T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

ÇAĞDAŞ ÖZGÜN BASKI RESİM SANATINDA POLİTİK SÖYLEMLER

Birsen LİMON

DOKTORA TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Alaybey KAROĞLU

Konya – 2011

ÖNSÖZ

Sanat; evrensel bir değer olarak, farklı kimlikler ve farklı anlayışlar içerisinde şekillense de, zaman içinde farklı dünya görüşlerini yansıtmış olsa da, hayatın vazgeçilmez bir unsuru; dahası sanatçısı için bir tür var olma sebebidir. Ancak içinde yaşadığımız çağa damgasını vuran, gelişmiş/geliştirilmiş söylemler ile şekillenen kavramlar/kuramlar/bulgular dahilinde, sanatın, başka alanlarla etkileşime geçirilmesi halinde genellikle kendi asli değerleri geri plana atılmaktadır. Günümüzde sanata ilişkin tüm pazarlama şekillerinin değişmesi ile öne çıkan sanat eseri *biriciktir* fikrinin yıkılması, çoğaltılmış sanatsal üretimlerin de dünyada ön plana çıkmasına sebep olmuş ve birden fazlalığı savunan özgün baskı eserlerin plastik sanatlar içerisindeki yerini önemli şekilde etkilemiştir.

Özgün baskı denildiği zaman akla ilk gelen çoğaltılabilme özelliğinden kaynaklanan, sanatı kitlelere aktarmada etkin, dahası etkili bir araç olmasıdır. Ancak unutulmamalıdır ki özgün baskıda, bugün gerek Postmodernizm'in, gerek siber kültürün etkisiyle yeniden şekillenmiş anlam/tanımlama kargaşasından hâla kurtulamamıştır. Birbirinden oldukça farklı açılımlar/söylemler içeren sanatsal tüm aktivitelerde olduğu gibi özgün baskı sanatçıları da küresel boyutta bir çok teorik dilin dolaşımını sağlamıştır.

Özgün baskı sanatı/sanatçısı, politika/politik olanla etkileşim içine girdiğinde teknik ve işlevsel boyutuyla hangi ideolojiye hizmet ederse etsin, kendini ve önemini tekrar tekrar kanıtlamış bir alandır. Sanat tarihi içinde geçmişten günümüze çeşitli ustaların/ressam ve heykeltıraşların bu alana ilgi duymalarının nedeni de bu gibi özellikleridir. Bu nedenle "*Çağdaş Özgün Baskı Resim Sanatında Politik Söylemler*" doktora tez konusu olarak seçilmiş, incelemeye değer bir konu olarak belirlenmiştir.

Tez kapsamında yapılan araştırma sürecinde öneri ve desteği ile yanımda olan, danışmanım Doç. Dr. Alaybey KAROĞLU'na, bu alanda bilgi ve tecrübelerini benden esirgemeyen değerli hocam Prof. Hasan PEKMEZCİ'ye, tez kapsamında beni Arizona State Üniversitesi'ne misafir araştırmacı olarak kabul eden Prof. John RISSEEUW ve Prof. Joseph SEGURA'ya, Tez İzleme Komitesi'nde yer alan ve araştırma süresince değerli görüşleriyle teze katkıda bulunan hocalarım Yrd. Doç. Dr. Ayşe OKUR ve Yrd. Doç. Dr. Hafize PEKTAŞ'a, yazım aşamasında itinayla tezimi okuyan ve değerlendiren değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Zuhal ARDA'ya, tez ile ilgili çalışmaların

fotoğraflanmasında yardımlarını benden esirgemeyen Hasan YÖRÜKOĞLU'na, benimle birlikte bu süreci aynı heyecanla yaşayan ve muhabbetlerini benden esirgemeyen arkadaşlarıma ve beni bu güne getiren, sevgi ile büyüten aileme, dostlukları ve destekleri için teşekkür ederim.

