduğu anlamına gelmemelidir. Birçok zorluklara karşın Baykam'ın yurt dışında ve yurt içinde hatırı sayılır fiyatlarla resimlerini satabilmesi bu çerçevede değerlendirildiğinde umut verici gözükmektedir (1984, s.7).

Uluslararası sanat ortamında Türk sanatçısının temsil sorunuyla ilgili tartışmalarda Baykam'ın önemle belirtmek istediği nokta; Türkiye'deki izleyicilerin, sanatı ile ilgili

değerlendirme yaparken “senin sanatın ne biçim Türk sanatı, ne konun ne de stilin Türk’e benziyor” eleştirileridir. Sanatçıya göre, yaptığı resimlerin onların kastettiği anlamda Türk olmasına gerek yoktur. Nasıl olsa bir Türk olduğu için, ne yaparsa yapsın, yaptığı sanatta Türk olacaktır. Şöyle ki, Salle Amerikalıysa ve Chia İtalyansa, kendisi de Türk’tür. Kimsenin Amerika’da bir sanatçıya “Senin sanatının neresi Amerikan, ne kovboy var ne Roosevelt” demez. Sanatında atasal bir şeyler görmek isteyenlere bunu “resim yapış tarzındaki cesaretle” (aktaran; Samur, 1983, s.39-42), bulmalarını söyleyen Baykam, bir röportajda hangi sanat ve sanatçılardan etkilenip etkilenmediği ile ilgili soruyu şöyle cevaplamıştır:

Hem hiç etkilemiyorlar, hem de çok etkiliyorlar. Hiç etkilemiyorlar, çünkü benim bir çizgim var. Gördüğüm başka sanat çeşitleri, benim dikdörtgenimi etkilemez. Açıkça beğenmediğim, bana birşey vermeyen sanat tarzları, sanki benim kendi resimsel beynimi köreltir, o bulunduğum odayı hemen terketmek isterim. Ya da tam tersi olur, bir kitap, bir film, bir sergi içimi tamamen dinamizmle doldurur, gözlerime yaş getirir. Fakir Baykurt’un, “Anamla Yıllar” isimli kısa anısını askerdeyken okudum, ağladım. O günün muhakkak iç kişiliğime katkıları oldu. Van Gogh’un orijinal resimleri karşısında başım döndü. Bu tip saymakla bitmeyecek anılar, sanatçının iç dünyasına taze bir enjeksiyon gibi oluyor (aktaran; Samur, 1983, s.43).

Bu zamana kadar katılımcı olmaktan ziyade takip edici özellikler taşıyan Türk resminde (Akalin, 05.01.2015), Yeni Dışavurumculuk eş zamanlı yaratıları ile bir çığır açma özelliği gösterdiği kadar, Türk resminin kırılma hattını da oluşturmuştur. Ümit Gezgin’e göre, Türk sanatçılar, 80’li yılların ikinci yarısından sonra Baykam’ın ortaya koyduğu bu yaratı ile paralel zamanları yaşamaya başlamış; çünkü sanatçı o yılları California’dan Türkiye’ye taşımış, açtığı sergilerle bunları kanıtlamıştır. 80’li yılların eş zamanlılık boyutunda Türk sanatını ve Türk sanatçısını Batı sanatıyla eşit seviyeye getirenin tartışılmaz bir gerçek olarak Baykam olduğunu söylemiştir (2009, s.17). Gezgin’in yukarıda ortaya atmış olduğu iddiaları, Baykam’ın kendisiyle yapılan röportajlarda söyledikleriyle benzerlik göstermekte, bu iddialar sanatçının yeni dışavurumcu akımda öncü müydü yoksa yenilikçi miydi tartışmasını da beraberinde getirmektedir.

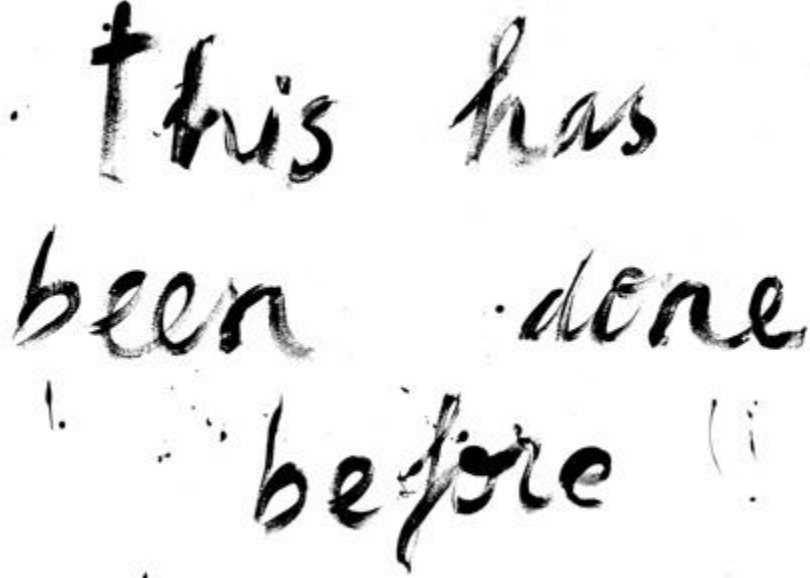
1980’li yıllarda Türkiye’de de etkin olarak yaşanan ve hala önemli akımlardan biri olmayı sürdüren Yeni Dışavurumculuk pratiklerinde etkin rol oynayan iki kuşaktan da bahsetmek gerekmektedir. Bunlardan biri, 1960-70’li yıllar arasında sergi ve çalışmalarıyla etkin olan Mehmet Güteryüz, Alaattin Aksoy, Gürkan Coşkun (Komet), Neşe Erdok, diğeri ise Bedri Baykam, Hale Arpacıoğlu, Murat Başaran, Murat Sinkıl, Fuat Acaroğlu, Yavuz Tanyeli, İrfan Önürmen, Metin Talayman, Muharrem Pire’dir (Budak, 2006, s.57). Bu akım söz konusu olduğunda Cebrail Ötgün de Baykam’dan önce Şenol Yoroğlu, Mehmet Güteryüz, Komet, Yavuz Tanyeli, Zafer Gençaydın gibi sanatçıları anmanın gerektiğini söylemiş, ancak genç sanatçılar arasında heyecan yaratmada Baykam’ın bir adım daha ileride olduğunu (kişisel görüşme, 4 Haziran 2016) sözlerine eklemiştir.

80’li yılların başından beri gerek ABD’de gerekse Türkiye’de sürdüğü eylemci tavrı ve farklı türlerdeki yapıtlarıyla odak haline gelen sanatçı, sergilerinin yanı sıra makale, kitap ve söylemleriyle yalnızca ülkemizde değil, dışarıda da militan gibi çalışmış, o dönemdeki yerleşik algılara isyan eden (Yılmaz, A.N. 2015, s.304), Baykam’ın Yeni dışavurumculuğun Ötgün’ün de belirttiği gibi ülkemizde en heyecan yaratan ve üretken sözcüsü olduğunu söyleyebiliriz. Bu görüşlere katılan Özdemir Altan da, Baykam’ın Türk resim ortamına adımını attığında, çağdaş yorum ve uygulamalar bağlamında da olsa, klasik ciddiyet adına işini garantiye alma tercihindeki bir ortamla karşılaştığını, sosyal yapısı ve New York’un sunduğu sınırsız inisiyatif kullanabilme formasyonunun sanatçıya yeni dışavurumcu dilin akademik ciddiyeti terk etme cesaretini hediye ettiğini söylemiştir (kişisel görüşme, 19 Mart 2016).

Bu akımın dünyayla birlikte ülkemizde de başat bir seyir izlemesinde ve gelişiminde önemli bir fonksiyon üstlenen Baykam’ı Yeni Dışavurumcu sanatçılardan ayıran en önemli fark belki de salt dışavurum sergilememesidir. Sanatçı daha çok Batılı anlamda bir kültür altyapısının süzgecinden geçirdiği hayat felsefesini ve kavramlarını dışa vurmakta; yani doğayı, insanları ve hayatı sadece kişisel bir yorumla ifade etmemekte, hatta, bazen kendi çalışmalarının Batı’nın da önünde olduğunu (Budak, 2006, s.61), iddia etmektedir.

Süregelen bu tartışmalara farklı bir yorum getiren sanat eleştirmeni Özkan Eroğlu, *Türkiye’de Resim Sanatı* adlı kitabında, 1980’li yıllarda öne çıkan isimler arasında daha önce bahsedilen sanatçıların yer aldığını kabul etmekte, ancak bu isimlerin (Kemal Önsoy hariç) dışavurumcu bir dili tekrarlandıklarını ve resmi şematikleştirmek için ellerinden geleni yaptıklarını, aralarında Baykam’ında yer aldığı bu sanatçıların resimlerini üç boyutlu bir algı içerisinde kavramlarla süslediklerini ya da dekoratif bir boyutun peşinden gittiklerini ileri sürmektedir. Eroğlu’na göre, adı geçen ressam, sıkça belli formları tekrarlayarak elde ettikleri elemanları çoğaltıp bir tür metastaza sürüklemektedirler (2015, s.172). Oysaki, güzelin karşısına çirkini, düzene karşı düzensizliği, biat ve ahlak beklentisine karşı edepsizliği koyarak, sorgulayıcı bir figür olarak sivrilen Baykam’ın sanatsal sorunu, bir estetizm sorunu olarak görmekten hızla uzaklaşmasının tamda bu sıralarda belirginleştiğini dile getiren Jale Erzen (1999, s.208), Eroğlu’nun görüşlerinin aksine Baykam’ın çitkırıldım olmayan resim, yerleştirme ve eylemleriyle Türk sanatına önemli bir siyasal boyut kattığını söyler.

Yeni dışavurumcu tartışmaları sürüp giderken, Baykam üçüncü dünya ülkesinde sanatçı olma durumunu ve sanatın Batı merkezli olmasını tartışmaya açarak bir dizi yapıtlar üretmiştir. Bu durum onun Batı merkezli sanatı sorgulamasının önünü açmış, *This Has Been Done Before* çalışmasında görüldüğü gibi (resim 14) bütün modern sanatı hakimiyetine alan Batı sanatını ve Batı-dışı sanatçıların karşılaştığı *bu daha önce yapıldı* yaftasına tepkiselliği sorgulayarak izleyicinin karşısına çıkar. Madra’ya göre, tek-renkli ve alabildiğine yalınlaştırılmış bu resim için, bir parçalayıcı resim de denilebilir (1992, s.42), Coşar’a göre ise, resimdeki tek tümce, Batı-Doğu çatışkısını, Avrupa-merkezciliğini, Modern fildişi kulelerinin anlamsızlığını ve yaratıcılıktan yoksun sayılmanın kabusunu net bir şekilde anlatmaktadır (2010, s.114). Dünya vatandaşı olarak yetiştiğini söyleyebileceğimiz Baykam’ın aslında temel sorunu, ünlü olma kaygısından çok Batı’nın despotizme varan tarafgirliğini iliklerinde hissettirmesinden, fiilen yaşamasından kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan, *This has been done before* çalışması türünün ilk örneği olması kadar, Batılının muhtemel tepkisine verilen ironik bir yanıt (Ergüven, 1999, s.58) olduğu söylenebilir.



This has
been done
before

Resim 14: This Has Been Done Before. 1987. Tual üzerine akrilik. 162x20cm

80'lerin ikinci yarısından itibaren, birbiri ardına açtığı sergilerin ötesinde, siyasi çizgisi ve sanat adına verdiği düşünsel savaş ile Türk resminde ender karşılaştığımız bir sanatçı profili çizdiğini söyleyebileceğimiz Baykam'ın (Ergüven, 1999. s.57), Türk sanat ortamının devinim kazandığı bu dönemde Atatürk Kültür Merkezi Sergi Salonu'nda açılan "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi" (1987) önemli bir yere sahiptir. Çünkü bu yılların öncesinde cumhuriyet tarihi boyunca az sayıda sanatçı, halkçı bir anlayışla kişilerin sorunlarından ziyade durumlarını gösteren devrimci eserler üretmişlerdir (Girgin, 2010, s.359). Burcu Pelvanoğlu da, bu sergiye katılan sanatçılardan Erdağ Aksel, Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, Bedri Baykam, Gülsüm Karamustafa, Adem Genç, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Yusuf Taktak, Kemal Önsoy, Adem Yılmaz, İsmail Saray, Osman Dinç, Nil Yalter gibi sanatçıların sanat anlayışlarından taviz vermeden kavramsal tarzda çalışmaya devam ettiklerini ve 1990'lı yıllardan günümüze uzanan sürecin belirleyicisi (kişisel görüşme, 24 Haziran 2016) olduklarını söylemiştir.

Sanat eleştirmeni Emin Çetin Girgin, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi'nde yer alan Baykam'ın *Demokrasi Kutusu* adlı üç boyutlu enstalasyonu, ayrıca 1.İstanbul Bienali'nde sergilenen Hamam Sergisi'ndeki *Günah Odası, Kubilay'ın Odası* ve *Referandum Kutusu* kavramsal sanat anlayışında üretilen devrimci resimler bağlamında bir ilk olduğunu söyler. Baykam, faşizmin hüküm sürdüğü dönemlerde; Metris'de, Mamak'ta, Hasdal'da, Diyarbakır Cezaevi'nde dayak zoruyla İstiklal Marşı, Atatürk özdeyişleri, Devrim Tarihi okutulurken, tekrara dayalı bu tür retoriklerin açmazları dışına çıkmanın gereğini görmüş; bu sebeple, *Demokrasi Kutusu* (resim 15) adlı yerleştirmesi, başta darbe mağdurları, işkence yapılanlar, kayıp yakınları, siyasi, ekonomik, dinsel veya kültürel sömürüye, baskıya maruz kalan herkes için demokrasi talep etmek amacıyla üretilmiştir (2010, s.359,360). Türkiye'deki siyasi ortamın özellikle gençler üzerinde meydana getirdiği bellek yitimi karşısında siyasi içerikli işler üretmeye başlayan Baykam'ın Demokrasi Kutusu isimli enstalasyonu ilk siyasi içerikli avangard çalışması olması bakımından, beğenilerle birlikte eleştirileri de beraberinde getirmiştir (Azeri, 2010, s.343).

Carmelo Strano, L'Arca Dergisi'ndeki (2000) yazısında, demokratik yapının henüz yerleşmediğini düşündüğü Türkiye'de, dini sebeplerden ötürü uluslararası siyasette yaşanan Doğu-Batı arasındaki çetrefilli ilişkiler ve zayıf ekonominin de etkisiyle şiddetli ideolojik çatışmaların sürmekte olduğuna işaret etmiş; içinde provokatif görseller ve yazılı mesajların bulunduğu Demokrasi Kutusu (The Box of Democracy) ile ilgili yaptığı yorumda şunları söylemiştir; “Yeni Dışavurumcu denizi özgürce kat etme yolunda, tamamen bağımsız bazı Amerikan New Wave (yeni dalga) hareketlerinin, Tapies'lerin ve kullanılan çoklu materyal oyunlarında Robert Rauchenberg tarzının etkisi hissedilmektedir” (2016, s.142). Diğer yandan akademisyen/siyasetçi Talat Sait Halman ise (1999, s.463), Baykam'ın gerçekliğe bakma ve gerçekliği yeniden yapılandırma yöntemlerini Kemalist olmasına ve devrimci ruhuna bağlamaktadır.



Resim 15 : Demokrasi Kutusu. 1987. Sunta üzerine karışık teknik. 110x110x220

Baykam, faşist baskıların olduğu Özal ve Evren dönemine gönderme yaptığı Demokrasi Kutusu'nun insanların her dilediğini yazabileceği, hissedebileceği, kendini bütün olumsuzluklardan koruyabileceği bir metrekarelik özgür bir birime ihtiyaç duyulması düşüncesiyle doğduğunu söylemektedir (2006b, s.618). Kutunun içinde sanatçının deyişiyle, Türk demokrasisinin kaldıramadığı pornografik görüntüler ve Fransız politik karikatürler bulunmaktadır. Ayrıca, kutunun üzerine "Burası özel bir yerdir. Özgürlükten, cinsellikten ve özgür düşünceden rahatsız olanların içeri girmemeleri rica olunur" yazısı yazılmıştır. İnsanlar kutunun içerisine girip, bir zaman sınırlaması olmaksızın istedikleri kadar kalabilmekte, herkes dışarıdakini ne kadar bekletmek istediğine kendisi karar vermektedir. Kutunun içindeki bir duvarda izleyiciler için ayrılmış olan bölüme de isteyenler not bırakabilmekteydiler, izleyici ile sanat arasındaki ilişkiyi analiz edebilme açısından buraya bırakılan notlar önemlidir

(2006b, s.622). Baykam'ın *Sonsuz Okyanus* adlı otobiyografi kitabında paylaştığı Demokrasi Kutusu'na izleyicilerin bıraktığı notlar şöyledir:

*Sen bir sapıksın, demokrasine kadını alet etme!
Birazda kendini sergile
Harika bir şey
Bu o biçim sanatsa eğer, sanatın bu biçimi daha güzel
Romlar Schizophrenic
Saçlarını dağıtırsın rüzgarlara bırakırsın seni sevmeyen ölsün
Bizim için fark etmez çünkü biz abazayız
Aykırı erkeğim yürü be Bedri
Demokrasi buysa senin insanlığın nerede?
Eğer niyetin biz kadınların ne kadar aşağılık olduğunu göstermekse tebrikler!
Sen bir seks manyağısın, Resmi kötü emellerine alet etme!
Ne yazık ki sizi anlamıyorlar vb. (2006b, s.623).*

Demokrasi Kutusu'na bırakılan notların dışında Baykam'ın sergi defterine sanatseverlerin yazdığı ilginç görüşler de bulunmaktadır. Bunlardan biri, Baykam'ın eserlerinden hiçbir şey anlamadığını, resimlerinde anlamsızlık ve göze hoş gelmeyen renk cümbüşleri bulunduğundan çalışmalarının oldukça zevksiz olduğunu, renkleri oraya buraya sıçratarak anlam ifade edilmeye çalışılmışsa da başarılı olamadığını ve izleyiciye zevksizlik aşıladığını yazmış; bu resimleri alan var mı? diyerek eleştirmiştir. Başka bir ziyaretçi de, “Sn. Baykam, dünya çapında ünlü, çağdaş (!) resimlerinizi izleme fırsatı verdiğiniz için teşekkürler. Gerek Fikret Otyam, gerek İbrahim Çallı gibi Türk ressamlarının eserlerine hakim olan sadeliği sizde görememek üzücü” notunu düşmüş, diğer bir ziyaretçi, “Ne kadar çabalarsam çabalayayım, resimlerinizi berbat buluyorum. Siz bence resim yapıyorum diye halkı aldatmaktasınız” (2006b, s.239, 240) sözleriyle düşüncelerini ifade etmiştir. İçinde bulunduğumuz ekonomik ve toplumsal sıkıntılarının ağırlığını iyiden iyiye hissettirdiği bu dönemde, “Baykam'ın ulusal gurur ve değer olgularını plastik ve politik düzlemlerde ortaya sürmesi, tabii ki rastlantıyla açıklanamaz. Bu denklik, sanatçının adını gündemde tutma düşkünlüğüne veya bazı politik konum beklentilerine dayandırılmaktadır” (Sağlam, 1996, s.15).

AKM sergi salonlarında arka arkaya açtığı sergilerle pop sanatçılarının, siyasetçilerin, sinema yıldızlarının ve basın mensuplarının görsel sanatla tanışmasına olanak sağlayan Baykam, genel görüşe göre; Türkiye sanat ortamına çalışmalarıyla renk katmış, yeni bir nefes getirmiştir. Böylece, “postmodern çoğulculuğu sosyal eksende

gerçekleştirerek sanat olaylarını; küçük bir elitin işi olmaktan çıkarmış, İstanbul'un bakımsız köhne müzesi ve sayılı galerilerinin dışına taşımış, hatta şıklığa önderlik edecek bir 'happening' olayına dönüştürmüştür (Serpil, 2008, s.238). Bu bağlamda, Baykam'ın yüksek sanat-kültür olgusunu kitlelere ulaştırdığı ya da kitle tüketimine açtığını söylemek mümkündür. Sanatçı bunu yaparken yüksek sanat-kültür olgusunun eğlence kültürü arasındaki sınırlarını irdeleyerek belirsizleştirmiştir. 80'li yılların sanat ortamına getirdiği yeni açılımlarla izleyiciyi enstalasyonlarına dahil etmesi, sanatı siyasi bir eyleme dönüştürmesi dikkate değer adımlardır. Eserlerindeki bilinç; resme yazıyı, graffitiyi, hazır yapım nesnelere eklemesi, diğer yandan manifestoları, sahneleme olgusunu kullanması ve o güne kadar akademik çevrelerin sanatçıyı tek tük sanat yapmaya zorlayan katı tutumlarını kırmış, bunları yazar, görsel sanatçı ve siyasi kimliğini kullanarak başardığını söylemek mümkündür (Serpil, 2008, s.239). Giderek tartışmacı kimliği ve siyasal duruşunun da belirginleştiği bu süreçte, yukarıda da bahsedildiği gibi yaşama biçimi ve pazarlama stratejileriyle Baykam'ın sanat piyasasındaki yerleşik algıları sarstığı, resmi kurumların dışından biri olarak sanat eğitimi modelinde (akademik sanat siyasetinde) çatlaklar oluşturduğu ve genç kuşaklar üzerinde heyecan yarattığı genel kabul görmektedir (Kahraman, 1986, s.25 ; Madra, 1990, s.48 ; Yılmaz, A.N. 2015, s.305).

AKM'deki serginin ardından aynı yıl düzenlenen I. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Mimar Sinan Hamamı Sergisi'ne katılan sanatçının, *Burası Benim Hamamım, Referandum Kutusu ve Kubilay'ın Odası* vb. işleri Gezgin'e göre; siyasal hayata karşı duyarlılığını gösterdiği kadar, onun cumhuriyetin kazanımlarına nasıl sahip çıktığının, demokrasinin kökleşmesi ve çağdaş bir Türkiye kurulması yolunda bilinçli bir sanatçı olduğunu da gösteren nitelikli düzenlemelerdir (2008, s.248). Dış kısmında neon ışıklar, gümüş bir renk ve oylanmış konunun içeriği hakkında makalelerin, alıntılarının vs. yer aldığı *Referandum Kutusu* (resim 16) adlı yerleştirmesinde, sergiyi gezen ziyaretçilerin oy kullanabilmesi ve konu üzerinde tartışabilmelerini sağlamak için kutunun içine bir takım sorular yerleştirilmiştir. Sanatçı bu politik kavramsal işinde, geleneksel sanat izleyicisini dışarıda bırakarak izleyici ile sanat nesnesi arasında bir ilişki kurmaya çalışmıştır.



Resim 16 : Referandum Kutusu. 1987. Karışık teknik. 110x110x220cm

Demokrasi Kutusunda, *Maymunların* (Batılı olmayan sanatçıların), *Resim Yapma Hakkı Var mı?* (yani geleneksel-folklorik-lokal olmayan evrensel çağdaş sanat yapma hakları var mı?), fiş pusulasının arka tarafında da *Modern Sanat Tarihi Nedir?* (Baykam, 2006b, s.665) soruları aşağıda yer aldığı gibi test usulünde hazırlanmış ve izleyiciden şıkları cevaplamaları istenmiştir:

- a-Batı egemenliğinin tescili*
- b-Batı politikalarından bir detay*
- c-Batının bir oldu-bittisi*
- d-Altı Batı ülkesinde iş yapan çokuluslu bir şirket*
- e-Sanat ve kültür içerisinde Güney Afrika (ırkçı) tavrının bir yansıması*
- f-Diğer*

1. İstanbul Bienali'nde sergilediği beş duyuya hitap eden ve 'Yaşayan Sanat' olarak adlandırdığı işlerinin; avangard sanatı, siyasi sanatı, sanat siyasetini, yeni dışavurumculuğu ve toplumla kitlesel buluşmayı bir araya getirdiğini söyleyerek bir ilke imza attığını iddia eden Baykam, Batı sanat dünyasının siyasi göndermeli, neo-dadaist, oyun ve izleyiciyi buluşturan yeni yaklaşıma ancak dört yıl sonra (1991) MOMA'da düzenlenen *Dislocations* sergisi ile geçiş yaptığını söyleyerek iddiasının doğruluğunu kanıtlamaktadır. Bu nedenle, 20. yüzyıl Türk siyasi tarihini hem sesli ve mekan düzenlemeli hem de müzikli dev sergilerle birlikte gelen araştırma ve yayınlarla bu dönemi ayrıntılı mercek altına alan yayınlarını Batı'da örneği görülmemeyen sosyo-çıkarmalar olarak nitelendirmektedir (aktaran; Budak, 2006, s.62). Siyasal sanatın Türkiye'deki 1980 öncesi örneklerine bakıldığında, sanatçıların siyasi görüşlerini işçi, köylü, pastoral görüntülerle dile getirdikleri görüldüğünden Baykam'ın söylemlerinde vurguladığı gibi, I. İstanbul Bienali ile beraber durumun değiştiği, siyasal sanatın angaje popüler ikonlar yarattığı ve zamana dayanmadığı söylenebilir (Girgin, 2010, s.371).

Referandum Kutusu'nun yanı sıra sergide oldukça eleştiri alan ve sanatçının beş duyuyu harekete geçirdiği *Kubilya'nın Odası* yerleştirmesinde (resim 17), odanın bir köşesinde eski bir konsolun üzerinde Son Kanun'un 23'ünde 3'ü 25 geçecekken geçmeyip, Kubilya'nın katledildiği ana duran saat ve kafası kesilmiş bir şekilde yerde yatmakta olan genç Teğmen Kubilya, tarihe bir devinim bırakmaktadır. İçeride ağır bir koku hissedilmekte (bu koku bir maddenin yakılmasıyla verilmektedir) ve müzik eşlik etmektedir. Tam da saate bakarken odada bulunan küçük bir aynanın yansıttığı görüntü, yerde yatmakta olan Kubilya'nın²⁴ başı gövdesinden ayrılmış bedenini yanı başında ayakta duran (izleyicinin) omuzların arasında duran başı belirlemektedir (Pekşen, 3.11.1987 ; Öztürk, 1999, s.400).

²⁴ Mustafa Fehmi Kubilya (1906-1930), Türk Tarihinin 1925 yılında Şeyh Said Ayaklanmasından sonra tanık olduğu ikinci önemli irtica hareketi olan Menemen Olayı ve Kubilya Olayı (23 Aralık 1930) olarak tarihe geçen isyanda; "Asteğmen Kubilya olay yerine gelerek yalnız başına isyancıların yanına gitmiş, Derviş Mehmet'in silahlarını bırakıp teslim olmalarını istemiştir. Derviş Mehmet ise tabancısını ateşleyerek Kubilya'yı yaralamıştır. Komutanlarının yaralandığını gören askerler, manevra mermileri ile isyancılara ateş açmışlar fakat mermilerin kendilerine bir şey yapmadıklarını gören isyancılar cesaretle bu kargaşaya anında yaralanan ve yerde yatmakta olan Kubilya'nın üzerine saldırmışlar, kısa bir mücadeleden sonra Derviş Mehmet yeşil bayraklı çantasından çıkardığı bıçakla Kubilya'nın başını gövdesinden ayırmıştır" bu olayın ardından Asteğmen Kubilya 'Devrim Şehidi' olarak simgeleşmiştir (Aysal, 2009, s.604,605).



Resim 17 : Kubilay'ın Odası. 1987. Enstalasyon

Kubilay'ın Odası için eleştirilen Hamit Kınaytürk, “Bir sanatçı dilediği şekilde yorum yapmakta özgürdür. Ancak bu yorum belirli hassas öğeleri içeriyorsa eleştiri olması da kaçınılmazdır. Şahsen, devrim şehidi Kubilay'ın yerine Bedri Baykam'ın başka bir olayı yorumlamasını yeğlerdim” (26.09.1987) sözleriyle düşüncelerini paylaşmış, diğer yandan Güneş Gazetesi, Kubilay'ın Odası'nı “Olur şey değil” başlığı atarak Baykam'ın sergisini gezen izleyicilerin/sanatseverlerin “Böyle sanat olmaz. Zaten olsa ne olur, olmasa ne olur” gibi cümlelerle kendilerini sergi salonundan güçlkle dışarı attıklarını haber yapmıştır. Bu yazının metni içinde gazete Baykam'ın aşağıdaki görüşüne de yer vermiştir:

Bu hem güncel siyasetimizle ilgili bir mesaj, hem de geçmişte yaşanan bir dram. Beni etkiliyor. Türkiye bugün yeni bir Kubilay dramı ile karşı karşıya kalabilir. En büyük korkum, Türk aydınlarının günümüzdeki irticayı göz ardı etmeleri. Türk aydını günümüzün irticasının farkında bil değil, varlığının farkında bile olmadığımız bir tehlike irtica! (26 Eylül 1987).

Aynı gazetede Kubilay Odası ile ilgili görüşlerini dile getiren Sezer Tansuğ, Baykam'ın Referandum Kutusu ile dolaylı, Kubilay Olayı ile dolaysız siyasal göndermelere giriştiğini, bunu yaparken belki sansasyonel bir etki sağlamanın yollarını araştırdığını söylemiştir. “Mizaçlı Ressam” olarak nitelendirdiği Baykam'ın Bienal'de yer alan çalışmalarını, mekanla giriştiği bir oyunun parçası olarak görmüş ve “...Bütün bunlar olmaz demiyoruz elbette olabilir, hele ben şenlikten, şölenenden ve erotizmden yanaysam. İş benle bitseydi mesele kalmayacaktı, ama yazık ki benimle bitmiyor. Kanımca Bedri Baykam'ın bir tual düzeni oluşturmaya yönelmesi yerinde olurdu” demiştir (aktaran; Baykam, 2006b, s.672). Coşkuner ise, çalışmalarını anlamadan, içinde yaşamadan, doğamızla ilgili söylenenleri sezmeden Baykam'ın sanatını anlamamanın imkansız olduğunu söyleyerek yapılan olumsuz görüşleri eleştirerek sanatçıya destek vermiştir (1999, s.272). Yapılan eleştirilerden sanatçının siyasi söylemlerinin eserlerinde belirginlik kazandığı bu dönemde, oldukça tepki çektiği ve karşıt görüşlerin katı ithamlarına hedef olduğu görülmektedir.

İstanbul Bienali'nden bir yıl sonra Kenan Evren'in Cumhurbaşkanlığı ve Turgut Özal'ın Başbakanlığı devam ederken, Muzır Yasası²⁵ ve işkence sorunu gibi iki güncel ve siyasal sorunu merceğe alan Baykam, *İç Manzaralar Sansür ve İşkenceyi Protesto* adlı sergisini Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlemiştir (1988). Sergide, *İşkence Kutusu*, *Günah Kutusu* adlı işlerinin yanı sıra, eski bir soba ve çamaşır makinesinden kurgulanmış, devletin bu dönemde yasaklattığı ve yaktığı kitaplardan bir kısmını onlar el koymadan önce yakmak amacıyla oluşturulmuş, kitap yakma makinesi olan *The Kitapyakar* (resim 18) adlı hazır yapım gibi üç boyutlu işler yer almaktadır (Oktay, 2016, s.63,64). Sanatçının kullandığı araç, gereç ve yansıttığı teknikler bakımından geleneksel resimlerle büyük ölçüde ters düştüğü ve seyirciyi anti-resim olayıyla yüz yüze getirdiği gözlenmektedir.

²⁵TBMM Araştırma Komisyonlarında yer alan, 21 Haziran 1929 tarihinde kabul edilen Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kanunu, 1986 yılındaki değişiklikle, “18 yaşından küçüklerin maneviyatı üzerinde muzır tesir yapacağı anlaşılan mevkuve ve mevkuve tanımına girmeyen diğer basılmış eserler hakkında belirtilen sınırlamalara tabi tutulması için 3266/2 md. Başbakanlık bünyesinde oluşturulan yetkili kurulun, söz konusu eserlerin 18 yaşından küçükler için muzır olup olmadığı hakkında karar vermesi gereklidir. Kurul, basılmış eserlerin küçükler için muzır olup olmadığı hususunda yapacağı incelemede, 1739 sayılı Milli Eğitim Temel Kanunundaki genel amaç ve temel ilkeleri göz önünde bulundurmamak zorundadır. Kurul, bu Kanunla kendisine verilen görevlere ilaveten suçlarla ilgili olarak yargı organlarına resmi bilirkişilik yapmakla görevlidir.

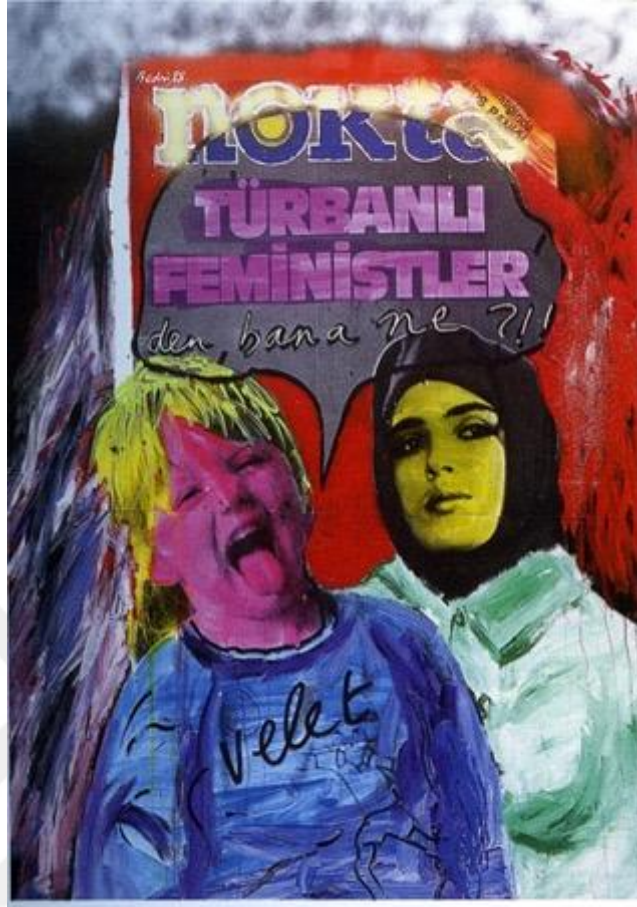


Resim 18: The Kitapyakar. 1988. Enstalasyon

Burada anti-sanat anlayışını –Baykam’ın da bunu kendi söylemlerinde ifade ettiği gibi- Duchamp da bulan bir dışavurumdan söz etmek doğru olmamaktadır. Değişik anlatım yollarını deneyen, sunan, köktencilikten ziyade birleştiriciliği açığa vurmaya çalışan bu sergi; içeriği ve biçimsel özelliğiyle akıllara yanıtlanması gereken bir takım sorular getirdiği kuşkusuzdur. İzleyiciden resim olarak görülmemesi istenen bu işler, Türkiye’nin güncel sorunlarından ikisine siyasi perspektiften yaklaşmaktadır. Tabii ki, bu değişimlerin oyun yüklü olduğunu da burada belirtmek gerekmektedir. Örneğin, Muzı (r)k Kutusu (Hülya’nın Kutusu) ve İşkence Kutusu gibi siyasi olanla erotik olanın bir arada sunulması, serginin işlevselliği açısından bölünmesine, ikinci öğenin birinci öğeyi bastırmasına yol açmaktadır. İki farklı düzeyin eşit içerikli bir protesto yaratmayacağı apaçık belli olan bu sergi aynı zamanda, 12 Eylül sonrasında sivil rejime geçildiğinde de sürdürülen baskılara karşı düzenlenen siyasal-sanatsal bir karşı çıkış olarak tarihteki yerini almıştır (Oktay, 2002, s.92 ; Niyazioğlu, 1987, s.42). Bu bağlamda, Baykam’ın siyasal meselelerin yalnızca toplumsal gerçekçilik üzerinden alınabileceği konusundaki yerleşik algıyı ortadan kaldırdığı, hatta kavramsal sanatın sıkıcı olduğuna dair genel kanıyı da kırdığı söylenebilir.

İşkenceyi Protesto sergisinde, hem Özal iktidarına başkaldıran hem de halka Atatürk ilkelerine sahip çıkın mesajı da iletilmektedir. Baykam'ın gazetelerden kesip, topladığı fotoğraf ve siyasi haberleri büyüterek tuale aktardığı ve buna *fotopentür* dediği resimlerinde, gazete parçaları ya da yazıyı kullanması, çoğunlukla dışavurumculukla özdeşleştirilmektedir. Siyasal bir kargaşayı duvar yazılarından okuyarak büyüdüğü ortamın etkisini hatırlatmak ister gibi çalışmalarının çok açık siyasal mesajlar içerdiği görülmektedir (Yılmaz, A.N. 2015, s.308). Ayşe Nahide Yılmaz'la yaptığı röportajda (2014, s.512), 12 Eylül faşizmi sürerken insanlara yapılan işkenceler ve gözaltılar devam ederken, bu arada basın-medya Muzır Yasası ile susturulmuş ve tehdit altındayken bu sergiyi açtığını belirten Baykam, bu nedenle İşkence Kutusu'nda kadın bedeni üzerinden yapılan siyasal tehditler ve Muzır Yasası'nı işlediğini söylemiştir. 12 Eylül'ün yaptıklarına o gün karşı çıkan insanların demokraside zoru başardığını dile getiren sanatçı, sergiye sivil polislerin geldiğini, yayınladığı gazetelerden ve sergiden incelenmek üzere örnekler aldıklarını ancak sonrasında herhangi bir olumsuz durum yaşanmadığını belirtmiştir.

Baykam'ın bu sergisi hiçbir ideolojik yönseme olmayan, siyasal ve toplumsal oluşumları dışlayan Türk resmi içinde, gösterdiği duyarlılık ve üzerinde taşıdığı sorumluluk bakımından önemle altının çizilmesi gerekmektedir. Özellikle, "*Dünyaya Rezil Olduk, Türbanlı Feministlerden Bana Ne?* (resim 19), *Sessiz Yürüyüşçülere Polis Dayacağı*, *Basit Dövme İşkence Sayılmaz* (resim 20), işleri gözden ırak tutulmaması gereken bir oluşumdur. Çünkü, Kahraman'ın da belirttiği gibi "Türkiye'de sanılmıştır ki; siyasal, toplumsal gerçeğe karşı duyarlı olmak, sanatın hep belirli bir biçimde üretilmesini gerektirir" (1999, s.339). Bu kanıyı kıran Baykam'ın resimlerinde siyaseti, özellikle de sanat siyasetini açık şekilde kullandığını söyleyen Peter Selz'e göre, her şeyi dikkatlice incelemiş, okumalar yapmış ve eleştirel yazılar yazmış bir sanatçı olarak, gerek kendi ülkesinin geleneksel sanatını, gerekse Batı dünyasının sanatını özümsemiş, bunları birleştirerek ve birbirine kaynaştırarak renkli, duyarlı ve canlı bir özgün sanat yaratmıştır. Çocukluk resimlerini tanımlayan dinamik hareket duygusu, "şimdilerde birçok ögenin kaynaması olarak ortaya çıkan insan serüvenindeki dramları betimleyen olgun yapıtlara dönüşmüştür" (1999, s.204).



Resim 19 : Türbanlı Feministlerden Bana Ne? 1988. Fotopentür. 177x132cm



Resim 20 : Basit Dövme İşkence Sayılmaz. 1988. Enstalasyon.

Çok sesliliği, tarihi miras ve gelenekleri; Türkiye'nin 20. yüzyıldaki gelişmelerin ve yerel kültürlerin anlaşılması zor özelliklerinden kaçınmak olarak yorumlayan Baykam, Batı kültürünün yerli ve yöresel kültürler üzerindeki egemenliğini, baskın kontrolcü kültürlerin nasıl davrandıklarını sorgulamaktadır. Bu gelişmelere tepkisini koyan Türkiye'nin genç kuşak sanatçısı olarak, kendi varoluş koşullarında yeni bir tema yaratmıştır. Evrensel bir gerçekliğe taşıdığı bu temasında; kuşaklar arasında devlet-halk ve gelenek-ilericilik arasındaki ilişkilerin farkına varmış, diğer sanatçıları ve izleyicileri sanatın gerileme belirtilerinden bir çıkış yolu bulmaya ve bu sorunsalları çözmeye davet etmiştir. Çalışmalarında açık bir biçimde gözlemlenen politik duruş, sanatçının sanatının başlangıcından bu yana bir amaç haline gelmiş, 1987 yılından bu yana sanatında ciddi değişimler yarattığı görülmektedir (Madra, 2003, s.284). Siyasal ağırlıklı resimleri zaman zaman sanat yöneliminde özellikle ortaya çıkmış; işlerinde yerel motifler, gerçeklik ve açılım kullansa da sanatçı kendini daima evrensel bir sanatçı olarak görmüştür. Burada amaç, kendini kanıtlamak değil, Batı ve Doğu'da insanları kendi düzlemine taşımaya çalışmaktır (Gezgin, 2009, s:16).

80'lerin sonuna gelindiğinde, Fransa'da Pompidou Sanat Merkezi'nde dev bir bütçeyle "Yeryüzü Sihirbazları" (1989), adlı uluslararası bir sergi düzenlenmiş, serginin küratörü Jean-Hubert Martin üçüncü dünya ülkelerindeki uzmanlarla işbirliği yapmamış, "çağdaş Batı sanatı konusunda bilgimizi ve zevkimizi paylaşacak bir uzman tanımadığımızı gördük" sözleriyle bu konudaki görüşünü dile getirmiş, ortak görüş saptamada sık sık bir araya gelmek gerektiğinden böyle bir girişimin maliyetinin büyük olacağından dolayı vazgeçtiklerini gerekçe olarak göstermiştir. Bu görüşün dürüst, demokratik ve ciddi bir seçim yöntemi olmadığını öne süren Baykam'a göre, Martin ve ekibi bu sergi için bütün dünyayı gezdiklerini ileri sürmüşler, ancak Doğu ve Batı'yı birleştiren ve pek çok uygarlığın potası olan Türkiye'yi görmemişlerdir. Bundan ötürü, daha önce San Francisco Manifestosu'yla Batı sanat kurumlarına karşı yürüttüğü mücadelede, bu sefer bildiri yerine bir gazete hazırlayan Baykam, sayfanın ön yüzünde yer alan makalenin başlığına "Yeryüzü Sihirbazları sergisi için sizi kutlarız, ancak size Türkiye'den selam getirdik" sözlerini yazmıştır. Makalenin altına Mustafa Ata, Hüsamettin Koçan, Mehmet Gülerüz, Yusuf Taktak, Metin Deniz, Nur Koçak, İsmet Doğan, Handan Börtüçene'den (1999, s.56-58) oluşan çağdaş Türk

sanatçıları da imzalarını atarak Batı'nın yürütmekte olduğu yanlış sanat politikalarına tepkilerini dile getirmişlerdir.

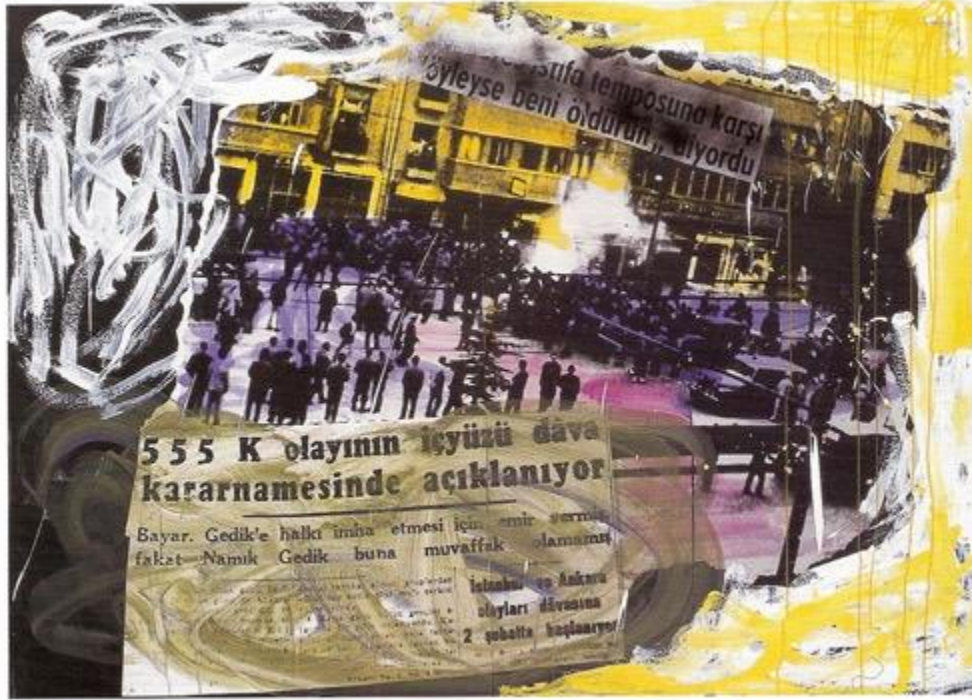
Sanatçının dönemin sonunda İstanbul URART Sanat Galerisi'nde düzenlenen, *Kağıt Üzerine Resim* adlı bir başka sergisinde (1989), bir sanatçı olarak içinde yaşadığı dünyanın ve çevrenin sorunlarına kavramsal düzeyde bir bakış açısı getirmeye çalışmıştır. Sergi kataloğundaki yazısında Vasıf Kortun, sanatçının son işlerinin ilk yaptıklarına nazaran daha farklı bulduğunu söylemiş, bu üretimler kavramsal dizinin biçimsel omurgasına dayansa da kavramsal dizilerden yalnızca bir geçiş noktası saptamıştır. Aynı zamanda bu çalışmaların, salt metinsel stratejilerden hızlı bir ayrılmayla göze çarptığını, daha doğrusu metinsel stratejilerden kalkan modern ve postmodern yöntemlerin yerini yeni bir estetiğe bıraktığını söylemiştir (2016, s.76).