Birsen Limon
Konya 2011

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin		
	Adı Soyadı	Birsen LİMON
	Numarası	084117021003
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/Resim-İş Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora X
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Alaybey KAROĞLU
	Tezin Adı	Çağdaş Özgün Baskı Resim Sanatında Politik Söylemler

ÖZET

Yüzyıllar boyunca sanata hamilik eden sınıf, dini ve politik egemen gücün kendisi, yakını ya da aristokrat sınıfı olmuştur. Egemen olanın sahip olduğu ideoloji, ona politik gücü de sağlar ki bu açıdan baktığımız zaman sanatın, birinci olarak politika/politik olan ile yadsınamaz bir ilişkisi vardır. İkinci bir etken güç ise din ve dinsel söylemlerdir. Bu ilişkiler değerlendirilirken ise müphem söylemlerde bulunmak en kolayıdır. Olana bitene müphem dedirten Postmodernizmin getirisi yeni okumalar, Marksizm'in bile yine/yeniden ele alınışı, tarih diye bilinenin tekrar tekrar yazılması/yorumlanması, değişen ve artan söylem sayısı, kültürlerin yok olması veya değişerek/dönüşerek artması, küreselleşme gibi sebepler değildir. Müphem sadece egemen gücün gittikçe çok sesli bir koro haline gelmesinden kaynaklanır ve ne ironiktir ki egemen güç arttıkça doğru da artar, yanlış da. Bu bağlamda sanat, politik olanın hizmetinde, onun ideolojilerini çekici bir hale getirirken, politik olan da, sanatın yayılmasına yardım etmiştir, denilebilir.

Özgün baskı resim sanatı tam bu yayılma noktasında zaten var olan çoğaltılabilme özelliğinden kaynaklanan büyük bir imtiyaz barındırır. Elbette ideolojilerin yayılmasında özgün olan ve belli bir sayıda da olsa çoğaltılabilen birşey, tek ve korunması gereken bir şeyden daha etkilidir. Özgün baskı resim sanatı ayrıca sanatçısına yeni/farklı görsel anlatım olanakları sunması bakımından da önemlidir.

Politik güncele ilişkin hemen ve istenilen sayıda özgün iş üretme imkânı veren teknikleri ile özgün baskı resim sanatı aynı zamanda sanatçısına güncel olana ilişkin çağdaş/özgür/özgün bir söylem oluşturma imkânı da sunar.

Nitel araştırma tekniklerinin uygulandığı araştırmada genel tarama modeli yanısıra veri toplama aracı olarak gözlem yöntemi kullanılmıştır. Araştırma kapsamında olabildiğince çok, faklı ve özgün kaynağa ulaşılmaya çalışılmış, veriler elde edilirken ise döküman incelemesi, eser analizi yanında fotoğraf makinası, tarayıcı ve ses kayıt cihazı kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Politika, Sanat, Özgün Baskı Resim Sanatı

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin		
	Adı Soyadı	Birsen LİMON
	Numarası	084117021003
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/Resim-İş Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora X
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Alaybey KAROĞLU
	Tezin İngilizce Adı	Political Discourses in Contemporary Printmaking

SUMMARY

Throughout centuries and with few exceptions, dominant classes in a society also acted as patrons of art. The ideology possessed by the dominant classes is among the sources of their political power, and thus, art has an undeniable connection with politics and the political. When evaluating this connection, producing ambiguous discourses is the easiest. What makes things ambiguous is not the new readings brought by postmodernism, re-evaluation of Marxism, re-reading/re-interpretation of what is known as history, the change and multiplication of discourses, the choice faced by cultures either to be extinct or to survive by transformation and multiplication, or globalization. Things are ambiguous because the dominant classes have in time become a polyphonic choir, and because ironically, as the dominant classes expand, the number of both rights and wrongs increase. In this context, it can be argued that art served politics and made its ideologies look attractive, and in turn, politics helped expand the art.

At this very point of expansion, the art of original printmaking has a privileged position because of its duplicability. What is original and what can be duplicated (if only to a limited extent) is more effective for the purposes of expanding ideologies than what is unique and what needs protection. The art of original printmaking is also important in that it offers its practitioner novel/different methods of visual expression. As it offers the opportunity to produce instant and many original works on what is on

the political agenda, the art of original printmaking provides the artist with the opportunity to create a contemporary/free/original discourse.

Qualitative research methods were used in the study, and data were gathered by survey methodology as well as by observation. As many different and original works as possible were examined as part of the research, and document analysis and artwork analysis were used to analyze the data gathered via cameras, scanners, and audio recorders.