Sanatçının eylemleri ve üretimleri, kendini her yönde kanıtlamak ve göstermek gibi sığ bir yargıyı hak etmeyecek kadar karmaşıktır. Çok yönlü ve araştırmacı kişiliğiyle bilinen Baykam, bir çok sanatçıda görülen kendini sanatıyla sınırlandırma gibi bir yanılgıya düşmemiş, aksine uğraştığı sanatın gereği olan avangard gömleğini bir çok anlamda taşımaya gayret etmiştir. Onun bu kadar gündemde kalmasında kuşkusuz sanatçı kimliğinin yanına araştırmacı, yazar, kuramcı, siyasetçi kimlikleri de eklemiş olmasının payı vardır. Daha önce Kahraman'ında söz ettiği gibi yalnızca resim üretmekle yetinmeyip, hem Batı sanatının irdelenmesi ve anlaşılması hem de Türk resminin gelişmesi için birçok yazılı metinler (kitaplar, makaleler, köşe yazıları, manifestolar) yayımlamış ve paneller düzenlemiştir. Kişiliğinin çok yönlü olmasından dolayı, sanatçının biçimsel anlamda farklı disiplinleri harmanlayan bir yapı sergilemeye devam ettiği görülmektedir (Budak, 2006, s.60 ; Madra, 1999, s.20 ; Atar, 2014, s.91). Sanatçının bu çok yönlü özelliği hakkında Özkan Eroğlu, blogunda yayınladığı *Bedri Baykam'a Bir Hatırlatma* adlı yazısında; Baykam'ın yabancı dili bilmesi, çağdaş sanat yazıları yazması ve yurt dışında yaşamışlıkları olduğu için bunların topluma yararı olduğunu, ancak resim dışında; siyaset, yazarlık, spor yorumculuğu gibi pek çok yelpazede yer alarak bu kimliklerin hiçbirini doğru bir biçimde taşımadığını (18. 07. 2005) öne sürmüştür.

Sanatçının çok yönlü kişiliği ve bir kaç alanda uğraş vermesiyle ilgili tartışmada Ümit Gezgin (2009, s.3), bir sanatçıyı çözümleyebilmenin ve onu daha iyi anlayabilmenin, hem eserlerine hem de yaşamına tanık olmak ve yaşamına anlam katan kişiliğine eğilmekle mümkün olabileceğini söylemiş; çok yönlü olan bir sanatçı ile ilgili yapılacak araştırmaların (Baykam örneğinde olduğu gibi) oldukça çetrefilli ve zor olduğunu, bu yönünün yanı sıra sürekli kendini yenileyen bir sanatçı olmasının da bu zorluğu perçinlediğini sözlerine eklemiştir. Sanatçının yayınladığı kitaplarında kimi zaman sosyal bilimci, kimi zaman bir sanat tarihçisi, kimi zamanda da bir siyaset bilimcisi olarak okuyucunun karşısına çıkan Baykam'ın “kitapların dışında başka bir şey yapmamış olsaydı bile, Türk kültür tarihinde yine de özgün bir yere sahip olurdu” sözleriyle görüşlerini dile getiren felsefe profesörü İsmail Tunalı, Baykam'ı ressam olarak değerlendirdiğinde, “bir tablosunun karşısına geçip onu algılarıyla kavramak isteyen izleyicide, birden çok algı kırılmasıyla birlikte şok duygusu yarattığını” (2016, s.218) söylemiştir.

Rönesans'tan geçmemiş, Batı'nın gelişmelerine kayıtsız kalmış, Kübizm'i tanımamış, Dada'yı yaşamamış bir ülkenin aydınının ondan habersizliği ya da 20. yüzyılda gelişen olayları takip edememiş sanat ortamında günümüzü değerlendirememiş olmanın doğal olduğunu belirten Özdemir Altan, Baykam'ın resimlerine ilgisiz duran eleştirmenlere “Türk resminin bütün yanlışlarını tek başına düzelttiğini” söyleyerek karşılık vermiştir. Çünkü sanatçı ilk günlerinden bugüne kadar 1980'lerin sanatını yaşatmaktaydı ve çocuk yaşından beri Batı kültürü içinde yetişmişti. Baykam'ın itinayla ihmale uğramış figürlerindeki çocuksu çizimlerin, birer yaramaz çocuk gibi tualin derinliğinde yer alması Özdemir'e göre, Türk resminde bulunmayan özellikleri biçimleyen unsurlardır. Hatta, onun sanatının içerdiklerinin bütünü Türk resminin genelinde bulunmamaktadır (1999, s.336). Denizhan Özer de Baykam'ın sanatını kaleme aldığı yazısında, akademik kurullarla ve ilkelerle belirlenen ve bunun dışına çıkamayan Türk sanat ortamına 80'li yıllarda getirdiği yenilik sistemi ile farklı bir pencere açtığını, en önemlisi de akademik çizgiden sanatı çıkararak, sanatı daha çok tartışılan, daha ilgi çekici ve daha farklı hale getirmiş, sanatta bir devrim gerçekleştirdiğini (2016, s.94) söylemiştir.

1980'lerin sonunda, neredeyse tamamen sanatla siyaset arasındaki ilişkiye dönük çalışmalara imza atan Baykam, 1990'lı yılların başında Atatürk Kültür Merkezi'nde, "Türk demokrasi yolunu açan bir devrim olarak gördüğü 27 Mayıs 1960'ı, bir askeri darbe olarak niteleyen sağ kanat Türk liberallerine ve II. Cumhuriyetçilere karşı" "Beşinci ayın beşinci günü saat beşte Kızılay'da buluşalım (555K)²⁶" parolasıyla yola çıkarak düzenlendiği *555K 27 Mayıs İlk Aşkımızdı* adlı sergisinde (resim 21), Kenanizm (Kenan Evren) ile Kemalizm arasındaki farkı, Türk ordusunun gerçek kimliğini ve 27 Mayıs devriminin getirdiği ilerici anayasayı gösterme amacını gütmüştür (Terzi, 2008, s.96-98 ; Yılmaz, A.N., 2014, s.513).



Resim 21 : 555K Olaylarının İç Yüzü. 1990. Fotopentür. 130x180 cm

²⁶ 5 Mayıs 1960 tarihinde, Ankara, Kızılay'da Demokrat Parti aleyhtarı öğrencilerin yaptığı protesto eylemidir. Adını 5. Ayın 5. Günü saat 5'te Kızılay'da gerçekleştirmesinden alan eylem, cumhuriyet tarihinin ilk 'sivil itaatsizlik' eylemi olarak da anılmaktadır. Toplumun muhalefet mekanizmalarından biri olan üniversitelerde o dönemde yaşanan öğrenci olayları ile ilgili protestoların önce İstanbul Beyazıt Meydanı'nda başladığı ardından Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne sıçradığı ve öğrencilere karşı şiddete varan sert tedbirlere gidildiği dönemin başında çıkan haberlerde okunmaktadır. "Ancak hükümetin sert tedbirlere alacağı bildirilmesine rağmen gençlerin tavırlarını değiştirmedikleri, üstelik kendi aralarında tutturdıkları bir söylemler Atatürk Bulvarı'nda toplandıkları ve bunu da birbirlerini selamlarken kullandıkları 555K tabiriyle yaptıkları anlatılmaktadır. Birbirlerini bu parola ile Kızılay'daki büyük eyleme çağıran gençlerin adım atmaması ve hükümetin de sert karşılık vermesiyle ülkedeki sıkıntılı çözümlerine yönelik ortak paydada buluşma unsuru yok edilmiş ve bu olay 1960 darbesine giden süreci hızlandırmıştır" (Önder, 04, s.267,268).

Sergi hakkında Vasıf Kortun, “sanat ve yaşam arasındaki sınırdaki bir ip cambazı gibi yürürken, sanat kurumunun dışına çıkmaya çalışmadan, kurumu ısrarla içeriden kuşatıyor” yorumunu yapmıştır. Ona göre, her ne kadar kurumun dışına çıkıldığı iddia edilse de, bu oldukça akıllı bir yöntemle kurumun esnek yayılmacılığını ve kaçan herkesi kolaylıkla bünyesine dahil etmiştir. Çağın hızına ayak uydurmak, radikal çözümler bulmanın yolu, çağdaş dünyada diğer çağdaşlarla eşit yol almaktan geçmektedir. Sanatçı ise; yaşama yeni tatlar sunmak, yeni değişimler getirmek, yeni ışıklar tutmak zorundadır. Son zamanlarda, daha soyut çalışmalara yönelen Baykam da yapıtlarını oluştururken iç sezgileriyle hareket ederek sanatsal üretimlerinde yeni bir yapılanmaya gitmekte, sürekli temalı sergiler düzenleyerek toplumsal belleğe göndermeler yapmaya devam etmektedir (aktaran; Aktuğ, 1999, s.432). Sergiyi gezdikten sonra Kortun, 555K’yi ziyaret edeceklere de şöyle bir öneride bulunmuştur:

Eğer bu sergiye salt 27 Mayıs ya da resim görmek için gitmeyi düşünüyorsanız, estetik zevkiniz için başka bir sergi seçmenizi, ya da bu konuda birkaç kitap ve Bedri Baykam’ın sergi broşürünü okumanızı salık veririm. Broşür sergiye senkop vazifesini görüyor; muazzam bir emek ürünü ve bunu asıl yapması gereken merciler için acı bir ders. Sanat ise sadece sakın bir köşede tuale boya transferiyle kalmayan tehlikeli bir oyun aynı zamanda (17.05.1990).

1990’lı yıllarda siyaset, yalnızca bir tual ve resim gerçeği değildir. Ülke olarak yabancı olduğu bir dönemde, muhtemelen Amerikan birikiminin itkisiyle, sanatçı bir takım inşalarda bulunmaya başlamıştır. Bu çalışmalarını, sadece dışavurumcu değil aynı zamanda oldukça çarpıcı işler olarak değerlendiren Kahraman, dönemin oluşturduğu siyasal ve toplumsal oluşumlarda, Baykam da yeni tavırlar gelişirken, 80’lerde başlayan bu olgunun 90’larda vazgeçemediği pratiklere dönüştüğünü gözlemlemiştir. Örneğin, Happening’lere dönüşen işlerinde sanatçı, dadacı bir eylem içinde bunu açık bir şekilde sergilemekte; anarşizan, dadacı ve egemen kuralları yapıtlarında toplumsal bir zemine oturmuş sarsıcı bir arayışın uzantısı gibi belirlemektedir (2012, s.23,24).

Dönemin başlarında düzenlediği *Gerçek Sahteler* (1991) adlı sergisi kapsamında, modern döneminin sanat-siyaset ilişkisinde rol oynayan ve sanat tarihinde ön plana çıkarılmış ressamlardan J. Louis David’in *Horaslı Kardeşlerin Yemini* 1784 yorumu (resim 22), Eugene Delacroix’nın *Hürriyet Halka Yol Gösteriyor*, Theodore

Gericault'ın *Medusa'nın Salı* gibi Batı'nın modernleşme döneminde ses getiren siyasi içerikli resimleri, postmodern olarak nitelendirilebilecek boyutta kendi estetik anlayışıyla yeniden yorumlamıştır. Bu çalışmalar, Batı sanat standartlarına gönderme yaptığı gibi, onları mizah yüklü yeni resimlere dönüştürmektedir. Sanatçı, gerçek sahtelerde, Batı sanatı hakkındaki fikrini açıklamakla kalmamış, aynı zamanda onu efsane olmaktan çıkarmıştır (Azeri, 2010, s.343 ; Kahraman, 2012, s.25 ; Madra, 2003, s.284).



Resim 22: Horaces'ların Yemini. 1991. Tual üzerine akrilik. 158x 254 cm
Cefi Kamhi Koleksiyonu-İstanbul

Ülkede bir çok hukukçu, gazeteci, yazar, iş adamının suikasta kurban gittiği 1990'larda güncel siyasi olayları sanatına konu etmeye devam eden Baykam, 1993 yılında suikast sonucunda yaşamını yitiren gazeteci Uğur Mumcu'ya ithaf ettiği *Uğur Mumcu'nun Cenazesinde Türkiye Kan Ağlarken* (resim 23) adlı çalışmasında, ülkenin içine bürünmüş olduğu ruh halini tüm açıklığıyla gösterirken, gökyüzü Altan Gürman'ın peyzaj çalışmalarındaki gibi karartılmıştır. Bu karanlık, ağlayarak yapılmış gibi kesik kesik ve titrek bir ritimle tuale yayılmıştır. Baykam'ın önceki dışavurumcu işlerinde görülen büyük ve rahat fırçanın darbelerine bu tabloda rastlanmamaktadır. Bu aykırıksı özelliği, sanatçının eserleri arasında önemli bir yeri işgal etmektedir

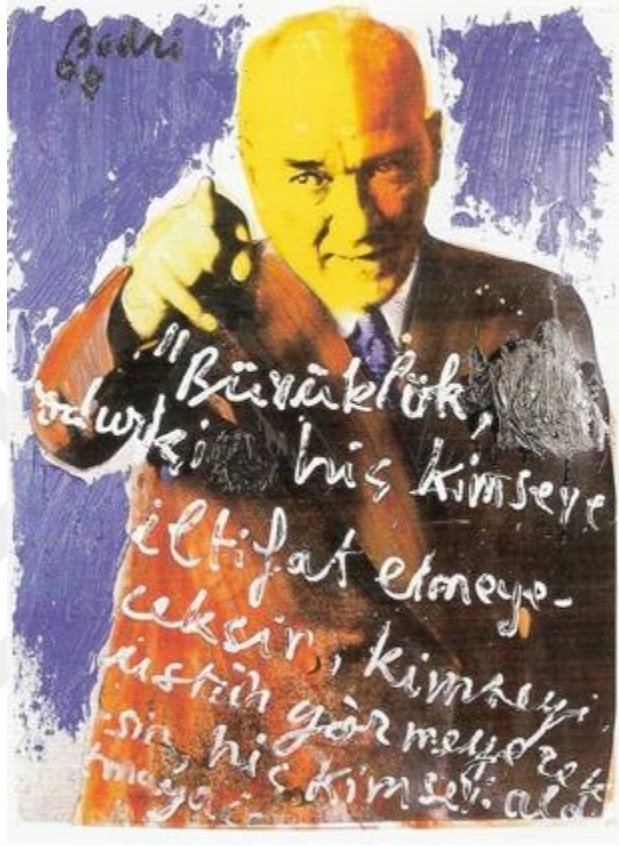
(Nüvit, 2009, s.310-312). 1993'te ürettiği bir grup sergisini görme imkanı bulan Beral Madra da, sanatçının gelip geçici olan figürler için soyut bir alan sağlayan tuallerinin daha olgun ve düşünceli bir yaklaşıma kaydığını (2003, s.285), gözlemlemiştir.



Resim 23: Uğur Mumcu'nun Cenazesinde Türkiye Kan Ağlarken. 1993.
Tual üzerine karışık teknik. 150x210cm.

Ressam/Akademisyen Mümtaz Sağlam, *Sanat-Politika İlişkisi Sürecinde Bedri Baykam* adlı makalesinde, yapıtları kadar yaptıklarıyla da gündemde kalmayı başarmış bir sanatçı olarak gördüğü Baykam'ın 1980'li yıllarda plastik sanatlar alanında yeni dışavurumcu anlayışın temsilcisi ve savunucusu konumuyla etkili bir çıkış gerçekleştirdiğine dair genel görüşlere katılmaktadır. O tarihten bu yana ilgi alanını ya da ele aldığı sorunları sınırlamanın ve bir çok konuda giriştiği polemikleri ayırmanın zor olduğunu söyleyen Sağlam'a göre, son zamanlarda sanatçının "toplumun yerleşik ahlak anlayışı ve burjuva değer yargıları ile hesaplaşmaya" dayalı bir nitelik değişimi dikkatlerden kaçmamaktadır. Sergilerinde, erotik kapsamlı çalışmalar koşutunda, 555K (27 Mayıs İlk Aşkımızdı) ile başlayan bu tarih toplum eleştirisi ve politik

tercihleri doğrultusunda bir tasarım ve üretim anlayışı öne çıkmaktadır (1996, s.14). Bu süreçte geldiği son noktanın ise Kuvay-i Milliye Sergisi olduğunu söylemek mümkündür.



Resim 24: Hiç Kimseye İltifat Etmeyeceksin! 1994. Fotopentür. 106x75cm

Sanatsal arayışlarının merkezinde siyasetin yer alması Baykam'a göre; "insanın özgür düşüncesine ve bunların nerelere yol alabileceğini en iyi temsil eden bir çıkış yoludur". En büyük sanatın laikliği savunmak olduğunu yineleyen sanatçı, Atatürk dönemini, bağımsızlık savaşını, kültürel ve toplumsal başarılarını anlatan başta Eski CHP Milletvekili ve Anayasa profesörü Muammer Aksoy ve Gazeteci Uğur Mumcu olmak üzere tüm devrim şehitlerine ithaf ettiği Kuvay-i Milliye (1994) sergisi, yoğun bir arşiv araştırmasını içermiştir. Sergi, *Sakarya Meydan Muharebesi*, *Şeş-Ü Se*, *Dumlupınar*, *Atatürk Kocatepe'de*, *Atatürk ve Demokrasi*, *Kim Olduğunuzu Hatırlayın*, *Hiç Kimseye İltifat Etmeyeceksin!* (resim 24), *Kubilay*, *Mustafa Kemal ve İnönü*, *Strateji Karargahı*, Mustafa Kemal Atatürk'ün cenaze törenini konu aldığı *Kalbe Yolculuk*

(resim 25), vb. eserlerden oluşmaktadır. Büyük ebatlı resimler, foto-haber resimleri ve şerit resimlerin yer aldığı sergide, enstalasyonlar için Harbiye Askeri Müzesi'nden ödünç alınan silahlar, ağır toplar ve bazı nesnelere kullanılmıştır. Bunun yanı sıra sergi için *İç Manzaralar* adlı 32 sayfalık bir gazete hazırlayan sanatçı, gazeteye 'Atam İzindeyiz' manşeti atarak, Atatürk'e karşı sert eleştiriler yazan köşe yazarlarının ve halkı içten yıkmaya çalışan basının ülkeden sakladığı Kemalist oluşumları göstermeye çalışmıştır (Şenköken, 1994, s.2).



Resim 25: Kalbe Yolculuk. 1994. Fotopentür. 180x130 cm
Annette-Peter Nobel Koleksiyonu- Zürih

Tuallerinde gazete metinlerini büyütürken kullanan Baykam, fotoğrafları boyayla sabitleyerek ikonamsı bir sürekliliği haberlere taşımıştır. Warhol ve Rauschenberg gibi basılı metin ya da görüntü kullanan sanatçıların aksine, "görüntüyü aldığı kaynağın ilk okunduğu andaki vuruculuğunu da kızıştırmaktadır. Kortun'a göre, bu, "gazetenin bin

bir kopyasından tualin tekiliğine yolculuktur.” Sanatçının bu mantıkla sansür olaylarının üzerine gidişi de bu şekilde gerçekleşmektedir. AKM’deki sergisinde, haber ve sınırların arasındaki oyunda *sanatın sınırları ne olabilir?* sorusunu sormaktadır. Sanatçı, sınırların anlık olarak çözülebileceği ince çizgileri tespit etmek isterken, bunu anında yer değiştirerek gerilla tavrıyla yapmaktadır. Burada basılmış ve onaylanmış haberler sansüre tabii değil, ancak kurum içinde oynanan bu oyunda ses getiren sanatın yapılabileceği şey nettir (1999, s.332).

Bu dönemde, devletçi modele yapılan sert eleştiriler, sosyal sistemin sona ermesi; özellikle sivil toplum kavramı ve kimlik politikalarını ortaya çıkarma çabaları jakoben laiklik anlayışının eleştirilmesine sebep olmuştur. Politik İslam ve kökten dinciliğin bu süreçte canlanması uzun sürmemiş; Türkiye, İslamcılığın politik gündemi oldukça işgal ettiği bir döneme sirayet etmiştir. Bu süreçte Kemalist düşünce ve ilkelerin savunucusu olarak kökten dinci kesime savaş açan Baykam’ın 1990’lı yılların ikinci yarısında sanatı bildirilere dönüşmüştür. Bu dönüşümde, Joseph Beuys, Hans Haacke, Jenny Holzer ve Barbara Kruger gibi isimlerin politik sahiplenme hareketlerinden faydalandığını söylemek mümkündür. Ancak, onlara doğrudan bağlı kalmadan kendi tavır ve üslubuyla tualı terk etmemiş, çeşitli malzemeleri bir arada kullanarak zengin enstalasyonlara eğilim göstermiştir. Simgesel bir üslupta Kemalizm’in ilk yıllarındaki kökten dinci isyanları ve tarihi olayları kararlı ve bilinçli bir şekilde anımsatmıştır (Kahraman, 2003, s.281,282).

1994 yılında, Cannes’da gerçekleştirdiği Livart (Yaşayan Sanat) sergisindeki çalışmalarının kökenine bakıldığında, güncel siyasi göndermeleri görmek mümkündür (Terzi, 2008, s.96). The Guardian Gazetesi’ndeki yazısında Patrick Wright, Livart’ın bir sirk gibi Türk pop müziği eşliğinde arabesk şarkıcılar ve kukla gösterisi, Türk geleneksel öğeleri içeren bir sergi olduğu kadar sanat geleneklerinin düzenini altüst eden egzotik bir havayı anımsattığını yazmıştır. Baykam, burada Batı sanatı kapsamında gerçekleştirdiği “PostDuchamp Krizi” tespitinden koparak içinde bulunduğu koşulların Türkiye’de bütünüyle farklı olduğunu anlatma yoluna gitmiştir. Wright’a göre, Türkiye’de yalnızca resimleriyle yaşayabilen bağımsız bir genç sanatçı olduğunu kanıtlayan Baykam, laik devlet ilkelerini muhafaza etmek için yoğun çaba

sarf etmektedir. Örneğin, *Taban Operasyonu* adındaki bir organizasyonda (1993) dinci azınlığın, belediye seçimlerinde Ankara ve İstanbul'da kazanmasına sebep olan oy bölünmesine engel olmak için sosyal demokrat üç partiyi birleşmeye davet etmiş, bunun için baskı bile uygulamış, aynı zamanda Kemalist devlete karşı çıkan dincilere karşı da savaş başlatmıştır. İşte Livart'ın da aynı bu siyasi misyondan kaynaklandığını söylemek mümkündür. Burada ulaşmak istediği insanların ilgisini, “Batı sanat piyasasının hala üstün durduğu beşinci kuşak hazır yapımlar veya onuncu kuşak geometrik felaketler ile çekemeyeceğini” çok iyi bilen sanatçı; cinsellik, neşe, laik demokrasi keyifleriyle dolu olan galerinin içinin gardiyansız bir yer olmasını istemiştir. Bu yüzden, Livart'ını Disneyland kadar gürültülü, parlak, şelaleler ve dansözlerin yer aldığı sansürsüz zevklerle dolu bir mekana dönüştürmüştür (12 Kasım 1994). Cannes'da Artjonction Fuar'ında “En İyi Sanatçı ve En İyi Gösteri” ödülünü Livart aldığı Baykam şu açıklamada bulunmuştur:

...canlı hayvanlar, enstalasyonlar, kaybolan çoraplar nereye gidiyor, keşfedilmeyi bekleyen aktris, kalemini sanat yazar, bütün o canlı aktörler, hayvanlar... insanlara diyorum ki “siz bunu görüyorsunuz, hatta bunu belki daha çok Dadaist bir çıkış olarak görüyorsunuz; ama Livart çıkışının kökeni, siyasidir”...Esas köken, tamamen Özal baskısı, Evren baskısı, şeriat baskısı, yobazlık baskısı, o günlerde daha yavaş yavaş belirmekte olan türban baskısıdır (aktaran; Yılmaz, A.N., 2014, s.512).

1990'lı yılların sonuna doğru, dünyada ve Türkiye'de tutuculuğa, muhafazakarlığa karşı isyanın arttığı ve yaşanan kabuk değişimin dönemecinde, yakın tarihe gönderme yapan Baykam, özellikle Türk gençliğinin siyasal hareketine ve bu hareketin içinde yer almış önemli isimlerden Deniz Gezmiş ve Mahir Çayan, siyasi kimlikleri ile ön plana çıkan İsmet İnönü, Suphi Baykam ve Bülent Ecevit gibi liderlere ve uluslararası siyaset dünyasından John Fitzgerald Kennedy, Che Guevara, Fidel Castro vb. isimlerden oluşan siyasi figürleri *68'li Yıllar* (1997), adlı sergisine konu edinmiştir. Sergi, gazetelerden aldığı fotoğrafları ve belgeleri tual ve sunta üzerine serbest boyama tekniğiyle uyguladığı politik eleştirel foto-pentürlerden oluşmuştur. Siyasi kimliğini kamuoyuna göstermede tereddüt etmeyen sanatçı, “sanatsal mücadelele politik mücadele birbirlerini tamamlıyor. CHP üyesi olmam sanatımla çelişki yaratmadığı gibi bana ahenk vermektedir” sözleriyle düşüncelerini açıklamıştır. Tuallerinde estetik yöntem olarak, fikirlerini anlatmak ve arşiv çalışmalarını direk

yansıtılabilmek için fotopentür kullandığını söyleyen Baykam, 68’li yıllara damgasını vuran isimlerin ve toplum hareketlerinin en önemli anlarını seçmiştir. Sergi de ayrıca 68 olaylarının izleyicilerin gözlerine ve kulaklarına aynı anda hitap etmesi için video ve ses yayınlarıyla 68 Kuşağı’nı anlatan belgeselin aktif, dinamik ve kaotik yapısı sergi salonuna yerleştirilen videolarda gösterilmiştir. Che olayları, işçi direnişleri, ırkçılıkla savaş, cinsel devrim, sanatın getirdiği patlamalar bunlar kaotik iç içe geçmiş halkalardan bitişik ışıldaklar oluşturmuş; böylece, Madra’nın da belirttiği gibi sanatçı, resim geleneğini melezleştirerek daha geniş kitlelerce anlaşılır kılmaya çalışmıştır (Terzi, 2008, s.102,103 ; Saltuk, 10 Mayıs 1997 ; Niyego, 1997, s.76).



Resim 26: Che ve Deniz Serisi. 1997. Tual üzerine serigrafî ve karışık teknik.
130x200cm

Tual üzerine ipek baskı ve karışık teknikle yaptığı *68’li Yıllar* sergisinden *Che ve Deniz Serisi* adlı çalışmada (resim 26), fotoğraf sanatçısı Alberto Korda Diaz tarafından çekilmiş ve 20. yüzyılın sembolü haline gelen dünyadaki en meşhur Che fotoğrafı, monokrom serigrafik baskı tekniğiyle tual üzerine değişik renk ve ton vurgulamalarıyla kullanılmıştır. Aslında ticari ürünlere basılan bu monokrom baskı, aynı zamanda küresel Che kültürüne işaret etmektedir. Bu yöntem, akıllara Warhol’un seri üretim nesnelere getirirse de Baykam’a göre; bir mücadele sembolü, sanatçının elinde üretim nesnesine dönüşmez, seri üretim olduğu haliyle tuale geçer. Burada

Che'nin yüzü çoğalarak diğer devrimci Deniz Gezmiş yüzleriyle karışır, bozulan imgenin hangi idole ait olduğu belirsizleşir, “beraber hal hamur olurlar ve eylemdeki sanat biçimi yeni dışavurumculukta mutlu bir şekilde birbirine kavuşmuş olur” (Nüvit, 2016, s.304).

Küba Devrimi'nin 40. yılı dolayısıyla Havana Devrim Müzesi'nde düzenlediği 68'li Yıllar sergisinde (Mart 1999), Ernesto Che Guevara ile Deniz Gezmiş'i, Nazım Hikmet ile Mustafa Kemal Atatürk'ü eserlerinde bir araya getirmiştir. Resimleri arasında bulunan *İki Üç Daha Fazla Vietnam, Küçük Che'nin Büyük Hayalleri, Fidel'in Hedefi Devrim, Gerçekçi Ol İmkansız İste, Tarih Yapanların Bandırma ve Granma'sı Ortak Kader, Che'nin Nazım Hikmet'i, Nazım Hikmet'in Küba'sı* (resim 27), *Che'nin Güney Amerika'sı* tablolarında, sanatçı iki farklı ülkenin verdikleri kurtuluş savaşlarının her ne kadar başka istikametlerde olsa da anti-emperyalist nitelikleriyle duygudaşlık yaratan benzerliklerini ortaya koymaktadır (Nüvit, 2009, s.301 ; Hakyeri, 25 Şubat 1999).



Resim 27: Che'nin Nazım Hikmet'i, Nazım Hikmet'in Küba'sı. 1999.
Tual üzerine karışık teknik. 190x313 cm

Doğu-Batı ikileminin tartışıldığı Soğuk Savaş yılları, demokrasiye geçiş sürecinin sancuları, askeri darbeler, tek partili sistemden çok partili döneme geçiş, öğrenci olayları gibi çoğu siyasi dönemeçler Baykam'ın tematik sergilerine konu olmuştur. Dönemin son sergisi *Şu Benim Yirminci Yüzyılım* (1999) sanatçının bütün dönemlerini ve sanat serüvenini kapsamaktadır. Baykam'ın sadece sergileriyle değil, yarattığı imaj ve tartışmalarıyla Türk plastik sanatlarında en çok konuşulan isimlerden biri olduğunu belirten Kürşat Başar, onun sanatını beğenen veya beğenmeyenlerin Baykam'ın çok çalışkan biri olduğunu kabul etmeleri gerektiğini söylerken (21 Aralık 1999), Baykam'ın yarattığı imaj ve popülerite ile ilgili ressam/akademisyen Sedat Balkır ise, Türk sanatının 'pop starı' olarak nitelendirdiği sanatçıyı, sadece ürettikleri ya da bağlı olduğu akımın ne olduğu gibi dar çerçeveli bir bakış açısıyla ele almak yerine kendisini bir sanat eseri olarak doğrudan bir kaidenin tepesine oturtmanın daha doğru olacağını (kişisel görüşme, 21 Ağustos 2016) söylemiştir.

Baykam'ı kolay yolu seçmeyen bir devrimci olarak tanımlayan David Applefield'e göre ise, Türkiye'de rahatı yerinde, ayrıcalıklı, başarılı ve tanınmış biri olmasına rağmen, durmaksızın daha çok sergi açmak, daha büyük kataloglar hazırlayarak, yeni TV söyleşileri ve satılan birkaç resimle yetinmeyip *Maymunların Resim Yapma Hakkı* (1999) adlı kitabını²⁷ yayınlamak sanatçıyı tual ya da sergilerle değil, bir kitapla savunmayı seçmiş ve sanat dünyasına yapabileceği en büyük katkıyı sağlamıştır. Eylemlerinin kültürel ve ahlaksal haklılığından sonuna kadar emin olan Baykam'ın Türkiye'deki yeri ve önemi Applefield'e göre, en az Andy Warhol'un New York'taki yeri kadar belirleyicidir (1999, s.12). Kendisi hakkında yapılan bu yorumların yanı sıra, sanatçının Türkiye'de 90'lı yıllarda sanatın siyasileşmesi, multimedyalaşması, enstalasyonlaşmasının kökeninin 1987 yılında açtığı Hamam Sergisi ile gerçekleştiğini ileri sürdüğü söylemleri bulunmaktadır. Apayrı bir tartışma konusu olan bu iddialarla ilgili Baykam şöyle bir açıklama yapmaktadır:

²⁷ Batı sanatına karşı kaleme aldığı *Maymunların resim yapma hakkı* kitabı Baykam'ın anlatımıyla, Karl Marx'ın *Das Kapital*'ini daha alçak gönüllü bir biçimde yankılayan ve ön yargıya karşı metinle savaştan aslında Marx gibi insanlara bildiği şeyi söyleyen bir çalışmadır. Kitap, bir sistemi ve o sistemin nasıl işlediğini, kimi sömürüp sermaye fazlasını nasıl topladığını, kimin yararına kullandığını titizlikle sorgulamaktadır. Marksist bir çalışma olmamasına karşın, ona benzer şekilde, Batı sanat toplumunun öteki uluslara, onların sanatçılarına, haklarına ve tarihlerine tamamiyle kapalı bir sanat tarihini ele geçirme hususunda destekleyen yanlış uygulamaları açıklamaya çalışmaktadır (1999, s.15).

Kubilay Odası, Günah Odası, Referandum Kutusu, Ingres, Gerome, Burası Benim Hamamım sulu enstalasyonu... onun önüne havuz yaptırдыm, neonlar, dev fotoğraflar, sloganlar... bunun adına ha çağdaş demişler, ha güncel... Ne kadar önemli bir farktır, onu tarihe bırakalım ama sanatın siyasallaşması, toplumla buluşması, toplumu düşünceye ve interaksiyona davet etmesi, günlük kültürle sanatsal tarih beraber katmanlarına sokulmasının kökeni onlardadır; tabii, onlardan önce, Demokrasinin Kutusu'dur. Ben bunu niye yaptım? Çünkü halkın dikkatini çekmeye, ikna etmeye mecburdum. Ne yapmalıydım ki insanlar bu gelen tehlikeyi görsün, düşünsün, hakkında yazsın, birbirini uyarısın? (Yılmaz, A.N., 2014, s.512).

Baykam'ın sanatından bugüne değin, hiç geriye itilmeden, neredeyse ara verilmemiş ve unutulmamış bir leitmotive ortaya çıkmaktadır: Yakın tarihin bazı siyasal meseleleriyle onun sanatını buluşturan, yaşanmış olanı ve tarihselleşmiş olanı bugünün algısı ve bilincinde yeniden canlandırmak, bunları kişisel tercihlerini içerecek biçimde resimlerine yansıtmasıdır (Kahraman, 2012, s.24). Sanatçının bu dönemde ortaya koyduğu tüm eserler, yalnızca siyasal olaylarla sınırlı kalmamış aynı zamanda onunla olan iç hesaplaşmalarını da yansıttığı kapsamlı sorgulaması olarak karşımızda durmaktadır.

3.4. Milenyum ve Baykam (2000-2016)

1980'li yıllardan bu zaman kadar oluşturduğu sanatsal dil ve geliştirdiği sanatın bir sentezi olarak Baykam'ın 2000'li yıllarda ürettiği işlerinde, son otuz yıl gibi farklı dönemlerin dalgalanmalarından ön plana çıkardığı değişik sanatsal ifadelerden etkilendiği kadar kuşkusuz onları da etkilediği söylenebilir. Kahraman'a göre (2012, s.21), "Sanatı kendi içinde dönemlere ayrılmış fakat birbirinden bağımsız ya da kopuk olmayan, aksine birbirlerini doğrudan doğruya etkileyen çok geniş bir kültür havzasında oluşmuş, çok farklı yönelmeleri bünyesinde toplamıştır". Çalışmalarında rastlanılan bu özellik, sanatın içinde birbirlerini etkileyen halkalarla ilgili değil, Doğu ve Batı kültürleriyle hesaplaşmasından kaynaklanmaktadır. Eserlerinin biçimsel ve üslupsal özelliklerini, bütün bu kültürel ve dışsal olguların yan yana gelmesi ve iç içe geçmesiyle belirlediğini söylemek mümkündür.

1980'lerden bu yana Batı sanatı ve kurumları karşısında, gerek ABD'de yaptığı duvar yazıları, gerekse müzelerde dağıttığı manifestoları, söyleşileri, yazıları ve eserleriyle

yürüttüğü savaşta savunduğu görüşler, Le Monde Gazetesi'nden Philippe Dagen ve Emmanuel de Roux'un *Evrenselleşme, Sanat Dünyasının Sınırlarını Ortadan Kaldırıyor* (2001), başlıklı makalesinde ele alınmıştır. Yazıda Baykam'ın aktivist yönüyle dile getirdiği -eylemleriyle başlattığı- Batı'nın içine kapanık döneminin sona erdiğinden bahsedilmektedir. Bu yazıda hala aşılamayan ırkçı, muhafazakar ve dar kalıpların gündeme getirilmediğini belirten Baykam, New York'ta Batılı sanatçılar ile aynı şehirde, aynı ortamda mesleğini icra etmesine karşın, onlar kadar rağbet görmemesi yüzünden sanatçıların Eric Fischl ya da David Salle'i kıskanabileceğini, ancak yapılan övgülerin bir tartıya tabi tutulması gerektiğini önemle vurgulamaktadır. Bu sanatçıların ürettiği eserlerin koleksiyonlara girmesi, sayısız müzelerde gerçekleştirdikleri sergilerin sıklığı nedeniyle ağır çekebileceğini fakat, bunun Çin'den Cong Ming ya da Wang Leifu, Türkiye'den Yusuf Taktak, İsmet Doğan, Balkan Naci İslimyeli, Alaattin Aksoy, Macaristan'dan Hencze Tamas, Avustralya'dan Bea Maddock vb. sanatçılar için geçerli olamayacağını belirten Baykam'a göre (1999, s.26), ismi geçen sanatçılar Salle, Clyfford ya da Fischl'den daha iyidir ancak, şuan geçerli olan durum nedeniyle bu bilinmemektedir, çünkü onlar *ötekilerle* aynı sahada kesinlikle yer alamayacak ve aynı tartıya koyulamayacaktır. O yüzden, Batılı izleyicilere tanınmış sanatçıların büyük sergilerinin defalarca tekrarını sunmak yerine, ciddi bir müzenin (uluslararası olmak isteyen) sorumlu kişiler tarafından yöneltildiği gün izleyicilerin diğer büyük sanatçılarla tanışması mümkün olabilecektir.

Türkiye gibi Doğu ve Batı, laik ve kutsal arasında gizli kalmış bir ülkede *erotik imgenin* Batılılardan gizlenmiş, fakat kendi vatandaşları için çok açık ve net siyasi ve felsefi bir anlamı bulunduğunu belirten Edward Lucie-Smith, Atatürk devrimlerinin artan bir tehdit altına girdiği bu dönemde, Baykam'ın açık bir şekilde meydan okuyan işlerinin laiklik bayrağını dalgalandırdığını söyler. Smith'e göre, onun resimlerini inceleyen birinin gözüne çaracak en önemli unsur, onun sınır tanımayan bir cesaretle eserlerini oluşturacak teknik bölgeye yaklaşmasıdır. Sanatçı, o karmaşadan kendi düzenini çıkardıktan sonra, geriye çekilip ne olacağını izlemeyi sevmektedir. Düşünsel, entelektüel ve fiziksel olarak sanatı, büyük bir canlılığı yansıtmadığı sürece sanat sayılmamaktadır. Yapıtlarının çoğunda her şey hareket halinde ve sürekli bir

devinim içindedir. İzleyicilerinde bu yapım aşamasıyla empati kurması istenmekte, hatta sanatçıya yaratma evresinde ortak olmaları için bu ortama davet edilmektedir (2007, s.8).

Baykam'ın resimlerinde yer alan unsurların her biri, onun çok küçük yaşta üretmeye başladığı döneme kadar geri gider. Resimlerinde görülen akıtmalar vs. onun farklı dönemlerde ortaya koyduğu tuallerde izlerine rastlanabilecek unsurlardır. Ondaki bu süreklilik ve sürekliliği sağlayan şey; ona özgü imge sistemlerin ortaya çıkmasıdır. Şöyle ki, dünyada çok önemli sanatçılar olabilir, ancak kendine has imge sistemi kurmuş olan sanatçı sayısı azdır. Bu bakımdan, Baykam'ın yapıtlarının doğrudan doğruya tual olarak farklı dönemlerinden gelen süreklilikler mevcuttur (Kahraman, 2007, s.103). “Bu yapıtlar, dünyaya bir cevap niteliğinde bizi nereye taşımaktadır ve nasıl bir noktada tutmaktadır?” Sorusunu akla getirmekte bunun yanıtını ise Hasan Bülent Kahraman şu şekilde aktarmaktadır:

Sanat yapıtının daima bir savaşı vardır, sanat yapıtının iki özelliği arasında cereyan eden bir savaştır bu. Bir sanat yapıtı kendi dışından bir dünyadan, tarihten, toplumdaki, ilişki ağlarından, mikro sosyolojilerinden etkilenir ve onlarla bir etkileşim içine girer ve sanat yapıtı o sosyolojik dönemleri önceleyen birtakım sezgisel boyutlarını sağlar. İkincisi, sanat yapıtının sadece kendisiyle ilgili bir yanı vardır. Yani bir sanat yapıtı dünyayı değiştirmek için ortaya çıkmaz. Sanat yapıtı bir silah değildir, sanat yapıtı bir propaganda aracı değildir, sanat yapıtı bir işlevsel, sonuna kadar fonksiyonel olan bir araç değildir. Sanat yapıtı birçok sanat felsefecisinin, Kant başta olmak üzere, gösterdiği üzere daha içsel bir dile ve özelliğe sahiptir (2007, s.103).

Sanatsal faaliyetlerinin yanı sıra siyasetle de iç içe olan Baykam, 17 Eylül 2003 yılında CHP Genel Başkanlığına aday olduğunu açıklamıştır. Bir dönemin CHP grup milletvekilliğini yapmış politikacı Suphi Baykam'ın oğlu olması sebebiyle emek-değer ilişkisi ve sosyal adalet gibi kavramların konuşulduğu bir ortamda yetişen sanatçı, çizgisinin doğduğundan bu yana sosyal demokrat olarak kaldığını her daim dile getirmekte, partiyi eski güçlü kimliğine kavuşturmayı amaçlamaktadır. *CHP'de Fırça Darbesi* başlıklı yazısında Hakan Turpçu, Baykam'ın adaylığı için Deniz Baykal'ın karşısına “solda birliği ben sağlayacağım” hedefi ile çıktığını, aykırı ressamın bu çıkışıyla düzene meydan okuduğunu yazmıştır. Baykam, her ne kadar eleştirilerine Deniz Baykal'ı hedef alsada konunun ne kendisi ne de Baykal olduğunu,

burada partinin yönetim tarzının önemli olduğunu vurgulamıştır. Bu nedenle Turpçu, Baykam'ın yıllarca bu birleşmeyi reddederek varoşlardaki insanların sağa ve dinciliğe kaymasına neden olduğunu, Bülent Ecevit'in siyasi mücadeleyi bıraktığı ve partisinin küçüldüğü bir ortamda, SHP ve DSP'nin CHP ile birleşip solun bütün renklerini bir araya getirerek yola devam etme arzusu içinde olduğunu (2003, s.35-37), yazısına aktarmıştır.

Baykam'ın adaylığı ile ilgili Yeni Şafak Gazetesi yazarı Ahmet Kekeç de *Bedri Baykam'ı Niçin Destekliyorum* başlıklı bir yazı kaleme almış, CHP'yi toparlayacağına, Baykam'ın iddia ettiği gibi %45 oy potansiyeline ulaşacağını düşünmediğini, ancak bu adaylığın CHP'de taşların yerine oturmasını sağlayacak bir sürecin tetikleyicisi olabileceğini söylemiştir. Sanatçı olarak Baykam'ı anlamaya ve sevmeye çalıştığı dönemlerin de olduğunu, hatta sanatçının 27 Mayıs ve Kubilay Odası'nın da yer aldığı Bienal'deki sergisini gezdiğini belirten Kekeç, burada yapılanların resim sanatıyla uzaktan yakından ilişkisi olmadığını söylemiş, eserleri “dekorasyon-kolaj” türünden şeyler olarak nitelendirmiştir. Baykam'ı sanatçı olmaktan ziyade siyasetçi olarak daha kayda değer bulduğunu söyleyen Kekeç, Baykam'ın net bir adam olduğunu, demokrasiye itimat etmediğini, din düşüncesinden hoşlanmadığını ve çok partili parlamenter sistemi “karşı-devrime” hazırladığı için “yararsız” bulduğunu, açıkça “Kemalist” modeli savunduğunu sözlerine eklemiştir. CHP'nin Kemalist bir parti olduğunu ama nedense demokrat görünmeyi tercih ettiğini yani takiiye yaptığını belirterek, bu yüzden Baykam genel başkan olursa CHP'nin ilk kez asli kimliğine kavuşacağından dolayı desteklediğini (18 Eylül 2003) söylemiştir.

Türk siyasetinin tıkanmasının esas nedeninin, ihtilallerin sebep olduğu siyasi kırımın yanı sıra ciddi bir sol parti bulunmamasından kaynaklandığını belirten Abdurrahman Şen, (2003), Solu toparlamak CHP'yi iktidara taşımak gibi klişeleşmiş sloganlarla adaylığını açıklayan Bedri Baykam'ı “ekranları başında izleyen izan sahiplerinin tansiyonunu yükselttiği düşünülürse... Buna lider olduğu da eklenirse koymayı düşündüğü kotaları siz düşünün... Yeni hiçbir şeyin olmadığı ortada!” sözleriyle sanatçının adaylığıyla ilgili düşüncelerini Yeni Asya Gazetesi'ndeki köşesinde paylaşmıştır. Dönemin önde gelen gazetecilerinden Hıncal Uluç, hem çekirdekten

gelen politikacı, hem de Suphi Baykam'ın oğlu olduğu için kendini bildiğinden bu yana politikanın içinde olan Baykam'a yapılan "O bir sanatçı" sanatçıdan politikacı olur mu? gibi eleştirilere karşı; ABD'de hiçbir siyasi geçmişi olmayan Avustralyalı bir sinema oyuncusunun (Arnold Schwarzenegger) vali seçilirken, hatta ikinci sınıf bir Hollywood yıldızı olan Ronald Reagan'ı başkan yapmak için yarasını değiştirmeyi bile düşünebiliyor iken, bu eleştirileri yapanların CHP'yi çökerten ihtiyar heyetinden gelen adaylara alkış tutup, genç ve dinamik Baykam'a burun kıvrımlarına ve desteklememelerine tepki göstermiştir. "Eğer Baykam engellenmeseydi yolu iktidara kadar açık olabilirdi" diyen Uluç, siyasetin S'sini bilmeyen Genç Parti Genel Başkanı Cem Uzan'ın aldığı yüksek oy oranını genç ve yenilikçi olmasına bağlamış, aynı şekilde Recep Tayyip Erdoğan'ı iktidara taşıyan özelliğın de "yenilikçilik" olduğunu dile getirmiş, bu yüzden kurultayı kaybedenin Baykam değil CHP ve Türkiye olduğunu (22 Eylül 2003), söylemiştir.

Küçüklüğünden bu yana tanıdığı ve bir gazeteci olarak takip ettiği Baykam'ı yetenekli, genç ve uygar bir insan olarak siyasetin üst sınırına taşımının vatandaşlık görevi olduğunu söyleyen Dünya Gazetesi'nden Cüneyt Ayrıl (2003), ülke yararına bir şeyler yapmak isteyen sanatçınının ekonomiden anlamadığı eleştirisine; "Bu doğrudur, resimlerini bile satarken pazarlık etmeyi bilmez ama buna karşılık Deniz Baykal mı anlar ekonomiden, yoksa başbakan Recep Tayyip Erdoğan mı?" sözleriyle bunun bir ekip çalışması olduğunu, ABD'den icra memuru olarak atanmış ve milletvekili olan Kemal Derviş'le de bu işın yürümeyeceğini söylemiştir. Atatürk'ün ve Türkiye Cumhuriyeti'nin temelini oluşturan bir partinin ona ve arkadaşlarına da emanet edilemeyeceğini düşünen Ayrıl, Baykam'ın başkanlığında solun toparlanacağına inandığını, bu nedenle yazısını okuyanların onu desteklemeleri gerektiğini söyleyerek seçmenlere açık bir davet yapmıştır.

Siyasi çalışmalarını sürdürürken bir yandan da sanatsal çalışmalarına ara vermeden devam eden sanatçı, CHP başkanlığına adaylığının ardından aynı yıl İstanbul Askeri Müze'de düzenlenen karma sergide, *The Radioscopy of the Curatorial Schizophrenia* (Küratoryal Şizofrenin Radyoskopisi) adlı çalışmasıyla katılmış, son zamanlarda küratörlerin sanatçının önüne geçmesi ve sanatçıyı ikincil duruma düşürmesine

tepkisini dile getirmiştir. “Artistin küratriste manifestosu” adlı bir bildiri hazırlayarak yeni bir tartışmanın fitilini ateşlemiştir. Küratörlerin “Hadi bu konuda resim yapın” diyecek kadar çizgiyi aştıklarını belirten sanatçı, bu manifestosuyla onlara protesto notası çektiğini söylemiştir (Atmaca, 21 Eylül 2003). Yaptığı eylemlerle her daim sanat severlerin karşısına farklı bir yaratımla çıkmaya çalışan sanatçı, bildirinin yanı sıra küratörlerin sanatçılardan eser sipariş etmelerini mizahi bir dille eleştirmek için sergiye 41 koyun getirerek onları şaşırtmış, eğlendirmiş ve düşündürmüştür. Bu sebeple Baykam için ilklerin sanatçısı demek yanlış olmamaktadır (Smith, 2007, s.9 ; Özer, 2016, s.94). Her eserin eleştirilmesi gerektiğini ve hiçbir eserin eleştirilemez kalkanı ile korunmaması gerektiğinin altını çizen Baykam, küratörlere karşı gösterdiği tepkinin müzeleri, sanat tarihçilerini ya da eleştirmenleri yok saymak olmadığını, aslında sanat tarihinin ve sanat eleştirmenliğinin ne kadar önemli bir iş olduğunu ve zaman geçtikçe sanatçılar ile arasında gereklilik haline geleceğini de vurgulamıştır. Sanatçı, küratörlerin bir eserin tarihte nerede durduyuyla ilgili bir bilgisi olmadığı gibi kendilerini entelektüel arenanın efendileri gibi görmelerini ve sanatçıların kişisel tarihiyle de ilgileri olmadıklarına eleştiri yöneltmiştir (2003, s.270). İşte bu nedenle, bugün sanat tarihi ve sanat eleştirmenliğinin arka plana itildiğini ve dar bir alanda sıkışıp kaldığını söylemek mümkündür.

Baykam’ın siyasi ve sanatsal arenada her sorunun üzerine gitmesi, bunu yaparken de siyasi ve sanatsal dili kullanması Özsezgin’e göre; cinsel vurgulardan siyasal tavra, çağdaşlık idealine ve paylaşılan edimlere varıncaya kadar işleyip yoğunlaşma aşamasına getirdiği bütün işlerinde bu düşlem, Baykam’ın çağdaşlık bilincinin doğal bileşeni olagelmıştır. Her defasında kamuoyunda yarattığı tepkilere bakılırsa, sanatın onun açısından bir eylem biçimi olduğu söylenebilir (19 Şubat 2007). Sanatçının alışık olduğumuz bu tepki ve protestolarına bir örnekte, Türkiye’nin yurt içi ve yurt dışından önemli koleksiyonerlerin bir araya geldiği İstanbul Contemporary Art Fuarı’nın (2006) açılışı öncesinde yaşanmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından 7. Sınıfların “Vatandaşlık ve İnsan Hakları Eğitimi” ders kitabından Eugene Delacroix’nın ünlü *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı siyasi yapıtı “göğüsleri açık kadın” figüründen dolayı sansüre uğrayarak kitaptan çıkartılmıştır. Bu durumu protesto etmek amacıyla Baykam, ekibindeki oyuncularla canlı bir performans

düzenlemiştir (resim 28). Resmin adının Halka Yol Gösteren Özgürlük olduğunu ve özgürlüğe dokunulmasına izin vermeyeceklerini belirten Baykam, "Devlet, özgür bir ülkede senelerdir okullarda okutulan bir kitapta bulunan resmi sansürleyerek adeta baltayı taşa vurdu. Bu olacak bir iş değil, biz bu resimleri sansürleyerek mi geliştireceğiz ve Avrupalı olacağız" (aktaran; Kızıgınyürek, 22 Aralık 2006), sözleriyle tepkisini dile getirmiştir.



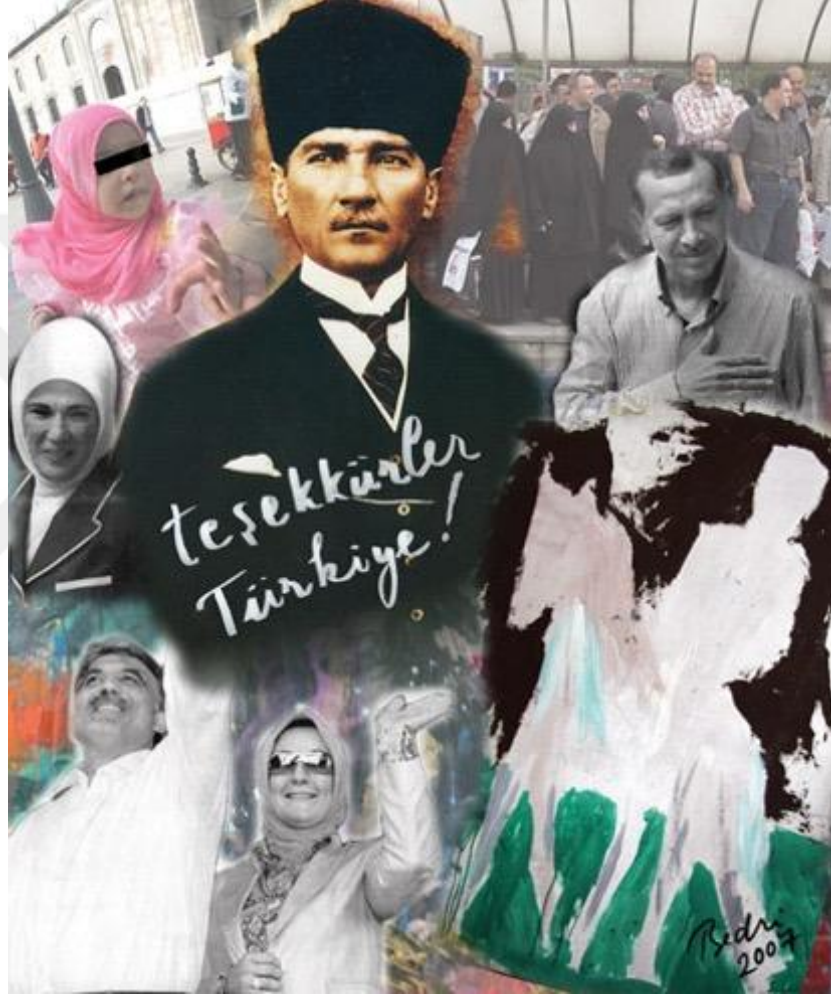
Resim 28: Hürriyet Halka Yol Gösteriyor. 2006. Performans.
İstanbul Contemporary Art Fuarı

Barış Doster, *Bedri Baykam'ın Siyasal Yönü ve Politik Kitapları* başlıklı yazısında, Baykam'ın zamanla aktivistliğinin, yazarlığının, polemiklerinin, laik cumhuriyet ve Kemalizm konusunda sürdürdüğü mücadelesinin neredeyse ressamlığının önüne geçerek daha çok göze battığından bahsetmektedir. Doster'e göre, Baykam'ın belgesel açıdan birer halka olarak birbirini izleyen kitapları, hem ulusal Kemalist aydınlarının çok büyük bir bölümünü buluşturan eserler olarak öne çıkmakta hem de belli dönemlere tanıklık etmektedir (2003, s.12,13).

Doster'in düşünceleriyle benzer görüşü Homage to Munch sergi kataloğundaki yazısında paylaştan Harry Kampianne, yazıları ve laik Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün partisi içindeki aktif politik eylemleriyle de bilinen Baykam'ın Türk hükümeti içerisinde ve Türk halkının çoğunluğunda gittikçe göze batan İslamlaşma ve radikalleşme karşıtı kitaplarıyla da tanınan bir kişi olduğundan söz etmektedir. Sanat kariyerinden ayrı tutmadığı politik eylemlerinin de ötesinde, Baykam'ın ABD ve Avrupa'da birçok yerde sergi açtığını, 80'li yılların Yeni Dışavurumculuk akımının yaratıcılarından biri olarak kabul edildiğinin de altını çizmiştir (2010, s.380).

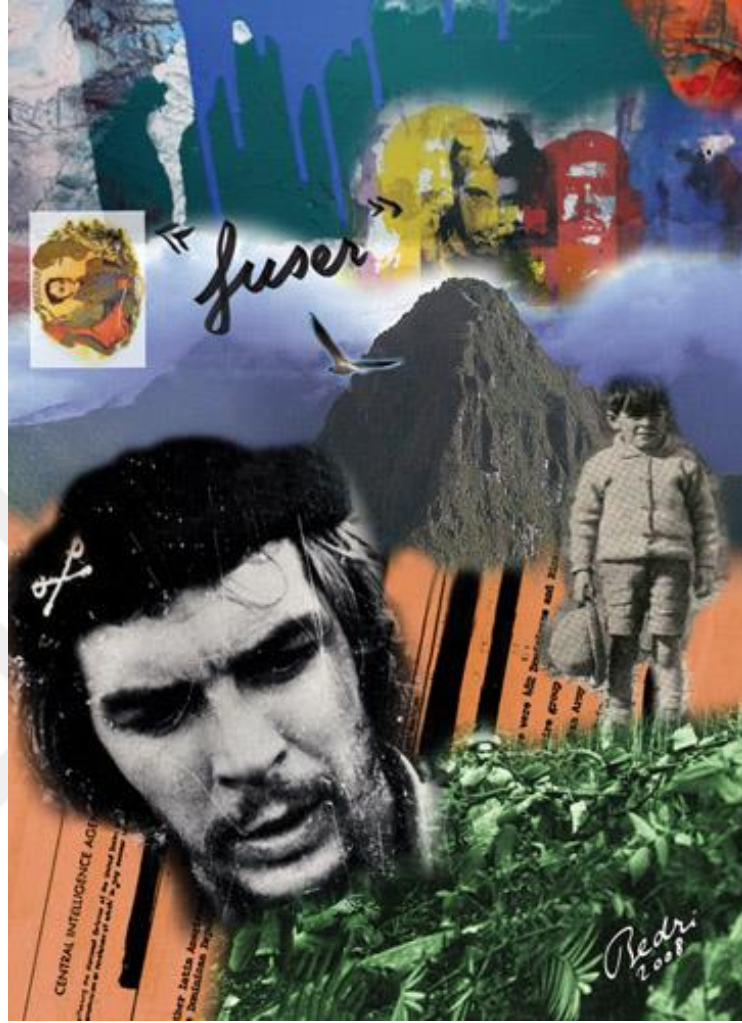
Baykam'ın bu dönemde politik mesaj içeren eserlerinde, özellikle Atatürk'ün demokratik ve eşitlikçi yapısına vurgu yapılırken, bağımsız yapının kalıcılığı adına verilen mücadeleler de izleyiciye hatırlatılmaktadır. Bu hatırlatmalar *Teşekkürler Türkiye* (resim 29) adlı 4-D çalışmasının alt katmanlarında da belirgin bir biçimde görülmektedir. Çalışma, medeniyet beşiği İstanbul üzerinden anlatımını sürdürürken, şehrin üzerine eklenen insan kesitleri, bugünlerde hızla büyüyen İslamcı kesimi işaret eder. Bu insan kesitleri karşımıza çıkan çarşafli kadınlar üzerinden çarpıcı kılınmaktadır. Söz konusu İslami kesimin gelecek ve geleceğe yönelik planları, ılımlı İslam modeline uygun giyinmiş küçük bir kız çocuğu ve onu elinden tutarak kendi yoluna sürükleyerek, Atatürk'ün arka planında kalmış/kaybolmuş bir baba silueti ile açıklanır. Bahsedilen kesitler, kompozisyonun yardımcı elemanlarıdır. Tablonun orta kısmında kompozisyona hakim pozisyonda düşünceli ve uzaklara bakarken Atatürk görülmekte, sol tarafında halkı (çarşafli kadınları) ve onların erkeklerini arkasına almış Başbakan Recep Tayyip Erdoğan halka teşekkür ederken betimlenmiştir. Başbakanın sağ tarafında duran eşi Emine Erdoğan memnuniyetle gülümserken, sağ altta halkı selamlayan Cumhurbaşkanı Abdullah Gül ve bir adım gerisinde eşi Hayrünnisa Gül durmaktadır. Bu çalışma, hukuki çerçevede cumhurbaşkanının evrensel bir duruşa sahip olması gerektiğini, yani etnik ve dinsel bir gruba gönderme yapmasının doğru olmadığı gerekçesiyle tartışma yaratmasına rağmen, bunun aksi yönde hukuksal bir gelişme yaşanmamıştır (Dolmacı, 2016, s.161-164).

Tartışmalı tablo hakkında Mahmut Nüvit ise, seçim sonuçlarını protesto eden Modern Türkiye'nin kurucusu ve dönemin en ileri kadın hakları çalışmasını yapmış Atatürk'ün ağzından bir sitayiş ve küskünlüğün dile getirildiğini söylemiştir (2016, s.309).



Resim 29: Teşekkürler Türkiye. 2007. 4-D çalışma. 20x90 cm

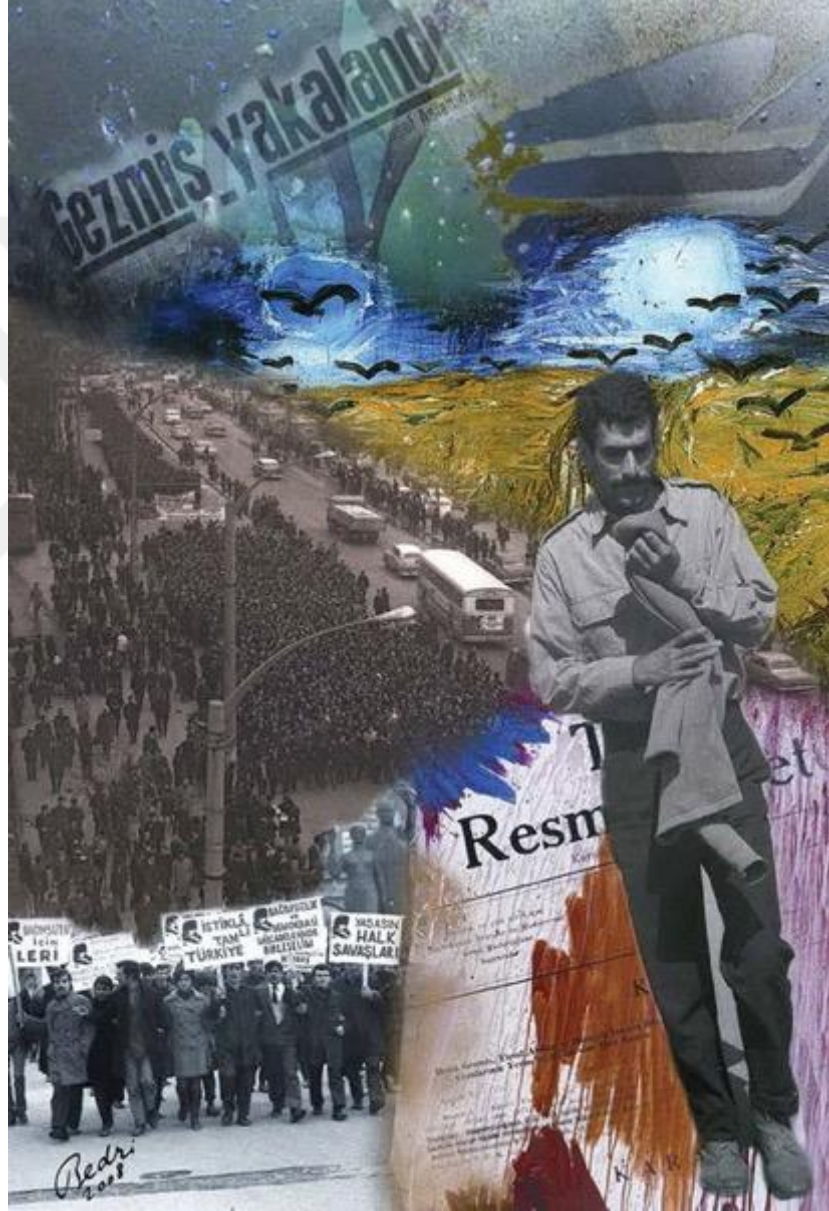
Baykam, dönemin başlarından beri ürettiği farklı tekniklerinin yanı sıra 2007-2009 arası lens teknolojisi ile ürettiği yükseklik, en, derinlik ve zaman faktörlerini içeren 4-D işleri üzerinde de çalışmaya başlamıştır. 3. boyuta ek olarak zaman faktörünü ekleyerek oluşturduğu 4-D çalışmaları arasında *Che* (resim 30), *Türk 68'inin Devrimci Lideri Deniz Gezmiş* (resim 31), *Devrimcilerin Yazgısı* (resim 32) vb. yer almaktadır.



Resim 30: Che. 2008. 4D Çalışma. 180x120 cm. (1/3)
Nejat Türkmen Koleksiyonu, İstanbul- Marco Bellini Koleksiyonu, Milano (2/3).

Che resminde, Neruda şiirlerinde karşımıza çıkan cezalandırılmış fethedici Ernesto Che Guevara, Machu Picchu zirvesinde tanımlanarak Baykam'ın eserinde farklı bir boyuta taşınmıştır. Baykam, Machu Picchu önünde Che'nin acı içindeki imgesini öne çıkarmamış, nasıl bir ıstırap içinde olduğunu seyircinin algısına bırakmıştır. Çalışmadaki Che ile Machu-Picchu arasında özgürlüğü temsil eden bir kuş, ilk bakışta izleyici tarafından fark edilmemekte, mesaj izleyiciye ulaşana kadar tekrar tekrar gösterilmesi gerekmektedir. Tüm büyük şiirlerde olduğu gibi sanat eserlerinde de içeriği ilk anda hazmetmek zordur. Çünkü ilk bakışta izlenim oluşur, resme yaklaştıkça Guevara'nın acı içindeki yüzü fark edilir, sonra başının üstünde uçan kuşla birlikte

nasıl bir düşüşte olabileceğini düşünürsünüz, yakınlaşıp uzaklaştıkça acının şekli değişir. Acı kendini yavaş yavaş gösterir, ancak büyük bir ustanın yapabileceği gibi sanatçı; içeriği tek bir parçada, gereksizce kalabalıklaştırmadan ve karıştırmadan, renk, şekil ve biçim dehasıyla sunmuştur (Kadreebux, 2010, s.347,348).



Resim 31: Türk 68'in Devrimci Lideri. 2008. 4-D çalışma 180x120 cm



Resim 32: Devrimcilerin Yazgısı. 2008. 4-D çalışma. 180x240 cm

İstanbul Efsaneleri:Haliç-1, İstanbul Efsaneleri:Haliç-2, İstanbul Efsaneleri: Yeşilçam Rüzgarı (2008) adlı 4-D çalışmalarında ise; Bizans mozaiklerinden Osmanlı Sultanlarına, tipik Osmanlı yapılarından yazılı belgelere –Baykam yazıyı çalışmalarının bazen çekirdeği bazen tamamlayıcı unsuru olarak kullanmaktadır- kumaş, madalyon, tuğra gibi Osmanlı döneminin sıkça kullanılan nesnelere, genç ve kendine güvenen Osmanlı ve Cumhuriyet kadınlarına kadar pek çok öge, İstanbul panoraması üstüne eklenmiştir. Bu çalışmalarda, yazı gibi kadın figürü de aynı anlayışla kullanılmıştır. Örneğin, *Rüya Sahneleri* eserinde Müslüman bir toplumda kadın imgesinin deş/en/tirilen/meyen taraflarını Batı bakış açısıyla eklediği görülmektedir (Dolmacı, 2016, s.258).



Resim 33: A Clean Sheet for You Mr. President (History will judge). 2009.
4-D çalışma. 180x240 cm.

Sözü edilen 4-D işler, Monaco'da Maison de L'Amerique Latine ve Londra'da Sotheby's Çağdaş Türk Sanatı müzayedesinde sergilenmiş, daha sonra 2009 yılında California'da izleyiciyle buluşmuştur. California Galerisi yöneticisi Alphonse Berber, Baykam'ın sergideki Obama, Ghandi, Atatürk gibi siyasi liderleri bir araya getirdiği *A Clean Sheet For you Mr. President- History Will You Judge* (resim 33) adlı çalışmasına gönderme yaparak, deneysel ve görsel holografik otobiyografi olan son dönem işlerinin sanatçının tüm kariyerini sınavını söylemiştir (4 Eylül 2009). Zamansal bir gerçekliği postmodern realite ve estetik boyutta ortaya çıkardığı bu çalışmalar, izleyen tarafında katılım kültürünü, yaşamsal eserde var olma ve bilinç kazanma durumunu yaratmakta; yaşamı kendi kültürel birikim, derinlik, mekan, zamansal bütünlük ve evrensel kültür uygarlığı içinde harmanlayarak ortaya koymaktadır (Gezgin, 2008, s.252).

2000’li yılların Türkiye’sinde özellikle son yıllarda “hangi gerekçeyle özgürlüklerinden mahrum edildiğini bilmeyen yazarlar, akademisyenler ve gazetecilerin neden olduğu acı ve tepkinin her duyarlı vatandaşın içini parçalayabilecek bir olgu” olduğunu düşünen Baykam, büyük gerilimlerin yaşandığı bir ortamda Atatürk’ten Mumcu’ya Mehmet Haberal’dan İlhan Selçuk’a, İsmet İnönü’den Perinçek’e, Mustafa Balbay’dan Tuncay Özkan’a kadar adı geçen siyasi ve tarihsel imgeleri/isimleri soyut ve kavramsal sanatla birleştirerek sanat ve siyaseti *İçim Parçalanıyor* (2009) adlı sergisinde buluşturmuştur (İnceoğlu, 3 Ekim 2010). Sergide yer alan eserlerde kullanılan kırık aynalar, *İçim Parçalanıyor No:30 Türkiye Cumhuriyet’i Bayrağı 2* (resim 34) adlı çalışmasında görüldüğü gibi çift taraflı, kanatıcı birer tehlikeli parça arz etmelerinin yanı sıra, izleyicilerin bu yüzeylerde kendilerini de görmelerini ve ülkede yaşanan bu sorunla özdeşleşmelerini sağlamaktadır.



Resim 34: İçim Parçalanıyor No:30 Türkiye Cumhuriyet’i Bayrağı 2. 2009.
Tual üzerine karışık teknik.180x134 cm.

Sergide yer alan çalışmalardan biri de, devletin güvenlik güçleri içerisinde örgütlendiği bünyesinde asker, polis, gazeteci ve akademisyenlerinde bulunduğu “derin devlet” olduğu iddia edilen ve gündemi oldukça meşgul eden Ergenekon Davası’na göndermede bulunduğu *Gelgenekon* (resim 35) adlı tablodur. Mahmut Nüvit, bu çalışmayı peyzaj olarak nitelendirmekte, *gel-gene-kon* açılımındaki ironik ifadeyi, anlam bakımından önemli bir davanın uçan bir şeye benzetilmesiyle içerdiği ciddiyeti hafifleten ve güvenilirliğini azaltan bir duruma geçiş olarak yorumlar. Sanatçı, bu çalışmanın *Kelgenekon* adlı bir diğer versiyonunda, bu davanın mağduru olduğu düşünülen Mustafa Balbay’ın tutuklandığı anı tablosuna dahil ederek vakayı tarihe geçirir (2016, s.313).



Resim 35 : Gelgenekon. 2009. Tual üzerine karışık teknik. 116x133 cm

Örneklerde görüldüğü üzere, sanatçı kimliğinin yanında siyasetle olan ilişkisi ve toplumsal olaylara karşı duyarlılığı ile tanınan ve farklı platformlarda karşımıza çıkan çalışmalarda, güçlü kavramlar ve günlük hayatın mevcut durumları, söz konusu durumların çizilmiş tarihsel katmanları ve kanık/sadığımız/satılan detaylar göze çarpar (Dolmacı, 2016, s.161-164). Baykam, yaptığı tüm çıkışlarını ve protestolarını “şimdi bunu sen yapmazsan, ne zaman yapacaksın? Sen yapmazsan kim yapacak? Başkasından beklersen nereye gidersen? sözleriyle açıklar (Yılmaz, 2014, s.512).

2011 yılına gelindiğinde, süregelen iktidar-sanat ilişkisi tartışmalarına örnek teşkil edebilecek bir gelişme yaşanmış; Heykeltıraş Mehmet Aksoy'a ait olan ve Kars'ta bulunan *İnsanlık Anıtı* heykeli, o dönemde başbakan olan Recep Tayyip Erdoğan tarafından ucube olarak nitelendirilerek yerinden kaldırılmıştır. Bu durumu protesto eden bir çok aydın ve sanatçıdan oluşan grupla birlikte İstanbul Akatlar Kültür Merkezi'nde konuyla ilgili toplantıya katılan Bedri Baykam, toplantı çıkışı bıçaklı saldırıya uğrayarak yaralanmıştır. Saldırgan Mehmet Çelikel, ilk ifadesinde “Baykam’ın görüşlerini sevmiyordum, uyuz oluyordum, o yüzden bıçakladım, ölseydi üzülmezdim” demiş (Anonim, 2011), daha sonraki ifadesinde, Baykam’ın çağdaş sanatın tanınmış isimlerinden Şükran Moral, Taner Ceylan, Barış Cihanoğlu, Bahri Genç, Deniz Gökdoğan, Burhan Kum, Mustafa Karyağdı, Temür Koran ve İlke Kutlay gibi bir çok sanatçıyı bir araya getirdiği, Piramid Sanat Merkezi'nde düzenlenen *Şehvetin Tadı* adlı sergide, “iç çamaşır giymiş armut imgesi” afişi yüzünden vurma düşüncesinin oluştuğunu belirtmiştir. Gerekçe olarak, Baykam’ın erkekleri şehvete yönelttiğini, bu yüzden ona çok kızdığını ve kendisine ders vermek istediğini söylemiştir. Saldırının ardından CHP Genel Başkanı Kemal Kılıçdaroğlu Baykam’ı hastanede ziyaret ettikten sonra sanatçılara yapılan her türlü saldırıyı kınadığını söyleyerek; “eserlerini beğeniriz beğenmeyiz ama sonuçta sanatçıyı yüceltmemiz gerekir. Siyasal görüşüne bakmaksızın bütün sanatçılar toplumu ileriye taşıyan aydınlardır” (Şekeroğlu ve Karakuş, 21 Nisan 2011), yorumunu yaparak sanatçıları desteklemiştir.

Saldırının, sergide yer alan söz konusu *Şehvetin Tadı* adlı afiş çalışmasındaki *iç çamaşırli armut* imgesinin her erkeği baştan çıkarabilecek bir potansiyele sahip olmasını göstermesi hakkında Baykam, saldırının her şeyden önce sanatsal kimliğine yapıldığını, ancak bir hafta boyunca kendisini takip eden saldırının arkasında başka kişilerin bulunduğunu, her ne kadar Ceza Mahkemesi, örgüt bağlantısı ortaya çıkarmamış olsa da kendi düşüncesinin çok farklı olduğunu belirtmiştir (kişisel görüşme, 7 Haziran 2016). Bir sanatçının sanatsal eserinin iktidar tarafından estetik olmadığı gerekçesiyle yerinden sökülmesi ya da bir sanatçının çalışmasının erotizmi çağrıştırdığı öne sürülerek saldırıya uğraması, ülkemizin gittikçe muhafazakarlaşan yapısıyla özdeşleşmekte, sanat ise değersizleştirilerek pasif konuma itilmektedir.

Sanatçının 2011-2012 arasındaki üretimlerinin belli başlı açılımlarının kimisinin örtük kimisinin de açık referanslarda gizli olduğunu söyleyen Çalikoğlu'na göre, belleğinde yerleşmiş geçmiş ve güncel kavramlarla hesaplaşmanın ustalık evresinde olan Baykam'ın kendi olanaklarıyla artan ve kendi ikonolojisini kurduğu görsel bir algı üzerinden geçmişi didiklediğini, “hem tarihsel bilgiyi baştan okumakta hem de resim sanatının potansiyel bir imge dünyası” olduğunu göstermektedir (2012, s.44). Bu yüzden, sanatındaki farklı dönemlerin yeni görsel dışavurum alanlarıyla kurabileceği ilişki açık ve net bir biçimde fark edilmektedir.

Sanatında tartışma ve tiyatrosallığın kurmacayla olan ilişkisi üzerinde gelişme kaydetmekte olan Baykam'ın düz anlatımını çoğaltması açısından tiyatrosal kurmaca önemlidir. Çünkü kendi içinde tekdüzeleşen anlatı, tiyatrosallıkla birleşince belirgin bir derinlik kazanmaktadır. Baykam'ın yapıtlarında, “Maksitürlerde olduğu gibi, görülen yanı sıra tiyatrosallık neredeyse bütünüyle tersi bir istikamette” gelişmektedir. *This Has Been Done Before* çalışmasında bu belirginlik zaten gidebileceği en uç noktaya varmıştır. 2011 yılındaki çalışmalarında ise, yine bu noktadan ve onu somutlaştıran resimlerinden Marcel Duchamp'ı ele aldığı, *How Dare You Place on a Canvas in 2011 Bedri? (Ne Cesaretle Beni 2011'de Bir Tuvale Resmediyorsun?)* - burada bir tuvalin üstüne çıkarıyorsun demek istemektedir- Başka bir resimde de yine aynı kişi (Duchamp) bu kez bir ağaca tünemiştir *Yahu Benim Burada Ne İşim Var?* diye seslendiği aynı adlı çalışması daha önce hiç görülmemiş bir model olarak karşımıza çıkar. 20. yüzyılın sanatçısı olarak Baykam, 20. yüzyıl sanatını ortadan ikiye bölen, ona ilginç bir katman ekleyen, kendisinden sonra gelen sanatın asla önceki gibi olmamasını sağlayan problematik bir sanatçı olan Duchamp'a ironik bir biçimde yaklaşmıştır. Duchamp'ın pisuvarı sergilerken baştan beri geliştirdiği hazır yapımlarda bu ironiyi görmek mümkündür. Baykam ise, Duchamp'ı doğrudan resmine dahil ederek onun temel yönelsemesi olan tavrı çok farklı bir kulvarda geliştirmektedir (Kahraman, 2012, s.29). Bu çalışmalar, Kahraman'ın da yukarıdaki açıklamalarında ve verdiği örneklerde de görüldüğü gibi Baykam'ın son dönem yapıtlarındaki temel karakteristik özelliklerini ortaya koymaktadır.

Ürettiği ironi kavramını Duchamp ile özdeşleştirerek ortaya koymasındaki temel dürtü, kültürler arası bir etkileşim olduğu söylenebilir. Bir adım daha geriye gidilirse, metinler arası etkileşimi bir dönemin baş vurduğu kavramla da bütünleştirmek mümkündür, ancak önceden yapılmış bir tablo metin olarak kabul edildiğinde, Baykam'ın onu yeniden farklı bir özgünlükte üretmesi, metinler arası geçiş, iletişim ve etkileşim olarak nitelendirilebilir. Fakat buradaki geçişler açık olduğu gibi kapalı da olabilmektedir. Dikkat edilmesi gereken husus, resimlerinde birden fazla kaynaktan beslenmesidir. Türk görsel sanatlar birikiminde bu tür bir dönüşüm söz konusu olmadığından, bu formda bir kaynak vurgusuna rastlanılmamaktadır (Kahraman, 2012, s.30). Güncel sanat dünyasının farklı anlam ve uygulama pratiklerine karşın Baykam, hala sanatın ortak bir gövdeden çoğaldığına inanmaktadır. Bu inanç, “geleceğin kaynaklarına da bu kökün cevap üreteceğini” düşünmektedir. Mitolojik sahnelerdeki ana bağlamın şuanda geçerli olduğunu göstermesi, Duchamp'ın kavramsal söylemlerinin bugün nasıl yanlış algılandığı hatırlatmasının kaynağı da bu itkiye dayanmaktadır. Sanatın tüm dilleri ortak bir düşünsel kaynaktan beslendiğine göre, düşüncenin Baykam'ın görsellerine yansımada, resim hem kişisel bir mitoloji hem de ortak bir hafızanın işaretlerine yer veren dışavurumsal bir alan olmaktadır (Çalıköğlü, 2012, s.45).

Sanat tarihiyle hesaplaşma ve yaşanılmış –daha önce yapılmış- olanı bugünün bilinciyle yeniden yorumlayarak kişisel tarih yazımını oluşturan Baykam, *Tarihin Röntgencisi* (2013) adlı sergisinde dönemsel çalışmalarını bir arada sergilemiştir. Son dönemlerde gündemi oldukça meşgul eden ve siyasetinde dahil olduğu muhafazakar sanat tartışmalarını *Yaşasın Muhafazakar Sanat* (resim 36), adlı tablosuna konu edinmiş, sanatın muhafazakar düşünce ve ahlak anlayışına indirgenerek, hızla göç etmeye zorlanan sanat üreticisinin olabildiğince tırpanlandığı duruma doğrudan gönderme yapmıştır. “Ahlakın yerine bir türlü etiği koymayı beceremeyen bu coğrafyadaki erk kendi paradoksuna kendi düşmüş olmakla, örtülü olmanın daha erotik olduğu pazara yataklık ederken, sanatta çıplaklığı bahane ederek kaba bir hışımla ve saldırganlıkla sanatın ve sanatçının üzerine yürümektedir” (Demirel, 5 Ağustos 2013). Söz konusu bu durum tablo üzerinde açık bir şekilde okunmaktadır.



Resim 36: Yaşasın Muhafazakar Sanat. 2012.
Tual üzerine karışık teknik. 144x193 cm

2013 yılında düzenlediği bir başka kişisel sergisinde, muhafazakar sermayenin bir temsilcisi olarak görülen ve Çağdaş Sanat Koleksiyonlarıyla da adından söz ettiren Murat Ülker'in 125 bin dolara Baykam'ın *Boş Çerçeve* adlı kavramsal işini satın alması, sadece sanat dünyasında değil, siyaset dünyasında da büyük yankı uyandırmış, beraberinde bir çok tartışmayı getirmiştir. Gazeteci Fatih Altaylı, Haber Türk Gazetesi'ndeki köşesinde *Vatanseverlik 125 bin dolar mıdır?* başlığını kullanarak Baykam'ın yeşil sermaye olarak nitelendirdiği ve cumhuriyet değerleriyle bağdaşmayan her şeye karşı çıktığı halde tablosunu Murat Ülker'e satmasını "Atatürkçülüğü, ulusalcılığı ve milliyetçiliği 125 bin dolarcık mı ediyor?" diyerek eleştirmiştir (20 Nisan 2013). Yapılan olumsuz eleştirilere Baykam; o grubun Türkiye'yi yeşile boyamak gibi bir derdi yok. İleride cumhuriyet düşmanı gibi davranırsa, ona göre tavrımı değiştiririm" yanıtını vermiştir (Barış, 7. Nisan. 2013). Altaylı'nın yanı sıra bir çok gazeteci ve muhafazakar kesimin tepki göstermesi, normal koşullar altında basit bir sanat alış-verişi olarak görülebilecekken, hiçbir siyasi mesaj içermediği halde *Boş Çerçeve* eserinin siyasileştirildiğini söylemek mümkündür.

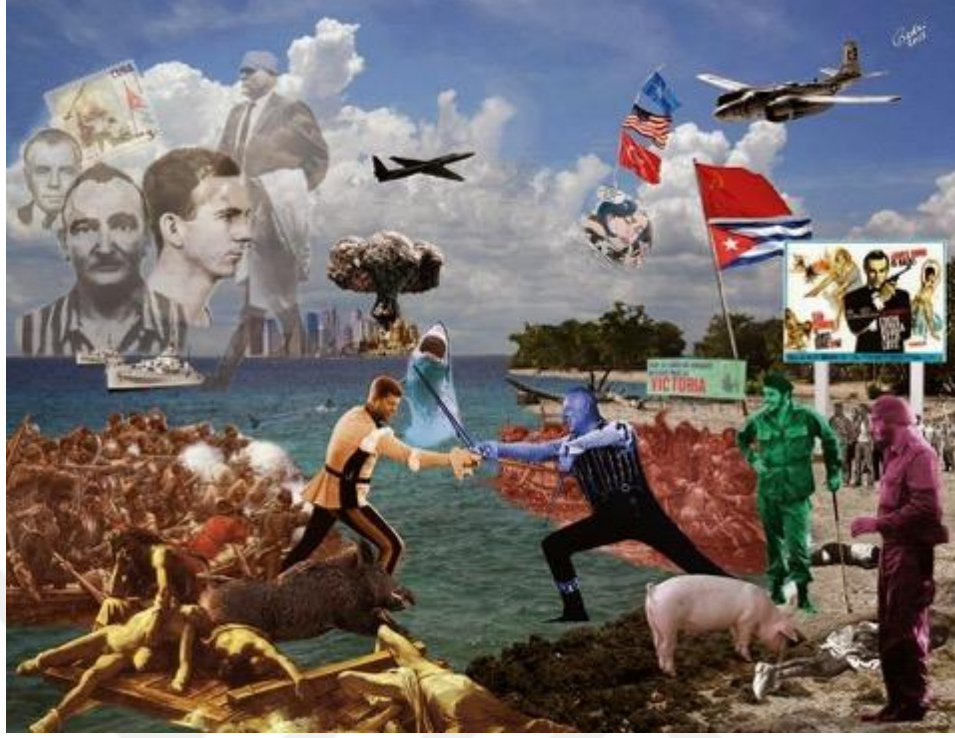
Baykam'ı “her zaman laik bir Türkiye’yi savunan, Batı sanatının yerleşik güç odaklarını bir atsineği gibi tahrik eden siyasi bir aktivist” olarak tanımlayan New York The Proposition Galerisi’nden Kim Levin, oldukça tartışma yaratan *Boş Çerçeve* ile ilgili “Baykam, modernizmin çarparak kapattığı bu pencereyi tekrar açma cesaretini göstermekle yetinmiyor. Çerçeveleri ve içlerinden izlediğimiz zaman ve uzamda sürekli değişip duran gerçeklik akışı, bizlere kralın çıplak olduğunu bildiriyor. Bu çerçeveler vasıtasıyla Baykam bilinmeyen bir geleceğe adım atıyor” yorumunu yapmıştır (2013, s.102-104). Çerçevenin Türk sanat ortamından gelen bir diğer eleştiri konusu da ilk olmadığı yönündeki iddialardır. Baykam, öne sürülen bu iddialara kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle açıklık getirir:

İlk olmadığı yönündeki eleştiriler çok çocukça. Şöyle çocukça; duvara konan boş çerçeve örnekleri gösteriyorlar. Bunun benim konumla uzaktan yakından bir bağlantısı yok. Yani sen sarı rengi kullanmışsın yenilik diyorsun bak daha önce Van Gogh da sarı kullanmış demek kadar salakça laflar. İşin daha komiği duvara değişik zamanlar da konmuş 7 ya da 10 çerçeve örneği veriyorlar. ...Benim boş çerçevem duvarda değil, uzamın ortasında. Uzamın ortasında ve 360 derece dünyaya bakan bir göz. ...Ömür boyu biz bir çerçevenin içinden resimlere baktık. Bunlar klasik resimdi, dini resimdi, Rönesans resmi idi, bunlar empresyonizmdi, ekspresyonizmdi, kübizmdi, sürrealizmdi, minimal sanattı, kavramsal sanattı, fotoğraftı, hatta akar video idi, devamlı o dikdörtgenin içinden biz çeşitli yaşam görüntüleri gördük ya da benim 4 boyutlu işlerde. Sonuçta, devamlı o dikdörtgenlerin içinde değişik sanatsal izlere baktık ve burada da yine bir dikdörtgenin içinde bir görüntü görüyorlar. Ahmet ve Leyla. Yine bir dikdörtgenin içinde görüntüye bakıyorlar ama Ahmet'in gördüğünü Leyla görmüyor. Ve her saniye biz ne yaparsak yapalım mikro detaylarda ışık değişiyor, bulut geçiyor. Bir milim oynamalarıyla açıda görüntüde değişiyor, benzer şeyler görüyorlar ama hiç aynı şeyleri görmüyorlar, apayrı kompozisyonlar görüyorlar, bir başka biri de ayrı bir kompozisyonla görüyor, bir başkası çocuk diyelim ona da, başka şey görüyor, elinde tepsiyle oradan gelen garson başka bir şey görüyor. Bu görüntü canlı zaptedilemez, geçici, tekil ve sanatın taşıdığı bütün öğeleri barındırıyor. Çerçeve, derinlik, uzam, kompozisyon, foto realizm, hepsini taşıyor ve 360 derece (aktaran; Özkan, 28.05.2015).

Baykam'ın araştırmacı ve sorgulayan bir ressam olduğunu söyleyen Doğan Hızlan, 2013 yılında ABD başkanı J.F.Kennedy’i konu edinen 4-D tabloların, videoların ve ses çalışmalarının bir arada bulunduğu *Dünyayı Değiştiren 8 Saniye* adlı sergisinin suikastla ilgili her kavramı, anı, olayı, komplo teorisini eserlerine yansıttığını

söylemiştir. Birkaç disiplini bir arada görmenin mümkün olduğu sergide, dünyayı sarsan siyasi olayları unutmamak adına; sanat aracılığıyla yapılan saptamaların, düşünülen notların hafızalara daha iyi yerleşeceği kanısında olan Hızlan, bu sergiyle birlikte özellikle genç kuşağın bu olayın doğrultusunda Amerika'nın imajını, o dönemin siyasi atmosferini ve çift kutuplu siyasal düzeni de öğreneceğini söylemiştir (14 Ocak 2014). Sergide Baykam'ın konu ile ilgili açıklamalarını içeren 8 saatlik Türkçe-İngilizce olarak hazırlanan video röportajı da gösterilmekte, dönemin haberlerini içeren çok sayıda gazete kupürleri, yerleştirmeler ve 4-D resimlerle yüklü kaotik bir sergiye dönüşmektedir (Altuğ, 14 Aralık 2013).

Binghamton Üniversitesi'nden Profesör Francis J. Yammarino, başlıca ilgi alanlarından *liderlik* hakkındaki son çalışmasında, 390 siyasi kişiliği 6 sınıfa ayırmış, suikasta uğrama ile liderlik biçimleri arasındaki ilişkiyi irdlemiştir. En az 17 kez öldürülmeye kalkışılan cumhuriyetin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ü Kennedy ile birlikte "Socialized Charismatic Leaders" kategorisine yerleştirmiştir. Sevil Atasoy, Baykam'ın Kennedy suikastına olan ilgisinin belki de iki büyük lider arasındaki benzerliği Yammarino'dan yıllar önce fark etmiş olmasından kaynaklanabileceğini söylemektedir. Atasoy'a göre, 20. yüzyıldaki hiçbir suikast, başkan Kennedy'nin Dallas'ta öldürülmesinden fazla komplo teorisine yol açmamıştır. Hakkında iki binden fazla kitap, sayısız bilimsel makale yayınlanan olay, sözcüklerde "grassy knoll" (çimenli tepe) ve "magic bullet" (sihirli mermi) olarak yer almış ve yaygınlık kazanmıştır. Aynı zamanda, yetkili mercilerce cinayetin geniş kitlelere yayılmasında, üzerinin örtülmesi inancı da kök salmış, üstelik cinayetin ardından konu ile ilgili bilgisi olduğu düşünülen 18 kişinin beklenmedik biçimde ölmesi ve aradan yıllar geçmesine karşın bu sayıya onlarcasının eklenmesi, şüpheleri daha fazla arttırmıştır. Baykam'ın sergideki çalışmalarında, suikastın öncesinden bugüne kadarki süreçte kim ne görmüş, ne yazmış ise, hepsinin izlerini görmek mümkün. Sanatçı, fırçasını kimi zaman olay yeri inceleme uzmanı, kimi zamanda dikkatli bir soruşturmacı, kimi zamanda deneyimli bir yargıç gibi tutmaktadır (2013, s.27, 28).



Resim 37: Ellerini Küba'dan Çek: Domuzlar Körfezi ve Misil Krizi. 2013.
4-D çalışma. 180x240cm

JFK'nin 3 yıldan az süren başkanlığı döneminde, en önemli ve kritik noktalardan biri Küba olmuştur. Üzerinde önemle durulması gereken iki nokta: 17 Nisan 1961'de anti-Castro Kübalılar tarafından Domuzlar Körfezi'nde gerçekleştirdikleri çıkartma ve tüm dünyanın 14-28 Ekim 1962 tarihleri arasında içinden geçtiği Küba Füze Krizi'dir. Bu iki olay birbirinden farklı görünse de, aslında sıkı bir ilişki içinde seyreder. Bu bağlamda ele alınan *Ellerini Küba'dan Çek: Domuzlar Körfezi ve Misil Krizi* (resim 37) çalışmasında, adı geçen iki ciddi olay, Play del Giron sahilinde sembolik olarak bir araya gelmekte, üst solda çizgili gömleğiyle anti Castrocuların başlıca isimlerinden aşırı sağcı David Ferrie yer almaktadır. Oswald, Ferrie'nin sağında, Clay Shaw ise Oswald'ın sağında gözükmemektedir. Ferrie'nin solunda, çevresindeki diğer bütün isimler gibi CIA ile ilişkide olan aşırı sağcı dedektif Guy Banister yer almaktadır. 4-D olarak yapılan bu çalışmada Baykam, resmin alt kısmında ünlü ressam Gericault'un *Raft of the Medusa* (1819) eserini, orta bölümdeki savaş sahnelerini ise, Rus sanatçı Vasily Surikov'un *Yermak's Conquest of Siberia* (1895) resminden almıştır.