Key Words: Politic, Art, Printmaking

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

Bilimsel Etik Sayfası i
Tez Kabul Formu ii
Önsöz iii
Özet v
Summary vii
Kısaltmalar ve Simgeler Sayfası xi
Resimler Listesi xii
Giriş 1
BİRİNCİ BÖLÜM- VERİ SETİ VE YÖNTEM
1.1. Araştırmanın Modeli 6
1.2. Evren ve Örneklem 7
1.3. Veri Toplama Araçları 8
1.4. Verilerin Toplanması 8
İKİNCİ BÖLÜM – KAVRAMSAL ÇERÇEVE
ÖZGÜN BASKI RESİM TEKNİKLERİ VE GELİŞİMİ
2.1. Özgün Baskı Resim Sanatı Teknikleri 9
2.1.1. Kabartma Baskı/Relief Print 9
2.1.2. Ağaç Baskı/Wood-cut 10
2.1.3. Oyma Baskı/Intaglio 13
2.1.4. Gravür/ Etching (Çukur Baskı 14
2.1.4.1. Kuru Kazıma-Drypoint 14
2.1.4.2. Aquatint-Akuatinta 15
2.1.4.3. Asit Yedirme-Offort 16
2.1.5. Taş Baskı-Litografi/ Lithography (Düz Baskı 17
2.1.6. İpek Baskı-Serigrafi/ Screenprint 18
2.1.7. Mono Baskı/Monoytpe 20
2.1.8. Dijital Baskı/Digital Print 20
2.1.9. Tipo Baskı/Letterpress 21
2.2. Türkiye'de Özgün Baskı Resim Sanatının Gelişimi 22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM –BULGULAR VE YORUM

ÖZGÜN BASKI RESİM SANATINDA POLİTİK SÖYLEMLER

3.1. Sanat ve Politika 26
3.2. Özgün Baskı Resim Sanatı ve Politika İlişkisi 38
3.3. Politik Özgün Baskı Resim Sanatı ve "Özgünlük" Sorunu 45
3.4. Avangard Aktivist Özgün Baskı Resim Sanatçıları.....48
3.4.1. İnanç-Mitoloji 56
3.4.2. Savaş-Barış.....61
3.4.3. İstismar-Sömürü.....69
3.4.4. Baskı-Direniş.....76
3.4.5. Feminizm-Cinsiyet.....83
3.4.6. Küreselleşme 93
3.4.7. Çevre 100
3.4.8. Sağlık.....102
3.5. Politik Söylem İçeren Özgün Baskı Resim Sanatında Estetik.....104
3.6. Politik Özgün Baskı Resim Sanatı Organizasyonları 120
Sonuç ve Öneriler 125
Kaynakça 132
Resimler Kaynakça.....137
Özgeçmiş.....142

KISALTMALAR ve SİMGELER

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ASU	: Arizona State University
CIO	: Congress of Industrial Organizations
DAAD	: Deutscher Akademischer Austausch Dienst
IMF	: International Monetary Fund
IMOGA	: Istanbul Museum of Graphic Arts
IWW	: International Workers of World
LACMA	: Los Angeles County Museum of Art
M.S.	: Milattan Sonra
MoMA	: The Museum of Modern Art
PWAP	: Public Works of Art Project
SGCI	: Southern Graphics Council International
UAG	: United Artists Group
VB.	: Ve Benzeri
VS.	: Vesaire
YY/Yy/yy	: Yüzyıl
YÖK	: Yükseköğretim Kurulu
WPA	: Work Projects Administration