Okyanustan dışarı fırlamaya hazır olan köpek balıkları, öfkeyle olacakları beklerken düelloya tutuşan JFK ve Khrushchev'i seyretmekte; sağda Castro ve Che Guevara, bu tehlikeli oyunu sabırla ve sessizce izlemektedir. Tabloda yer alan bayraklar ise, tansiyonun iki yönüne gönderme yapmaktadır. Che ve Fidel'in arkasındaki sahile vuran cesetler ve tutsaklar sıcak sularda Miami-Küba arasında yaşanan gerginlikleri hatırlatan Sovyet gemisi ve iki uçak "Bahia de Cochinos'ta bir çocuk oyunu oynanmadığını kanıtlarken, James Bond posterini maceranın rengini belirlemektedir (Baykam, 2013, s.88).



Resim 38: HSCA, (The House Select Committee on Assassinations). 2013.
Ahşap Kutu, yükseklik 58x63x93

Bazı senatörler, halktan ve çeşitli kaynaklardan gelen baskılar üzerine HSCA (The House Select Committee on Assassinations), 1976 yılında JFK ile Martin Luther King suikastlarını araştırmak üzere kurulmuştur. Raporunda, Kennedy'nin büyük olasılıkla Sovyetler Birliği ya da Küba'yı içermeyen bir komplo sonucu öldürüldüğü, hatta Organize Suçlar veya Anti-Castro gruplarının suikastla bir alakası olmadığı açıklanmıştır. Hazırlanan raporun sonuçları, birkaç defa bir geçerli bir geçersiz bulunmuş, ve tutarlılık göstermediğinden dolayı 2003 yılında Robert Blakey, CIA ve

Warren Komisyonu'nun HSCA raporlarına güven duymadığını açıklamıştır. Bu bilgiler ışığında, *The House Select Committee on Assassinations- HSCA* (resim 38) adlı ahşap kutu ve zincirlerden oluşan yerleştirmesinde Baykam, komitenin bulguları ve verilerinin 2029'a kadar mühür altında kalacağı kararına gönderme yapmıştır (2013, s.116).

Diğer eserlerinde yer alan Jackie Kennedy, Marilyn Monroe ve Lee Oswald figürleriyle, siyasi rejimin neyi nasıl ima ettiğini, sermayeyi yaratan birikimin tehditleriyle yaşamın devamını nasıl ürettiğini izleyiciye göstermekte, yıllarca topladığı dokümanlar, gösteriye seyirci kalanları uyarmaktadır. “İmgeler, tüketim toplumunun kahramanlarını çağrışırsa da eserler, bütünün tüm değerlerine/bilgisine sahiptirler”. O nedenle Baykam, bu sergide “savaşlara neden olan üretimin ve tehdidin devam ettiği CIA politikalarını ve dünyada refahı, demokrasiyi ve sanatı ayakta tutan zemini” de sorgulamaktadır (Girgin, 2013, s.38, 47).

JFK Davasıyla İlgili Tüm İsimler, Lee Sen Kimsin?, Üç Farklı Yaşam Sürdüm, Çimenli Tepe, Dallas'ın Sizi Sevmediğini Söyleyemezsiniz değil mi Başkan? İlerdeki Tünelde Çok Güzel Bir Serinlik Olacak, Dallas Hatırası, Suikast Sahnesindeki 12 Hatayı Bulun, Power Poker, Ruby'nin Kızları ve Çok Özel Konukları, Çocuk Oyunu adlı 4-D çalışmaların yer aldığı bu sergiyle ilgili Emin Çetin Girgin, Baykam'ın resimlerinde aradığı gerçeğin çok derin bir tartışmanın fitilini ateşlediğini söylemekte, bunu arı kovanına çomak sokmak deyimıyla nitelendirerek sorunun sadece Kennedy meselesi değil, dünyanın temel meselesi olduğunu vurgulamaktadır (2013, s.39). Sezer Tansuğ da, sanatçının çalışma biçiminin ve resimlerinin gösteri ve eylem sanatından esinlendiğini, aynı zamanda sinema görüntüsünün akışkan hareketinin de resimlerinde güçlü bir etkisi bulunduğunu ifade etmiş, bu durumu onun film yapımcısı olarak da çalışmış olmasına (2012, s.123) bağlamıştır.

Siyasi içerikli Kennedy Sergisi'nin ardından 28 Mayıs 2013 yılında patlak veren Gezi Parkı protestosunun 1. yılında Piramid Sanat Merkezi'nde, küratörlüğünü Denizhan Özer ve Bedri Baykam'ın üstlendiği *Sıkıyorsa Gel* adlı farklı disiplinlerden birçok sanatçının katıldığı sergide Baykam da *İleri Demokrasi'nin Gezi Sözlüğü* (resim 39),

adlı politik çalışmasıyla yer almıştır. Aynı yıl, modern sanatın politik duruşuyla ön plana çıkan ressamlarından Courbet'in 1855 yılında yaptığı Sanatçının Atölyesi çalışmasını yeniden yorumladığı *Sanatçının Atölyesi -Homage to Courbet 1855 yorumu-* (resim 40) yer almaktadır. Bu sıralarda, Gezi Direnişi hakkında "Cumhuriyet'i Atatürk kurduysa, demokrasiyi de Tayyip Erdoğan getirmiştir" yazısını yazan Der Spiegel Gazetesi'ne "Komünizmi İngiltere'ye ve dünyaya Thatcher yaydıysa, Tayyip de demokrasiyi Türkiye'ye getirmiştir" yanıtını vermiştir. Burada bir kıyaslama yapan sanatçı, son zamanlarda siyasi arenada tartışma konusu olan Adnan Menderes ile ilgili, Menderes'in asılmaması gerektiğini, ancak demokrasi mağduru olduğu konusunda daha dikkatli araştırılma yapılmasını söylemiştir. Bu gerekliliğin derin nedenlerini yaptığı politik sergilerinin araştırma aşamasından bildiğini ifade eden sanatçı; dönem araştırması yaparken, o dönemi işleyen bir demokrasiye ve demokrat bir lidere yapılan faşist bir darbe olarak tanımlamanın uzaktan yakından mümkün olmadığını, bu yapılan ya da yapılmaya başlanan anti-propagandaya karşı gerçekleri ortaya koymak gerektiğini özellikle vurgulamaktadır (Yılmaz, A.N., 2014, s.513).



Resim 39 : İleri Demokrasinin Gezi Sözlüğü. 2014.
Tual üzerine karışık teknik. 160x 225 cm



Resim 40: Sanatçının Atölyesi (Homage to Courbet 1855 yorumu). 2014.
Suntaya monte edilmiş tual üzerine karışık teknik. C-Print. 209x174

Piramid Sanat Merkezi'nin Dünya Sanat Günü kapsamında düzenlediği *Azgın Suların Boğazında Ölüm Siperlerinin Koynunda* adlı sergide, Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı İmparatorluğu ve İtilaf Devletleri arasında yapılan deniz ve kara muharebesinin büyük zaferlerinden biri olarak kabul edilen Çanakkale Savaşı'nın 100. yılında, kazanılan zaferi resimleriyle yeniden yorumlayan sanatçılar günümüzdeki izdüşümleriyle o günlere yeniden bakmışlardır. Baykam da sergiye *Atatürk ve Anzaklar* (resim 41), adlı soyut bir çalışmasıyla katılmıştır. 29 Ekim – 18 Aralık 2015 tarihleri arasında, Türkiye Cumhuriyeti'nin 92. kuruluş yılı dönümü etkinlikleri çerçevesinde, Türkiye Cumhuriyeti Berlin Büyükelçiliği'nde küratörlüğünü Denizhan Özer'in yaptığı, 11 ülkeden 66 sanatçının katılımıyla gerçekleşen "Seçki" isimli sergide; Baykam, Askeri üniformasıyla Atatürk'ü cephede resmettiği *Ateşi ve İhaneti Gördük* (resim 42) adlı tablosu da son dönem siyasi içerikli çalışmalarındandır.



Resim 41: Atatürk ve Anzaklar. 2015. Tual üzerine karışık teknik. 138x172 cm.



Resim 42: Ateşi ve İhaneti Gördük. 2015. Tual üzerine karışık teknik. 150x226 cm.
Ahmet Şahin Koleksiyonu, Ankara

Sanat üzerine toplumsal bir baskının hissedilmeye başladığı günümüz kaotik siyasi ortamında, Baykam'ın Piramid Sanat Merkezi'nde birçok sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen *ÇIPLAK* isimli nü fotoğraf sergisi (2015), yeni bir tartışmanın kapısını aralamıştır. Sergiyi protesto etmek için ellerinde dövizlerle sanat galerisine yürüyen MHP'li grubun TOMA'nın aldığı önlemlerle galerinin önüne gelmelerine izin verilmemiş; polisin gösterdiği noktada grup adına açıklama yapan MHP Beyoğlu İlçe Başkanı, “sanat, güzel şey üretmek ve estetikte yolculuk yapmaktır. Fakat bugün önünde toplandığımız sanat galerisinde sergilenen sanat değil, pornografidir” sözleriyle açıklama yapmış, “seks, ticaret ve sanat üçlüsü insan mahremiyetini bütün ayrıntılarıyla teşhir etmiş ve pornografi ‘suret sanata’ bürünerek kültürel bir etkinlik haline dönüştürülmüştür” ifadesini kullanmış; ayrıca AKP'li Beyoğlu Belediyesi'ni sergiye izin verdiği içinde eleştirmiştir (Anonim, 14 Mart 2015).

Yapılan bu protesto ve sansür girişimine karşı eleştirmen Ali Şimşek, son yıllarda bu tür olaylarla sanatın gündeme gelmeye başladığını, hatta tanınırlığını neredeyse

bunlara borçlu olmaya başladığını söylemiş, bir serginin adını duyurabilmesinin ancak Yeni Akit'e haber olmaktan geçtiğini söyleyerek tepkisini dile getirmiştir (20 Mayıs 2015). Günümüz ortamında sanat ve sanatçılar üzerinde, sorunun da biraz ima ettiği gibi bir çeşit "mahalle baskısı" olduğundan dolayı, serginin aşırı sağ MHP'lilerin saldırı tehdidi ve ağır protestolarına hedef olduğunu söyleyen Baykam, konuyla ilgili şu yorumu yapar:

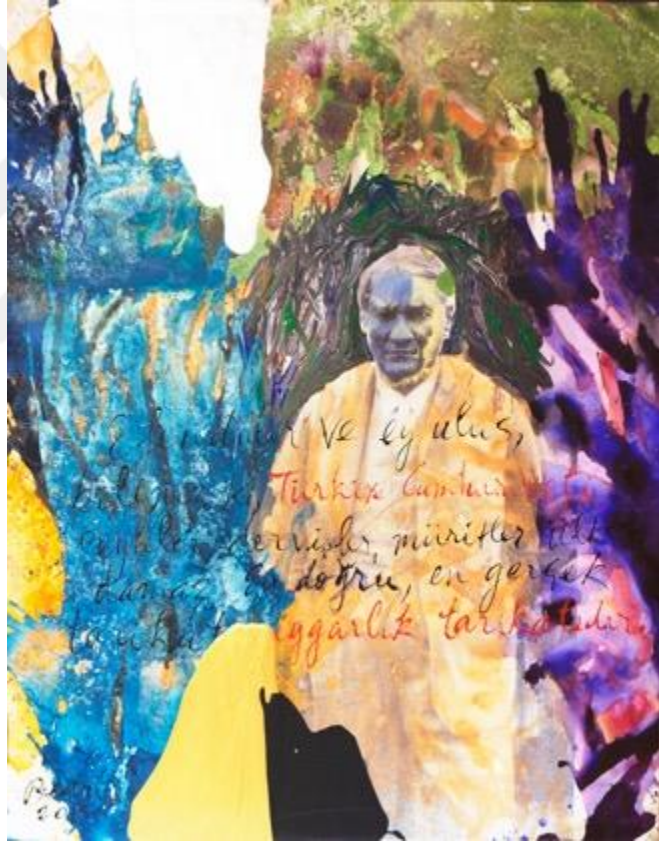
Her sanatçı siyasal açıdan illa çok donanımlı veya cesur adımlar atmaya mecbur değil. Bu nedenle biraz sitemler, biraz otosansür yapanlar tabii ki bulunuyor. Sanatçı böyle bir ortamda sanata yoğunlaşarak beynini boşaltamaz. Öte yandan, baskı ortamındaki negatif enerji ve korku tam tersine bir çeşit kamçı da olabilir. Mesela İran veya Suudi Arabistan'da bazı sanatçılar bu şekilde baskıları olumlu bir yaratıcılık ve üretim gerekçesi olarak kullanabiliyorlar” demiştir (kişisel görüşme, 22 Ağustos 2016).



Resim 43: Mustafa Kemal ve Nazım. 2015. Tual üzerine karışık teknik.
146.5x204.5 cm

Farklı dönemlerinden elde ettiği teknikler, bulgular, kavramlar ve bütün onların oluşturduğu üretimlerini “Kendi arka bahçemden gelen taze meyve suyunu içmek gibi” sözleriyle ifade eden Baykam, Arka Bahçe (2016), adlı 135. kişisel sergisinde

2013-2015 yılları arasını kapsayan işlerinde; kimi zaman Atatürk resimleri kimi zamanda sanat tarihinde yer edinmiş ünlü ressamalara ait yapıtlar yeni yorumlarla izleyiciyle buluşmuştur. Bu sergi, sanatçıya aslında kendi geçmiş dönemlerini gözden geçirmesini, yeni taze izler yaratmayı özetleme olanağını da sunmaktadır (aktaran; Eras, 2016, s.7 ; Baykam, 10 Şubat 2016). Resimler arasında yer alan siyasal içerikli çalışmaları arasında Atatürk ve Nazım Hikmet'i buluşturduğu *Mustafa Kemal ve Nazım* (resim 43) ve Atatürk'ü resmettiği *Uygarlık Tarihi* (resim 44) adlı yapıtlar dikkat çekmektedir.



Resim 44: Uygarlık Tarihi. 2015. Tual üzerine karışık teknik. 184x143 cm

Son zamanlarda, koleksiyonerlerin giderek artan bir şekilde yurtdışından eser alımı konusunu da gündeme getiren Baykam, bu durumun Türk sanatının ve sanatçıların ileriye taşınmasında çok büyük bir engel olduğunu vurgulamaktadır. Elvin Vural'ın sanatçıyla yaptığı röportajda yönelttiği “Türkiyeli koleksiyonerlerin yabancı fuar ve

galeriler vasıtasıyla alımlarını yurtdışındaki sanatçılara yönlendirmesinin Türkiye sanat piyasasına nasıl bir etkisi vardır? ”Türkiye’nin bütün koleksiyonerleri bu kategoriye girmiyor mu? sorularını Baykam şöyle yanıtlar:

Biz sanatçılar sanat yapıyoruz. Eserlerimiz belirli bir hızda, belirli koleksiyonlara giriyor. Bu koleksiyonlar devlet koleksiyonu değil. Türkiye’de sanatla devlet ilişkisi sıfır bile değil, eksilerde... Şu an Türkiyeli sanatçıların devletten tek istediği destekten ziyade köstek olmaması. Devlet tarafından takibe uğramamak, sansür yememek ve sabote olmamak bize yetiyor. Bu durum özel koleksiyonların sanata desteğini daha da önemli kılıyor. ...Günümüz Türkiye’sinde koleksiyonerlerin çoğu birikim sahibi değil. Ailelerinden aldıkları bir sanat geleneği yok. Oya-Bülent Eczacıbaşı, Cengiz-Demet Sabancı, Sabancı Çetindoğan, Murat Ülker, Can Elgiz, Ahmet Şahin, Ahmet Kocabıyık gibi bilinçli koleksiyonerlerden bahsetmiyorum. Onlar yurtdışından eser alırken Türkiye’ye yüz çevirmiyorlar. Türk çağdaş sanatını desteklemenin önemini unutmuyorlar. Çünkü koleksiyonerliğe evrensel olarak yaklaşıyorlar. Ancak yabancı eserlere yönelme modasına kapılan isimler, birbirleriyle kıyasıya bir yarışa giriyor. Yaşadıkları ülkeyi, ülkelerindeki sanatın geçmişini, nasıl badireler atlatıldığını, bugünkü siyasi ortamda sanat üretmenin ne kadar zor olduğunu unutan insanlardan bahsediyoruz. Paraları var ama kültür birikimleri yok. Kendilerini bilerek, isteyerek kültür emperyalizmine bırakmış durumdadalar. Oysa kral çıplak! Ama görmüyorlar (2016, s.12).

Türkiye’nin çağdaş sanat koleksiyonerlerinden Oya Eczacıbaşı, bugün en önemli sanat merkezlerinden biri olan İstanbul Modern adıyla faaliyet gösteren müzeyi kurma yolunda “...yerel yönetimlere, valiliklere, hükümetlere sürekli başvurularda bulunduk. Ama modern sanat deyince kapılar hep yüzümüze kapandı” diye belirtmiş, milletvekillerinin, başkanların ve başbakanın araya girdiği bürokratik sürecin ardından müzeyi açabildiklerini (aktaran; Tatlıpınar, 2016, s.19), söyleyerek konunun siyasi yönüne dikkat çekmiştir.

Yukarıdaki açıklamalara ek olarak, Türkiye’nin bugün kültürel bir politikaya sahip olduğunu söylemenin zor olduğunu belirten Hasan Bülent Kahraman, devletin kültür politikası olmalı mıdır? sorusuna “eskiden hayır, kesinlikle bu işin dışında kalmalıdır derdim. Şimdi o derece keskin konuşmuyorum ama gene de devlet müdahalesinin en aza indirgenmesini, devletin sadece düzenleyici bir rolü olmasının yeterli olacağını ” söylemiştir (aktaran; Ünsal, 2016, s.57). Buradan devletin sanatın ilişki kurduğu her

alandanda -koleksyionerlikte olduğu gibi- etkili olduğu ve yön belirlediği gerçeği karşımıza çıkmakta, son dönemlerde bu etkinin arttığı açıkça görölmektedir.

Bu bağlamda, içinde bulunduğumuz siyasi ortama ters düşen eserler üreten Baykam'ın tüm dönemlerinde ürettiği siyasi çalışmalarında -örneklerde de göröldüğu gibi- tarihsel konuları ve özellikle Atatürk imgesini yoğun bir şekilde ön plana çıkardığı, her an yeniden okunmaya açık bir metinle izleyiciye sunduğu görölmekle birlikte, ileriki yıllarda üreteceği siyasal içerikli eserlerinde de bu tarihi imgeyle sıklıkla karşılaşacağımızın mesajı verilmektedir.



SONUÇ

Siyaseti kullanan sanatçıların toplumda değer bulmaması, devlet erkinin bu sanatçılara tepkisi, siyasileşen sanatın baskıya maruz kalması veya cezalandırılması gibi meseleler, hem dünya ölçeğinde hem de Türkiye gibi çok demokratik olmayan toplumlarda, siyasileşmiş sanata karşı toleransın çok düşük olduğunu göstermektedir. Bu değerlendirmeye göre;

Tarihsel sürece baktığımızda, Türk sanatçıların siyasi görüşlerini yansıttıkları sanat eserlerinde gözlemlediğimiz ilk tespitimiz; Batı'da yaşanan yoğun siyasi içerikli sanatsal üretimlerle benzerlik göstermemesidir. Şöyle ki; katliamlar, şiddet ve toplumsal ayrışmalar yaşanırken savaşan ülkeler, sanatı siyasileştirerek kendi amaçları doğrultusunda propaganda amaçlı kullanmış, sanatta ilk radikal değişimine bu esnada uğramıştır. Türkiye'de ise, ilk propaganda amaçlı eserlerin üretimine sanatçıların çoğunluğunu asker kökenli ressamların oluşturduğu I.Dünya Savaşı esnasında kurulan Şişli Atölyesi'nde rastlanılmaktadır. Batı'da iktidarı sert bir biçimde eleştiren ve bu baskıcı/otoriter yapıyı kırmaya çalışarak toplumsal sorunları eserlerine yansıtabilen sanatçılar mevcut iken, Türk sanatçıların eserlerinde işledikleri konular ülkenin mücadele ruhunun yükseltilebilmesi amacıyla anavatan, milliyetçilik ve vatanseverlik ekseninde seyretmiş; iktidarı eleştirmek gibi bir durum söz konusu olmamış, aksine olumlayıcı eserler üretildiği görülmüştür. Bunun sebebi, cumhuriyetin kuruluşundan itibaren cumhuriyet ideolojisinin benimsenmesi ve bu süreçte çağdaşlaşma yolunu açan kurucu iradeye saygı duyulmasıdır.

Tarihin her döneminde baskı-otorite uygulayan devlet/iktidar karşısında sanatçının tepki göstereceği organ da kuşkusuz devlet/iktidar olmuştur. O nedenle, ülkemizde Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle tek partili sistemden çok partili sisteme geçişle birlikte, Kemalist kesimin muhalif tarafta yer alması toplumsal ve siyasal ayrışmaları başlatmış; bunlara sosyalizm, kapitalizm ve Batı etkisi de eklendiğinde, sanat alanında muhalif seslerin yükselmesi gecikmemiş; 1950'lerden itibaren politik söylemler, kimi zaman resimle ve yazıyla kimi zaman da eylemlerle görünür hale gelmiştir.

Türkiye’de sanatın siyasi ve muhalif izdüşümlerine yoğun olarak rastladığımız ve tezimizin de odaklandığı 1960 sonrası dönemde; ulusal ve uluslararası güncel siyasi olayların sanatçılar tarafından yakından takip edildiği görülmüş, olaylara reaksiyon olarak yapılan eserlere siyasi içeriklerin yansıdığı ve sanatın güncel siyasetle buluştuğu gözlenmiştir. Tüm dünyada değişim ve dönüşümlerin yaşandığı, yeni kültürel kodların ortaya çıktığı bu süreçte; Türkiye, 27 Mayıs 1960 askeri darbesi ve onu izleyen 1961 Anayasası ile siyasi hayat kadar sanat ve kültür yaşamını da etkileyen bir döneme başlangıç yapmıştır. Bu dönemde, sanat tartışmaları ulusallık-evrensellik ve figüratif-non figüratif üzerinde seyretmiş, daha çok biçimcilik ön planda tutulmuştur. Batı ise; kavramsal sanat, pop sanat, performans sanatı, video sanat vb. yeni eğilimlerle sanatsal kırılmalara şahit olmuştur. Türkiye Batı’da yaşanan bu gelişmelere eş zamanlı olarak dahil olamamış ya da aynı çizgide benzer bir görünüm sergileyememiş olsa da, yurtdışında eğitim almış az sayıdaki sanatçı ve akademisyen/akademi çıkışlı sanatçılarımızın çoğunlukta olduğu bir ortamda bu tür işlerin üretildiği gözlenmiştir. Darbe sonrasında düzenlenen 61 Anayasası, her ne kadar özgür ortam düşüncesini sağlama amacını gütmüşse de, bu yıllarda siyasi düşüncesinden ötürü Nazım Hikmet, Sabahattin Ali gibi aydınlara uygulanan yasaklar ve cezalar, siyasal içerikli eserlerin sergilendiği mekanların basılması, bu tarz eserlerin üretilmesinin iktidar tarafından engellenmesi, sanatçıların susturulmaya çalışılması, eserlerin toplatılması ve sanatçıların yargılanması hatta hapis cezasına mahkum edilmesiyle -Yeni Dal Grubu üyelerinden Avni Memedoğlu ve İbrahim Balaban örneğinde gördüğümüz gibi- istenilen ortamın pratikte yaratılmadığının ve özgür sanat ortamının oluşmadığının göstergesidir.

Yerli kaynakların bazılarında, ülkemizde sanatçıların sorgulanması, tutuklanması ve eserlerinin toplatılması gibi baskıcı uygulamalara Batı dünyasında rastlanılmadığı yönünde söylemler bulunsa da, bu tür yorumlar gerçeği yansıtmamaktadır. Çünkü Batılı sanatçılar modernizmle birlikte muhalif eserler üretebilecekleri özgür ortamı yakalamış olmalarına karşın, tezimizin ilk bölümünde incelediğimiz özellikle büyük savaşlar döneminde Almanya, SSCB, Fransa gibi bir çok Batılı ülkelerin sanatçılara ve sanat eserlerine bu tür baskıları uyguladıkları açık bir şekilde görülmüştür.

Politik kimliğiyle öne çıkan Bedri Baykam'ın yapıtlarını sanat ve siyaset çerçevesinde analiz etmeye çalıştığımız tezimizin üçüncü bölümünde; birinci ve ikinci bölümde ele alınan konular ve veriler ışığında, tezin temel argümanlarını bir araya topladığımızda şu sonuçlara varılmıştır:

1960'lı yıllardan günümüze kadar geçen süreçte Baykam'ın oluşturduğu sanatsal dil ve geliştirdiği sanatı siyasetle ilişkilendirmesini çok küçük yaşlardan itibaren siyasetin içinde aktif olarak yer alan bir ailede/ortamda yetişmesine bağlamak mümkündür. Bunun da etkisiyle, 70'li yılların başında henüz 14 yaşında yaptığı çizimler arasında, politik aktivist ve devrimci bir kişiliği/kimliği yansıttığı *68 Olayları*, *68 Kuşağı* ve *Deniz Gezmiş* adlı ilk örnekler, eser olarak nitelendirilmese de fikir-düşünce bakımından sanatçının ileriki yıllarda oluşturduğu sanatsal üretiminde yansıtacağı politik dil bakımından karşımıza çıkan önemli ipuçlarıdır. Daha erken yaşlardaki resimlerinde de *23 Mart Mitingi*, *Hücum*, *Yurda Dönüş*, *Savaşçılar* vb. konuları işlese de, bu çalışmaları siyaset ile ilişkilendirmekten ziyade Hasan Bülent Kahraman'ın tespit ettiği gibi Baykam'ın etrafını kuşatan popüler kültürün etkisiyle meydana getirdiğini söylemek daha doğrudur.

Bedri Baykam'ın yapıt olarak nitelendirebileceğimiz ilk siyasi içerikli eserlerini ve eylemlerini 1980'li yılların başlarında ABD'de yaşadığı dönemde gerçekleştirdiğine tanık olmaktayız. 1982 yılında, *Meet the Turk*, *Bedri the Turk*, *Meet Bedri the Turk* ve *I set the Standarts* vb. sloganları duvarlara taşıyarak kendine özgü ilk graffiti örneklerini ortaya çıkaran sanatçının bu görsellerinin oluşumunda o sıralarda Türkiye'de karşıt görüşlü grupların/gençlerin kent duvarlarına yazdıkları siyasi içerikli yazılardan etkilendiği söylenebilir. Baykam'ın sloganlarında, Batı'ya karşı -Batı dışı toplumdaki biri olarak- kimlik mücadelesi verdiği açıkça görülür. Akademide sanat eğitimi almamış olması ve akademinin Baykam'a karşı gösterdiği sert tutum, arkasında devlet desteği olmaması ve Batı'nın da kendilerinden olmayan -Batı Dışı- toplumlara gösterdiği ilgisizlik/dışlama, eserlerinin değersizleştirilmesi ya da kabul görmemesinin de etkisiyle yalnız bırakılan sanatçı Batı'ya karşı ilk siyasi çıkışını *Modern Sanat Batı'nın Bir Oldu Bittisi* manifestosuyla (1984) yapmış, ardından *Bu*

Çok Uzun Bir Savaş Olacak (1984) ve *1980'lerin Yasak Adamı* (1986) adlı politik işlerle devam etmiştir.

Baykam'ın eserlerinin Türk kimliğinden ötürü Batı tarafından kabul görmemesi ve Batılı olmayan ülkelerin sanatçılarının yok sayılmasına karşı bireysel olarak başlattığı siyasi eylemleri ve üretimleri; Türkiye'ye döndüğünde karşılaştığı sosyal ve siyasi ortam nedeniyle dönüşüme uğramış, babadan oğula geçen sosyal demokrat /ulusalcı kimliği eserlerinde ön plana çıkmıştır. Eserlerine konu olan siyasi kimlikleri (Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü, Deniz Gezmiş, Che Guevara, John Kennedy, Obama vb.), dönemin siyasi olayları, toplumsal sorunları ve dönüşümleri çalışmalarında açık bir biçimde gördüğümüz Baykam'ın bireysel olarak, hem Batı dünyasında hem de Türkiye'deki toplumsal ve güncel siyasi olayları, iktidarı, askeri darbeyi, sansürü, baskı ve işkenceyi konu edindiği *Kuvay-i Milliye, 68'li Yıllar, 555K, Livart, Kennedy Sergisi* vb. “politik temalı” sergileriyle her sorunun üzerine gittiği, bunu yaparken de siyasi ve sanatsal dili birleştirerek dönemin ilklerine imza attığını ve bu yönüyle diğer sanatçılarımızdan ayrıldığını söyleyebiliriz. Türkiye'nin siyasal, ekonomik ve sosyal alanda 1960'lardan günümüze kadar modernleşmeyi yaşadığı sürece -belirli dönemleri Batı'da yaşamış olsa da- içeriden ve dışarıdan tanıklık eden Bedri Baykam'ın bu sürecin son otuz yılında siyasal duruşunu sanatsal boyutuyla bir şekilde ortaya koyduğu görülmüştür.

80'lerin sonunda, Baykam'ın Türk sanat ortamında özellikle güncel vizyonunu da kullanarak bağımsız bir sanat disiplini oluşturduğu ve akademik sanat ortamının ciddi ve katı anlayışını -kamuoyuna yansıyan haberleri de dikkate aldığımızda- sarstığı ve uyardığı söylenebilir. Bununla birlikte, hem Batılı hem de Türk eleştirmenler tarafından eserlerinin Batılı sanatçılardan Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Joseph Beuys, Hans Hacke, David Salle ve Julian Schanabel gibi uluslararası sanat arenasında ön plana çıkan sanatçılarla kıyaslanması ve onlarla benzer işler üretmesi sanatçının evrensel bir dil oluşturduğunu göstermektedir. Bu görüşlere karşın, ülkemizin farklı üniversitelerinde görev yapan akademisyenlerle yaptığımız röportajlardan elde edilen sonuçlara baktığımızda; çoğu akademisyenin Baykam'ın yapıtları hakkında olumsuz düşüncelere sahip olması, kendisiyle ilgili soruları cevaplamaktan kaçınmaları,

bazılarının da soruların Baykam hakkında olduğu için çok sert bir dil kullanabileceklerini belirterek sorularımızı yanıtsız bırakmalarından akademik camianın sert tutumunu hala devam ettirdiğini söyleyebiliriz. Sorulara verilen cevaplarda ise, Baykam'ın sanatında siyaseti ilişkilendirdiği ya da siyasi kimliğini sanatına yansıttığı kabul görmekle birlikte, uluslararası camiada Türk sanatçıları temsil etme ya da onları tanıtmaya bakımdan görüşler ikiye ayrılmış; kimisi yurtdışında verdiği mücadelelerin temsilde etkisi yok derken, kimisi göreceli etkili olduğunu söylediğinden net bir sonuca ulaşamamıştır.

Baykam'ın “Yeni Dışavurumcu” akımın öncüsü olup olmadığına dair tartışmamızda ise, aldığımız yanıtlara göre 80'li yıllarda bu tarzda işler üreten sanatçılarımızın mevcut olduğu ve Baykam'ın bu akımın temsilcileri arasında yer alarak ülkemize yenilik getirdiği konusunda görüş birliğine varılırken, her ne kadar akımın ortaya çıktığı süreçlerde bu tarz işler yapmakta olduğunu kanıtlayan eserleri mevcut olsa da, akımın öncüsü olduğu görüşüne katılmamıştır. Akımın öncüsü ya da temsilcisi olduğuna dair görüşleri, çalışmamız esnasında yaptığımız yerli yazarlara ait literatür araştırması desteklerken, Batı sanat tarihi kitaplarında ve yabancı kaynaklarda isminin geçtiğine dair herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır. Öncülük kavramını bir akımı ya da bir düşünceyi ilk ortaya çıkaran kişilere atfediyorsak, bu durumda Baykam'ı yenilikçi kavramıyla nitelendirmek daha doğrudur. Önemli bir nokta da, sanatçının eylemleri, büyük ebatlı tualleri, 4-D teknoloji ile yaptığı çalışmaları, enstalasyonları, siyasi ve sanatsal kitapları, makaleleri vb. bir çok farklı özelliği tek bir şemsiye altında toplaması sanatçıyı tek bir akımın temsilcisi yapmadığı gibi, siyasal içerikli üretim yapmış olması da sanatçıyı salt ‘politik sanatçı’ yapmamaktadır.

Topluma ters düşen ya da toplumun beklentileri ve iktidarın görüşü ile örtüşmeyen eserler üretmesi hususunda sanatçıya gösterilen tepkiler, eleştiriler ve sanatının değersizleştirilmeye çalışılması, düzenlediği sergilerin içeriğinden ötürü protesto edilmesi hatta bu tepkilerin bıçaklı saldırıya kadar varması, sanatçının üretimlerinde görülen siyasi duruşunu değiştirmemiştir. Baykam'ın bugüne kadar yapmış olduğu üretimler ve sergilediği duruşun, akademik camiayı ikiye böldüğünü tespit ettiğimiz bu çalışma; Türk sanat tarihi yazımı konusunda nasıl ki ‘tarafsızlık’ söz konusu

olamayacaksa, bir sanatçı hakkında da tarafsız bir eleştiri ya da değerlendirme yapılmasının bugünkü koşullarda mümkün olmadığı gerçeğini de ortaya çıkarmıştır. Bu durum, Türk sanatının önemli sorunlarından biri olan sanat eleştirisini gündeme getirmekte; sanatın temsili konusu bir çıkmaza sürüklendiği gibi gelişimin önünü de tıkamaktadır. Çalışmamızda da görüldüğü üzere, geçmiş dönemlerde eserler üretmiş, uzun yıllar sanat camiasında üretimleriyle yer almış ve günümüzde de üretimlerine devam eden sanatçıların yapıtlarının yeterli oranda ele alınmadıkça bahsedilen tıkanmanın devam edeceği öngörülmektedir. Bu durum, tezimizin de hedeflediği unsur olan tek bir sanatçı üzerinden bilimsel araştırma yapmanın önemini de arttırmaktadır.

Tezin konusunu da kapsayan tüm dönemleri yan yana getirdiğimizde, daha cesur siyasal içerikli eserlerin üretildiği ve muhalif eylemleri sıkça gördüğümüz 80’li ve 90’lı yıllardaki hareketli ortamı, laiklikten uzaklaşarak hızla dindarlaştırma politikasının uygulandığı günümüz Türkiye’inde bulamamaktayız. Bugün geldiğimiz nokta da, sanatın siyasileşmesi etkisiz olarak görülmekte, beklentiler de yüksek tutulunca bireysel olarak birtakım mesajların istenilen yere ulaştırılması zorlaşmaktadır. Bu belki de sanatçının yalnızlaşması ya da topluma yabancılaşması ile ilgili bir durum olarak nitelendirilebilir. Bu durum, sanatçının kendi siyasi görüşüyle benzer fikirleri paylaşan güçlerle buluşması yani kolektif bir duruş sergilenmesi gerekliliğini doğurmaktadır. Baykam’ın kendi işletmekte olduğu Piramid Sanat Merkezi’nde Gezi Olayları sonrasında ve Çanakkale Savaşı’nın yıldönümünde küratörlüğünü üstlenerek organize ettiği grup sergileri, farkındalık yaratmaya ya da sanat-siyaset bağlamında bir takım gerçekler gösterilmeye çalışılsa da toplum ve iktidar nezdinde etkili olamamıştır. Çünkü 2000’li yıllardan itibaren sanat piyasası, kendi iktidarlarını besleyen bir sürece girmiş, 80’li ve 90’lı yıllardaki siyaset ve sanat ilişkisindeki dinamizm yerini “Muhafazakar Sanat” tartışmalarına bırakmış, muhalif söylemler devletin bu kültür potasında erimeye başlamıştır.

Geçmiş dönemlerde de tanık olduğumuz sergilerin basılması, sağ görüşlü kesimin protestoları, anıt heykellerine yapılan müdahaleler (Atatürk büstleri vb.), iktidarın sanat eserlerini yerinden kaldırtması, yerine yenilerinin koyulmaması için gösterilen çabalar, artan dinsel baskılar, erotizm üzerinden yapılan sözlü linç girişimleri, ülkenin

birçok şehirde nü heykellere ve bu kapsamda açılan sergilere uygulanan sansürler, basın ve medyaya yansıyan son dönemde tanık olduğumuz gelişmelerdir. Yukarıda saydığımız nedenlerden ötürü, risk al(a)mayan sanatçılar başka konulara eğilim gösterirken, kendini güvence altına almak isteyen sanatçıların ise, daha muhafazakar/geleneksel üretimler yaparak iktidara yakın durmayı tercih ettikleri görülmektedir.

Tarihsel süreçte olduğu gibi Türkiye’de sanat ve siyaset ilişkisi bağlamında değişim ve dönüşüm geçirmiş, güncel sanat pratiklerini şekillendiren bu tartışmalı süreçte yönetime gelen her iktidar ve partinin düzeni değiştirmesinden toplum da nasibini almıştır. Sanat ve iktidarın süregelen bu çetrefilli ilişkisinde, sanatçının ön plana çıkardığı siyasi dil ve malzeme değişmiş, ancak izleyici ve toplumdaki tutuculuk algısının değişmediği görülmüştür. Bugün muhafazakar sesin sanatta izdüşümleri daha sık karşımıza çıkmakta; basın, medya, edebiyat, plastik sanatlar ve sanatın diğer kollarında özgür bir ortam bulunmamaktadır. Bu bağlamda, Bedri Baykam’ın yaşadıkları da göz önünde bulundurulduğunda, hem kendi çevresi hem de devlet tarafından aforoz edildiği rahatlıkla söylenebilir.

Elde edilen bulgulara dayanarak; sanatın siyasetle ilişkisi ya da siyasetin sanatla kurduğu bağda söz konusu ele alınan figür (Baykam) ve ulusal-uluslararası figürlerin (sanatçıların) sistemin yapısında çatlaklar oluşturmaya çalıştıkları görülmüştür. Kimisi doğrudan iktidarı hedef alırken kimisi piyasa-burjuva sistemini hedef göstermiş, kimisi de kendini var etme çabasında bu sistemin dışına çıkmadan sistemin bir parçası olarak kalmayı tercih etmiştir. Uluslararası platformda Banksy, Hans Hacke, Joseph Beuys ya da bir takım gruplarda Guerilla Girls vb. örneklerde gördüğümüz gibi Baykam da bireysel siyaset yaparak tepkisini devrimci bir ruhla yapıtlarında gösteren sanatçılar arasında yer almaktadır. Bu durum, günümüzde iktidar, siyasi partiler, sanatçı, piyasa, kurumlar, galeriler, burjuva, koleksiyonerler, küratörler ve sanata ortak olan her şey arasında bir devinim içinde sürüp gitmektedir.

Tezin araştırma sürecinde yapılan okumalar, sanatı siyasetin taşıyıcısı haline getirmeye gerek var mı ya da bu çok açık bir şekilde görünür olmalı mı sorusunu

akıllara getirebiliyor ancak; araştırmamızda da ortaya konulduğu gibi tarafsız bir söylem mümkün olmadığından bu sorunun cevabı da netlik kazanmamaktadır. Geçmişten günümüze bir bakış atıldığında; sanatın temsil sorununun tartışılmasına ihtiyaç duyulduğu hissedilmektedir. Son yıllarda, sanat eleştirmenlerinin eksikliği ve sanat yapıtlarının da bu eksiklikten dolayı yeteri kadar ele alınmaması sebebiyle yeterli reaksiyonları iktidar-halk cephesinde gremediğimizden sağlıklı bir okuma yapamıyoruz. Tez boyunca yapılan değerlendirmelerde, sanat ve siyaset ilişkisinin her dönemde farklı söylemlerle karşımıza çıktığı gerçeğinden yola çıkararak ne yazık ki günümüzde sanatın kendi “zgr ortamını” hala yakalayamadığı ortadadır.

Son söz olarak; sanatın evrensel anlamda bir barış dili olması için uğraş verilmesi gerekirken 21. yüzyılda, siyasi ve ideolojik olarak sanatın belirsizliğe sürüklendiği grlmekle birlikte, bu durum ülkemizin geleceği hakkında öngörüde bulunmayı zorlaştırmaktadır. Geçmişten bugüne değin yaşanan tüm siyasi olaylar karşısında siyasi kimliğini sanatına yansıtarak her türlü şiddete, savaşa, sansüre, baskıya, faşizme, demokratik olmayan yapılanmaya karşı durmaya çalışan sanatçılar mevcut olduğu gibi, gelecekte de sanat ve siyaset ilişkisinin nasıl şekilleneceğini her ne kadar günümüz penceresinden baktığımızda n göremesek de farklı bir şekilde varlığını devam ettireceği kuşkusuzdur.

KAYNAKÇA

- Açıkgöz, Ö. (2008). *Osmanlı Modernleşmesi İktisadi Siyasi Dinamikler ve Kırılmalar*. Ankara: Lotus Yayınları
- Ahmad, F. (1994). *Demokrasi Sürecinde Türkiye, 1945-1980*. (A. Fethi. Çev.). İstanbul: Hil Yayın
- Ahmad, F. (2014). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (13. Baskı). (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Kaynak Yayınları
- Akalın, T. (2013). *Avrupa'da Ortaya Çıkan Dışavurumculuk Akımın Türk Resim Sanatında Etkisi*. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt:1 S.163-177
- Akay, A. (1996). *Toplumbilim*. Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Haziran. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Akay, A. (1998). *Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması*. Toplum ve Bilim Dergisi. Sayı:79 S:24-65
- Akay, A. (2005). *Sanatın Durumları*. Ankara: Bağlam Yayıncılık
- Akay, A. (2013). *Postmodernizmin ABC'si*. (2. Baskı). İstanbul: Say Yayınları
- Akıncı, A. (2014). *Türkiye'nin Darbe Geleneği: 1960 ve 1970 Müdahaleleri*. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi. İİBF Dergisi. Cilt:9 Sayı:1 S.55-72
- Aksoy, F. (1970). *Ülkesel Türk Resminin Yeniden Doğuşu*. Cumhuriyet Gazetesi Sanat Edebiyat Eki. 4 Eylül. S.2
- Aksoy, Ö. (2008). *Situasyonist Enternasyonal ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Aksüğü, Duben, İ. (1990). *1873-1908 Pera Ressamları*. İstanbul: Beymen Yılbaşı Sergisi Kataloğu S.18-20
- Aktan, H. (2002). *1970'lerin Aynası Pankart*. Biomag, 16 Mayıs. <http://www.bantmag.com/magazine/issue/post/28/227> Erişim Tarihi: 29 Ocak 2016
- Aktay, Y. (2002). *Karizmanın Aşırı Gerçekçiliği*. Birikim Dergisi. Kasım-Aralık. S:163-164
- Aktuğ, S. M. (1999). *Risk ve Sergi Üzerine*. S:432. İçinde: I'm Nothing but I'm Everything.. İstanbul: Boyut Yayıncılık

- Akyol, M. (1965). *Bedri Baykam Münih'te Sergi Açacak! Milliyet Gazetesi*. İçinde: 50 Years From Bedri Baykam. S. 84. İstanbul: Piramid Yayıncılık
- Akyüz, Ü. (2009). *Siyaset ve Ahlak*. Yasama Dergisi. Sayı: 11. S.93-129
- Allmandinger, P. (2000). *Planning in a Postmodern Age*. London: Routledge
- Almasulu, D. (2008). *Postmodernizm Sanatın Sonu mu?* İstanbul: Sone Yayınları
- Althusser, L. (2014). *Devlet ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (1. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi:1995).
- Altuğ, E. (2004). *Neşet Günal ile Son Söyleşi*. Milliyet Sanat Dergisi. Sayı: 526
- Altuğ, E. (2013). *Kolu "Kennedy" Kırık Demokrasi*. Cumhuriyet Kültür Eki. 14 Aralık.
- Altuğ, E. (2013). *Dünyayı Değiştiren 8 Saniye*. Cumhuriyet Gazetesi. 14 Aralık
- Altuğ, T. (1989). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payal Yayınevi.
- Altunok, Ö. (2016). *İklim Başka, Yer Aynı*. İstanbul Art News Kültür ve Sanat Gazetesi. S. 10
- Andak, S. (1963). *Harika Çocuk Sergisi*. Cumhuriyet Gazetesi
- Andak, S. (1966). *Hangi Çağda, Hangi Yüzyılda*. Cumhuriyet Gazetesi. 29 Mayıs
- Anday, C. M. (1973). *Ulusal Sanat*. Cumhuriyet Gazetesi, 7 Aralık, S.2
- Anderson, P. (2011). *Postmodernizmin Kökenleri*. (5. Baskı). (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1998).
- Anonim. (1914). *Sanayi-i Nefise'de Eğitim*. Cemiyet Gazetesi. S. 229
- Anonim. (1963). *Six Year Old Turkish Artist Has European Art Circles Astir*. 9 Aralık ABD
- Anonim. (1964). *Ona Matisse'in Bir Eşi Diyorlar*. Hayat Dergisi. Sayı: 52. 17 Aralık
- Anonim. (1966). *Bedri Baykam'ın Avrupa'daki Sergileri İlgi İle Karşılandı*. 21 Ocak
- Anonim. (1973). *Devrimci Savaşımında Sanat Emeği*. Cumhuriyet Gazetesi. 21 Nisan. S.36
- Anonim. (1990). *Sarkis Balyan Ailesi*. Cumhuriyet Gazetesi. S. 28. 7 Aralık
- Anonim. (2011). *Bıçakladı Telefon Etti*. Hürriyet Gazetesi. 19 nisan.

Anonim. (2011a). *Sotheby's Çağdaş Türk Sanatı Müzayedesi'nin Seçkin Parçalarını Türkiye'de Sergiliyor*. Sotheby's Londra Basın Bülteni. S.1-6

Anonim. (2013). *Bedri Baykam İle Röportaj*. 14 Nisan. Mine Sanat Galerisi.
<http://blog.minesanat.com/bedri-baykam-ile-roportaj/> Erişim Tarihi: 21.01.2016

Anonim. (2015). *Beyoğlu'nda Çırlıçiplak Gerilimi*. 14 Mart
<http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/beyoglunda-cirilciplak-gerilimi-110363> Erişim Tarihi: 21.03.2016

Anonim. (2015a). *Sanat Tarihini Değiştirecek Sergi*. Radikal Gazetesi. 15 Ağustos.
<http://www.radikal.com.tr/kultur/sanat-tarihini-degistirecek-sergi-1434301/> Erişim Tarihi: 06.09.2016

Anonim. (2016). *Honore Daumier'in Politik Taş Baskıları*. e-skopbülten.
<http://www.e-skop.com/skopbulten/honor%C3%A9-daumierin-politik-tasbaskilari/2764> Erişim Tarihi: 07.06.2016

Anonim. (2016a). *Borders and Boundaries Sergisi*. 19 Haziran.
<http://mixerarts.com/borders-and-boundaries> Erişim Tarihi: 15. 08.2016

Anonim. (2016b). *Barış Sonrası Sergisini İptal Eden Akbank'a Sanatçılardan Tepki: Esefle Karşılıyoruz*. 5 Nisan.
<http://t24.com.tr/haber/baris-sonrasi-sergisini-iptal-eden-akbanka-sanatcilardan-tepki-esefle-karsiliyoruz,335038> Erişim Tarihi: 15.08.2016

Antik, B. (2012). *Türkiye'ye Yeni Bir 68 Ruhu Gerek*. Radikal Gazetesi, 18.01.2012

Antmen, A. (2001). *Baykam'ın Uzun Savaşı*. Radikal Gazetesi. 5 Ocak

Antmen A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (5. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık

Applifield, D. (1999). *Giriş*. İçinde: I'm Nothing but I'm Everything. S:12-13 İstanbul: Boyut Yayıncılık

Arıkan, B. (2008). *Sanat Ürününde Nesneden Sisteme Geçiş*. Erişim: 08.06.2016

Artun, A. (2014). *Sanat- Siyaset: Kültürel Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayıncılık

Artun, A. (2015). *Diktatörün Sanatçılığı*. 12 Mayıs.
<http://www.aliartun.com/content/detail/120> Erişim Tarihi:03. 06.2015

Arslan, A. (1994). *İslam, Laiklik ve Çağdaşlaşma*. Türkiye Günlüğü. Sayı: 29 (Temmuz-Ağustos) S:121-134

- Artut, K. (2002). *Sanat Eğitimi ve Kavramları, Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık
- Aslan, E. ve Yıldız, İ. (2016). *Leon Golub Resimlerinde Bir Tür Bellek Olarak Fotoğrafın Kullanımı*. İdil Sanat ve Dil Dergisi. Cilt:5 Sayı: 21 S.323-338
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi
- Atar, K. (2014). *1980 Sonrası Figüratif Türk Resminde Realist Yaklaşımlar ve Kültürel Değişimle İltisati*. Dokuz Eylül Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanat Sanatlar Eğitimi ABD. Resim-İş Öğretmenliği Programı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Atasoy, S. (2013). *Kennedy öldürüldüğünde Neredeydin?*. S:27-31. Dünyayı Değiştiren 8 Saniye Sergi Kataloğu. İstanbul: Piramid Sanat
- Ateş, T. (1994). *68'li Olmak*. (3. Baskı). Ankara: Ümit Yayıncılık
- Ateş, T. (2007). *Demokrasi, Siyasi Partiler ve Seçim*. İstanbul: BETA Yayınları
- Atıkoğlu, A. (1987). *Bedri Baykam Demokrasi Kutusunda*. Milliyet Halk Gazetesi. 11 Temmuz
- Atmaca, E. (2003). *Yeter, Protesto Notası Çekiyorum*. Akşam Gazetesi Kültür ve Sanat. 21 Eylül
- Attaroğlu, R. (1967). *Uygarlığın Geleceğini Elllerinde Tutan Dahi Çocuklar*. S. 6,7 İçinde: 50 Years From Bedri Baykam. İstanbul: Piramid Yayıncılık
- Ayan, M. (2008). *Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu İle Kathe Kollowitz*. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt:1 Sayı:1 S.44-46
- Aydın, U. (2015). *Sürrealistlerin Siyasal Tutumları*. E-skopbülten. 30.Mart. <http://www.e-skop.com/skopbulten/skopderginin-surrealistlerin-siyasal-tutumlari-baslikli-sayisi-yayinlandi-sunus-mutlak-aci-surrealizm-ve-devrimci-politika-uzerine/2385> Erişim Tarihi: 06.09.2016
- Aydın, S: (1998). *Kimlik Sorunu Ulusalçılık Türk Kimliği*. Ankara: Öteki Matbaacılık
- Ayral, C. (2003). *Bedri Baykam*. 23 Eylül. <http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/bedri-baykam> Erişim Tarihi: 20.06.2016
- Azeri, S. (2010). *Kültürel Gerillanın Sınır Tanımaz Özgürlüğü*. İstanbul: Rh+ Magazine Sanat Dergisi.
- Barlas Bozkuş, Ş. (2014). *Hayalden Gerçeğe: 1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Gelenekçi Yaklaşım*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl:2 Sayı:2/1 S:16-28

- Barbaros, R.F. ve Erdölek, Ö. (2014). *1970'li Yıllarda Kalkınma ve Planlama: Değerlendirme ve Eleştirilere Bakış*. S:136-187 İçinde Barbaros, F. R ve Zurcher Jan, E. *Modernizmin Yansımaları: 70'li Yıllarda Türkiye*. (1. Baskı).Ankara: Efil Yayınevi
- Baraz, Y. (1984). *Bu Çok Uzun Bir Savaş Olacak*. Yeni Boyut Dergisi. S.7
- Barış, A. (2013). *Ülker anti-Atatürkçü Olsa Görüşmem*. Hürriyet Pazar Eki. 7 Nisan
- Barr, H. A. (2011). *Modern Sanat Komünist mi?* İçinde: Sanat ve Kuram. Harrison Wood. S.712-715
- Barry, J. (1999). *Environment and Social Theory*. London: Routhledge
- Baskıcı, Z. ve Şölenay, E. (2011). *Dadaizm Sanat Akımı ve Seramik Sanatına Etkisi*. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı:7 S:35-47
- Başar, K. (1991). *Belçika Bunları Hiç Görmediniz mi?* Güneş Gazetesi. 6 Nisan.
- Başar, K. (1999). *Baykam'ın Yirminci Yüzyılı*. Star Gazetesi. 21 Aralık
- Başar, K. (1999). *Şu Benim Yirminci Yüzyılım*. 21 Aralık. İçinde: 50 YearsFrom Bedri Baykam. İstanbul :Piramid Yayıncılık
- Başaran, E. (2005). *Hem Avrupalıların Hem de Türklerin Birbirleriyle İlgili Önyargılarına Virüs Bulaştırmak İstedim*. Hürriyet Gazetesi. 9 Ekim.
<http://www.hurriyet.com.tr/hem-avrupalilarin-hem-de-turklerin-birbirleriyle-ilgili-onyargilarina-virus-bulastirmak-istedim-3351655> Erişim Tarihi: 16 Eylül 2016
- Başkan, S. (2014). *Türk Resminde Modernite ile İlk Temas:1940-1960*. İdil Dil ve Sanat Dergisi. Yıl:3 Sayı: 14 S.101-119
- Baudelarie, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. (7. Baskı). (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Baudrillard, J. (2013). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (7. Baskı). (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1982).
- Bayav, D. ve Ayteş, E. (2011). *20. Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar*. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı:7 S:35-56
- Bayav, D. (2011). *19. Yy Sonu ve 20. YY Başında Kadın Ressamlarımız*. Dumlupınar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı:25 S.15-28
- Baykam, B. (1994). *Maymunların Resim Yapma Hakkı*. İstanbul: Literatür Yayınları. (P. Özgören, Çev.)
- Baykam, B. (1999). *I'm Nothing but I'm Everything*. İstanbul: Boyut Yayıncılık A.Ş

- Baykam, B. (2001). *Binyıl Kırılması*. İstanbul: Piramid Yayıncılık
- Baykam, B. (2003). *Yaşayan Sanat üzerine*. İçinde: Boyadıışı ve Ötesi. S:283
- Baykam, B. (2003b). *Livart*. İçinde: Boyadıışı ve Ötesi. S:28-6
- Baykam, B. (2003). *Behind & Beyond Paint*. (S. Baykam, Ed.). İstanbul: Promot Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş
- Baykam, B. (2004b). *Korku İmparatorluğuna Son. CHP'de Demokrasi Devrim Mücadelesi*. İstanbul: Piramid Yayıncılık
- Baykam, B. (2004d). *Kemalizmin Yeni yıla Köprüsü*. İstanbul: İleri Yayınları
- Baykam, B. (2006). *Harika Çocuk*. (2. Baskı). İstanbul: Piramid Yayıncılık
- Baykam, B. (2006b). *Sonsuz Okyanus*. (2. Baskı). İstanbul: Piramid Yayıncılık
- Bayram, A.K. (2009). *Modern Zamanlarda Etik ve Siyasal Değerler*. Dem Dergisi. Yıl:2 Sayı:5 S: 16-23
- Baykam, B. (2013). *Dünyanın Belki de En çok Sevilen ve En Çok Ağlatan Lideri*. Dünyayı Değiştiren 8 Saniye Sergi Kataloğu. S:7-14
- Baykam, B. (2014). *Çapraz Dalga Zamana Karşı (Denemeler)*. İstanbul: Piramid Yayıncılık
- Baysal, A. M. (2014). *Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk ve Türk Resim Sanatındaki Etkileri* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bektaş, A. (1996). *Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi*. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Belfour, F. (1985). *Dahi Dünyaya Kur Yapıyor*. Daily California, ABD. 29 Mart
- Berber, A. (2009). *ABD 4-D ile Tanışıyor*. Habertürk Gazetesi. 4 Eylül
- Berksoy, F. (1998). *20. Yy Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerekliklik*. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık
- Berktaş, E. (2014). *II. Dünya Savaşı Yıllarında Nazi Sanatı*. 29.Haziran. <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/1132/ikinci-dunya-savasi-yillarinda-nazi-sanati#.V6X9oI5o3ow> Erişim: 09.06.2016
- Berger, J. (2007). *Sanat ve Devrim*. (2. Baskı). (B. Berker, Çev.). İstanbul: Agora Yayınları

Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. (F.Karagözoğlu, Ed.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Berman, M. (2013). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. (13. Baskı). (Ü. Altuğ ve B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları (Orijinal Çalışma Basım Tarihi:1982).

Best, S., ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori-Eleştirel Soruşturmalar*. (2. Baskı). (M. Küçük, Çev.). (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1991). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Beykal, C. (1984). *Şenol Yorozlu Sergisi*. Yeni Boyut. 3/20 S.28

Bıdak, A.R. (2011). *Aydınlanma Kemalizm Modern Cumhuriyet*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atılım Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü

Binyazar, A. (1972). *İnsan ve Sanat*. Cumhuriyet Gazetesi. 28 Aralık, S:2

Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Bora, T. (2009). *Türkiye’de Fordist İdeoloji*. (Ed. T. Bora ve M. Gültekingil). İçinde: Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler Cilt:9. S: 348-369 İstanbul: İletişim Yayınları

Boratav, C. (2011). *Yabancılaşma Zorunludur*. Psikeart Dergisi. Sayı: 17. S. 28-31

Boratav, K. (2005). *1980’li Yıllarda Türkiye’de Sosyal Sınıflar ve Bölüşüm*. (2. Basım). İstanbul: İmge Yayınevi

Bottomore, T. (2013). *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*. (Ü.H. Yolsal, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1984).

Bozdağ, L. (2013) *Tanrısallık Kavramının Sanatta Dönüşümü*. I.Teoloji Sempozyumu, Basılmamış Sözlü Bildiri, Kemal Kurdaş Salonu, Ankara, (<https://www.youtube.com/watch?v=qtfv9qlOfQ8>, erişim tarihi: 07.01.2016

Bozdağ, L. (2015). *Çağdaş Sanat ve Siyaset Dönüşümüne Yeniden Bakmak “Politikanın Estetik Hali”*. Eğitim, Bilim ve Toplum Dergisi. Cilt:13 Sayı: 52. S.94-127

Boztaş, A. (2012). *Türk Demokrasisine Müdahaleler*. Mustafa Kemal Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt: 9 Sayı:19 S.65-73

Bowman, G. (1996). *Yitik Ülke Masalları*. (T. Yöney. Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi

Braudel, F. (2007). *Bellek ve Akdeniz*. (A. Berktaş, Çev.). İstanbul :Metis Yayınları.

Brehm, M. (2007). *Fusun Onur- Dikkatli Gözler İçin*. İstanbul: YKY Yapı Kredi Yayınları

Budak, A. (2006). *Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bulut, F. (2011). *68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye’de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı*. ÇITAD. Cilt: 1 Sayı:23 S:123-149

Burke, P. (2009). *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*. (2. Baskı). (Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 2001)

Bürger, P. (2012). *Avangard Kuramı*. (7. Baskı). (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Can, C. (1998). *Bağımsızlık, Demokrasi ve Sosyalizm Mücadelesinde Gençlik*. İstanbul: Haziran Yayınları

Cauquelin, A. (2005). *Çağdaş Sanat*. (Ö. Avcı, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1992).

Cem, İ. (1980). *12 Mart*. İstanbul: Cem Yayınevi

Clark, T. (2011). *Sanatta Propanganda*. (2. Baskı). (E. Hoşcusu, Çev.). İstanbul: Ayrintı Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1997).

Cizre, Ü. (2003). *AP-Ordu İlişkileri Bir İlerlemenin Anatomisi*. İstanbul: İletişim Yayınları

Coşkun, E. (1999). *İç Manzaralar*. (Yenilmez, E. Çev.). İçinde: I’m Nothing but I’m Everything. S: 272. İstanbul: Boyut Yayıncılık

Çağdaş, H. (1985). *Paris’te Sergi Açan Bedri Baykam: Bir Türk Sanatçısını Dünyaya Kabul Ettirmek İstiyorum*. Hürriyet Gazetesi. 2 Kasım

Çağlar, N. (2008). *Postmodern Anlayışta Siyaset ve Kimlik*. Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi. Cilt:13 Sayı:3 S:369-386

Çalikoğlu, L. (1999). *Sınırları Olmayan Bir Tasarımdan Görüntüler*. İçinde: I’m Nothing but I’m Everything. S:82

Çalikoğlu, L. (2001). *Kimliğin Bulgulanması Çağdaş Olma İsteği*. 20.yy İkinci Yarısında Türk Sanatı. Modern Türk. İstanbul Sanat Müzesi Kataloğu

Çalıkoğlu, L. (2002). *Anlamın Çözülmesi Dişil Bedenin Entrikası*. Dişil Entrikalar Sergi Kataloğu. S.160 İçinde: Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam. İstanbul: Piramid Yayıncılık

Çalıkoğlu, L. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları I*. (90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat Sanat). İstanbul: YKY Yapı Kredi Yayınları

Çalıkoğlu, L. (2009). *Yeni Yapıtlar, Yeni Ufuklar: Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye'sinde Modernleşme ve Modernizm. Yeni Yapıtlar ve Yeni Ufuklar Sergi Kataloğu*. İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2009-2010

Çalıkoğlu, L. (2012). *Kişisel İkonolojinin Güncel Hesaplaşmaları*. Bedri Baykam Tarihin Röntgencisi Sergi Kataloğu. S:42-45 İstanbul: Piramid Sanat Yayınevi

Çalışlar, O. (1988). *68, Başkaldırının Yedi Rengi*. İstanbul: Milliyet Yayınları

Çam, E. (1995). *Siyaset Bilimine Giriş*. (4. Baskı). İstanbul: DER Yayınları

Çelenk, H. (1998). *Türkiye'de Gençlik Hareketleri ve İdamlar Açık Oturum: 68 Yargılıyor*. Ankara: 68'liler Birliği Vakfı Yayınları

Çelik, G. (2015). *Sanatı İşlevsel Kılan İki Farklı Anlayış: Roma ve Yunan Sanatında Propaganda*. <http://sanatkaravani.com/roma-ve-yunan-sanatinda-propaganda/>Erişim Tarihi:09.07.2016

Çetinkaya, Y.D. (2014). *Toplumsal Hareketler: Tarih, Teori ve Deneyim*. İstanbul: İletişim Yayınları

Çiğdem, A. (2003). *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce: Muhafazakarlık*. Cilt:5 İstanbul: İletişim Yayınları

Çolak, Y. (2006). *1990'lı Yıllar Türkiye'sinde Yeni Osmanlılık ve Kültürel Çoğulculuk Tartışmaları*. Doğu Batı İçinde: Yıl:9 Sayı:38 S:125-144

Çömen, A. (2010). *Resim Sanatında Rönesans'tan Empresyonizm'e Renk Kullanımı ve Kırmızı Rengin İfade Biçimleri* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Danto, C. A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. (2. Baskı). (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1997).

Delier, B. (2013). *Gar Sergisi*. O Zamanlar Konuşuyorduk Sergi Kataloğu. İstanbul: SALT/ Genel Kültür A.Ş. S.1-118

Delier, B. (2013a). *Bir Oto-Sansür Vakası Muhafız*. <https://burakdelier.files.wordpress.com/2013/01/muhafiz-bir-otosansur-vakasi.pdf> S. 26-34. Erişim Tarihi: 16 Eylül 2016

- Demir, S. (2012). *20. ve 21. Yüzyılların Başlangıç Dönemlerinin Karşılaştırılması: Örtüşen ve Ayrışan Olguların Bir Analizi*. Akademik Bakış. Sayı:10 Cilt:5 S. 207
- Demirbulak, A. (2007).*Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*. İstanbul: Beta Basım Yayım ve Dağıtım A.Ş
- Demirkol, C. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- Demirel, Z. (2013). *Tarihin Röntgencisine Zamansız Bir Okuma-Bedri Baykam Resimleri*. Milliyetblog. 16 Ocak Erişim Tarihi: 5.08.2016
- Demiroğlu Topal, E. (2014). *Yeni Toplumsal Hareketler: Bir Literatür Çalışması*. Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi. Cilt: 2 Sayı:1 S:135-144
- Doğan, İ. (1999). *Sokaktaki Yabancı: İşyeri İsimlerine Yansıyan Kültürel, Eğilimler*. İstanbul: Sistem Yayıncılık
- Dolmacı, S. (2008). *Sanat ve Politika, Bedri Baykam'ın Rüya Sahneleri: 4-D Çalışmaları Üzerine Düşünceler*. Artist Dergisi
- Doster, B. (2003). *Bedri Baykam'ın Siyasal ve Politik Kitapları*. Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki. Sayı: 713. S:12
- Doğtaş, B. (2003). *Reklam, Okumak*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Duben, İ. ve Yıldız, E. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat ve Yeni Açılımlar*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 199, Sanat -Estetik 5
- Duncan, H. ve Boreham, J. (2014), *Romantizm*. (1.Baskı). (K, Kutlu. Çev.). İstanbul: NTV Yayınları
- Durdu, Z. (2009). *Modern Devletin Dönüşümünde Bir Ara Dönem: Sosyal Refah Devleti*. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE) Sayı:22 S:37-50
- Durna, T. (2014). *70'li Yıllarda Politik şiddet ve Basın*. S:230-269. İçinde Barbaros, F. R ve Zurcher Jan, E. *Modernizmin Yansımaları: 70'li Yıllarda Türkiye*. (1. Baskı).Ankara: Efil Yayınevi
- Dursun, D. (1993). *Laikliğin Türkiye'deki İşleyişi Üzerine Bazı Tespitler ve Düşünceler*. Bilgi ve Hikmet Dergisi. (Bahar Dönemi) Sayı:2 S: 97-107
- Dursun, D. (2000). *Ertesi Gün; Demokrasi Krizinde Basın ve Aydınlar*. (1. Baskı). İstanbul: İşaret Yayınları

Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yansımaları*. (2.Baskı). (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1996).

Edgü, F. (2009). *Bu Sergi "Batı'ya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)*. Sakıp Sabancı Müzesi, 16 Nisan- 30 Haziran Sergi Kataloğu

Erdoğan M. (1995). *Sekülerizm, Laiklik ve Din*. İslami Araştırmalar Dergisi. Cilt:3 Sayı:4 S:179-194

Elibal, İ. (2007). *Dünya ve Amerika'da Barış Hareketleri: Vietnam Savaşı Sırasında Barış Hareketleri*. Bölüm II. 10 Aralık.
<http://www.rehberogretmen.biz/dunyada-ve-amerikada-baris-hareketleri-ii.htm>
Erişim Tarihi:02.03.2016

Elvan, N. (Ed) (2005). *Resim Tarihimize "İş ve İstihsal" 1954*. Yapı Kredi Resim Yarışması Kataloğu. İstanbul: YKY

Eras, Ö. (2016). (Ed). *Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam*. İstanbul: Piramid Yayıncılık

Erbek, Ç. (2012). *Çağdaş Türk Resim Tarihine Kısa Bir Bakış: İlk Tual Resminin Başlangıcından 1950'ye Kadar Olan Dönem*. Tamsaat.net yayınları. Erişim: 12.06.2016

Erdemci, F. (2007). *Büyüyü Bozmak, Yeniden Yön Vermek, Modern ve Ötesi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları S.178 Eylül

Erdemci, F. (2008). *Modern ve Ötesi Sergi Kataloğu*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Erder, S. (1998). *Kökene Dayanan Dayanışma İlişkileri ve Kentte Ortak Yaşam: Türkiye'de Bunalm ve Demokratik Çıkış Yolları*. Ankara: TUBA Yayınları

Erkayhan, Ş. (2008). *1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erentay, S. (2011). *Yabancıardan Korkuyorum Anne*. Psikeart Dergisi. Sayı: 17. S. 46-49

Erincik, S. (2011). *Kimlik ve Çokkültürlülük Sorunu*. Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi. Sayı: 52 Yıl:2 S:219-241

Eriñç, S. (2009). *Sanat Sosyolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları

Erkoç, Ş. Ve Artvinli, F. (2011). *Psikiyatriden Ödünç Bir Kavram: Alienation. Yabancılaşmak mı, Delirmek mi?* Psikeart Dergisi. Sayı: 17. S. 6-11

Eroğlu, H. (1964). *Nato*. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi. XXXII/122 S:27-35

Eroğlu, Ö. (2005). *Bedri Baykam'a Hatırlatma*. 15 Temmuz. <http://www.ozkaneroglu.com/readessay.asp?id=159&catalog=1> Erişim Tarihi: 12.03.2016

Eroğlu, Ö. (2015). *Türkiye'de Resim Sanatı*. (1. Baskı). İstanbul: Tekhne Yayınları

Erol, T. (1984). *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde, Bedri Rahmi Eyüpoğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*. İstanbul: Cem Yayınevi

Erol, T. (1972). *Sanatta Gelenek ve Ulusallık Sorunu*. Özgür İnsan Dergisi. Sayı:3 Ağustos, S: 50, 51

Ersoy, A. (1987). *Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nu Yeniden Anarken*. Sanat Çevresi. Sayı:135 S.6,7

Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi

Erzen, J. N. (1991). *Modernizm Sonrası Sanat*. İstanbul: Çağdaş Düşünce ve Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi Yayın Dizisi

Erzen, J. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Cilt:2 İstanbul: Yem Yayınları

Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı

Eyigör, F. (2013). *Resim-Heykel İlişkisi*. 4 Şubat feyigörarttick.blogspot.com/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship_4.html?view. Erişim Tarihi: 3.09.2015

Fischer, E. (2013). *Sanatın Gerekliliği*. (3. Baskı). (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınları (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 2012)

Foster, H. (2008). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (1. Baskı). (Hoşsucu, e. Çev.). (Orijinal Çalışma Basım Tarihi:1996). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Freedman, D. (1984). *The Artist Makes His Presence Known*. Artspeak, Vol:1 No:16, 16 Nisan

Fresko, L. (2012). *Cevdet Ereğ'ten Soyut Labirent*. 8 Temmuz. Agos Kültür Sanat.

Fukuyama, F. (1993). *Tarihin Sonu ve Son İnsan*. (Z. Dicleli, Çev.). İstanbul: Simavi Yayınları

Genç, A. (1983). *Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Genç, A.M. (2012). *D Grubu Ressamların Türk Resim Sanatının Gelişimine Katkıları*. İdil Dil ve Sanat Dergisi. Cilt: 1 S: 9 S.405-417

Gen, E. (2016). *Situasyonistlerden Zapatistlere Başkaldırı Sanatları: Özerkliğin Estetiği*. Eskopbülten 15 Mayıs.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistlerden-zapatistlere-baskaldiri-sanatları-ozerkliğin-estetiği/2944> Erişim Tarihi: 14.07.2016

Germaner, S.(1998). *Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı. Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri*. (A. Ödekan, Ed.). S.8-25 İstanbul

Gezgin, Ü. (2008). *Yaratıcı Enerjinin Estetik Gücü: Bedri Baykam Sanatında Yeni Evrensel Estetik Boyut*. Dream Caption 4-D Kataloğu

Gezgin, Ü. (2009). *Bedri Baykam 80'li Yıllar California Dönemi*. S:3-19

Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel-Kimlik*. (2. Baskı). (Ü. Tatlıcan, Çev.). Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi:1991). Say Yayınları

Giray, K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları

Girgin, E.Ç. (1987). *Türk Resminin Kimliği, Türk Resminde Modernleşme Süreci*. Sergi Yazısı. İstanbul: Galeri Baraz

Girgin, F. (2009). *Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Yöresel Motifler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Trakya Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü

Girgin, E.Ç. (2010). *Bedri/Paramparça*. İçim Parçalanıyor Sergi Kataloğu

Girgin, E. Ç. (2013). *Kavimler Adına İşlenen Sıradan Bir Cinayetin, Adına Şiddet Denilen En Müstehcen Testin Modern Zamanlarda Geçen Olağanüstü Öyküsü*. Dünyayı Değiştiren 8 Saniye. S: 35-50

Giritli, İ. (1977). *Komünizm, Batı, Ortadoğu ve Türkiye*. İstanbul

Gombrich, E. H. (1986). *Sanatın Öyküsü*. (3.baskı). (B. Cömert, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi

Gökalp, E. (2007). *Milliyetçilik: Kuramsal Bir Değerlendirme*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt: 7 Sayı: 1 S: 279-298

Göle, N. (1991). *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları

Göle, N. (1994). *Otoriter Laiklik ve İslami Katılım*. İslam Demokrasi. S:121-134
İstanbul: Tuses Yayınları

Gökmen, Y. (2013). *Türk Modernleşmesinde Merkez-Çevre İlişkisi Bağlamında Milliyetçilik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gören, K. A. (1998). *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü Yayınları

Gören, G. (2011). *20. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Modern Sanatta Soyut Somut İlişkiler*. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Gözler, K. (2010). *Türk Anayasa Hukukuna Giriş*. Bursa: Ekin Yayın Dağıtım

Graf, M. (2007). *Uluslararası İstanbul Bienali*. S.64-72. İçinde (Kullanma Kılavuzu; Türkiye’de Güncel Sanat. H. Altındere ve S. Evren, Ed.). İstanbul: Revolver

Guilbaut, S. (2009). *New York Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı? Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*. (E. Göktepe, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık

Guenon, R. (1999). *Modern Dünyanın Bunalımı* (M. Kapık. Çev). İstanbul: Verka Yayınları

Gülalp, H. (2003). *Kimlikler Siyaseti*. İstanbul: Metis Yayınları

Güleç, C. (1990). *Laiklik ve Sorunları: Eğitimde Laiklik*. Ankara: Türk Eğitim Derneği Yayınları

Güleç, C. (1992). *Türkiye’de Kültürel Kimlik*. Ankara: V Yayınları

Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*. TC. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri

Gümüş, S. (2015). *Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünyü ve Yarını*. (3.Baskı). İstanbul: Can Yayınları

Güner, K. (2014). *Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti’nde Kültür ve İdeoloji*. (1. Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları

Gündüz, A. (2004). *En Sevdiği Güneşti: Dr. Suphi Baykam’ın Fırtınalı Yaşamı*. İstanbul: Piramid Yayıncılık

Gürbilek, N. (2011). *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*. (6.Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık

Gürbüz, M. V. (2011). *Vietnam Savaşı*. İstanbul: Yitik Hazine Yayınları

Gürdaş, B. (2014). *1960'larda Türkiye'de Sanatta Ulusallık, Evrensellik Tartışmaları*. Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları. Cilt:31 S.1 Haziran

Güz, N. (1991). *Türkiye'de Basın İktidar İlişkileri (1920-1927)*. Ankara: Gazi Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları. No:9 S.2-7

Hakyeri, M. (1999). *Deniz, Binbaşı Che'yle Havana'da Buluşuyor*. Cumhuriyet Gazetesi. 25 Şubat.

Halman, S. T. (1999). *Dünyam O kadar Renkli ki*. S.462-465. (P. Özgüven, Çev.). İçinde: I'm Nothing but I'm Everything. İstanbul: Boyut Yayıncılık

Hanioğlu, M.Ş. (1992). *Batılılaşma*. Türk İslam Ansiklopedisi. Cilt:5. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları

Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. (6. Baskı). (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1990)

Harrison, C ve Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 2003).

Hasgüler Bunulday, S. (2013). *Türkiye'de Sanat Üretimi 1975-2005*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık

Hassard, J. (1993). *Sociology and Organization Theory: Postivism, Paradigms and Postmodernity*. Cambridge University Press

Hassard, J. (1999). *Postmodernism, Philosophy and Management: Concepts and Controversies*. UJMR. Cilt:1 Sayı:2 S:171-195

Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Y. Gölönü. Çev.). Ankara: Deniz Kitapevi

Heartney, E. (2008). *Art and Today*. New York: Phadion

Heptunalı, Ö. (2007). *Günümüzde Plastik Sanatlarda Yeni Sanat Yaklaşımları ve Bu Yaklaşımların Sanat Eğitimindeki Yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Programı

Hızlan, D. (2013). *Araştırmacı Bir Ressam, Sorgulayan Bir Sergi*. Hürriyet Gazetesi. 14 Ocak

Hızlan, D. (2014). *Araştırmacı bir Ressam, Sorgulayan Bir Sergi*. Hürriyet Gazetesi. 06. Ocak. <http://www.hurriyet.com.tr/arastirmaci-bir-ressam-sorgulayan-bir-sergi-25513495>Erişim Tarihi: 3.04.2016

Hocaoğlu, D. (1995). *Laisizm'den Milli Sekülerizm'e Laiklik Sorununun Felsefi Çözümlemesi*. Ankara: Selçuk Yayınları

Horkheimer, M ve Adorno, W.T. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar I*. (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1969)

Horkheimer, M. (2005). *Akıl Tutulması*. (Çev: O. Kaçak). (6. Basım). İstanbul: Metis Yayınları

Honrou, H. (1997). *Johannesburg Biennale: Meet the Curators of Trade Routers: History and Geography*. Franklin Sirmans ile Röportaj. Flash Art. Cilt:30 No:190. Ekim. S.78-82

Huntington, S. P. (2007). *Üçüncü Dalga*. (E. Özbudun, Çev.). Ankara: Kıta Yayınları

Işık, M. Ve Eşitti, Ş. (2015). *I. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kadın Temsillerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Göstergibilimsel İncelenmesi*. Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Cilt: 70. No:3. S.655-682

İlter, T. (2006). *Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm*. Küresel İletişim Dergisi, Sayı:1, S:1-14

İnalçık, H. (2003). *Atatürk ve Türkiye'nin Modernleşmesi*. Belleten XXVII. Sayı:108. Ankara: (TTK)Türk Tarih Kurumu Yayınları

İnan, A. (1984). *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları

İnce, G. (2016). *Mülteciler Uzay Yolunda*. İstanbul Art News Kültür ve Sanat Gazetesi. Eylül. S.16

İnceoğlu, D. (2010). *Bedri Baykam'dan Ergenekon Sergisi*. Hürriyet Gazetesi. 13 Ekim.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. (4. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

İrepoğlu, G. (1986). *Feyhaman Dura*. İstanbul: Tifdruk Yayınevi

İz. K. M. (2013). *Haset Husumet Rezalet Üzerine*. Sanatatak. 27 Şubat. Erişim Tarihi: 3 Şubat 2016

Jay, M. (1989). *Diyalektik İmgelem*. (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Ara Yayınları

Jeannire, A. (1994). *Modernite Nedir?* (N. Tutol Küçük, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları

Kabasoğlu, S.G. (2015). *Sorgulama Eyleminin Sanat-Mekan ile Birlikteliğinde 1960'lar ve Yansımaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü.

Kadreebux, M. (2010). *Sersemletici Bir Sözlük*. Homage to Munch Sergi Kataloğu

Kahraman, H. B. (1989). *Kağıt Üzerindeki Sözcüklerin Çağrışımları*. Güneş Gazetesi

Kahraman, H. B. (1999). *Kağıt Üzerindeki Sözcüklerin Çağrışımları*. S: 339 İçinde: I'm Nothing but I'm Everything.. İstanbul: Boyut Yayıncılık

Kahraman, H.B. (2003). *Bir Kültür Gerillası: Bedri Baykam*. (Çev. Şengül, S.). içinde: Boyadıışı ve Ötesi. S:283

Kahraman, B.H. (2005). *Sanatsal Gereklikler, Olgular ve Öteleri*. (5. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı

Kahraman, H. B. (2007). *Bedri Baykam'ın Sanatı Konulu Konferans*. İstanbul: Piramid Sanat Yayınevi

Kahraman, B.H. (2007). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Sosyal Dönüşüm*. (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı

Kahraman, H.B. (2010). *Türk Siyasetinin Yapısal Analizi 1920-1960*. İstanbul: Agora Kitaplığı

Kahraman, H. B. (2012). *Doğu Güneşlerin Peşinde*. Bedri Baykam Tarihini Röntgencisi Sergi Kataloğu. S:21-36 İstanbul: Piramid Sanat Yayınevi

Kale, N. (1995). *Postmodernizm, Hermeneutik ve Eğitim*. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi. Cilt: 28 Sayı: 2 S: 281-292

Kalfa, Z. (2011). *Bu Çocuğu Tanımıyoruz*. Psikeart Dergisi. Sayı: 17. S. 156-159

Kampianne, H. (2010). *Bedri Baykam'ın Duyduğu Şekliyle Munch'un Sesi*. Homage to Munch Sergi Kataloğu

Kaplanoğlu, S. (1989). *Söyleyecek Sözü Olan 10 Sanatçının 10 İş*. Hürriyet Gösteri Dergisi. Sayı:108. Kasım, S.9-11

Karaduman, S. (2010). *Modernizmden Postmodernizme Kişiliğin Yapısal Dönüşümü*. Journal of Yaşar University. Cilt:17 Sayı:5 S:2886-2899

Karakaş, M. (2006). *Türkçülük ve Türk Milliyetçiliği*. Doğu Batı İçinde: Yıl:9 Sayı:38 S:56-76

Karamollaoğlu, U. (2011). *Militarizm ve Pretoryanizm Ekseninde Modern Türkiye'de Ordu İktidarı ve Neo-Liberalizmin Ordu İktidarına Etkisi*. . Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü

Karatepe, İ. (2001). *Asker Ressamlar Kataloğu*. İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi

Karpat, H. K. (2007). *Türkiye'de Siyasal Sistemin Evrimi 1876-1980*. (E. Soğancılar. Çev). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları

Karpat, H.K. (2010). *Türk Demokrasi Tarihi: Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Temeller*. İstanbul: Timaş Yayınları

Karpat, H. K. (2014). *Osmanlı Modernleşmesi: Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus*. (2. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları

Kasaba, R. (1998). *Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm*. (R. Kasaba ve S. Bozdoğan, Der.) İçinde Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. S.12-28. İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı Yayınları

Kaşıyüğun, A. ve Çolak, M. (2014). *Savaş ve Propaganda: Birinci Dünya Savaşı'nda Alman Propagandası*. History Studies International Journal of History. Sayı:6 No:5 S.157-176

Kazgan, G. (2013). *1960'lı Yıllarda Türkiye'de Planlı Ekonominin Başarısı ve Günümüze Kalanlar*. S:55-82. İçinde (Barbaros, F. R ve Zurcher Jan, E. *Modernizmin Yansımaları: 60'lı Yıllarda Türkiye*. (1. Baskı). Ankara: Efil Yayınevi

Kekeç, A. (2003). *Bedri Baykam'ı niçin Destekliyorum*. Yeni Şafak Gazetesi. 18 Eylül. <http://www.yenisafak.com/arsiv/2003/eylul/18/akekec.html> Erişim Tarihi: 22.03.2016

Keser, U. (2010). *İkinci Dünya Savaşı Sürecinde Yunanistan, Türkiye'de Mülteciler, Askeri İhlaller ve Esirler Sorunu*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Sayı: 3 No:11 S.381-400

Keskin, C. (2014). *1. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye'de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi*. Akademik Bakış Dergisi. Cilt:7 S:9 S.5-14

Keskinok, K. (1963). *Bedri Baykam Sergisi Üzerine*. Cumhuriyet Gazetesi. 16 Haziran

Keskinok, K. (1968). *Biçimleme ve Görsel Algının Gelişim Sorunları ve Bedri Baykam*. Ankara: Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş

Keskinok, K. (1966). *Sergisi Dolayısıyla Bedri Baykam*. S.4 Ulus Gazetesi. 4 Mayıs

- Keyder, Ç. (1993). *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Kılıç, G. (2007). *Postmodern Sanatta Öz Biçim İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Sakarya Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kınaytürk, H. (1987). *Kubilay Odası Tartışılıyor*. Güneş Gazetesi. 26 Ağustos
- Kırca, A. (2005). Sabah Gazetesi. 29 Aralık s.6
- Kırlangıç, A. (2008). *Erdağ Aksel. İçinde (Seksenlerde Türkiye’de Yeni Açılımlar)* S. 212-224
- Kızgınyürek, M. (2006). *Bedri Baykam’dan Protesto*. Hürriyet Gazetesi. 22 Aralık <http://www.hurriyet.com.tr/bedri-baykamdan-protesto-5655365> Erişim Tarihi: 24.05.2015
- King, C. S. (2005). *Postmodern Public Administration: Administrative Theory and Praxis*. Cilt: 27 Sayı:3 S: 517-532
- Koç, Y. (2007). *Rus Devrimi ve Vatan Savunması*. Teori Dergisi. S.15-21
- Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Konak, C. (2006). *Rastlantı ve Olasılık Kavramlarının Modern Sanat Ölçeğinde Ele Alınıp Yorumlanması* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Kongar, E. (1981). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kongar, E. (2000). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kortun, V. (1989). *Kavramsal ve Erotik Dizi: Kağıt Üzerine Bedri Baykam*. Ankara: Urart Sergi Kataloğu
- Kortun, V. (1990). *Sanat Tehlikeli Bir Oyun Aslında*. Güneş Gazetesi. 12 Mayıs
- Kortun, V. (1993). *Temalı Sergi Sanatı Dirileştirir*. Arkitekt Dergisi. Mayıs Erişim:
- Kortun, V. (1999). *Avangard Sanat ve Radikal Siyaset. İçinde: I’m Nothing but I’m Everything*. S: 336. İstanbul: Boyut Yayıncılık
- Kosova, E. (2007). *Eleştirel İhanet*. Everetsmylord. 25 Ekim-25 Kasım. Erişim: 31 Ocak 2016-

Koşar, C. D. (2010). *Postmodern Sanat Ortamında Yapıtlararası İlişkiler*. Gazi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim ABD. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kozanoğlu, C. (2001). *Cilalı İmaj Devri: 1980'lerden 1990'lara Türkiye ve Starları*. İstanbul: İletişim Yayınları

Kozlu, D. (2009). *Modernizm Sonrası Postmodern Hareketi İçinde Kadının Yeri*. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi ART-E, Cilt:3 S:1-15

Kuryel, A. ve Özden, F. (2015). (ed). *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*. (B. Taş, E. Gem ve A. Bören. Çev.). İletişim- Sanat hayat

Kuvaş, N. (2015). *Herşey Sanat Herşey Politika*. T24 Bağımsız Online Gazete. 5 Kasım <http://t24.com.tr/k24/yazi/her-sey-sanat-her-sey-politika,436> Erişim Tarihi: 10.05.2016

Krausse Carola, A. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatın Öyküsü*. (D. Zaptçioğlu, Çev.). (Orijinal Çalışma Basım Tarihi:2005). Literatür Yayıncılık

Kretf, L. (2014). *Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı. Sanat-Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, ed. Ali Artun, İstanbul: İletişim

Lerner, D. (1968). *Modernization: International Encyclopedia of the Social Sciences*. The Akmillan and Free Press, New York Vol:10

Leroy, P. ve Totenhove, J. V. (2000). *Political Modernization Theory and Environmental Politics, Environmental and Global Modernity*. Edited by Gert Spaargen, Arthur, P.J and Frederick, H. Buttel. London: Sage Publications S:187-208

Lewis, B. (1984). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (2. Basım). (M. Kıratlı. Çev). Ankara: TTK Türk Tarih Kurumu Yayınları

Lhote, A. (2000). *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*. (1. Basım). (K. Özsezgin, Çev.). S:60-61 İstanbul: İmge Kitapevi

Little, S. (2013). *İzmler Sanatı Anlamak*. (4. Baskı). (D. N. Özer, Çev.). Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, YEM Yayın

Lu Yingua, C. (2013). *Çağdaş Dönüş, Tek Çağdaş Sevdası, Birçok Dünya*. (Z. Baransel. Çev.). 28 Ağustos. Eskopbülten <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-donus-tek-cagdas-sevdasi-bircok-dunya/1529> Erişim Tarihi: 20.03.2016

Lüküslü, D. (2014). *12 Mart Rejiminin Gençlik Algısı*. S:269- 289 İçinde Barbaros, F. R ve Zurcher Jan, E. *Modernizmin Yansımaları: 70'li Yıllarda Türkiye*. (1. Baskı).Ankara: Efil Yayınevi

- Lyotard, J.F. (2013). *Postmodern Durum*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1967)
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, ve S. Öziş. Çev.). (Orijinal Çalışma Basım Tarihi:1980). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Madra, B. ve Dostoplu, H. (2000). *Erol Akyavaş'ın Yaşamı ve Yapıtları*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları S:47-48
- Madra, B. (1983). *80'li Yıllarda Çağdaş Sanat*. Hürriyet Gösteri. 100. Mayıs. S:59-64
- Madra, B. (1990). *Çağdaş Sanatta İpuçları Yakaladık*. Hürriyet Gösteri. Sayı: 110. S:48-51
- Madra, M. (2008). *Kaplama Dökülür, Dalaşma Görülür*. Radikal Gazetesi, 7 Ocak
- Madra, M. (1997). *Aynı'lık ve Ayrı'lık: Gelenekten Postmodern Sanat Yapıtlarına Bir Bakış*. İstanbul: Borusan Sanat Merkezi
- Madra, B. (2003). *Politik Sanattan Tiyatro Gösterilerine Bedri Baykam'ın Uzun Macerası*. (Çev. Şengül, S.) İçinde: Boyadıışı ve Ötesi. S:284-286
- Madra, B. (1999). *Sanat ve Yaşam Arasında Söz ve İmge Arasında*. İçinde: I'm Nothing but I'm Everything. S:20-22
- Madra, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat*. İstanbul: Nargunk Yayıncılık
- Mahçupyan, E. (1997). *İdeolojiler ve Modernite*. (2. Basım) İstanbul: Yol Yayınları
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Mahruki, N. (2014). *Gezi Olayı Neydi? Sıkıyorsa Gel Sergi Kataloğu*. S.127. İstanbul: Piramid Yayıncılık
- Mardin, Ş. (2015). *Türk Modernleşmesi*. (Der: M. Türköne ve T. Önder) s.9-10 İstanbul: İletişim Yayınları
- Martinev Verdu, E.H. ve Demiral, A. (2014). *20. ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden: Performans Sanatı*. Anadolu Üniversitesi. Sanat Tasarım Dergisi. S.180-200
- Marx, K. (2013). *Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi*. (4. Baskı). (M. Selik ve N. Satlıgan, Çev.). İstanbul:Yordam Kitap. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1890. 1974-1976'dan İngilizce Çeviri).

Marx, K. (2012). *Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi.: Sermayenin Dolaşım Süreci.* II. Cilt. (M. Selik, Çev.). (Orijinal Çalışma Basım Tarihi:1963. 1986 Yılı Tarihli Baskı). İstanbul:Yordam Kitap

Marx, K. ve Engels, F. (2008). *Komünist Manifesto.* (İ, Erman, Çev.). Ankara: İlkeriş Yayıncılık. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1972).

Martin, S. (2007). *Critique of Relational Aesthetics.* Third Tex. Vol:21 Issue:4 July. P:370 (<http://www.tandf.co.uk/journals>)

Mcrobbie, A. (2013). *Postmodernizm ve Popüler Kültür.* (1. Baskı). İstanbul: Parşomen Yayıncılık

Mcneil, W.H. (2005). *Dünya Tarihi.* (A, Şenel. Çev.). Ankara: imge Yayınevi

Melvin, B. (2006). *Sanatı Kim Desteklemeli.* Liberal Düşünce Dergisi. Yıl:11 Sayı:41. S.63 Ankara: Aydan Ofset

Meriç, C. (1983). *Batılılaşıma.* Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. Cilt:1 S: 234-244. İstanbul: İletişim Yayınları

Mert, N. (1994). *Laiklik Tartışmasına Kavramsal Bir Bakış.* İstanbul: Bağlam Yayınları

Moffit, J.F. (1988). *Occultism in Avant Garde Art: The Case of Joseph Beuys.* London: UMI Research Presss

Morgan, T. (2015). *Haacke'yle Söyleşi. Sanat Toplumsal Değişim.* (E. Gem. Çev.) 28 Temmuz. Skop Bülten

Motherwell, R. (2011). *Modern Ressamın Rüyası.* Harrison, C., ve Wood, P. (Ed) Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi içinde (s.685,686). İstanbul: Küre Yayınları.