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No

R 1. Albrecht Dürer, Kiyametin Dört Atlısı 10
R 2. Kitagawa Utamaro, Üst Kattaki Aşıklar 12
R 3. Katsushika Hokusai, Kanagawa'nın Büyük Dalgası 12
R 4. Thomas Kilpper, Halka 13
R 5. Jacques Callot, Savasin Acılarından Asılanlar.....14
R 6. Rembrandt van Rijn, Üc Haç, Ücüncü Derece 15
R 7. Francisco Goya, Ne Yapabiliriz.....16
R 8. William Kentridge , Saat 4'te Zeno 17
R 9. Patrick Caulfield ,Avignon'un Arkadan Görülüşü.....19
R 10. John Risseeuw, Tam Kahrolasi Aptalllar.....22
R 11. Erik Ruin, Karanlık Zamanlar(Karanlık Zamanlarda Şarkı Olacak mı 53
R 12. Clifford Harper, "Anarşi: Bir Grafik Klavuz" Kitap İçi Görsellerinden 54
R 13. Carlos Cortez, Ricardo Flores Magon.....55
R 14. Alfred Hrdlicka, Karfreitag/Good Friday 56
R 15. Emil Nolde, Peygamber 57
R 16. Emil Nolde, Ruh ve Davud 58
R 17. Emil Nolde, Hazreti Süleyman ve Eşleri 58
R 18. Emil Nolde, İsa ve Aldatan Kadınlar 58
R 19. Emil Nolde, Yazıcılar.....58
R 20. Kathe Kollwitz, Ölüm ve Kadın.....59
R 21. Erol Deneç, Kova Burcu 60
R 22. Hasan Kıran, Kuşlarla Dans.....61
R.23.Francisco de Goya, Aklin Uykusu Canavarlar Doğurur 63
R 24. Francisco de Goya, İste Bu Senin Doğma Nedenin.....63
R 25. Jacques Callot, İşkence 64
R 26. Kathe Kollwitz, Anneler 65
R 27. George Grosz, Hırsız.....65
R 28. Alfred Leete, Ülkenin Sana İhtiyacı Var.....66
R 29. James Montgomery Flagg, Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum.....66

R 30. Pal Sujan, Savaş Yardımı İçin Ulusal Sergi Afişi.....67
R 31. Harry Gotdieb, Özgürlük 68
R 32. John Risseeuw, On Kilo.....68
R 33. Eric Avery, Askerler 69
R 34. Honoré Daumier, Rue Transnonain 70
R 35. Kathe Kollwitz, Alman Ev Hanimlari Sergisi icin Poster.....71
R 36. Kathe Kollwitz, Aile 72
R 37. Ergin İnan, İnsan.....74
R 38. Ergin İnan, Dachalı Temerküz Kampı 75
R 39. Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi 76
R 40. Aydın Ayan, İnsanın İnsana Etiğidir.....76
R 41. Afiş, Genç Ol ve Sus.....78
R 42. Afiş, Dev-Genç 79
R 43. Carlos Cortez, Joe Hill.....81
R 44. Carlos Cortez, Lucia Gonzalez de Parsons 81
R 45. Solidarność, Tomasz Sarnecki, Yüksek Dayanışma 4 Haziran 1989 83
R 46. Gerilla Kızlar Posterleri 84
R 47. Henri de Toulouse-Lautrec, Ahlaksızlık.....85
R 48. Martin Lewis, Mahallenin Patronu 85
R 49. Şikago Kadın Grafik Topluluğu, Çalışan Kadınlar.....87
R 50. Jacob Burck, Tanrı İhtiyaçları Sağlar.....87
R 51. Nancy Hom, "Çalışan Kadınlar: İstesek Bu Ülkeyi Kapatabiliriz.....88
R 52. J. Howard Miller, Bizde Yapabiliriz.....89
R 53. ABD Çalışma Bakanlığı'nın Hazırladığı Poster 89
R 54. Mustafa Aslıer, Kadın Hakkı 91
R 55. Harry Gottlieb, Kömür Toplayıcıları.....92
R 56. Nancy Spero, *Biz Kürtaj Yanlılarıyız*.....93
R 57. Thomas Bayrle, Mao.....95
R 58. Hans Haacke, Helmsboro Country.....95
R 59. Hans Haacke, *Tecrit Kutusu*.....96
R 60. Thomas Clarkson Çizimi.....97
R 61. Ricardo Levins Morales, Küreselleşme: Gelecek Nesil.....97

R 62. Robert Rauschenberg, İşaretler 98
R 63. Robert Rauschenberg,Güncel 98
R 64. Betsabee Romero, *Kaybolan Şehirler* *99*
R 65. Hasan Pekmezci, Kafes 100
R 66. Aydın Ayan, Karda Kargalar 101
R 67. Sue Coe, Rescved 101
R 68. Sue Coe, Vick'in Köpekleri 102
R 69. Sue Coe, Hayvanların Şükran Günü 102
R 70. Masami Teraoka, Aids Serisi, Banyodaki Geysa 103
R 71. Eric Avery, Büyük Hasta Karaciğer 103

GİRİŞ

Araştırma konusu, "Çağdaş Özgün Baskı Resim Sanatında Politik Söylemler", özgün baskı resim sanatının günümüzde geldiği noktanın anlaşılması, söylem oluşturmada ne kadar etkili bir araç olduğunun kavranması ve sanatçısının politik olana ilişkin yaklaşımının sorgulanması açısından oldukça önemli bulunmuştur.