Muller, E.J. (1972). *Modern Sanat.* (M. Toprak. Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi

Mumcu, A. ve Su, M. (1991). *Türkiye Cumhuriyeti İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

Murphy, J.W. (1995). *Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri.*(1. Baskı) (H. Arslan. Çev). İstanbul: Eti Yayınları

Nachicten, T. (1964). Munsingen Dergisi. 18 Şubat

Nadi, Y. (1928). *Bir Medeniyet Merhalesi.* Cumhuriyet 30 Teşrinisani

Narlı, N. (1994). *Türkiye'de Laikliğin Konumu.* Cogito Dergisi. Sayı: 1 S:21-29

- Niyazioğlu, İ. (1987). *Yaşanan Sanatı Yaşamak İstemeyenlere Dair*. Hürriyet Gösteri. Sayı:85 S.42,43
- Niyego, N. (1997). *Harika Çocuk Bedri Baykam'da 68'li Yıllar*. Car & Men Dergisi. Sayı:6
- Nüvit, M. (2009). *Bedri Baykam Bir Dalgakıran*. İstanbul: Next Wave Kataloğu
- Ocak, Y. A. (1996). *Türkiye'de Uzlaşma Problemi ve İdeolojik Çatışmanın Merkezinde İslam*. Türkiye Günlüğü. Sayı: 42 S: 5-11
- Ocaklı, C. (1975). *Amacım Sahtelikten Uzak Organik Bütünlük Elde Etmek*. Yeni Ortam Gazetesi, 5 Nisan. S:7
- Odabaşı, O. (2012). *1990 Sonrası Türkiye'de Çağdaş Sanatta Politik Görüntü ve Eleştiri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Kocaeli Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Oktay, A. (1988). *Baykam'ın Sergisi*. Milliyet Gazetesi. S.63. İçinde: Eleştirmenlerin Gözünden Bedri Baykam. İstanbul: Piramid Yayıncılık
- Oktay, A. (2002). *Resim Yazıları*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi
- Oran, B. (1988) *Atatürk Milliyetçiliği*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Oran, B. (2004). *1990-2001 Dönemi Bilançosu: Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar*. Cilt:2 S:203-242. İstanbul: İletişim Yayınları
- Orçan, M. (2004). *Osmanlı'dan Günümüze Modern Tüketim Kültürü*. Ankara: Kadim Yayınları
- Ortaylı, İ. (2008). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları
- Öndin, N. (2011). *Gelenekten Moderne Türk Resim Estetiği 1850-1950*. (1. Baskı) İstanbul: İnsancıl Yayınları
- Ötgün, C. (2008). *Sanatın Şiddeti ve Sırları*. Gazi Üniversitesi Sanat-Tasarım Dergisi. S.90-103
- Ötgün, C. (2009). *Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri*. Gazi Üniversitesi Sanat-Tasarım Dergisi. S.159-178
- Özayten, N.(1992). *Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965 – 1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler* Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özbudun, S., Markus, G. Ve Demirer, T. (2008). *Yabancılaşma Ve...* (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi

Özbudun, F. (2005). *Türk Anayasa Hukuku*. Ankara: Yetkin Yayınları

Özcan, A. B. (2011). *Batılılaşma Döneminde Osmanlı Devleti'nin Doğu Politikaları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özcan, Ş. (2013). *Olaylar ve Durumlar Arası İlişkisel Eşitsizlik*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Hacettepe Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özdağ, M. (1992). *Muzaffer Özdağ'ın Celal Bayar'a Mektubu, Darbeler, Demirkıratlar ve 27 Mayıs*. (S. Göksu, Haz.) İstanbul

Özdağ, M. (1997). *Menderes Döneminde Ordu-Siyaset İlişkileri ve 27 Mayıs İhtilali*. İstanbul: Boyut Yayınları

Özdemir, C. (2001). *Kimlik ve Söylem*. Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı: 2 S:107-122

Özdemir, H. (2002). *Siyasal Tarih (1960-1980). Türkiye Tarihi 4. Çağdaş Türkiye 1908-1980* İstanbul: Cem Yayınları

Özdemir, S. (2007). *Küreselleşme Sürecinde Refah Devleti*. (2.Baskı). İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları

Özer, B. (2000). *Kültür, Sanat, Mimarlık*. S. 119-122. İstanbul: YEM Yayınları

Özer, B. (2004). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yapı Yayınları

Özer, D. (2016). *Bedri Baykam Röportajı*. İstanbul Art News, Sanat ve Kültür Gazetesi. S:94

Özgür, A.F. (1999). *Darbe Kültürümüzde İlerlemeler*. Yeni Türkiye. Yıl:5 Sayı:29 Eylül-Ekim. S.158-162

Özgür, K. (2014). *Anubanini Kaya Anıtı ve Ardılları*. Arkeokur. Arkeoloji, Tarih ve Arkeopolitik Yazılar. <http://arkeokur.tumblr.com/post/56895214065/anubanini-kaya-aniti-ve-ardillari> Erişim Tarihi:09.07.2016

Özkan, D. (2011). *Modern Sanat ve Estetikte Öznelerarasılık ve Refleksivite: Televizyonun Estetik Yargının Sosyal İnşa Süreçlerindeki Dönüşüme Etkisi*. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Özkan, K. O. (2015). *Bedri Baykam İle Sanattan Siyasete*. 28 Mayıs. <http://www.kitaptansanattan.com/roportaj/bedri-baykam-ile-sanattan-siyasete/> Erişim Tarihi: 21.01.2016

- Özkan, N. (2002). *Seçim Kazandıran Kampanyalar*. İstanbul: Mediacat Yayınları
- Özkaya, G. (1981). *From Captivity to Freedom Women's Fight*. Ankara: Türk Kadınlar Birliği Yayınları
- Özkaya, Y. (2007). *1960'dan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin konumu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Özlem, D. (2002). *Türkiye'de Pozitivizm ve Siyaset: Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*. Cilt:3 S: 452-464 İstanbul: İletişim Yayınları
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. (1.Baskı). Ankara: Kitle Yayınları
- Özpınar, Y. (2007). *1883-1915 Yıllar Arasında Paris'te Eğitim Alan Türk Ressamlar ve Yapıtlarının Analizi*. Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Ana Bilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans.
- Özsezgin, K. (1986). *Batı'nın Bir Oldu Bittisi Karşısında Bedri Baykam*. Milliyet Sanat Dergisi. Yeni Diz. Sayı:157 No:1 Aralık S.50
- Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Özsezgin, K. (2001). *1973-1983 Resim Sanatında Verimli Bir Dönem. 20. Yü İkinci Yarısında Türk Sanatı*. Modern Türk. İstanbul Sanat Müzesi Kataloğu
- Öztürk, A. (2013). *Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatının Gelişimi, Yapısal ve Kurumsal Sorunları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yeni Yüzyıl Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztürk, R. (2008). *Canan Baykal. İçinde (Seksenlerde Türkiye'de Yeni Açılımlar) S:125-139*
- Öztürk, C. (1999). *Yaşayan Sanat ve Başka Provokasyonlara Dair*. S:400 İçinde: I'm Nothing but I'm Everything.. İstanbul: Boyut Yayıncılık
- Özyurt, C. (2007). *Yirminci Yüzyıl Sosyolojisinde Kentsel Yaşam*. Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt:10 Sayı:8 S: 111-126
- Pamuk, Ş. (2012). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Küreselleşme, İktisadi Politikaları ve Büyüme*. Seçme Eserler II. (3. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Pamuk, Ş. (2014). *Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1910*. (9. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları

Papila, A. (2008). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Sanat ve Tasarım Dergisi. S.117-134

Paz, O. (2000). *Şiir ve Modernite, Modernite Versus Postmodernite*. (Küçük, M. Der.) Ankara: Vadi Yayınları

Pekşen, Y. (1987). *Maymunlar Resim Yapar mı?* Cumhuriyet Gazetesi. 3 Kasım

Pellicani, L. (1994). *Üçüncü Dünya Ülkelerinde Demokrasinin Geleceği; İslam Ülkeleri Örneği*. (G. Batus, Çev.). Türkiye Günlüğü. Sayı: 29 S:185-192

Peremeci, B. (1964). *Bedri Baykam Paris 'te Büyük İlgi Gördü*. 14 Kasım

Polat, N. (2015). *Kültürel Bir Karşılaştırma: II. Mehmed ve Bellini*. Marmara Üniversitesi, Sanat Tasarım Dergisi. Cilt:1 Sayı:6 S.33-37

Rydon, J. (1964). *7 Yaşında Genç Usta*. 28 Ekim. Daily Express

Recep, A. (2014). *1914'ten 2014'e 100. Yılında Birinci Dünya Savaşı'nı Anlamak. Harp Akademileri Açılış Konuşması*. Uluslararası Sempozyum. 20-21 Kasım. S.7-15

Renda, G. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Cilt:1 İstanbul: Tılgat Basımevi

Russ, J. (2011). *Avrupa Düşüncesinin Serüveni: Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi*. (1. Basım). (Ö. Doğan. Çev.). Ankara: Doğu-Batı Yayınları

Saehrendt, C., ve Kitti, T. S. (2014). *Bunu Bende Yaparım! Modern Sanat Kullanma Klavuzu*. (2. Baskı). (Z. A. Yılmaz, Çev.). (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 2009). Ayrıntı Yayınları

Sadıkov, R. (2010). *Şubat Devrimi'nden Sonra Rusya'da İktidar Mücadelesi: Ekim Devrimi'ne Giden Yol*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi Cilt: 29 Sayı:48 S.101-118

Sağır, A. (2009). *Kimlik İnşası Bağlamında Sosyolojik Bir Derinlik: Türkmen Kimliği ve Ruhnama*. Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi. Sayı: 17 S:1-12

Sağır, Ç (2008). *Cengiz Çekil*. İçinde: Duben, İ. (Seksenlerde Türkiye'de Yeni Açılımlar. S:159-179 İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Sağlam, M. (1996). *Sanat-Politika İlişkisi Sürecinde Bedri Baykam*. Genç Sanat. Sayı: 20. S.14

Sağlam, M. (2004). *Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyonlardan Örnekler*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası

Said, E. (1998). *Kültür ve Emperyalizm*. (N. Alpay, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları

Saka, Y. (2012). *Banksy: Politik Sanatın Uzlaşmacı Yüzü*. Eskopbülten. 8 Aralık

<http://www.e-skop.com/skopbulten/banksy-politik-sanatin-uzlasmaci-yuzu/994>

Erişim Tarihi: 03.04.2016

Samur, M. (1983). *Sanatçı ve İzleyici: Bedri Baykam ile Görüşme*. 80'li Yıllar Bedri Baykam Kataloğu. İstanbul: Galeri Baraz S:38-43

Sarıbay, A. Y. (1992). *Siyasal Sosyoloji*. Ankara: Gündoğan Yayınları

Sarıbay, A.Y (1985). *Türkiye'de Siyasal Modernleşme ve İslam*. Toplum ve Bilim Dergisi. Sayı: 29/30 (Bahar-Yaz) S: 45-64

Schapiro, M. (2011). *Social Realism-Art as a Weapon: Critical Studies in American Art*. Harrison, C., ve Wood, P. (Ed) Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi içinde (s.) 552-554). İstanbul: Küre Yayınları.

Schneider, B. (2013). *The Only Road for an Englishman Gender in British Worldwar I. Propaganda Posters*. Erişim: 09.07. 2016

Sebzeci, M. Ç. (2005). *Muhafazakar Demokrasi*. Alternatif Bakış Dergisi, May-Haz

Selz, P. (1986). *Bedri Baykam Yapıtları*. İnsan Serüveninden Manzaralar Sergi Kataloğu. S: 11-15

Selz, P. (1999). *İnsan Serüveninden Manzaralar*. İçinde: I'm Everything but I'm Nothing. (Soysal, A.Çev.). S:204

Serdar, B. (2009). *Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açından Ele Alınış Farklılıkları*. Trakya Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Görsel Sanatlar ABD. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Serpil, S. (2008). *Bedri Baykam*. İçinde (Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat, Duben, İ ve Yıldız, E. S.226-237). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Sinanoğlu, O. (2004). *Büyük Uyanış*. İstanbul: Otopsi Yayınları

Smith, E. L. (2007). *Bedri Baykam*. Lolitarite Sergi Kataloğu. S:8-10. İstanbul: Piramid Sanat Yayınevi

Soydan, T. (2012). *Osmanlı-Türk Modernleşme Süreci ve Eğitimin Belirlenimi (1789-1946)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sönmez, N. (1992). *Çok Sesli ve Görsel Sanat Ortamına Doğru İlk Adımlar*. Resim Tarihimizden İş ve İstihsal. 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması Sergi Kataloğu (Ed. N. Elvan) S:41-53

Sönmez, A. (2007). *Nuri İyem'in Seçimi*. Erişim Tarihi: 13.05.2016.
<http://sanatatak.blogspot.com.tr/2007/01/nuri-iyemin-seimi.html>

Sönmez, N. (2008). *Bir Tanık-Cengiz Çekil*. İstanbul: YKY Yapı Kredi Yayınları

Sönmez, A. (2005). *Modern Hayatın Filmcisi*. Milliyet Sanat. No:554 S:11

Sönmez Selçuk, S. (2011). *Küresel Dönüşümün Kimlik Boyutu: Öteki'nin İnşası*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sönmez Selçuk, S. (2012). *Dünden Bugüne Milliyetçilik: Küresel Dünyada Yükselen Sesler*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt:12 Sayı:3 S: 117-136

Staff, G. C. (2014). İçinde: *Sanatın Tüm Öyküsü*. S:455

Stallabrass, J. (2013). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. (3. Baskı). (E. Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 2004)

Strano, C. (2000). *Maymunların Resim Yapma Hakkı*. L'Arca Dergisi. S.142. İçinde: Eleştirmenlerin Gözünden Bedri Baykam. İstanbul: Piramid Yayıncılık

Sümer, H. vd. (2003). *Temel Hukuk Bilgisi*. (3. Baskı). Konya: mimoza Basım Yayın Dağıtım A.Ş.

Sürmeli, K. (2012). *Dada Hareketinden Kavramsal Sanata*. İnönü Üniversitesi. Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt:2 Sayı: 6 S:337-345

Sürün, H. (2016). *Prof. Dr. Selçuk Esenbel ile "Japon ve Türk Modernleşmesi Kıyaslaması"*. Boğaziçi Yöneticiler Vakfı, Yönetim Kültürü Etkinlikleri.
<https://www.byv.org.tr/prof-dr-selcuk-esenbel-ile-japon-ve-turk-modernlesmesi-kiyaslamasi-baslikli-bir-soylesi-gerceklestirdik> Erişim Tarihi: 04.11.2016

Şahin, B. (2009). *Atatürk Devrinde Sanat Tarihi Çalışmalarının Gelişimi*. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Ana Bilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Çağdaş Kurumlar ve Güncel Tartışmalar. Ankara:Ütopya Yayınevi

Şaman, B. (2013). *Politik Sanatın Paradoksları*. E-skopbülten 7 Temmuz.
<http://www.e-skop.com/skopbulten/politik-sanatin-paradokslari/1377> Erişim tarihi: 20.04.2016

Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. (4. Baskı). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları

Şekeroğlu, M. Ve Karakuş, G. (2011). *Ölseydi Üzülmezdim*. Habertürk Gazetesi. 21 Nisan

- Şen, A. (2003). *Bedri Baykam Genel Başkan Adaylığı*. Yeni Asya Gazetesi
- Şen, S. (2008). *Modernizmden Postmodernizme Tarihsel Bilginin Epistemolojisi* (Dithey, Heideger, Godemer, Derrida). ÇITAD, Cilt: 7/16-17 S:51-69
- Şener, Ş. (2010). *20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim İş Ana Bilim Dalı
- Şenköken, K. (1997). *Bir Çağ Yangını*. Yeni Yüzyıl Gazetesi. Sanat ve Toplum. 10 Mayıs.
- Şenses, F. (2014). *Zor Yıllarda Sanayileşme 1970'li Yıllarda Türkiye Deneyimi*. S:43-67 İçinde Barbaros, F. R ve Zurcher Jan, E. *Modernizmin Yansımaları: 70'li Yıllarda Türkiye*. (1. Baskı).Ankara: Efil Yayınevi
- Şerbetçi, F. (2008). *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişimi Üzerine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şimşek, A. (2000). *Siyasal Tarih Süreçlerinde Sanat ve İktidar*. (1. Baskı). İstanbul: Ümit Yayıncılık
- Şimşek, A. (2014). *Gezi Direnişi*. Sıkıyorsa Gel Sergi Kataloğu. S.171. İstanbul: Piramid Yayıncılık
- Şimşek, A. (2015). *Dolu Tarafından Bakmak*.Sanatatak. 20 Mayıs <http://sanatatak.com/view/Dolu-Tarafından-Bakmak/1549> Erişim Tarihi: 23.05.2016
- Şişman, Adnan, (2004), *Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876)*, Ankara.
- Tan, A. (2011). *Kürt Sorunu, Ya Tam Kardeşlik Ya Hep Birlikte Kölelik*. (8. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Tanilli, S. (1998). *Yaratıcı Aklın Sentezi, Felsefeye Giriş*. (6. Baskı). İstanbul: Adam Yayınları
- Tanör, D., Borotav, K. ve Akşin, S. (2005). *Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-2003*. İstanbul: Cem Yayınevi
- Tansuğ, S. (1992). *Bir Grup Çabası*. Sanat Çevresi. Sayı: 161. S.199
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi

- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*. (9. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tanyeli, U. (1998). *Modernizmin Sınırları ve Mimarlık, Modernizm Serüveni*. (Haz, E. Batur). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Tapper, R. (1993). *Çağdaş Türkiye’de İslam-Din, Siyaset- Edebiyat ve Laik Devlet*. (Ö. Arıkan. Çev.). S: 7-38 İstanbul: Sarmal Yayınları
- Tarrow, S. (2011). *Power in Movement, Social Movements and Contentious Politics*. Updated and Revised 3rd Editions. Cambridge University Press
- Taslaman, C. (2011). *Küreselleşme Sürecinde Türkiye’de İslam*. İstanbul: İstanbul Yayınevi
- Tatlıpınar, E. (2016). *Oya-Bülent Eczacıbaşı Röportajı*. İstanbul Art News, Sanat ve Kültür Gazetesi. S:19
- Taylor, C. (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*. (2. Baskı). (U. Canbilen. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi:1992).
- Tayyukoğlu, D.(2007). *1960 Sonrası Türk Resim Sanatında İroni ve Lisansüstü Eğitimde Sorgulanması* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Tekeli, İ. (2013). *Osmanlı Türk Modernleşmesinin Dönemlemesi İçinde 1960’lı Yılların Nasıl Yorumlanabileceği Üzerine*. İçinde (Barbaros, F. R ve Zurcher Jan, E. Modernizmin Yansımaları: 60’li Yıllarda Türkiye. Ankara: Efil Yayınevi
- Tekeli, İ. (2014). *1970’ler Türkiye’inde Modernleşme ve Planlama*. S.116-136 İçinde Barbaros, F. R ve Zurcher Jan, E. *Modernizmin Yansımaları: 70’li Yıllarda Türkiye*. (1. Baskı).Ankara: Efil Yayınevi
- Tekin, K. (2008). *Peyami Safa’nın Eserlerinde İmgelerin Dönemin Resmiyle İlişkisi*. İstanbul: Hürriyet Gösteri. Sanat Edebiyat Dergisi. Sayı:214
- Telişık, E. (1967). *Bedri Baykam*. Sosyete Dergisi. Yıl:1 Sayı:1 S.9. 13 Mart
- Terzi, S (2008). *12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi*. Dokuz Eylül Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Güzel Sanatlar Eğitimi ABD. Resim-iş Öğretmenliği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Timur, T. (1994) *Osmanlı Toplumsal Düzeni*. Ankara: İmge Kitabevi
- Toprak, B. (1966). *Sanat Tarihi*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi

Toros, T. (1988). *İlk Kadın Ressamlarımız*. İstanbul: Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi. S.1-17

Touraine, A. (1994). *Modernliğin Eleştirisi*. (H. Tufan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Tunçay, M. (1999). *75 Yılda Ne Kadar Çağdaşlaştık*. (Z. Rona, Ed.). Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası kongresi. Cilt:1 Siyaset-Kültür- Uluslararası İlişkiler. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları S.3-6

Tunalı, İ. (2011). *Estetik Beğeni: Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*. (2. Baskı). (İlk Basım Tarihi: 1983). İstanbul: İmge Kitabevi. S:187-2220

Tunalı, İ. (1961). *Modern Sanat Problemi*, Felsefe Arşivi, pp:74-85

Tunaya, Z. T. (1960). *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. İstanbul: Yedigün Matbaası

Turan, Ş. (1994). *Türk Devrim Tarihi: Yeni Türkiye'nin Oluşumu (1923-1938)*. Bilgi Yayınları Özel Dizisi 28. Sayı: 3 No:1

Turan, Ş. (2003). *İsmet İnönü Yaşamı, Dönemi, Kişiliği*. Ankara

Turani, A. (1965). *Bedri Baykam Hakkında*. S.15 İçinde: Eleştirmenlerin Gözünden Bedri Baykam. İstanbul: Piramid Yayıncılık

Turani, A. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Cilt:2 Ekim, İstanbul: Tıglat Basımevi

Turani, A. (2011). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Yayınları

Turhan, M. (1991), *Siyasal Elitler*. Ankara: Gündoğan Yayınları

Turhan, M. (2006). *Kültür Değişmeleri: Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik*. (5. Baskı). İstanbul: Çamlıca Yayınları

Turpçu, H. (2003). *CHP'de Fırça Darbesi*. Haftalık Haber ve Aktüalite Dergisi. Sayı: 23 S. 35-37.

Turner, J. (Ed). (1996). *The Dictionary of Art*. Vol:22 New York: Macmillan Publishers

Tükel, İ. (2012). *Modern Örgütlerde Yabancılaşma ve Kafka'nın Dönüşüm Romanının Bu Bağlamda Analizi*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat ve Kültür Dergisi. Cilt: 1 Sayı:2 S: 34-50

Türkdoğan, O. (1996). *Çağdaş Toplumun Bunalımı: Anomi ve Yabancılaşma*. Ankara: AİTİA Toplum Bilimleri Araştırma Enstitüsü Yayınları, No:1

Türkdoğan, T. (2014). *Sanat, Kültür ve Politika*. (1. Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık

Türköne, M. (2005). *Siyaset*. Ankara: Lotus Yayınları

Uluç, H. (2003). *Şartlanmış Kafalar ve... Bedri*. Sabah Gazetesi. 22 Eylül.
<http://arsiv.sabah.com.tr/2003/10/22/u/y02.html> Erişim Tarihi: 22.03.2016

Ulusoy, D. (1997). *Modern Toplumda Sanat: Güzel Sanatlarda Uyum ve Uyumsuzluk*. Ekonomik Yaklaşım Dergisi. Cilt: 8 Sayı: 27 S: 9-24

Umay, Z. (2009). *Altan Gürman'ın Sanatında Değer ve Görünüm*. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı:4 S:95-105

Uzgel, İ. (2009). *Akp: Neoliberal Dönüşümün Yeni Aktörü*. (Ed. B, Duru ve İ, Uzgel) Akp Kitabı Bir Dönüşümün Bilançosu S: 11-39 Ankara: Phoneix Yayınları

Uzun, A. (2014). *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansımaları*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Ana Sanat Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Uzunoğlu, M. (2003). *Toplumsal Olayların Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü

Üldeş Yakın, M. (2011). *Beni Bağırına Bas!* Psikeart Dergisi. Sayı: 17. S. 110-113

Ülken, Z. H. (1999). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Ülken Yayınları

Ünal, B. (2013). *İlişkisel Bağlamında Yeni Arayışlar*. Hacettepe Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Heykel Ana Sanat Dalı. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi

Üner, Ö. (2013). *Siyasi Bir Araç Olarak Sanat*. Sakarya Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. I. Uluslararası Sanat Sempozyumu. 21-23 Kasım. S.21-28

Ünsal, Ö. (2016). *Hasan Bülent Kahraman Röportajı*. İstanbul Art News, Sanat ve Kültür Gazetesi. S:57

Üstünipek, M. (2007). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*. İstanbul: Artes Yayınları

Valensi, R. (1964). *Laurore Gazetesi*. Paris: 14 Ekim

Vardar, N. (2016). *Şans mı Kader mi bu Afiş 1 Mayıs'ın Simgesi Oldu*. Orhan Taylan İle Söyleşi. 30 Nisan. İstanbul BİA Haber Merkezi.
<http://bianet.org/biamag/diger/174231-sans-mi-kader-mi-bu-afis-1-mayis-in-simgesi-oldu> Erişim Tarihi: 10.07. 2016.

- Vatandaş, C. (2006). *Kapsam ve Yöntem Açısından Türk Modernleşmesi: Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. (Ed. Zincirkıran, M) Ankara: Nova Basın Yayın
- Vural, E. (2016). *Oysa Kral Çıplak. Bedri Baykam Röportajı*. İstanbul Art News, Sanat ve Kültür Gazetesi. S:12
- Wright, P. (1984). *The Overtaken Art of Trasgression. Modern Painters*. S.60-62. İçinde 50 Years From Bedri Baykam. S.197. İstanbul: Piramid Yayıncılık
- Yaman Yasa, Z. (1996). *Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş*. Toplum Bilim Dergisi. Haziran. S:35-52
- Yasa Yaman, Z. (1998). *1950'li yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu*. Toplum ve Bilim Dergisi. Sayı:79 S: 94-138
- Yaman Yasa, Z. (2011). *Suretin Sireti*. TCMB Koleksiyonundan Bir Seçki. İstanbul: Pera Müzesi
- Yasa Yaman, Z. (2003). *D Grubu Sergi Kataloğu*. İstanbul: YKY Yapı Kredi Yayınları
- Yavuz, N. (2009). *Şiddet Olgusunun 1980 Sonrası Çağdaş Sanat Eserlerine Yansımaları*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
- Yazıcı, M. (2013). *Toplumsal Değişim ve Sosyal Değerler*. Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. Yıl:8 Sayı:8 S: 1489-1501
- Yener, M. (2006). *Sanat Anlayışımız: Mümtaz Yener Retrospektifi*. S:7-8. İstanbul: YKY Yapı Kredi Yayınları
- Yetkin, Ç. (1970). *Siyasal İktidar Sanata Karşı*. (1. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi
- Yetik, S. (2009). *20. ve 21. Yüzyıllarda Türk Resim Sanatında Tekstil Etkisi*. Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Tekstil Ana Sanat Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Yıldırım, M. (2009). *Modernizm, Postmodernizm ve Kamu Yönetimi*. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi. Cilt: 6 Sayı:2 S:380-397
- Yıldırım, E. (2012). *Hayali Modernlik, Türk Modernliğin İcadı*. (2. Basım). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları
- Yıldırım, Y. (2016). *Halil Altındere Mültecileri Mars'a Götürüyor*. 15 Eylül.

<http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/halil-altindere-multecileri-mars-a-goturuyor/6860> Milliyet Sanat. Erişim Tarihi: 16 Eylül 2016

Yıldız, S. (2007). *Kimlik ve Ulusal Kimlik Kavramlarının Toplumsal Niteliği*. Milli Folklor Dergisi. Yıl: 19 Sayı: 74 S:9-16

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi

Yılmaz, A. N. (2014). *1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat ve Siyaset İlişkisi*. Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tarihi ABD Yayınlanmış Doktora Tezi

Yılmaz, A.N. (2015). *1980 Sonrası Sanat ve Siyaset*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi

Yılmaz, H. (2007). *Michel Foucault'nun Biyo-İktidar Kavramı*. Afyon Kocatepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sosyoloji ABD. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Yurdusev, N. (1993). *Liberalizmin Türkiye Ayağı*. Türkiye Günlüğü Dergisi. Sayı:22. S.105

Yüksel, M. (2006). *Modernleşme, Toplumsal Yaşamın Hukuklaşması ve Etik*. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi. Sayı: 23 Güz Dönemi S: 217-232

Zilberman, M. (2016). *Çağdaş Sanat İlham Anlamında Daha da Zenginleşecek*. İstanbul Art News Kültür Sanat Gazetesi. S.13

Zürcher, E. J. (2013). *Kemalist Türkiye'de Modernizmin Serüveni (1923-1945)*. (B. Yurteri. Çev.). S:9-24 İçinde (Barbaros, F. R ve Zurcher Jan, E. *Modernizmin Yansımaları: 60'li Yıllarda Türkiye*. (1. Baskı). Ankara: Efil Yayınevi

Zürcher, E.J. (2005). *Modern Türkiye'nin Tarihi*. (Y. Saner Gönen. Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları

Wagner, P. (1996). *Modernliğin Sosyolojisi- Özgürlük ve Cezalandırma*. İstanbul: Sarmal Yayınevi

Wallis, B. (2014). *Ülkeleri Pazarlamak; Uluslararası sergiler ve Kültür Diplomasisi*. İçinde: Ed. Artun, A. Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika. S:255-280

Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur? 21.Yüzyıl Sanatını Yaşamak*. (1.Baskı). (F. Candil Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayıncılık

Wright, P. (2003). *More Ahead than Abreast*. The Guardian, 12 November İçinde: Boyadışı ve Ötesi. (Çev. Şengül, S.). S:290

Wu, C. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980 Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. (1. Baskı). (E. Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınevi



EKLER

EK-1: KENDİ İFADESİYLE BEDRİ BAYKAM'IN SANATI 08.06.2016 - 22.08.2016 (Röportaj)

İnsanoğlunun tarih öncesi dönemlerden başlayan sanat üretim pratiğinin “hep politik” olduğuna dair genel geçer yargı hakkında neler söylersiniz?

Bunlar bence biraz felsefi, entelektüel, beyin oyunlarının yorumlarından ibaret. Politikanın ne anlama geldiğini südürebiliriz. Güzellik arayışının da bir politik duruş olduğunu söyleyebiliriz. Yenilik arayışının da bir siyasi duruş olduğunu savunabiliriz. Bunun sonu yok. Sanat üretiminin ekonomik politik sosyal bir bütün oluşturduğunu söyleyebiliriz. Her birine saygım olsa da, ben genel kabul görmüş olan hattan düşünce oluşturmaya devam edeceğim. Yani bildiğimiz siyasi veya tarihsel konuları irdeleyen, kaşıyan, yorumlayan "politik sanat" ve gaklı bakış açılarından estetik arayışlarla, insani koşulları ile binbir başka konuya değen sanat eserleri, ki bunlar da onlarca farklı gruplara ayrılabilir.

Sanat tarihi çerçevesinde bugüne kadar üretilmiş ve sizin etkili olduğunuzu düşündüğünüz politik sanat eserleri nelerdir?

Bunu tam olarak yanıtlamak çok zor ve uzun bir zaman alır. Buna bir çok tanıdık örnek sayabiliriz. 1814'de Goya tarafından yapılan "Madrid'de 3 Mayıs 1808", Delacroix'nun 1830 tarihli "Hürriyet Halka Yol Gösteriyor"u, Picasso'nun 1937 tarihli "Guernica"sı, Nazım Hikmet'in Kuvay-ı Milliye Destanı şiirleri, Eddie Adams'ın 1968 tarihli Güney Vietnam polis şefinin Vietcong'lu olduğundan şüphelenilen genci öldürmesinin korkunç fotoğrafı, yine 1968'de Rus tanklarının önünde bağırını açan Çekoslovakyalıyı betimleyen anonim fotoğrafı, Jeff Weidner'in Tiananmen Meydanı'nda tanklara karşı duran meçhul adamı betimleyen fotoğrafı, Yılmaz Güney'in "Arkadaş", "Sürü" veya "Yol" filmi, Tunç Başaran'ın "Uçurtmayı Vurmasınlar" filmi, Reis Çelik'in "Hoşçakal Yarın"ı, Tomris Giritlioğlu'nun "Salkım Hanım'ın Taneleri", yine Tomris Giritlioğlu'nun "Güz Sancısı" veya yabancı filmlerden Coppola'nın "Apocalypse Now"ı, Michael Cimino'nun "Deer Hunter"ı, David Lean'in "Kwai Köprüsü", Oliver Stone'un "JFK"si, John Schlesinger'in Marathon Man'i, Sydney Pollack'ın "Three Days of the Condor"u, Alan J. Pakula'nın "Başkanın bütün adamları" sayabileceğimiz beni etkileyen siyasal sanat eserleri arasında. Bunlara yapabileceğimiz sayısız ek var: resim, heykel, fotoğraf, şiir, beste, roman... Bunlar yalnız akla gelen bir demet örnek. Ama şu gerçeği eklemem lazım: Bizler için bugün artık siyasal sanat, yıllardır bir sıcak realite. Batıda olduğu gibi bir teoriden ibaret değil. Ben onca siyasi seri ve yapıtı, arkadaşlarım sırayla öldürülürken, kendim ölümünden tesadüfen kurtulurken üretiyorum. Bu Batı'ya göre çok farklı bir duygu. Ancak onlarda son bir kaç yılda aniden kendilerini sıcak savaşın ortasında bulmaya başladılar. Charlie Hebdo ve sonrasında, şimdi kimbilir belki bizleri daha iyi anlayacaklar.

Sanat icrasını politik bir eylem olarak nitelendirebilirsek, söz konusu eylemin etki gücü hakkında ne düşünürsünüz?

Bu her varyanta göre değişir. Hangi yüzyıl, hangi ortam, hangi şartlar, hangi sanatçı, hangi eğitim seviyesinde hangi topluma? Bir kuzey ülkesini mi, yoksa Akdeniz veya Afrika ülkesini mi hedef alıyorsunuz? Tüm bu sorular yanıtlarına göre değişir. Bu etki gücü bir küçük rüzgardan ani beklenilmedik bir okkalı Osmanlı tokadına kadar gidebilir. Ama o küçük etkisi olduğu sanılan rüzgar bile, ileride toplumu baştan değiştirecek kelebek etkilerinin tetikleyicisi olabilir.

Bienallerin çağdaş sanat dünyasında yeri ve rolleri hakkında ne düşünüyorsunuz? Dünya üzerinde açılabilen bienal ve trienalleri göz önünde bulundurduğunuzda önem ve etki derecesine göre bir sıralama yapmak mümkün müdür?

Doğruyu söylemek gerekirse, bienaller dünyasında Venedik ve diğerleri var diyebiliriz. Diğerleri de kendi aralarında bir değişken rekabet içinde oluyorlar. İstanbul Bienali, son yıllarda ciddi değer kazandı. Bunun kökeninde İstanbul'un bir sanat adresi haline gelmesi de var. Ama bienaller arasında bir önem sırası oluşturmaya hiç niyetim yok. Öte yandan belki şaşıracaksınız ama bienallerin sanıldığından daha az bir öneme sahip olduğunu düşünüyorum. Çünkü bienaller sanatçıyı öne çıkarmak için değil, küratörü veya bienali düzenleyen kurumu öne çıkarmak için yapıyor. Sanatçılar bienallerde kimyon, kekik durumunda çoğunlukla. Tabii bu arada güzel işlerin doğmasına neden olmuyor değil, ama bienaller sanatçıyı zenci görme alışkanlığını terk edemiyor.

Günümüz sanatında sanat-politika ilişkisinin boyutları hakkında ne düşünüyorsunuz? Ayrıca politikanın çok katmanlı ve çok taraflı doğasını da dikkate alırsak, söz konusu politik sanatı etkili kullanan “taraf” var mıdır?

Bugün etkili politik sanat yapan bir kaç grup var. Benim içinde olduğum grup ve Sanatçılar Girişimi, Atatürkçü, sol, demokrat ve ulusalcı bakış açılarını kapsayan bir bütün. İçinde sanatın her dalından insanlar var. Bunun karşısında, diğer tarafta, ne dersiniz deyin, kürtçü siyaset etrafında sanat üreten Halil Altındere ve arkadaşları var. Bunun dışında 2. Cumhuriyetçi Yetmez ama Evetçi bir takım da arada imzalar filan döşeyip ortalarda mahçup gelin gibi geziyor. Onları da belki sayabilirsiniz.. Bizlerin Gezi'den bir kaç yıl öncesinden başlayarak Taksim'e yapılan saldırıya karşı konuşmalar, konserler, mitingler, protestolar yapmış olmamız, Gezi protestolarının kökeninde yer alan temel harcın ta kendisidir. Sonuçta aralarında benim dışımda Müjdat Gezen, Genco Erkal, Ataol Behramoğlu, Orhan Aydın, Ekrem Kahraman, Mehmet Güleriyüz, İlhan İrem gibi sanatçıların kararlı duruşlarının bir şeyleri doğru yaptıklarının kanıtıdır.

Tansel Türkdoğan'ın "Sanat Kültür Politika" adlı kitabında politik sanat ile politik olan sanatı ayırması hakkında görüşleriniz nelerdir?

Bu kitabı okumadım maalesef...

Sizin de "İkinci Cumhuriyetçiler" olarak tanımladığınız grubun ülkenin sanat dünyasına etkisi hakkında neler söylersiniz?

İkinci cumhuriyetçilerin sanat dünyası üzerinde gerçekten oldukça negatif etkileri olduğunu söyleyebiliriz. Özetlemek gerekirse, bütün düşünsel ürün üreten insanları cumhuriyete karşı neredeyse örgütleyerek Mustafa Kemal Atatürk'ün mirasının yok olması yolunda dolaylı veya doğrudan çabalar üretmektedirler. İşin en acı tarafı bunu kendilerini zeki sanarak sanki ülke kültür ve düşünce dünyasının yüz akıymış havasında yapıyorlar... Son 20-25 yılın değişik aşamalarında bu beyin yıkamayı yaşamış olan değişik gençlik kuşakları, acıklı bir şekilde onları çok "cool" ve "farklı büyük beyin" sanarak gözlerinde büyütüyorlar. Bunun sanat yaşamımıza yansması ise ne yazık ki iyi olmuyor. Sanat dünyamıza bir çeşit zehir saçıp, bazı filizleri yeşermeden devre dışı bırakmış veya dikenli hale getirmiş oluyorlar.

Günümüz Türkiye'sinde çağdaş sanat iktidarına kim sahiptir? Bu iktidarın hiyerarşik yapılanması size göre nasıldır? Bunu bir grafik diyagram olarak göstermek mümkün müdür?

Sanat iktidarının şu anda bir numarasında yarattığı dev boşlukta devlet durmaktadır. Sanata yaptıkları neredeyse "sıfır" katkı ile, son 50 yıla damga vurmuşlardır. Bu boşluğun dünyada emsali yoktur. İkinci sırada, cehalet vardır. Kendilerini müzayedecilere ucuz kolay av olarak teslim eden ve kendi beyin ve zevklerini ipotek altına aldırılmış koleksiyonerler grubunun acıklı hikayesidir bu. Üçüncü sırada İstanbul Modern, Can Elgiz ve açılmak üzere olan Koç Müzesi gelmektedir. Bunu diğer Müzeler takip eder. Ondan sonra, Salt, Piramid Sanat, Borusan gibi aktif sanat merkezleri gelir. Bunları 8-9 önemli ticari galeri izler. Ardından önemli adı geçen koleksiyonerler ve Küratörler gelir. Bunun peşine de sanat basını ekleyebiliriz.

Günümüz Türkiye'sinde açık bir şekilde okunan toplumsal ayrışma, sanat dünyasında yansımaları nasıl bulmaktadır? Siyasi iktidar sanatı bir propaganda aracı olarak kullanabilmekte midir?

Siyasi toplumsal ayrışmanın sanat dünyasına bakarsak ilk yansıması şu oluyor: 14 yıllık iktidarına rağmen AKP kendi sanatını ve sanatçısını üretmedi. Hala "akil sanatçılar" listesiyle avunmaya çalışan iktidar partisi, Türkiye'de halkın sevgilisi haline gelebilecek alternatif ressamlarını, tiyatrocularını, yazarlarını, dansçıları, müzisyenlerini üretmedi. Olsa olsa güce tutunarak dalkavukluk yapmak isteyebilecek çeşitli icracılar, müzisyenler, apolitik oportünist isimler devreye girebiliyor. Yani ortada rekabet oluşturabilecek herhangi bir durum da yok. Yani politik iktidar, sanatı

bir propaganda aracı olarak da kullanamıyor. Ancak, ender olarak 7. soruda sözünü ettiğim kayıp beyinlerden birkaçı güce taparcasına Gezi gibi tüm sanatsal ortamı bir araya taşıyan bir dayanışmaya karşı kalkıp "ben söylemişim tüm ulusalcıları toplamalarını, gördünüz mü?" şeklinde rezil yorumlar yumurtlayabilen "güncel uluslararası" gizli yobazlar ortalarında "Kutluğ ve ulu" şeklinde gezebilmektedir!

Çağdaş sanatın önemli temsilcilerinden Burhan Doğançay'ın Mavi Senfoni adlı eserinin 2 milyon 200 bin TL ve daha sonra Erol Akyavaş'ın Kabe isimli çalışmasının 2 milyon 900 bin TL gibi rekor fiyatla Murat Ülker tarafından satın alınması, medyada büyük yankı uyandırmıştı. Bir sanat eserinin satış değerini belirleyen unsurların neler olduğunu söyleyebilir misiniz? Türkiye'de yaşayan koleksiyoncuların eser almındaki tercihleri konusunda neler düşünüyorsunuz?

Türkiye'de maalesef tarihsel veriler üstünden gerçek anlamda sanat toplayan koleksiyoner sayısı çok az. Türk koleksiyonerler, ne yazık ki biraz aralarında yaptıkları dedikodudan, biraz kendi bilgisizliklerini yok sayarak kafalarına göre ortamdan ürettikleri kendi doğrularıyla hareket ediyorlar. Kendi zevkine göre resim alan insanlara bir diyeceğim olamaz, ama ne var ki bazı kötü niyetli müzayedecilerin yönlendirmesiyle hareket ediyor çoğu alıcı. Yaşayan bir ressamı müzayedeye gelen iki işiyle alıp almama kararı veren veya değerlendiren bir çarpık anlayış olamaz. Müzayedeler, arkası, devamı olmayan eserlerle ilgili yapıldığı zaman bir anlamı olur bunun. Yoksa bir galeri veya sanatçı atölyesinde yüzlerce resim arasında seçmek yerine, yaşayan bir sanatçıyı müzayedede de aramanın mantıkla izah edilir bir tarafı yok. Ayrıca sanatta esas bir esere değer kazandıran konular, çok farklı bakışların sentezinden doğar. Mesela, o eser yurt içinde veya dünyada bir yenilikçi akımın öncüsü bir sanatçıya mı aittir? Hangi yıl yapılmıştır? Hangi gerekçeyle bir döneme damgasını vurabilir? Bu soruların hiç birini aklına dahi pek getirmiyor genelde Türk koleksiyoner. Ali almış ben de alayım, Veli satmış, ben de satayım, bu ressam "prim" yapacaktı! Hepsi bu kadar. Kişisel hikayesi olan koleksiyoner çok az. Bu arada yanlış anlaşılmasın, Murat Ülker'in aldığı bu resimler önemli işler ve iyi ki almış. Onu sorgulamıyorum. Ama genel konuşursak, Türk alıcısı işin en ilkel alfabetini dahi bilmiyor. Sanat tarihinin yönlendirici olması gerektiği gibi bir bilgileri hiç yok. Daha mağara çağını yaşıyorlar. Bunu aşmak için mağara çağında helikopter alır gibi, yabancı fuara gidip Jeff Koons alınca, bu içerik yokluklarını örter sanıyorlar, ama tabii ki örtmüyor. Bir kaç röportajda ısrarla tekrarladım burada da söyleyeceğim: 80'lerde alay ettiğimiz "mobilyasına göre eser alan" insanları özleyeceğim aklıma bile gelmezdi. Onlar bile dedikodu ve sahte ukalalıklarla hareket edenlerden çok daha samimi ve gerçek insanlardı. Burada başka bir sorunuzda, beraber güzel diyaloglar kurduğum koleksiyonerlerimden örnekler veriyorum. Yanlış anlaşılmasın tabii ki kurulan her ilişki sağlıklı değil, ve Allaha şükür her koleksiyoner dedikodularla hareket etmiyor! Sonuçta sorunuza dönersek, o fiyatlarda iş, ben de sattım. Hem de müzeye sattım. Ama bunlar bizim piyasamızda illa bir devamı olan, rayına oturmuş bilinçli bir piyasanın marifetleri değil. Şimdilik arada saman alevi parlamalarıdır.

Yıllardır süregelen “sanatın sonu geldi” yada “tual sanatı bitti” gibi söylemler çerçevesinde sanatın bugünkü durumu hakkında ne söyleyebilirsiniz? Tual sanatının günümüz sanatı içindeki yerini nasıl değerlendirirsiniz?

Bu süregelen bir hastalıktır. Belirli bir cycle içinde döner durur. Özellikle 1970'lerden beri belirli aralıklarla "sanat öldü" veya "tual resmi öldü" diagnostikleri, teşhisleri kendini sürekli tekrara alır. Bu, artık anlayacağınız gibi o kadar da ciddiye alınır bir alarm zili olmaktan çıkmıştır. Özellikle kavramsalcuların tual resmi öldürme merakları, abartılı bir şizofren kan tutma ve kendisini cinayetle besleme sendromlarını hatırlatmaktadır. Bir çeşit vampirlik merakıdır bu. Özellikle Türkiye'deki kavramsalcı, enstalasyoncu ve güncelcilerin birbirlerini dolduruşa getirerek içine atladıkları bu dolmuş, biraz acıklı görüntü vermektedir. Dışarıda gururla sergi açtıkları müzelerin müdürlerine de gidip aynı tutkuyla "burada niye hala sergilediğiniz işlerin en az yarısı tual işi, hiç size yakışıyor mu?" diye soru sorup sormadıkları benim özel kişisel merak alanlarımdan biridir. Tual sanatı hala çağdaş sanatın en riskli ve zor bölgelerinden biridir. Binlerce yıl bir dikdörtgen doldurulduktan sonra, hala o tualin üzerine izler bırakıp hala onlardan bir yenilik isteme talebi son derece iddialıdır. Doğruyu söylemek gerekirse, mesela 11. kuşak Marcel Duchamp taklitçilerin işinden bir kısmı kadar daha zor bir uğraştır. İşin en ilginç yanı da Türkiye'de tual resmi yapan sanatçıların bu farklı işler üreten meslektaşlarına karşı hiç bir kompleks taşımadan onların işlerine saygı göstermeleri, onların ise "Türk tualleri"ne karşı bir tepki dizisi içinde yaşamalarıdır. Yani tahammülsüzlük ve tutuculuğu gösteren, ne yazık ki sözde en avangard olduğunu düşünen kesimdir. Ha, madem konu açıldı burada da, söylemeden geçemeyeceğim. 1987 Hamam sergim (1. İstanbul Bienali) bugün Güncel Sanat olarak adlandırdıkları HERŞEYİN zaten tartışılmaz atasıdır. Ne geçmişte kalan "figüratif-soyut" ne de bugüne uzanan "tual-güncel/kavramsal tartışmalarının hiç bir zaman parçası hissetmedim kendimi, çünkü konunun gerektirdiği zamanlama ve seçimime göre, figüratif de çalıştım, soyut da, video da yaptım, enstalasyon da, kavramsal sanat da, tual de.... Bu husumetleri Fenerbahçe-Galatasaray maçı gibi çıkarmaya çalışanlara da biraz uzaylı gibi bakıp gülüyorum...

Küratör kavramı ve küratörlerin sanat dünyasındaki rolleri hakkında eleştirel yaklaşımınız bugün de devam ediyor mu? Küratörler için sanat dünyasının yeni iktidar ortakları diyebilir miyiz?

Benim 2002-3 yıllarındaki “Küratoryal Şizofreni” sergim ve "Tualin Dışında ve Ötesinde” kitabımda ifade ettiğim düşünceler, sanıldığı gibi küratörlük mesleğine karşı bir çıkış değildi. Ülkenin küratörlükle ilişkisinin iki küratörün birbirleriyle ettikleri kavgaya endeksli hale gelmesiydi. Yoksa iyi bir küratör, harikalar yaratabilir, bir sanatçının kendisini keşfetmesini sağlayabilir... Bugün çeşitli müze müdürleri veya küratörler, sanat dünyasında kendilerini tek güç odağı olarak görüyor olabilirler ama esasında şunu kimse unutmamalı ki bunlar birer illüzyon, yanılsama... Her şeyden çok sanatçılar önemlidir. Çünkü onlar olmadan ortada hiç bir şey yoktur. Ne küratör, ne galeri ne müze, ne müzayede, ne de eleştiri... Sonuçta o çıkışım ülkenin bu konudaki gazını aldı ve taşların yerine oturmasına yardımcı oldu diyebilirim. Yani bildiğiniz gibi Bedri Baykam'ın arada bir ortam gerektirdiği zaman Türk sanat ortamına verdiği bir ayardan söz edebiliriz. Unutmayın o graffiti yapıtımı: I set the standards...

Sanat eleştirmeni Ali Şimşek'in "sol liberalizm tartışılmadan 'Contemporary Art' kavramının anlaşılacaklarının altını çizerek, çağdaş-güncel ayrımının temelinde Kemalizm'i ve resmi ideolojiyi eleştirenlerin "güncel" kavram etrafında toplanarak kendilerine yer edindiğini ve özellikle Kürt kimliğinden beslendiklerine" dair söylemi hakkında düşünceniz nedir? Güncel-Çağdaş Sanat kavramları arasındaki ayrışmayı siz nasıl yorumlarsınız?

Maalesef Ali Şimşek bu yorumunda haklıdır. Keşke aksini söyleyebilseydim ama acı gerçek bu. Sanki "güncel sanat" denilen multi media sanatsal ifade stil ve teknikleri, bu Cumhuriyete ve onun kurucusuna karşı bir saygısızlık ve mesafe koyma veya ağır ihanete yeltenme sendromlarına mecburmuş gibi bir hava yaşanmaktadır. Bu durum, ne yazık ki bu hastalığa tutulanların sürü mantığına teslim olmalarıyla ilişkilidir.

Türkiye'nin son on yılda değiştiği, geliştiği ve büyümenin sanat alanına yansımalarının olumlu yönde olduğuna dair söylemlere katılıyor musunuz? Siz Türkiye'nin son on yılını sanat-politik bağlamında nasıl yorumlarsınız?

Son 10-15 yılda Türkiye'de ekonomide bazı pastaların büyüdüğü ve sanat ortamının bundan çokça nasiplendiği fikri dışarıdan öyle görülebilir. Ne var ki ciddi bir yozlaşma ve teslimiyet de söz konusu. Faşist bir iktidara olan teslimiyet zaten ortada. Bir de buna sanat ortamında bazı zenginlerin sanatla ilgilenmeyi birbirine para akıtmak olarak algıladıkları gerçeğini alırsanız, ortada çok gerçek objektif bağımsız koleksiyoner kalmıyor. Nedir gerçek koleksiyoner? Galeri veya sanatçıdan onlarca yüzlerce eser arasından seçerek eser alan, müzayedelerden iş aramayan, sanatçıyı dinlemeye anlamaya çalışan onunla bir dayanışma ve dostluk içine giren bir insan... Bugün müzayede salonlarında fink atan tiplere çeşitli isimler verebilirsiniz. Ama sanat koleksiyonculuğu deyiminin çok uzağındalar. Müzayedelerde ucuza iş düşürme, birbirlerine hava atma veya ne olduğuna bakmadan salt imza toplama peşinde olan bir kesim bunlar. Bu tabii ki koleksiyonculuk değil.

Türkiye'de çağdaş plastik sanatları alanında önemli bir sorun olan sanat tarihi yazımı ile ilgili objektif ve bağımsız bir Türk Sanat Tarihi yazılabilir mi?

Hiç bir sanat tarihi yazımı tam olarak objektif olamaz. Çünkü sanat zaten sübjektif bir alandır. Ortada sanat tarihini ilahi bir tarafsızlıkla toptan olduğu gibi yazacak bir peygamber veya Bir Tanrı yoktur ki! Sonuçta bunu belirli tercihleri olan bir insan yazacaktır. Çünkü onun da bir zevki, bir mantığı, bir düşünce yapısı olacaktır. Örneğin Hasan Bülent Kahraman'ın Akbank için kaleme aldığı "Çağdaş Türk Sanatı" kitabında bir dürüstlük çabası vardır. Ama ne o kitabın ne de diğerlerinin herkesi tatmin etmesi mümkün değildir. Daima eksikler, bazı tartışılır tercihler, dışarıda bırakmalar olacaktır. Bunun önüne geçme şansı yoktur. Ama en azından şunu diyebiliriz. Mesela, Halil Altındere'nin "Kullanma Kılavuzu" kitabı bize olsa olsa "sanat tarihinin nasıl yazılmayacağını" gösteriyor, nasıl yazılacağını değil. Çünkü tual resmini çok büyük ölçüde dışlayarak oluşturulmuş bir kişisel kariyer hesabı güden, yanıltıcı izler bırakan bir kitap. Eşit mesafede durma konusunda hiç bir çabası olmamış sanatın farklı

eğilimlerine karşı. Ama bu yorumlardan sonra yine tekrarlıyorum: ne dün ne bugün ne yarın herkesi tatmin edecek bir tarihi oluşturmak mümkün değildir. Belki bugünkü sanat tarihimiz tam olarak daha gerçeğe yakın bir şekilde 50 yıl sonra tam oturmaya başlayacak daha nesnel kabul görmüş gerçeğe yakın verilerle...

Günümüz kaotik siyasi ortamında sanat üzerine toplumsal bir baskının varlığı hakkında ne düşünüyorsunuz? Böyle bir baskının varlığı bir sanatçının sanatsal ifadesinin ve formunun biçimlenmesinde oto-sansüre kadar varan yaptırımları olabilir mi?

Günümüz ortamında sanat ve sanatçılar üzerinde, sorunun da biraz ima ettiği gibi bir çeşit "mahalle baskısı" olduğu doğru. 2 yıl önce Piramid'de ÇIPLAK isimli nü fotoğraf sergisi, aşırı sağ MHP'lilerin saldırı tehdidi ve ağır protestolarına hedef oldu. Sonuçta tabii ki her sanatçı siyasal açıdan illa çok donanımlı veya cesur adımlar atmaya mecbur değil. Bu nedenle biraz sitemler, biraz otosansür yapanlar tabii ki bulunuyor. Sanatçı böyle bir ortamda sanata yoğunlaşarak beynini boşaltamaz. Öte yandan, baskı ortamındaki negatif enerji ve korku tam tersine bir çeşit kamçı da olabilir. Mesela İran veya Suudi Arabistan'da bazı sanatçılar bu şekilde baskıları olumlu bir yaratıcılık ve üretim gerekçesi olarak kullanabiliyorlar!

Türkiye'de 1960 sonrası politik, ekonomik, toplumsal, cinsiyet meseleleri vb. tüm sorunlara sanat bir öneri sunabilmiş midir? Ya da kitlesel bir aydınlanma sağlayabilmiş midir?

Türkiye veya dünya sorunlarını sanatın çözmesini beklemek doğru bir yaklaşım değildir. Sanat bu gergin hatları, demokrasiyi, ekolojii, çevre sorunlarını, ırkçılık gibi sorunları konu olarak ele alır. Belirli sanatçılar, belirli dönemlerde bu siyasal yoğun bakış açısının sözcüsü haline gelirler. Hans Haacke'nin kavramsallık limitine yaklaşan-sanatsal işleri, 90'larda benim Türkiye'de üst üste açtığım siyasi sergiler, ki 20. Yüzyıl Türk siyasetinin tüm ana hatlarını yalnız eserlerle değil, yayınlarla da ortaya koymuştur. Halil Altındere'nin bizim kuşağın ardından kürt sorunu olarak adlandırmayı seçtikleri güney-doğu sorunu hakkındaki işleri, veya mesela Sivas olayları hakkında Beşiktaş Belediyesi ve sanatçıların beraber yaptıkları UNUTMAMAK müzesi, Piramid Sanat ve UPSD ile beraber açtığımız "Gezi'nin birinci yılı sergisi, (Adı "sıkıyorsa gel"di) bunlar gibi bir çok örnek verebiliriz. Bunlar önemli çıkışlardı ama "Kitlesel aydınlamayı bunlar sağlayabildi" dersek fazlasıyla abartmış oluruz. Bu hedef için önce basının, ardından ülke normal bir yönetim altındaysa, Milli Eğitim ve Kültür bakanlıklarının fazlasıyla devreye girmesi lazım.

Politik-eleştirel-muhalif sanatın günümüzde sermaye- sanat eseri- pazarlama üçgeninde nasıl bir yeri bulunmaktadır?

Şöyle: çoğu muhalif sanatçı, gerçekten de sanat eseri sermaye pazarlama üçgeninde kendilerini duvara sıkışmış hissederek ya da sergilemeyi seçtikleri yapıtlar arasında fazla siyasi ve tehlikeli işler koymamaya gayret etmektedirler. Bu tam bir ruhsal

parçalanma ve sanatçıyı kendi pişmanlıklarıyla baş başa bırakma operasyonudur. Zaten galeriler de bu seçimleri veya otosansürü sanatçı adına yapabilmektedirler. Alıcıların önemli bir kısmı da aynı otosansür ve çekingenliklerinden nasibini alabilmektedirler.

İş üretmek için sponsorlar aracılığıyla para bulmak zorunda olan sanatçı, söyleminde/sanatsal ifadesinde banilerinin dışlilerini oluşturduğu çarka karşı ne kadar sert olabilir?

İşte tam olarak bu nedenle, sanatçı kendi içinden geldiği gibi muhalefet yapamamakta, mecburen pasif, dekoratif, kavramsal veya sade ötesi steril tehlikesiz işler öne sürülmektedir. Mesela sanat fuarlarını izlerken bu “etliye sütlüye karışmama ve siyasi provokasyondan uzak durma” kriterlerine sanatçılar ister bilinçaltı etkisiyle veya bilinçli olarak da olsa uymaktadır! Sponsorların bu faşist ortamda ağır hükümet baskısı ve tehdidi altında olmaları yadsınamaz bir gerçektir.

Beral Madra, “Modernizmin sanat ve para arasındaki ilişkiyi olumsuzlaştırıp “alçak sanat”/”yüksek sanat” karşıtlığına konumlandırarak kısıtlamalarına karşın “Marcel Duchamp paraya ilişkin yapıtlar üreterek ve kendisi de bizzat yapıt ticareti yaparak sanat-para ilişkisinin karmaşık ve ikilemli yolunu açtı. Post-modern süreçte Beuys, Warhol, Haacke gibi efsane sanatçılar ve onlar kadar adları duyulmamış yüzlerce sanatçı sanat-para ilişkisini çeşitli yönlerden yapıtlarıyla sorguladılar, irdelediler ve bir yandan da para kazandılar. Bu süreç devam ediyor ve gelişmiş demokrasi ve ekonomilerde yaşayan ve çalışan sanatçıların birincil sorunu da bu para ve sanat ilişkisidir” yorumu üzerine Türkiye’de yaşayan bir sanatçı olarak siz para-sanat ilişkisini nasıl yorumlarsınız?

Çok karmaşık bir tarihi geçmişten gelen bir konu ve geniş bir tabana oturarak sormuşsunuz konuyu. Mecburen kısa yanıt vereceğim. Arkanızda Medici ailesi varsa, veya Coca Cola şirketi, o zaman para düşünmeden sanat yapabilirsiniz. Ama öyle bir dünya yok. Sanatçı, kira verecek, boya alacak, aile geçindirecek, tüm bunları mucizevi bir şekilde para ile yapması lazım. Dünyada her sanatçı için para kazanmak zordur. Ama hele Türkseniz ve müslüman mahallesinde salyangoz satıyorsanız daha zordur. Sanat-para ilişkisini teorik olarak sorgularken de tüm o sanatçılar, para kazanmaya çalıştılar. Yoksa, boya-ekmek ve kadın olmayacaktı belki hayatlarında. Sanat sahip olmayı üstlenen tarihsel bir değer üretir. Bu değer bir para karşılığı vardır. Onun saptanması ve karmaşık yollardan sanatçıya ulaşması, çoğu zaman sancılı bir süreçtir. Benim için mesela, para yaşamın içinden geçmek için bir araçtır. Masrafları ödemek için, hiç bir zaman bir amaç değildir. Zaten amacı para olan sözde büyük sanatçılar da aslında inanın o sanatçı ruhunu ve kimliğini çoğu zaman toptan kaybetmiş insanlardır. Amaç paraysa, ticari faaliyet vardır. Sanatçının ana hedefi ihtiyacı olan parayı elde edip, gerisini işin akışına bırakması ise, işin tek sağlıklı devamını sağlar.

1970’lerde sanat ve kültür çevrelerinde tartışılan başlıca konular; ulusal/milli kültür, sanatta ulusallık/evrensellik ve sosyalist devrimci sanat olarak üç ana başlıkta toplanmaktadır. Siz bugünkü sanat tartışmalarını hangi başlıklarda toplarsınız?

Bizim dönemimize damga vuran ve belirleyici veya yönlendirici olduğumuz tartışmalar şunlar:

- 1-Figür resmi-Soyut resim tartışmaları
- 2-Tual resmi mi yoksa enstalasyon mu?
- 3-Türk Çağdaş sanatının evrensel olma hak ve iddiaları
- 4-Çağdaş sanat-Güncel Sanat polemiği
- 5-Protest siyasal sanat ve Cumhurbaşkanlığı yönlendirmeli "muhafazakar sanat" ikilemi
- 6-Müzayede evlerinin Türk çağdaş sanatına verdiği korkunç zarar nasıl durdurulabilir?

Hasan Bülent Kahraman, “Gitgide daha fazla her şeyin özerkleştiği bir dönemde sanat politikaları kavramını fazla konvansiyonel bulmadığını, asıl sorunun eleştiri olduğunu ve bu sahanın Türkiye’de gelişmediğine işaret etmektedir”. Bu bağlamda, Türkiye’de sanat eleştirisi yapan bir kurum var mıdır? Siz sanat eleştirisi-eleştirmenliği sorununa nasıl bakıyorsunuz?

Türkiye’de yerleşik bir sanat eleştirisi kavramı pek yok, doğru. Sezer Tansuğ, Ahmet Oktay ve yeni kaybettiğimiz Kaya Özsezgin’le, bir dönem gerçekten kapandı. Buna rağmen, önemli başka sanat yazarlarımız-eleştirmenlerimiz var. Örneğin sorunuzda alıntısına yer verdiğiniz Hasan Bülent Kahraman veya Emin Çetin Girgin gibi, Mehmet Ergüven gibi... Ama bu yazarları etkili şekilde "eleştirmen" apoletiyle ve tam özgürlüğüyle taşıyacak yayın organı, gazete yok. Zaten basın-medya günümüzde kolay kolay önemli büyük sergileri delik deşik edecek yazılara, yazarlara da yer veremez. Çünkü bunların sponsoru büyük ilanlar veren kurumlar, bankalar, holdingler. Bu nedenle sanat yazılarının önemli bir kısmı, artık basın bülteninden türeme hale geldi... Keşke koleksiyonerler sorgulasalar ve sanat eleştirmenlerinden beslenseler biraz da... Ama HBK haklı, sanat eleştirmenliği kavramı Türkiye’de oldukça sorunlu bir dar alana hapsedildi, kurum veya taşıyıcı ayaklarını üretemedi. Belki bu sene çıkan, Öykü Eras’ın derlediği "Eleştirmenlerin Gözünden Bedri Baykam" kitabı, Türkiye’de bu boşluğun önemini hatırlatacak, içeriğin sanat için ne kadar vazgeçilmez olduğunu gösterecek...

Türkiye’deki sermayenin sanata bakışını nasıl değerlendirirsiniz?Hans Haacke’nin “The Invisible Hand of the Market” işiyle defşifre ettiği iş dünyası ile sanat ilişkisini ülkemiz bağlamında nasıl değerlendirirsiniz?

Sermayenin en az %75 inin sanatla hiç bir ilgisi yok. Diğerleri, müzik-konser sponsorluğu, tiyatro/sinema destekleri ve belki %3-4 ünün de belirli ölçülerde sanat koleksiyonculuğu ilgileri var. Maalesef iş adamları ülkede sanata verilen destek ve önemin seviyesinin, dünyanın Türkiye’ye olan bakışını toptan etkileyeceğini anlayamıyorlar. Bir ülkenin başka bir ülkeye ne kadar güvenip, onunla ne kadar ticaret

yapacağının seviyesini, o ülkenin tüm sanatları üzerinden genel çağdaş duruşu büyük ölçüde etkiler. İlişkileri ve saygıyı pekiştirir. Sanatın neden değeri olduğunu anlamayan yöneticiler, bazen sanatla ilgili bir şeyler yapmak gereğini düşünseler bile, içerikle ilgili kendi boşluklarından ötürü esas kararları alamıyorlar...

Sanat üretimi ve tüketimi düşünüldüğünde lokomotif görevi gören tek bir merkezin yönlendirdiği bir sanat dünyası mı, yoksa çok merkezli ve geniş alana yayılmış daha demokratik bir sanat dünyası mı nitelik ve nicelik bağlamında ülkemizin sanat dünyasının değerlerinin yükselmesini sağlayabilir?

Lokomotif bir merkez, her yerde, her zaman kaçınılmaz olarak olur. Örnek: Paris, New York, Londra, Berlin, İstanbul. İyi bir sistemde lokomotif bir kent, olumlu yönlendirme ve özendirmeyi başarır. Ama her ne kadar bu saydığım diğer kentler için geçerli olabiliyor ise de, İstanbul için ne yazık ki aynı yorumu yapmamız mümkün değil. Türkiye'de sanat piyasasının % 90'ı İstanbul üzerinden dönüyor. Ayrıca önemli galeri ve çağdaş müzelerin yüzde 95'i de İstanbul'da. Devletin bu saate kadar her bölgemizde en az ikişer çağdaş ve modern müze açmış olması lazımdı. Gerçekten yazık. Sanata eğitimde ve Anadolunun sözde aydın ailelerinde bile verilmeyen önemin bedelini tüm Türkiye ödüyor. Sonuç: Benim tercihim ABD örneği. Merkez New York ama Chicago/Los Angeles/San Francisco/Boston/Miami her yerde ayrı satelite sanat merkezleri ve piyasaları var. Bir de dünyaya yön veren ana "genel merkez, New York" var. Bunu yapamadığımız ölçüde bağımlı olmaya ve güdük kalmaya mahkumuz.

Z kuşağı” olarak da tanımlanan yeni neslin çağdaş sanat ile olan ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz? Siz, üretmiş olduğunuz sanatla söz konusu nesille bir iletişim kurabiliyor musunuz?

Bu konu, bu yeni kuşağın etrafında çok gri, çok muallak, çok tartışmaya açık bir alan oluşturuyor. Ülkede en eski çağdaş-modern müzemiz, 12 yaşında olduğuna göre, bu gençler gereken eğitimi alamamış durumdadır. Ama internet nedeniyle dünyaya hükmettiklerine inanarak farklı bir özgüven türü de geliştirebiliyorlar. Ben ve yapıtlarım, kitaplarım, onlarla önemli diyaloglar kurabiliyoruz, evet, ama tabii ki istediğim yoğunlukta değil. Sanatım onlara dokunuyor. Ama çok daha az iletişim aracı olan 1980'lerde aramız, trafiğimiz çok daha yoğundu. Tabii gerçekçi olmak gerekirse, o günlerde çok farklı bir başka olumlu faktör vardı: AKM! Maalesef son 8 yıldır Atatürk adını taşıyan bu merkezin absürd bir şekilde kapatılması, gençlerin gerçek sanatla olan ilişkisini de ciddi ölçüde sekteye uğrattı.

Yoğun bir sosyal medya kullanıcısı olarak, bu mecralarda üretilen tartışma ortamlarının entelektüel düzeyi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Maalesef bu ülkenin sosyal medyası, bünyesinde yoğun şekilde entelektüellikten hiç nasibini almamış yoz ve hatta magandalığa teslim etmiş kalabalık bir güruhu bünyesinde barındırmaktadır. Özellikle vur kaç mantığıyla twitter ve özellikle ekşi sözlük gibi mecralarda, çamur at izi kalsın diyen bu seviyesiz saldırılara tenezzül edip, bunlarla beslenen insancıklar vardır sadece ortada... Tabii bunun tersi de Allahtan

oluşabiliyor. Birbirine yakın aydın düşüncelere sahip insanlar da sosyal medya üzerinden örgütlenip birbirlerine güç verebilmektedir.

Aktif bir sosyal medya kullanıcısı olarak size gösterilen tepkileri nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bana gösterilen tek tip tepki yok. Her türlü tepki var. Bugünkü ülkemizde yobazlar, yolsuzluk yapanlar, bölücüler, kırolar, magandalar, ırkçılar, satılmışlar, bana tepki vermeye gerek duymasalardı bu benim için ne kadar ağır bir fatura olurdu düşünebiliyor musunuz? Tabii buna bir de sanatsal kıskançların, tutucuların, çekemezlerin ve benden farklı bir takım tutan futbol magandalarının oluşturduğu ezik grubu da eklediğinizde ortaya doğal olarak acıklı bir tablo çıkıyor. Sonuçta bana sosyal medyadan yoğun destek ve övgüler de geliyor. Beni mahcup edecek kadar yoğun övgüler ve destekler... Atatürkçü, demokrat, aydın, entelektüel ve objektif milyonlarca insan bu ülkede o kadar arkamda ki, Türkiye'nin her il ve ölçüsünden bana sevgi seli akıyor. Her yerde, sokakta rahat yürümekte zorlanıyorum, imza, fotoğraf ve sohbet taleplerinden. Onlardan da hiç bir şikayetim yok. Destek ve sevgi vermek isteyenleri aşağılayan sözde meşhur asalaklara hiç katlanamam.

Sizce sosyal medya, sanat ve kültürel yaşam üzerine görüş alış-verişlerine dayanan verimli bir tartışma zemini oluşturma potansiyeline sahip midir?

Belki inanmayacaksınız ama sanat ve kültürel görüş alış verişi ve tanışma konusunda da çok değerli buluşmalarım ve karşılaşmalarım da oldu. Yani bu kirli ortamın arasından son derece verimli ve güzel diyaloglar, iletişimler de kurulabiliyor. Yani sorunun yanıtı EVET, böyle bir zengin tartışma zemini de verimli olarak ortaya çıkabiliyor.

Bir sanatçının sanatsal üretiminde ait olduğunu düşündüğü toplumun kültürel ve sanatsal mirasından yola çıkarak çağdaş yeniliklere de ayak uydurarak kendi karakteristiğini ifade eden bir üsluba ulaşması konusunda ne düşünüyorsunuz?

Bir sanatçı herşeyden önce özgürdür. Geçmiş yüzyıllarda yaşamıyoruz. Bir sanatçı bu coğrafyada yaşıyor diye, yalnız Hereke halıları, kaligrafiler, Kütahya çinileri ve fermanlardan etkilenmeye mecbur değil. Günümüz iletişim imkanlarıyla, Afrika'da Kinshasa'da oturan bir genç sanatçı, en çok Mısır Piramidlerinden, veya New York gökdelenlerinden veya Sahara Çölü'nden veya Antik Yunan'dan, veya Silicon Valley'den etkilenebilir. Sizin Türkiye için saydığınız tüm kendi coğrafyasının unsurlarından da etkilenebilir bir Türk. Ama böyle bir mecburiyetleri yok. "Maymunların Resim Yapma Hakkı" manifestom'da, San Francisco manifestomda, hep bu savaşları verdim. Bu bağımsızlığın, her pasaport sahibinin hakkı olduğunu Batı'nın gözlerine soktum. Yani detaylarını sorduğunuz soruda saydığınız şablona mahkum değil Türk sanatçı. O yalnız yöntemlerden birisi. Nasıl kimse bir Fransız veya İngiliz sanacıya gidip "hani bakim sizin fransızlığınız, ingilizliğiniz nereden belli oluyor?" demez. Sanatçı özgürdür. Ne ülkesinin geçmişini, ne siyasi sorunlarını

yansıtmaya da mecbur değildir. Yalnız kendisi gibi olmaya ve temel hak ve ifade özgürlüklerini korumaya mecburdur, o kadar.

T.C. Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri Prof. Mustafa İsen'in, "Muhafazakar kesimin nasıl bir demokrasi anlayışı varsa, muhafazakar estetik ve Muhafazakar Sanat'ın normlarını ve yapısını oluşturmak gibi bir yükümlülük içindeyiz" söylemine dayanarak, sanatın muhafazakar olan ya da muhafazakar olmayan şeklinde sınıflandırılabilceğini düşünüyor musunuz?

Mustafa İsen'in referans yaptığınız sözleri, maalesef kendi bahtsız şartlanmış ve mecburi telaffuz edilmiş görüşleridir. Sanat bu çağda zaten sürekli yenilikçiliği ve devrimciliğiyle ilerici olmaya mecburdur. Muhafazakar sanat üretiyorum diye, günümüz insanı hareket edemez. Muhafazakar sanatçı, oturup kaligrafi veya çini üretebilir, minyatür üretebilir, bunlarla soyut sanatı bir araya getirebilir, veya sağcı insanların portrelerini üretebilir, bu da zaten duvarın sonu olur. Sanatçı herşeyden yeni görme-düşünme biçimleri oluşturmaya mecburdur, ayrıca kendi mesleğinin oksijeni olan düşünce özgürlüğü, laiklik ve demokratiği her saniye korumalı ve geliştirmelidir. Hele günümüz Türkiye'sinde bir insanın "ben muhafazakar sanatçı oluyorum" demesinin iki sonucu olur: birincisi, paraya boğulur. İkincisi beynine beton taşlar bağlanarak stop kolu çekilir, organ tüm yaratıcı fonksiyonlarını terkeder. Dolayısıyla Sn İsen'in bu sözleri sarf edebilmesi, Türkiye'de iktidarın ne denli sanattan uzak olduğunun doğrudan kanıtıdır. AKP iktidarının zaten bu kadar zorlamayla hiç bir muhafazakar sanatçıyı 15 yıldır yetiştirememiş olması sözlerimin doğruluğunun direkt kanıtıdır.

Türk sanat dünyasında Vasıf Kortun "postallarıyla pentüre basan adam" olarak nitelendirilmekte, kendisi "pentürün ayrıcalıklı bir mecra olmadığını" söylemektedir. Siz pentür ile ilgili bu eleştiri hakkında neler söylemek istersiniz?

Kortun'u eleştirmenliğe, daha doğrusu sanat yazarlığı ve küratörlüğe soyunduğu ilk gençlik yıllarından beri çok iyi tanırım. İlk sanat kataloğu yazısını da benim bir sergime yazmıştı: Erotik Seri ve Kavramsal Seri. Çok da başarılı bir yazıydı. İlk yıllarının ardından kendisini küratörlüğün gücüne fazla kaptırdığı doğru. Tual resmini değil, kavramsal sanat ve enstalasyonları öne çıkardığı da doğru. Bu arada pentür resmini küçümseyen bir dönem geçirdi, en azından böyle bir izlenim verdiği ve vermekten çekinmediği de doğru. Ama sanatı ve sanat dünyasını evrensel boyutlarıyla çok iyi bilen bir insan olarak, Vasıf'ı kendi içinde önyargısız iyi değerlendirmemiz lazım. Pentürün "ayrıcalıklı bir mecra" olarak görmediğini söylediye, doğrudur. Pentür, ayrıcalıklı bir mecra değildir. En geleneksel ve en bilinen, en kullanılan mecradır. Diğer mecralardan daha önemli değildir. Doğru. AMA, aynı gerekçelerle, diğer mecralardan daha DEĞERSİZ de değildir. Vasıf'ın takımına mensup bir çok genç sanatçı ve küratör de, bu hatayı yapıyorlar ne yazık ki... Pentür diğer mecralardan, mekan düzenlemelerinden, minimal tuallerden, Kavramsal sanat'tan hiç de daha az değerli değildir. İşte bunu kimse unutmazsa, hiç bir şey sorun oluşturmaz. Yoksa siyasi yaşamımızı tehdit eden Cadı Avının bir benzeri sanat'ta yaşanır...

Günümüz penceresinden bakıldığında 2029’da geçerli olacağını söylediğiniz Sanat Anayasa’nız sizce ilk yazıldığı haliyle hala güncelliğini korumakta mıdır?

O Sanat Anayasam sürekli olarak, sonsuza dek geçerli olacak. Çünkü sanat olayının ne üretim, ne ulaşım düzeyinde faktörlerin hiç biri değişmeyecek... O metin 1987 Mayısında bir gün kendiliğinden beynimden akıverdi öyle... Bazen bir resim, bazen bir makale, bazen bir metin kendiliğinden dökülür... Öyle olmuştu o gün. Tek zerresini sorgulamadım.

Politikacı kimliğiniz bağlamında günümüz Türkiye politika arenasında kendinizi nerede konumluyorsunuz ve bu arenadaki kendi geleceğiniz üzerine ne tür planlarınız var?

Şöyle yanıtlayayım bunu: Büyük bir sürpriz olmazsa bundan sonra aktif siyasete girmem heralde zaman kullanımını açısından mümkün olmayacak; çünkü daha bitirecek çok önemli kitaplarım ve sergilerim var. Türk siyasi ortamında çağdaş Kemalizmi herhalde en doğru ve en net aktarabilen birkaç kişiden biriyim, ki bu da bana ciddi bir sorumluluk yüklüyor! Ama bunları söylememe rağmen yazdığım makaleler ve yayınladığım kitaplarla, Türk solunda etkin bir yol gösterici olmaya devam edeceğim ve özellikle CHP'yi içinden adeta denetleyerek yol kazalarından korumaya çalışacağım.

Yirmi yıldır Kennedy suikastı üzerine araştırmalar yaptınız ve bu araştırmalarınızın sonucunda “Dünyayı Değiştiren 8 Saniye” adlı serginizi düzenlediniz. Ülkemizde bir çok faili meçhul cinayetler ve suikastlar olduğu bir gerçeği mevcutken neden Batı dünyasının bir lideri tercih edildi?

Birincisi, dediğiniz tam doğru değil. Kennedy Batı dünyasının bir lideri değil, bir dünya lideri. Öldüğünde dünyanın yarısı ağladı. Üzüldü demiyorum, ağladı diyorum. Bugünkü genç kuşağın hele Türkiye’de bunu anlaması mümkün değil. Bir Amerikan liderinin uğradığı suikastın bizim ülkemizde milyonları ağlatması nasıl mümkün olabilir ki? Bunu duyanlar, ya "palavra" der, ya da "abartı". Halbuki bu aynen böyle yaşandı. Dünyanın beş kıtasında milyonlar babaları veya çok sevilen kendi devlet başkanları öldürülmüş gibi ağladılar. Ben o ölümü ve o şoku bizim evde yaşadım. Derin yaşadım. İki günün ardından, Kennedy'yi öldürdüğü söylenen Oswald'ın öldürülüşünde yaşadığım şoku da hatırlıyorum. Yıllardan beri hiç durmadan o cinayeti izledim. Çocukken "bu cinayette bir komplo yok" diyen Warren Komisyonu raporunu hiç mi hiç inandırıcı bulmayıp hayal kırıklığı yaşadığımı da hatırlıyorum. O günden beri iki kere Dallas'a ve New Orleans'a gittim. Her kitabı okudum. Bir çok film ve dizi izledim. O cinayetin eksperlerinden biri oldum. İtiraf edeyim o konuda açtığım sergi olağan dışıydı. Batı’da Kennedy hakkında öyle bir sergi hiç bir zaman yapılmadı. 4-D leri, tualleri, enstalasyonları, videoları ve ses bandıyla, olağandışı bir bütündü. Kendi sergim olmasına rağmen övüyorum. Gelelim Türkiye meselesine. Bence fazla haksızlık yapmadan bu konuyu kapatalım ne dersiniz? Türk tarihi hakkında en detaylı sergileri, araştırmaları, Kuvay-ı Milliye, 1960 Devrimi, 68 Kuşağı, Özal-12 Eylül dönemi, Ergenekon dönemi, benden başka kim yaptı? Bunlar dışında yurt dışından

ancak Che ve Küba, 68 Kuşağının Batı kanadı ve JFK gibi 2-3 konu işlemişsem, olsa olsa "neden Bedri Baykam gibi bir evrensel sanatçı, uluslararası konulara daha çok eğilmiyor?" diye bir eleştiri getirilebilir, hepsi bu. Herhalde dünya tarihinde siyasetle en çok uğraşmış sanatçı benimdir. Cinayet konularına gelirse, Kennedy cinayeti kadar hem karmakarışık, hem sonsuz bir puzzle olma vasfına sahip, hem uluslararası uzantıları ve sonsuz spekülasyon imkanına sahip başka bir cinayet yok. Bir gerçek daha var: Muammer Aksoy, Uğur Mumcu, Ahmet Taner Kışlalı gibi cinayete kurban gitmiş isimler, benim gündelik yaşamımda her an beraber olduğum, temasta olduğum yakınlarım olduğundan, onların cinayetlerine aynı mesafelerden metodik olarak bakmam bana daha zor geliyor.

Gelişen teknoloji bir sanatçının ifade biçiminde yeni arayışlara yanıt olabilir mi? Siz teknoloji ile sanat pratikleriniz arasındaki ilintiyi nasıl değerlendirirsiniz?

Bu konuda ilk söyleyeceğim, sanatın en geleneksel kağıt-tual boya malzemelerime her türlü kolaj malzemesi ve karışık teknik ekleyerek sürekli sanat eserlerimi herşeyden önce 20. Yüzyıl geleneksel teknikleriye üretiyor olmam. Öte yandan gerek fotoğraf, gerek lentiküler plakalar, yani 4-D ler gerek belirli video fragmanlar, benim şu anda da her an kullandığım sistemler. Ayrıca hepsini beraber kullandığım canlı "yaşayan sanat" enstalasyonları da benim 1987'den beri her zaman kullandığım sistemler. Bu arada değişik teknolojik ilerlemeleri kullanan her sanatçıyı da alkışlıyorum, teknolojik ilerlemenin sanat yaşamımıza girmemesi zaten düşünülemez. Bununla ilgili hiç bir sorunun yok ve her yeniliğe açığım. Ama bu benim için hiç bir zaman beynimin yansıttığı yeni görüntüleri tualime geçirmemi engellemiyor. Tual resmini de her zaman taze bir heyecan vesilesi görmeye devam ediyorum. Şunu hiçbir zaman unutmayın: ben hiçbir zaman soyut veya figüratif kavgasının bir parçası olmadım, ben hiçbir zaman tual resmimi yoksa enstalasyon/kavramsal mı kavgasının bir parçası olmadım, dolayısıyla şimdi de yeni teknolojileri kullanmam hiçbir zaman şu ana kadar tanıdığımız Bedri Baykam'ı ortadan kaldırmaz. İşte yine bunun en büyük kanıtı: Lentiküler çalışmalar yapıyorum ama tual resmine de devam ediyorum.

Sanat eserini tüketen tüketicinin sanata dair bilgi dağarcığı düzeyinin nasıl olması gerektiğini düşünürsünüz? Sanat eserini para karşılığı satın alan bir koleksiyonerin sanata dair dağarcığının nasıl olması gerekmektedir? Eserlerinizin hangi koleksiyonlarda olduğunu bildiğiniz öngörüsünden yola çıkarak, söz konusu koleksiyonerleri sanat ve dünya görüşü çerçevesinde ne tarafa oturtursunuz?

İdeal sanat koleksiyoneri, gerek kendi ülkesinin, gerek dünyanın sanat tarihini en azından belirli hatlarıyla bilmeye mecburdur. Ya da mecburdur demeyelim de, böylesi çok daha iyi ve sağlıklı olur diyelim! Tabii hepsinden önemlisi, kendisinin dedikodularla değil, kendi samimi zevkiyle hareket eden bir insan olabilmesidir. Beğendiği sanatçılar hakkında okuma ve araştırma yapabilen, atölyesine gidip uzun sohbetlere girebilen bir insan olması, sanatçı-koleksiyoner ilişkisine gerçeklik ve boyut katar. Türkiye'de bu tarife uyan koleksiyonerlerim oldu. Oya ve Bülent

Eczacıbaşı, Sevda ve Can Elgiz, Ahmet Şahin, Ömer Sabancı, Demet ve Cengiz Çetindoğan, Hilmi Güvenal, Sarp Evliyagil, Ömer Koç, Öner Kocabeyoğlu, Ceki Ventura, Nejat Türkmen gibi isimleri sayabilirim.

2013 yılındaki kişisel serginizde muhafazakar sermayenin bir temsilcisi olarak görülen Murat Ülker'in Boş Çerçeve adlı eserini alması, sadece sanat dünyasında değil siyaset dünyasında da büyük yankı uyandırmış, sizin sanatsal ve politik duruşunuz hakkında aralarında Fatih Altaylı'nın da bulunduğu bir çok gazeteci çok sert imalarda bulunmuştur. Normal koşullar altında basit bir sanat alış-verişi olarak görülebilecek bu olayın, bu denli büyük yankı uyandırması hakkında ne söylemek istersiniz?

Şöyle anlatayım size, o projeyi ilk olarak Murat Ülker'e ben teklif etmedim. Daha önce 3-4 koleksiyonerle konuştum. Her biri anladı, projeden heyecan duydu ve girmek istedi. Birinde iş son pazarlıkta tıkanı. Murat Bey'de çok dikkatli dinledi ve etkilendi. Kendimi övmek gibi olmasın ama karmaşık görünen ve ucu sanat tarihi ve kavramsal sanata değen bir konuyu çok net anlattım. Ana işleri sanat tarihi olmayan insanlar o noktada zorlanmadan anlayınca kendileri şaşırıyorlar. Aynen böyle oldu. Tabii ben zaten boş çerçeve satışının kamuoyuna "Bedri Baykam boşluğu sattı" gibi sansasyonel cümlelerle yansıyacağını biliyordum. Tabii bir de satış Murat Ülker'e olunca dedikodusu ve etkisi üçle dörtle çarpıldı. Sanattan anlayan anlamayan herkesin söyleyeceği bir şeyler oldu. Tabii ciddi bir yüzdesi, magazinsel boş laflar ve içeriksiz çirkin iftiralara varan sözler kullandı. Eskiden beri uyguladığım bir karar doğrultusunda herbirine yanıt verdim usanmadan. Bu arada ciddi sanatsal şatafatlı analizlerle saldıranları da hakettikleri o düzlemde yanıtlayıp önlerine çin seddini çektim mantık ve sanat tarihsel içerikle. Hayatta yaptığınız bir şeyden eminseniz, size sorulacak veya hakkınızda yazılacak hiç bir şeyden korkmazsınız. Ben öyle bir insanım. Hakkımda bunu ve hatta bıçaklandığımda başka tutarsız şeyleri yazabilen Fatih Altaylı daha sonra (1-2 sene önce) benden özür diledi. Yanıtsız insan kalmadı! Yorucu oldu ama hamama giren terler. Bu 50-60 yıldır böyle süregelen bir durum. Bedri Baykam yapar, ortalık dedikodu ve saldırılarla yangın yerine döner, sonra herkes yanıtını alır sakinleşir oturur. Zaten herkes görür ki, aleyhimde kullandıklarını sandıkları savları pasta gibi suratlarına patlatıp yoluma devam ediyorum. Boş çerçeve, hayatta yaptığım en önemli 4-5 işten biriydi. Her mini retrospektifime de girer. Bazı şapşallar da boş çerçeveden mahçup olacağını sandılar herhalde. Ben ne zaman bunu yaptım? Spermlü çocukluk peçetemden de, Dadaist kadın güreşimden de, sahnede kadın boyamamdan da, her sanatsal eylemimden sorumluyum! Aslında gazetelerin bu Ülker/boş çerçeve olayına bu kadar sansasyonel yaklaşmaları normal de, konuyu bir makale doldurmak için saptıran köşe yazarları ve beynini tutucu fareler yemiş kimi sanat dünyası epey mahçup oldular çıkışlarından daha sonra..

Başbakan olduğu dönemde Recep Tayyip Erdoğan, Kars gezisi sırasında Mehmet Aksoy'a ait olan "İnsanlık Anıtı" heykelini ucube olarak nitelendirmiş ve heykelin oradan kaldırılmasını istemiştir. Bu konunun basın gündemini meşgul ettiği günlerde, Akatlar Kültür Merkezi'nde sanatçıya destek vermek için gittiğinizde bıçaklanarak saldırıya uğradınız. Size bıçakla saldıran saldırganın neden olarak bir serginizdeki "Şehvetin Tadı" adlı afiş çalışmasında yer alan "iç çamaşırılı armut" imgesinin her erkeği baştan çıkarabilecek bir potansiyele sahip olmasını göstermiş olması hakkında ne düşünüyorsunuz? Ucuz atlatılmış bıçaklı bir saldırının kurbanı olarak, söz konusu saldırının sanatçı kimliğinize mi yoksa politikacı kimliğinize mi yapıldığını düşünüyorsunuz?

O saldırı herşeyden önce tabii ki benim sanatsal kimliğime yapıldı. Bu tesadüfen olan bir saldırı değildi. Katil adayımız beni bir hafta boyunca takip etmişti. Zaten sipariş bir cinayetti. Her ne kadar mahkeme örgüt bağlantısı çıkarmadıysa da benim düşüncem çok farklı. Ben bu saldırıyı yıllardır beklediğim için canlı kalabildim. Bayılıp yere düşüp teslim olmadım, aldığım ağır ölümcül yaralara rağmen, Dr.İsmail Hamzaoğlu'nun mucizevi ameliyatıyla kurtulabildim, kendisine müteşekkirim.

EK-2: BEDRİ BAYKAM'IN SANAT DÜNYASINDAKİ YERİ (Akademisyenlerle yapılan yazışmalar/görüşmeler)

Modernizm/Postmodernizm tartışmasının ortaya çıkardığı algı değişikliği, sanat-politika ilişkisini yeniden gündeme getirmiştir. Frankfurt Okulu'nun sanat-politika arasındaki sınırın yok olduğuna/belirsizleştiğine dair görüşü postmodern yorumların şekillenmesinde rol oynamıştır. Bu görüş Türkiye için geçerli midir? Günümüz sanat ve siyaset ilişkisini nasıl değerlendirirsiniz?

Burcu Pelvanoğlu (25.06.2016):²⁸ Aslına bakarsanız, sanat-politika ilişkisi tarihin her döneminde son derece güçlüdür. Söz ettiğiniz durum, sanatın estetik algısının değişimi, bir başka deyişle “yüce” algısının dönüşmesi ile ilişkilidir. Anthony Giddens, *How Globalization Reshaping Our Lives* adlı kitabında küreselleşmenin sadece büyük bir finans sistemi olarak algılanmaması gerektiğini belirterek şöyle demektedir: “Küreselleşme sadece dışımızda olana bitene ait bir şey ya da bireyselliğimiz dışında gelişen bir şey değildir. Bu kavram yanı başımızda, özel hayatımızı etkileyen ve yaşamımızın kişisel yanlarını etkileyen bir fenomendir. Küreselleşmenin anlamı ve kuşatıcılığı hakkındaki görüşlerin de farklı temeller üzerine inşa edildiğini; örneğin Balibar'ın, documenta X için yazdığı *Globalisation/Civilisation* başlıklı yazısında, küreselleşmeyi onun kültürel seviyeyi yükseltmek anlamında büyük bir proje olup olmadığı ya da tam tersine farklılıkların patlaması mı olduğu sorularıyla tanımladığını da, aynı şekilde hatırlayalım. 1980'ler sonrasında yeni iktidar ağlarının ve yaşam biçimlerinin ortaya çıkması, Asya Kaplanları, Çin'in ekonomik atılımları, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin parçalanışı, Soğuk Savaş döneminin sona erışı, Berlin Duvarı'nın yıkılışı gibi örnekler büyük bir değişime, yeni egemenlik anlayışlarına işaret etmektedir. Bu, Michel Hardt ve Antonio Negri'nin belirttiği gibi, yeni bir emperyal makine olan “imparatorluk” anlayışının da ortaya çıkışı anlamına gelmektedir. Yeni emperyal makinenin ortaya çıktığı yer ise, sınırların bulunmadığı, küresel bir sahnedir.

Kapitalizmin ve modernizmin bir sonucu olan küreselleşme, medya ve iletişim sistemleri sayesinde yaygınlaşmış ve bu durum, iktidarın artık savaş tekniklerini büyük, makro düzeyde değil, tam da bütün hayatı kuşatacak ve gösteriye çevirecek küçük, mikro düzeylerde uygulamasını ifade eder hale gelmiştir. Bunun bir sonucu olarak, merkezîyetçi ve tek lider biçimlerinin yerine, yeni sosyallikler adı verilen alternatif arayışlar ve çokluk politikaları gelmiştir. İlk oluşumlarını 1968 baharında veren bu kırılmalar, sadece politikada değil, sosyolojide, felsefede, edebiyatta, mimaride ve plastik sanatlarda da kendini göstermiştir. Küresel sermayenin ulusaşırı (transnasyonel) bir hal alması, hiç şüphesiz tüketim ve denetim biçimlerinin de değişmesine neden olmuştur. Kendi normlarını oluşturan sermaye, egemenlik ve ulus-devlet tartışmalarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Kapitalist iktisadın finans pazarına dönüşü ve meta egemenliğinin gündelik yaşamın içine girmesiyle birlikte yeni denetimler ve iktidar politikaları da hissedilir hale gelmiştir. Küreselleşmenin 21. yüzyıldaki en büyük göstergesi, ulus ve kimlik mücadelelerini kendi rasyonel çıkarları doğrultusunda kullanmak olmuştur. Bir anlamda ulusaşırı sermayenin rekabeti

²⁸ Doç.Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Fen-Edebiyat Fakültesi. Sanat Tarihi Bölümü

arttırmak ve piyasayı yeniden düzenlemek adına yaptığı bu politika, özellikle az gelişmiş ülkelerde diktatörlerin desteklenmesiyle kendini göstermiştir. Az gelişmiş ülkeler için uygulanan bu küresel politikalar, bu ülkelerin hemen hepsinde güncel sanatta temsili estetiğin yükselişe geçmesine neden olmuştur. Bu temsili estetiğin yükselişi, sanki sanatın siyasetle daha çok iç içe olduğu bir dönemdeymişiz izlenimini yaratır ancak Rancière'ye kulak vermek, bu konudaki görüşlerimizi biraz değiştirebilir. Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika* adlı metninin girişinde, başat entelektüel kanının, son yirmi yıldır, her türlü toplumsal açıklama biçimini, totaliter dehşetin sorumlusu ilan ettiği özgürleşme ütopyalarıyla tehlikeli bir suç ortaklığı yapmakla itham ettiğini belirtir. Rancière'ye göre, bir yandan saf politikaya dönüş üzerinde durulurken diğer yandan, sanat eseri denilen koşullanmamış olayla saf karşılaşma da bu dönemde yeniden gündeme gelir. Düşüncenin girdiği bu yeni yoldan, estetiğin aklanması beklendiyse de, bu durum beklendiği gibi gelişmeyecektir.

Güncel sanatın dili, gerek eserin tekil gücünün tüm siyasi formlardan önce gelen bir ortak varlığı tesis ettiğine inanan görüşe, gerekse eserin fikir ile duyulur olan arasındaki indirgenemez mesafe olarak kurduğu “yüce” fikrini radikalleştiren görüşe eşit uzaklıkta duran bir dildir. Bu dil, radikal sanat ile estetik ütopyanın yerine, yalnızca dünyayı dönüştürme yetisinden değil, nesnelere tek illiği iddiasından da vazgeçmiş bir sanat ortaya koyuyor. Artık formun tek illiği üzerinden ortak bir dünya kurmak yerine, hâlihazırda verili olan ortak dünyanın nesnelere ve imgelerini yeniden düzenlemek ya da bu kolektif çevreye yönelik bakış ve tavırlarımızda değişikliğe neden olabilecek türden durumlar yaratmak söz konusu. Gündelik yaşamın pek de gerisinde olmayan, eleştirel ya da suçlayıcı değil, daha ziyade ironik ve oyunsu bir biçimde sunulan bu mikro durumlar, bireyler arasında bağlar yaratma, yeni yüzleşme ve katılım tarzları doğurma amacını güdüyor. Bu, Rancière'ye göre, tam da Nicolas Bourriaud'nun kuramsallaştırdığı ilişkiyel sanat denilen sanatın temel ilkesidir. Rancière, güncel sanatın yeni dilinin ilişkiyel sanatın temel ilkesinden beslendiğini söylemekle beraber, ilişkiyel estetiğin hem sanatın kendine yeterlilik iddiasını hem de yaşamı sanat yoluyla dönüştürme hayalini reddettiğini özellikle belirtir. Ona göre sanat, ortak olanın yerini yurdunu maddî ve simgesel olarak yeniden şekillendirmek için mekânlar ve ilişkiler kurmak anlamına gelmektedir. Sanatı siyasal kılan temel unsur ise, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etmek de sanatı siyasal kılmaz. Sanat, tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, oluşturduğu zaman-mekân ve bu zaman-mekânı biçimlendirme tarzıyla siyasal olur. Rancière, aynı mantıktan yola çıkarak siyasetin de iktidarın uygulanması ve iktidar için mücadele olmadığını öne sürer. Siyasetin özgül bir mekânın konfigürasyonu olduğunu; belirli bir deneyim alanının, ortaklaşmış ve ortak bir karara bağlıymış gibi konumlandırılan nesnelere, bu nesnelere gösterebilen ve onlar konusunda akıl yürütebilen öznelerin bulunduğu bir alanın şekillenmesi olduğunu belirten Rancière, siyasetin zaman-mekânına ilişkin de şu tespitte bulunur: “*Siyaset, zamana ‘sahip olmayanların’, ortak bir mekânın sakinleri olarak kendilerini ortaya koymak ve ağızlarından yalnızca acıyı işaret eden bir sözün değil, pekâlâ ortak olanı dile getiren bir sözün de çıktığını göstermek için gerekli zamanı kullandıkları zaman gerçekleşir.*”

Sanat ve siyaseti zaman-mekân tasarımları açısından yer yer birbirine yaklaştıran, yer yer ise birbirlerine mesafe aldırın Ranci re, siyaset ile estetik arasındaki ilişkiyi de, siyasetin estetiği ile estetiğin siyaseti arasındaki ilişki olarak görme eğilimindedir. Bu ilişki, sanat pratiklerinin ve sanatın görünürlük formlarının, duyulurun paylaşımında ve yeniden biğimlendirilmesinde devreye girme tarzında kendini gösterir. Dolayısıyla da sanat ve siyaset, birbirleriyle ilişkili olup olmadıkları tartıŐılacak iki ayrı gerĐeklik değildir. Her ikisi de duyulur olanın paylaŐılma biğimidir ve özgül bir tanımlama rejimine bağlıdır. Siyaset her zaman olmasa da, iktidar biÇimleri her zaman vardır; sanat her zaman olmasa da, üretim her zaman vardır.

Bu meseleyi Türkiye bağlamında ele aldığımızda karşımıza Şu tablo çıkar: 1980’li yıllarda  ne çıkan sanatçıların eğitiminde önemli bir yere sahip olan ve güncel sanatın babası olarak kabul edilen Altan Gürman’ın dönemin yerleşik pentür geleneğini yapıbozuma uğratan çalışmalarını; Türkiye’nin sosyo-politik ve kültürel ortamından beslenen Nil Yalter’in feminist teori içerisinde değerlendirilebilecek video ve yerleŐtirmelerini; heykel sanatında biÇimsel kaygıları bir kenara iterek, sanattaki geğicilik-kalıcılık konusunu gündeme getiren geÇici malzemelerle yalın ve poetik mekân düzenlemeleri gerĐekleŐtiren ve bu çalışmalarıyla heykelin sorgulanmasını sağlayan Füsun Onur’u ve 1986 yılında Maçka Sanat Galerisi’nde ‘‘ aylak Sokak’’ sergisini gerĐekleŐtiren Sarkis’i güncel sanatın temeline oturtmak mümkündür. Aynı zamanda 1980’li yıllarda Sanat Tanımı Topluluğu’nun, Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Canan Beykal, Füsun Onur gibi sanatçıların birlikte ya da tek baŐlarına açtıkları sergiler, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki ‘‘Yeni EĞilimler Sergileri’’, sanatçı girişimi olarak düzenlenen ‘‘ nc  Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri’’, sanatçı girişimi olarak başlayan ‘‘A,B,C,D Sergileri’’ sanat ortamına devinim kazandırmıştır. Bu dönemde Sanat Tanımı Topluluğu sanatçıları ve gerek  nc  Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri gerekse de A,B,C,D Sergileri’nde yer alan Serhat Kiraz, Füsun Onur, Canan Beykal, Bedri Baykam, Ayşe Erkmen, Adem Genç, Gülsün Karamustafa, Cengiz  ekil, Nil Yalter, İsmail Saray, Osman Din , Kemal Önsoy, Tomur Atagök, Yusuf Taktak gibi sanatçılar sanat anlayışlarından ödün vermeden kavramsal tarzda çalışmayı sürdürmüşler ve 1990’lı yıllardan günümüze uzanan sürecin belirleyicisi olmuşlardır.

1980’li yıllarda sanat yapıtı ile politik alan, ekonomik alan, toplumsal alan ya da kültürel alan arasında, öteden beri var olan sınır çizgileri kalkmaya, sanat ve sanatçı, asıl olarak 1990’larda kendini gösterecek olan disiplinlerarasılık/disiplinlerarılılık yolunda ilerlemeye başlayacaktır. 1980’li yıllar yerelliğin patladığı, bir kültürel  oĐullaŐmanın yaşandığı yıllardır, ancak diğer yandan bütün bu patlamalar küresel basınçlarla birlikte Şekillenmiştir. Bu yıllarda bir yer duygusu gelişmiş, ama bu duygu kaçınılmaz olarak bir yerellik ideolojisini, yerel olanın asıl sahibin kim olduğunu belirlemeye yönelik bir iktidar mücadelesini de beraberinde getirmiştir. Kültürel kimlikler artık kendilerini bir siyaset dolayımı olmadan da ifade edebilmektedir, ancak bu kimliklerin birbirleriyle karŐılaŐabileceĐi, birbirlerini etkileyebileceği, birbirlerini dönüŐtürebileceĐi siyaset alanı gücünü yitirmiş, kamu denem alan toplu bir kayıtsızlığa dönüşmüştür. 1980’li yıllar, kültürün de özerkliğini en fazla talep ettiği yıllar olmuştur ancak kültür, kendiliğinden yaşanan bir Şey olmaktan çıkmış, yeni bir yoğunluk, özel bir vurgu kazanmıştır. Bir yandan da kültür, hem üzerinde o zamana dek olmadığı

kadar çok kamusal tartışmanın yapıldığı bir bölge haline hem de piyasaya fazlasıyla açık, bağımlı bir alan haline gelmiştir.

1990'lı yıllar Türkiye sanat ortamının dışa açıldığı yıllardır. 1991 yılında Joseph Beuys etkinlikleri için Türkiye'ye gelen René Block'un Türkiyeli sanatçılarla kurduğu diyalog, sanatçıların uluslararası sanat piyasasında dolaşıma girmesinde önemli bir rol oynamıştır. Block, Almanya'da IFA galerilerinin başında bulunduğu sırada çok sayıda sanatçıyı Almanya'ya davet etmiştir. 1994 yılında, Beral Madra ve Sabine Vogel'in eşküratörlüğünde gerçekleşen ve Türkiyeli sanatçıların yurtdışında temsil edildikleri ilk sergiler arasında yer alan "İskele Sergisi" buna örnek olarak gösterilebilir.

"Uluslararası İstanbul Bienalleri"nin ilk ikisinin küratörlüğünü yapan Beral Madra'nın 1984 yılında açtığı BM Çağdaş Sanat Merkezi, Türkiye'den ve yurtdışından bir dizi sanatçının ortaklaşa düzenledikleri sergi etkinliğine ev sahipliği yapmış ve Madra'nın 90'lı yıllarda küratörlüğünü üstlendiği sergiler de Türkiye sanat ortamının dışa açılmasında önemli bir rol oynamıştır. Beral Madra, Türkiyeli sanatçıların yurtdışındaki sergilere ve Venedik Bienali gibi büyük ölçekli sergilere katılımında aracı konumunu üstlenmiş; sanat yazarı olarak da çağdaş sanatın kabul görmesi için çaba sarf etmiştir. 1990'ların başında düzenlediği "Anı/Bellek Sergileri" ile küratörlü sergilerin başlangıcında büyük katkısı bulunan ve "3. Uluslararası İstanbul Bienali"nin küratörü olan Vasıf Kortun'un, Amerika'dan İstanbul'a döndükten sonra, 1997 yılında, Tünel'de kurduğu arşiv, kütüphane ve tartışma platformu olan ICAP İstanbul Contemporary Art Project (İstanbul Güncel Sanat Projesi), 1990'ların önemli oluşumları arasında yer almıştır. 1998-2000 arasında bir dizi güncel sanat seminerine ev sahipliği yapan merkez, genç sanatçıların uluslararası sanat ortamıyla iletişim kurabilmesine de aracı olmuştur. ICAP daha sonraki yıllarda Resmi Görüş, art-ist Güncel Sanat Dergisi, Oda Projesi, Tabela Sergileri, Nihayet İçimdesin İnternet Dergisi gibi oluşumlara da zemin hazırlamıştır. 1995-98 yılları arasında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği tarafından düzenlenen "Genç Etkinlik Sergileri", 1990'ların sanat ortamında yerleşik olan tüm hiyerarşiyi geçersiz kılmasıyla dikkat çekmiştir. Bu sergilere dek, yarışmalı sergiler dışında, özel galeri ve sanat kurumlarında kendilerine çok az yer bulan genç kuşak sanatçılar için bu sergiler kendilerini gösterme platformu olmuştur. "Genç Etkinlik Sergileri", hem sanatçıların klasik eğitim aldıkları sanat kurumlarının eğitim anlayışlarının yetersizliğini ortaya koymuş hem de sanat ortamının İstanbul merkezli olma durumunu geçersiz kılmıştır. Bu sergilere katılan pek çok sanatçının, René Block ve Rosa Martinez tarafından Uluslararası İstanbul Bienali'ne davet edilmesi de, Türkiye sanat ortamının yurtdışına açılma sürecini hızlandırmıştır. Bu süreçte Uluslararası İstanbul Bienali'nin rolünün de büyüklüğü şüphesiz, tartışmasızdır.

Cebrail Ötğün (04.06.2016)²⁹ : Bu soruya Mehmet Yılmaz'ın hazırladığı "Postmodern Söyleşiler", "Fotoğraf Resimdir" ve "Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı" kitaplarında ayrıntılı olarak verdiğim yanıtları bulabilirsiniz.

²⁹ Prof. Hacettepe Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. Resim Bölümü

Emre Zeytinoğlu (04.08.2016)³⁰: Kısaca belirtmem gerekirse, birinci soruyu çok fazla anlamadım. Yani Frankfurt Okulu ile postmodernizm arasında kim, nasıl bir bağlantı kurmuş? Bunu bir türlü çözemedim. Frankfurt Okulu kuramcıları, kapitalizme karşı giriştikleri eleştirilerde, teknoloji-iktidar ya da estetik-kültür endüstrisi vb. sorgulamalarını yapmışlardı, evet... oysa onlar sermaye iktidarının tek başına var olabileceğini hiçbir zaman öngörmemişlerdi. Bu yüzden Frankfurt Okulu ve postmodern arasında "birileri" bir bağ kurmuşsa, bu bence, son derece zayıf bir yaklaşım olur ve anolojiden (düz benzetmeden) öteye geçmez. Çok anlamlı değildir... Diğer sorulara gelince: orada sanat ve siyaset arasındaki ilişki Bedri Baykam üzerinden kurulduğu için, cevap veremeyeceğim. Bedri Baykam'ın siyasi yaklaşımlarını hep "klişe parti söylemi" ve "basit bir milliyetçilik" olarak gördüm. Bu yüzden onu, sanat-siyaset ilişkisinin yol açtığı geniş çaplı tartışmalar içine katamam. Sonuç olarak, Bedri Baykam'ın siyasi yaklaşımlarının, bu dönemin gerek duyduğu düşünce zenginliğine bir cevap oluşturmadığı ve mevcut egemen sistem içinde hapsoldüğü kanısındayım. Şunu herkes bilir ki: eğer mevcut egemen sistemin dilinden konuşursanız, o sisteme "evet" ya da "hayır" demenizin hiçbir önemi kalmaz. sistemi beslemekten başka bir şey yapmamış olursunuz ki o tavır da yine iktidarın işine yarar. Bu yüzden 2-3-4. sorulara, Bedri Baykam üzerinden cevap vermenin pek de anlamlı olmadığını düşünüyorum

Gören Bulut (10.05.2016)³¹: Frankfurt Okulu'nun sanat-politika arasındaki sınırının yok olduğuna-belirsizleştiğine, iç içe geçtiğine dair görüşü, dünyada kapalı toplumlarda, iletişim çağında olan her ülkede olduğu gibi Türkiye'de de geçerlidir. Şuandaki politika sanatın üzerinde kendi politik anlayışını-görüşünü haklı çıkaracak ve (Yeni Osmanlılık-Geleneksel vb.) politikalarına destek veren insanları memnun edecek görüşü sanata uygulamaktadır. Eskinin tekrarını "Kiç" olarak gerçekleştirmek için yeni genç sanatçıları da eskiye dönük eserler-çalışmalar yapmaları için desteklemektedir. Toplumun tüm kesiminde, hatta Ankara'da metrolara bakıldığında bunun örneklerini görmek mümkündür.

Kaya Özsezgin (24.06.2016)³²: Frankfurt okulunun tezi, kültür ilişkilerinin ulusal sınırları zorladığı bir dönemde elbette ki Türkiye için de geçerlidir. Günümüz sanatında sanatçı, ülke sınırlarının zorlandığı bir aşamada, elbette siyasal tutumunun yansımalarını kendi sanatı içinde değerlendirme yoluna gidecektir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, siyasal tutum ya da tercihlerin, sanatsal tercihlere üstün tutularak güdümlü bir anlayışa dönüştürülmemesidir.

Mehmet Yılmaz (22.03.2016)³³: Adorno ve arkadaşlarının sanat-siyaset arasındaki sınırın belirsizleştiğine ilişkin görüşlerinin 1980 sonrası Türkiye'de inşa edilen ortam için de geçerli olduğunu düşünüyorum. Sanat ve siyaset konusundaki görüşlerim aşağıdaki kaynaklarda yer almaktadır (özetlemeye fırsatım yok maalesef). Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, Ütopya Yayınevi, 2009. Sakıncalı Çünkü Edepsiz, Ütopya Yayınevi, 2010. Sanatın Günceli Güncelin Sanatı, Ütopya Yayınevi, 2012. Modernden Postmoderne Sanat, Ütopya Yayınevi, 2013.

³⁰ Yrd.Doç.Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. Resim Bölümü

³¹ Prof. Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. Grafik Tasarım Bölümü (Emekli)

³² Prof. Hacettepe Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. Sanat Tarihi Bölümü (Emekli)

³³ Prof. Gazi Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. Resim Bölümü

Osman Erden (13.06.2016)³⁴: Türkiye’de sanat-siyaset ilişkisi 90’lı yıllarda çok daha güçlüydü. 90’lı yılların siyasi ortamında sanatçılar çok daha cesur işler yapıyorlardı. Günümüzde 90’lı yıllardaki dinamizmi göremiyoruz.

Sedat Balkır (21.08.2016)³⁵: Postmodernist olguya neredeyse bütünüyle soğuk bakan biri olarak konuyla ilgili yorum yapmamayı tercih ederim.

Türk plastik sanatlarının tarihsel sürecine bakıldığında, Türk sanatçıların uluslararası sanat camiasında tanınmaları/tutunmaları çerçevesinde Bedri Baykam’ın oynamış olduğu rolü nasıl değerlendiriyorsunuz?

Burcu Pelvanoğlu: Yukarıda bahsetmiş olduğum sürece ek olarak, 1984 yılında Bedri Baykam’ın San Francisco Manifestosu, Türk sanatçıların uluslararası camiada sesini duyurmaları açısından önemli bir adımdır.

Cebrail Ötügen: Bedri Baykam’ın böyle bir rolü yok. 1980’lerin parametresini 100 olarak alırsak Bedri Baykam’ın %1-2 katkısı olmuş olabilir. Bunun da çok anlamı yok bence. Dağıttığı bir iki bildiri (eylem) ve yazdığı “Maymunların Resim Yapma Hakkı Üzerine” kitabı sanatçı olarak kendini var etme (tanıtma) girişimidir. Türk sanatçıların tanıtma girişimi değil. Tamamen bireysel bir tutumdur. Bu da olması gerektir. Bedri Baykam’ın böyle bir misyonu olduğu izlenimini hiç edinmedim. Birlikte hareket ettiği veya Türk sanatçıların tanıtım-tanınma için yaptığı hiçbir girişimini bilmiyorum. Bedri Baykam, 1980’lerde Türk sanatçıları arasında uluslararası sanat alanında tutunmak isteyenlerden biridir sadece. 1980’ler sanatının parametreleri bir kişiye indirgenemeyecek kadar çok yönlüdür. Uluslararası arenaya girişim çabaları uluslararası boyutu da olan tamamen konjonktürel bir durumdur. Dünyada soğuk savaşın bitmesi, Türkiye’de 1980 darbesinin yarattığı etki kesişir. Yanı sıra 1980 sonrasında hız kazanan küreselleşme politikaları ve Özal hükümeti ile başlayan dışa açılma girişimleri bu konjonktürel duruma eklenir. Uluslararası sanat alanı da tıkanıklığını aşmak için yeni destinasyonlar arıyordu. Bunlardan biri İstanbul’du. Bu duruma uygun en iyi rol model de Bedri Baykam’dı. Aynısı 90’larda kürt sanatçılara uygulandı. Tıpkı şu son zamanlardaki Çin–Dubai çizgisindeki destinasyonlar gibi.

Gören Bulut: Türk Plastik sanatlarının tarihsel sürecine girmeyeceğim çünkü burada çok uzun bir süreç var. Ancak, Batı anlamındaki plastik sanatlar anlayışına göre Türk plastik sanatlarının daha geriden geldiğini, daha geç başladığını veya değişik etmenler nedeniyle gerçekleştiğini söyleyebiliriz. O nedenle, bu arayı kapatmak oldukça zor. Dünya üzerinde şöyle bir şeyde var, bulunmamışları keşfetmek, özellikle Doğu dünyasının kendine özgü anlayışını yakalamak, Batı dünyası için hep merak konusu olmuştur. Böyle bir giriş yaptıktan sonra Bedri Baykam’ın Türk sanatının Avrupa ya da Batı sanatında duyulması anlamında etkilerine gelirsek, öncelikle Bedri Baykam

³⁴ Yrd.Doç.Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Fen-Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Bölümü

³⁵ Yrd.Doç.Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. Resim Bölümü

şanslı bir insan, mutlaka çok yetenekli insanlar var ülkede ancak bu yeteneği keşfedilen bu olanağı bulan nadir insanlardan biridir. Onun bu şansını da kullandığını söyleyebilirim genel anlamda. Çok küçük yaşta sanat kültürü ile yetişmesi, o ortak dili kullanması, yani belli yerde bir evrensel sanat dilini Batı'da geliştiği için kullanması bunun doğal sonucudur ve ilişkilerini sürdürdüğü sürece Türk sanatının dışarıda tanınmasına büyük katkıları olacağına inanıyorum. Zaten o ilişkilerini sürdürdüğünü sergilerinde ve yaptığı çalışmalarda görmekteyiz. Burada, belli bir süre Türkiye'de sanat eğitimi aldıktan sonra yurt dışına giden, oraya yerleşmiş ve sanat yapan insanların bu konuda büyük katkıları vardır. Yalnız önemli bir nokta, bu konunun sadece bir kişinin başı çektiği ya da bir kişinin sırtında olduğunu söylemek doğru değil. Çünkü bunun bir çok örnekleri mevcuttur. Bunların en önemlilerinden biri de Burhan Doğançay diyebiliriz, tabii ki aklınıza gelebilecek oraya yerleşmiş, orada yaşam kurmuş, belli bir oranda etkinliklere katılmış bir sürü sanatçımız var. Ancak, şuanda kişilerin ötesinde dünya sanatı, iletişim çağının buraya geldiği noktada; birbirini anlamak birbirinden yararlanmak, birbirinden bir takım şeyleri almak için yarış içinde. Örneğin Contemporary İstanbul veya dünyada yapılan sanat fuarlarının (Basel, Frankfurt, Japonya vb.) burada çok büyük etkisi var. Bunlar aslında kültürel iç içe geçmenin, kültürler arası plastik sanatlar anlamında alış-verişin çok önemli etkilerini göstermekte bize. Bu soruyu bu şekilde değerlendirebiliriz diye düşünüyorum.

Kaya Özsegin: Uluslararası sanat camiasında tanınma, belli bir süreçle ilgilidir. Bedri Baykam, kendi kuşağının sanatçıları arasında Batı dünyasıyla doğrudan ilişki kurmakta belli bir aşama kaydetmiş olması nedeniyle, şanslı bir konumdadır. İlişkiler, kurumsal düzeyde taban buldukça, Bedri Baykam'la birlikte, günümüz Türk sanatında aşama kaydetmiş başka sanatçılarımız açısından da katı değerlendirmeler aşılabacaktır.

Mehmet Yılmaz: Baykam'ın verdiği mücadelenin önemli olduğunu düşünüyorum. Lucie-Smith'in "İngilizce yazılmış yayınlarla çağdaş sanatın tarihi kaçırıldı. Bu konuda Bedri Baykam çok haklı" sözleri, sınırlı da olsa, Baykam'ın sesinin duyulduğunu gösteriyor.

Osman Erden: Bedri Baykam'ın Batı dışından gelen sanatçıların Batı'daki sanat ortamında tutunmasına yönelik yaptığı eylemler, yazdığı manifestolar ve kitapların şüphesiz ki bir önemi vardır. Bununla birlikte Türkiyeli sanatçıların özellikle 90'lı yılların ortalarından itibaren dünya sanat çevresinde görünür olmasında başka unsurlar çok daha etkin olmuştur.

Bedri Baykam'ın Türk plastik sanatlarında öncü ve yenilikçi kavramlar bağlamında neler söylersiniz? Sanatçıyı 1980'li yılların sanat akımlarından Yeni Dışavurumculuk'un temsilcilerinden birisi olarak görüyor musunuz?

Burcu Pelvanoğlu: Elbette. Bedri Baykam, 1980'li yıllarda neredeyse tüm dünyada etkili olan Yeni Dışavurumcu resmin önemli temsilcileri arasındadır.

Cebrail Ötğün: Ondan önce Şenol Yoroğlu, Mehmet Güleriyüz, Komet, Yavuz Tanyeli, Zafer Gençaydın gibi sanatçıları da Bedri Baykam'la birlikte anmam gerekir. Yalnızca şunu söyleyebilirim. Bu sanatçılar arasında Bedri Baykam genç sanatçılar arasında heyecan yaratmada bir adım öndeydi.

Gören Bulut: Baykam'ın öncülük konusunda, kendi açısından yaptığı şeyleri yadsıyamazsınız ama bu öncülük işini daha önceki soruda belirttiğim gibi Baykam sürüklüyor denilemez çünkü sanatçılar bireysel insanlardır, işleri de bireyseldir. Tabii ki birbirlerinden etkilendikleri yönler vardır, bu bir davranış ya da eylem olabilir. Ama, burada Baykam bu işin öncüsü, o sürüklüyor ya da Baykam olmazsa bu iş olmaz demek yanlış bir şeydir. Sanatçıyı, 1980'li yılların Yeni Dışavurumculuk akımının temsilcilerinden biri olarak görüyorum. Yaptığı işler yeni dışavurumcu anlamında işler yani görebildiğimiz kadarıyla daha geleneksel işlerin dışında çalışmalar yapan bir sanatçı olduğu için böyle bir kategoride değerlendirebiliriz. Baykam'ın çalışmaları daha günümüze yakın ve görsel medyada ki malzemeleri kullanabilen bir yapısı var. Cinselliği olsun, günlük basında çıkan bir takım politik yazıları olsun eserlerinde de bunları görmek mümkündür.

Kaya Özsegin: Bedri Baykam'ın sanatını mutlaka bir akıma bağlamak gerekirse, yeni dışavurumculuktan söz edilebilir. Ne var ki Baykam, bir akımın peşinden gitmekten çok, kullandığı özgü teknik açılım ve günümüz insanıyla ilgili bakış ve yorum özellikleriyle çağdaşlık ve güncellik vizyonunu her şeyin önünde tutmaktadır. Bu yönüyle özgü ve bağımsız bir sanat disiplininin yanadır.

Mehmet Yılmaz: Baykam ilk sergisini henüz altı yaşındayken Ankara, Bern ve Cenevre'de açmış; 1960'lı yıllar boyunca 'harika çocuk' diye tanıtılmıştı. 1975'te Paris'e ekonomi ve işletme okumaya gidinceye kadar Avrupa ve Amerika'da açtığı kişisel sergilerin sayısıysa çoktan yirminin üzerindeydi (Bu arada, Paris'teki öğrenimi sırasında özel bir okulda oyunculuk dersleri aldığını belirtelim). 1980'de Kaliforniya'ya taşınan sanatçı resim ve sinema öğrenimi görmüş, 1987'deyse Türkiye'ye kesin dönüş yapmıştır. O günden beri, gerek üretkenliği gerekse kendini merkeze aldığı tanıtım manevralarıyla, Baykam Türkiye'deki sanat yaşamını renklendirmiş, genç kuşaklara heyecan vermiştir. Tabii, bütün bunları yaparken, reklam dünyasının sacayakları olan işletme, ekonomi ve oyunculuk deneyimlerinden de bol bol yararlanmıştı. Baykam'ın hemen bütün yazı ve söyleşilerinde öne çıkan iddialarından biri, Batı'nın modern sanat tarihini bir oldubittiye getirdiği ve dolayısıyla, dünyanın diğer bölgelerindeki sanatçılara haksızlık yaptığı; diğeriye, yeni dışavurumculuğun çağdaş sanat dünyasına bomba gibi düşmüş olduğudur. Birinci iddiasında, Doğulu bir sanatçı olarak Batı'ya kafa tutmakta; deyim yerindeyse, 'mazlum sanatçı'ların sözcülüğünü yapmaktadır. İkincisiyse, azcı ve kavramsalcı söylemlere karşı çıkan sanatçıların tavırlarıyla uygunluk içindedir. Baykam'a göre, yeni dışavurumculuk, farklı ülkelerde aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkmış olmasına bakılırsa, belirli bir grubun başlattığı bir akım değil, 1980'li yılların müziği, esin kaynakları ve yaşam tarzıyla ilgili toplumsal bir olgudur. Bu da kendini boyayı, figürü ve şekilleri alabildiğince serbest kullanmak olarak göstermiştir. Sanatçının bu konudaki düşünceleri şunlar: "Geçmiş sanat akımlarının belki hiçbiri, Dışavurumculuğunki kadar nedeni ve kuvveti olan bir 'yeniden doğuş' yapamazlar. (...) Dışavurumculuk ya da Yeni Dışavurumculuk diye adlandırdığımız sanat tarzları,

esasında örölü duvarları yıkmak üzerine kurulu. Yeniden doğumunu yapan da bu 'özgürlük' anlayışı. Bütün kısıtlamaları ve bağları kopardığını zannettiği halde, Soyut Dışavurumculuk bile, figürü, ya da gerçeğe olan direkt referansları, dışında tuttuğu ya da sakladığı için, sanatın özgürlüğünü kısıtlamış oluyordu. (...) Öz ve ani *tutumum*, resimlerimdeki bütünlüğü, açık fiziksel veya stilden kaynaklanan benzerliklerle vermek yerine, 'gerçek'ten ihtiyacı kadar alarak ve resmi 'şimdi ve burada' meydana gelen ani bir olay şeklinde aktarmasıyla sağlıyor. Boyanın ve çizginin bu denli çarpıcılığı ve varlığı, belki Sartre'ın *Varoluşçuluk* anlayışıyla bağdaşabilir. Boyanın yüzey üzerinde, tüpten çıkarken ki canlılığını korumak istiyorum." Baykam'ın söylediklerinden, yeni dışavurumculuğun mezhebinin yeterince geniş olduğunu anlıyoruz. Öyle ki, 20. yüzyılın başındaki Alman dışavurumculuğundan 1950'lerdeki Amerikan soyut dışavurumculuğuna, gerçeküstücülükten pop ve sokak sanatına ve hatta taban tabana zıt sayılan azcı ve kavramsal eğilimlere kadar, işine yarayan her şeyden beslenebilen, onlarla zenginleşmeyi başarabilen melez bir türdür; özetle, postmodernizmin bir çeşitlemesidir yeni dışavurumculuk.

Osman Erden: Yeni Dışavurumculuk bir akım olarak 1970'li yılların sonlarında ortaya çıkmıştır. 1981'de Londra'da gerçekleşen, 38 sanatçının katıldığı 'New Spirit in Painting' Sergisi ile doruk noktasına ulaşmıştır. Buna karşın akımın en önemli temsilcilerinden Georg Baselitz'in 60'lı yıllardan itibaren söz konusu akıma dahil edilebilecek resimler yapmıştır. Bedri Baykam da 1980'li yıllarda yaptığı resimlerle bu akım içerisine dahil edilebilir.

Özdemir Altan (18.03.2016)³⁶: Baykam, Türk resim ortamına adımını attığında, çağdaş yorum ve uygulamalar bağlamında da olsa, klasik ciddiyet adına işini garantiye alma tercihindeki bir ortamla karşılaştı. Sosyal yapısı ve New York'un sunduğu sınırsız inisiyatif kullanabilme formasyonu, ona Yeni Ekspresyonist dilin akademik ciddiyeti terketme cesaretini hediye etmişti. Baykam böylece sorumluluk korkusu kökenli ürkek ortama bir bomba gibi düştü....Uygulamalarının muhasebesi için zaman biraz erken ama sarstığı ve uyardığı konusu kanımca kesin...

Sedat Balkır: Tabii ki..! Ülkemiz Yeni Dışavurumculuk sanatından bahsedecek olursak eğer, bunun en önemli temsilcisinin Bedri Baykam olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Belki en sonda söylenmesi gereken şeyi en başta söylemiş olacağım ama Bedri Baykam bence Türk sanatının "pop starı"dır. Nasıl bir zamanlar Picasso, Dali ya da Warhol "İdol"leşmişlerse; Baykam da sadece 'sanatseverler' değil 'Sanatsevmeyenler' tarafından da tanındığı gibi, şuan meşhur "Dağdaki Çoban" (Asla aşığılamak anlamında kullanmıyorum) tarafından bile tanınma ihtimali olan tek sanatçımızdır. Bunu söylerken, niyetim iyi-kötü tanımı yapmak olmadığı gibi, diğer çok sayıda önemli sanatçımızı bir alt ligde gösterme çabası hiç değildir. Bahis konusu olan şey, sadece ve sadece "Popülarite"dir. Kendisine atfedilen; Avangard, Dışavurumcu, Soyutdışavurumcu, Siyasetçi, belki de Şovmen ya da Şucu-Bucu gibi tanımlamaları biraz yüzeysel ve eski bulduğumu belirtmek isterim. Baykam'ın sanatçı kimliğinin ne olduğunu saptamaya çalışırken peşinden gidilmesi gereken yöntemi bu gibi detaylarla değil; daha derinlerde ve daha gerilerde yani neredeyse tamı tamına 100 yıl kadar önce Marcel Duchamp'ın ortaya atıp kendinden sonraki durumu tepetaklak

³⁶ Prof. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. Resim Bölümü (Emekli)

ettiği “Sanat Eseri-Sanatçı-Sanat Fikri” tartışması üzerinden ele almak gerektiğini düşünüyorum. Bilindiği üzere Duchamp sanat yapıtındansa sanat kavramının yani sanatçının fikrinin çok daha önemli olduğuna, hatta daha açık ve lafi gevelemeden söylemek gerekirse aslında sanatçının bizzat kendisinin en önemli şey olduğuna bizi bir güzel ikna etmiştir. Bu itibarla Bedri Baykam’ı sadece ürettiği yapıtlar ve bağlı olduğu akımın ne olduğu gibi dar çerçeveli bir bakış açısından ele almak yerine kendisini bir sanat objesi (Art Work) olarak doğrudan bir kaidenin tepesine oturtmak gerektiğini düşünüyorum. Çünkü hem sanatçı, hem yazar, hem siyasetçi, hem spor adamı, hem sokakta aktivist hem de tv.lerde yorumcu ve daha aklıma gelmeyen bir sürü şeyci kimlikleri açısından değerlendirildiğinde, ürettiği eserlerin ötesinde farklı bir şekilde konumlandırılması gerektiğine inanıyorum.

Bedri Baykam’ın “20. yüzyıl Türkiye tarihini tıpkı iskambil kağıtlarını karar gibi karıştırdım, fikir aşamalarından geçtim. Politikayı ve Doğu’yu sorguladım, genç kuşakları sadece sanatsal yönden değil, politik açıdan da etkiledim” söylemi hakkında ne düşünüyorsunuz? Sanatçı “kitle aydınlanması” sağlayabilmiş midir ya da genç kuşakları etkilemiş midir? Bu çerçevede, Türkiye’de bu potansiyele sahip ya da bu başarıyı elde etmiş başka sanatçılar var mıdır?

Burcu Pelvanoğlu: Bu konuda benim iyimser bir yanıt vermem mümkün değil. Türkiye, maalesef gelenek oluşturamayan ya da geleneğine sahip çıkmayan bir ülke. Gelenekten kastım, kesinlikle el sanatları değil. Gelenek, bir okul oluşturmak, bir tavır oluşturmaktır bir anlamda. Dış dünyaya karşı (coğrafi, siyasi, kültürel kodların oluşturduğu dış dünya) vermiş olduğunuz tepkiler, sizin geleneğinizdir. Sanat da bu geleneği oluşturmanın en etkili yollarından biridir. Ama Türkiye’nin geleneğini belirleyen en önemli etken nedir dersanız, buna tek kelimeyle “cehalet” derim. Bu cehalete de maalesef en çok sanat dünyasında tanık oluruz. Bir anda sanat dünyasına giren X kişi, sanat ortamında kendinden önceki her adımı silebilecek ve kendi adını birinci sıraya yazabilecek kadar cahildir bu ülkede. Bunu Bedri Baykam’ın üretimini yadsıdığım için söylemiyorum ama böylesi bir ortamda “kitle aydınlanması”nın olabileceğini düşünmüyorum. Sanat dünyası kendi aydın değil ki, kitleyi aydınlatabilsin. Türkiye’de güncel sanat, bu nedenden ötürü kendine geri dönüşlü bir çizgi oluşturmuştur. Bir yandan kurumların hızla değişimi ve dolayısıyla kurumsallaşma sıkıntısı yaşanırken diğer yandan kurum karşıtı hareketlerin de bu değişim içinde erimesi söz konusudur (Son 15 yılda inisiyatiflerin oluşumu, inisiyatiflerdeki sanatçıların galerilere geçmesi ve ardından tekrar galerilerden ayrılması gibi geri dönüşlerden bahsedebiliriz). Kurum karşıtı hareketlerin kurumsallaşma sancıları içerisinde yok olması gibi, 90’ların ortalarında önce Genç Etkinlik Sergileri’yle, 2000’lerin başında da Anadolu Kültür gibi kurumlarla kırılan merkez-çevre gerilimi bugün kendini yeni bir gerilime teslim etmiş durumda. 1980’lerin sonlarına doğru yaşanan galeri patlaması ve hemen ardından bu galerilerin teker teker kapanması bugün farklı bir konjonktörde kendini tekrar eder durumda. Sanatın son yıllarda kendi gerçek anlamı, amacı ve içeriğinden kopartılarak sadece bir yatırım aracı olarak ele alınması, neo-liberal politikalarla kuşkusuz doğrudan ilişkili. Bunu, Neo-liberal ekonomi politikaların, tıpkı güncel politikada olduğu gibi “kanon”u değiştirmesinin bir sonucu olarak da görebiliriz. Bugün neo-liberal ekonomi

politikalarının çöküşe geçtiği aşikâr, buradan güncel sanatın tekrar muhalif duruşuyla çıkması, “kanon”u da dönüştürmesiyle ilişkili olacaktır. Kanon dönüştürülürse, aydınlanmadan da söz etmek olası hale gelebilir.

Cebrail Ötgün: Bedri Baykam’ın genç kuşakları sanatsal açıdan etkilemesine bir şey diyemem ama politik açıdan etkilediğini iddia etmek çok inandırıcı değil. 12 Eylül darbesinin politik bakışı etkilediği kesin. Ne olduğumuz ortada. 90’lardan itibaren sanat ortamında politik açıdan çok çeşitli bakış açıları mevcut. “Türkiye’de bu potansiyele sahip ya da bu başarıyı elde etmiş” ifadesi kullandığınıza göre buna inanmış görünüyorsunuz ve böyle bir ön kabul soruyorsunuz. Bu doğru değil bence. Bedri Baykam’ın sanatı böyle bir misyonun yansıması değil. Kendi gerçekliğinde sanatsal dilini yakalamış önemli sanatçılarımızdan biridir. Yaşadığı dönemde varlık alanını kalıcı kılmaya çalışan ve bunun için mücadele eden sanatçılarımızdandır. Böyle sanatçılarımız da çoktur. Bedri Baykam bu sanatçılar arasında ‘şov potansiyeli’ en yüksek sanatçılarımızdandır.

Gören Bulut: Şimdi bu çok büyük bir iddia, yani bugün Türkiye’de genç sanatçıları ben etkiledim ya da ben bir ekolüm demek doğru değil. Şöyle ki, Bedri Baykam’ın yaptığı işlerden etkilenenler vardır ama bunu söylemek büyük bir iddia olur. Bunları bırakalım başkaları söylesin, yani genç sanatçıların Baykam bizim idolumuzdur, çok büyük işler yapmıştır, ben çok etkilendim demeleri gerekir. Şöyle diyebilirsiniz Picasso çok büyük bir çığır açmıştır, bir çok kişiyi etkilemiştir Kübizm ile, Duchamp da keza öyle bir çok kişiyi etkilemiştir. Bugünkü sanatın temellerinde çok önemli yeri olan sanatçılar bunlar. Onlar söyleyebilir ama Bedri Baykam hiçbir zaman öyle olamaz mesela, farklı bir şey bu. Kendini öyle biri olarak görebilir bir sanatçı. Ama toplum onu nasıl görüyor acaba bu önemli. Onun için çok fazla bir şey söyleyemem, fakat genç kuşaklar arasında Baykam’ın etkiledikleri mutlaka vardır hayır hiç etkilememiştir de diyemeyiz. Türkiye’de sanat nereye geldi nereye gitti. Bence Bedri Baykam’dan çok şimdi genç sanatçıları etkileyen galeriler var, sanatçılara yirmi tane tual yaptırıyor ve onları pazarlamaya çalışıyor, onların arasından kaç kişi kalır bilemiyorum. Baykam, etkilediği sanatçılara yaptığı resimler ya da uyguladığı sanat hakkında ne kadar katkı yapabilir ki? Her şey para günümüzde, insanların yaşamak için paraya ihtiyacı var artık birazda Baykam’dan çok sanatçıları para etkiliyor diyebilirim. Türkiye sanatın kolay yapılmadığı bir ülke, sanatla geçineceğim diyen insan çok az, bu sadece bizim ülkemiz için geçerli değil dünyada da durum böyle. Kaç kişi sivrilmıştır ya da çok büyük paralara işlerini satıp geçinebilmektedir? Bu çok zor ve uzun bir süreç oralara gelmek hiç kolay değil, senin elinden tutacak, sana destek verecek biri olması lazım, senin de mali gücünün olması gerekiyor yani başka bir şey düşünmemelisin, bir takım şartlar oluşacak ki örneğin senin sanatını pazarlayanlarla bir yere geleceksin, o zaman olabilir ama iki sergide iki resim satmak yetmiyor. Çok büyük bir sanatçı olmak için senin artık ürettiklerini düşünmeden yalnızca o işi yapmalısın, pazarlama kısmı da başkasının olmak zorunda. Bu o kadar kolay değil. Türkiye’den yurtdışında büyük başarılarla imza atmış Türk sanatçılara gelince, çok bilinmeyen etkenlere bağlı uluslararası sanat camiyayı sarsacak bir hareket henüz Türkiye’den çıkmamıştır. Yani çok eskilere gidersek, Mimar Sinan gibi çok büyük bir dünya adamı çıkmamıştır.

Mehmet Yılmaz: Baykam'ın "kitle aydınlanması"na katkısının ne boyutta olduğunu bilemem. Ancak gerek işleri, gerek kitap, metin ve polemikleriyle kuşkusuz kendisinden bir sonraki kuşak olarak bizleri etkilemiştir. Bu başarıyı yakalamasında ısrarlı ve istikrarlı bireysel çabası çok önemli olmuştur. Şu an dışarıda ondan daha çok tanınmış sanatçılarımız var; ama onların tanınmasını sağlayan (piyasa, yeni liberalizm, etnik konular vs gibi) başka dinamiklerin olduğunu düşünüyorum.

Osman Erden: Bedri Baykam 1990'lı yılların ortalarından önce gerek kaleme aldığı manifestolar gerekse de 'Maymunların Resim Yapma Hakkı' gibi kitaplar ile sanata politik bir çerçeveden bakmıştır. Baykam'ın bu dönemdeki tavrının belli bir etkisi olduğundan bahsedilebilir. Bununla birlikte 2000'li yıllardaki politik tavrının genç sanatçıları etkileyip etkilemediği tartışma götürür.

Özdemir Altan: Politika ve önderlik isteği, yazarlık ve hitabet yeteneği onun aile yapısından gelen bir alışkanlık. Çok yönlülük ve sürekli aktivite konusunda ise başkalarına herhangi bir etkisi olduğu söylenemez. Zira Türk resminin egoist bireylerini ülke sorumluluğu bağlamında harekete geçirmek öyle kolay kolay gerçekleştirilebilir bir değer değildir....