Araştırma sürecinde en çok tartışılan konulardan ilki "Özgün Baskı Resim" adı olmuştur. Batı dillerinde; İtalya'da "stampa", Fransa'da "estampa", İngiltere'de "print" sözcüğüyle tanımlanan bu teknik, dilimizde "Özgün Baskı Resim" olarak karşılığını bulmuştur. Aslında ne özgün denmeye ne de sadece resim sanatı içine sıkıştırılmaya ihtiyacı olan *'baskı sanatı'*nın araştırma kapsamında '*özgün baskı resim'* olarak kullanılmasının en önemli sebeplerinden birini, bugün devam eden isim karmaşasından halâ kurtulamamış olması oluşturur. Örneğin baskı derslerine yoğun bir şekilde yer vermiş köklü üniversitelermizden Mimar Sinan Üniversitesi'nde ders ismi Gravür, Serigrafi, Litografi Atölyesi olarak geçerken, Anadolu Üniversitesi'nde Baskı Sanatları, Hacettepe Üniversitesi'nde Baskı Resim olarak geçtiği gözlemlenmiştir. Çoğaltılabilme özelliğinin yanısıra sanatçısının kalıp hazırlama süreci doloyısıyla bazı çevrelerce sanatçı değil zanaatçı yakıştırmalarından sıyrılmak amacıyla başına *özgün* ve ülkemizde kendine çıkış noktasını resim sanatı altında sağlamış olduğu gerçeği göz önüne alınarak sonrasına *resim* eklenmiş hali ile araştırmamızda *özgün baskı resim* isminin kullanılmasına karar verilmiştir. Anlam karmaşasından sıyrılması adına araştırma içinde bu konu *politik özgün baskı sanatı ve özgünlük sorunu* başlığı altında ele alınmış ve araştırma kapsamında incelenen eserlerin bir kaçı hariç daha çok resimsel olmasına dikkat edilmiştir. Çağdaş söylemini desteklemesi adına ise güncel ve yaşayan sanatçı örneklerine, içinde bulunduğumuz çağdan beslenen sanatçılara ve sorunlarını ele alan eserlere olabildiğince yer verilmeye çalışılmıştır.

Araştırma esnasında konu ile ilgili diğer terim ve deyimlerde de bir kavram kargaşası yaşandığı görülmüştür. Bu nedenle öncelikli olarak araştırmamızın içerisinde yer alan terimlerin ve kavramların neleri kapsadığını açıklamak gereği duyulmuştur. Günümüzdeki kullanımının aksine çağdaş sanat, modern sanat gibi kesin ve net bir zaman dilimini içermez. Çünkü modern sanat post- ile sonrasınıda

sorgulayabildiğimiz bir oluşumken, çağdaş olan daimidir. Barındırdığı anlama göre incelenmesi güç olsa da, 1960'lardan sonra başladığı kabul edilen yani başka bir deyişle modernizmin bittiği kabul edilen zamanlardan günümüze kadar süregelen, akım, üslup, teknik birliği gözetmeksizin çağdaş olarak nitelendirilen sanat biçimlerinden söz etmeyi mümkün kılar. İhtiva ettiği konular ise genellikle güncel ile ilişkilidir, yani sanatçısının genellikle çağın o an getirisi ne ise onunla beslendiği ve o güne ait sorunları ele aldığı gözlemlenmektedir. Bu açıdan bakınca Türkçe'ye 'güncel sanat' olarak çevrilen 'contamporary art' özünde çağdaş sanata karşılık gelmekte, ancak çevirilerin çeşitliliği kavram karmaşasına yol açmaktadır. Yani genel bir açıklama ile çağdaş sanat özünde modernizmden sonra gelen ve postmodernizmi de kapsayan, ancak bununla da sınırlı olmayan geleceği açık bir kavramdır. Çağdaş olan postmodernizmin sebeplerinden/sonuçlarından beslenebilirken, postmodernizm içinde barındırdığı sorgulama pratiklerini, yeni söylem şekillerini modernizme yönlendirdiğinden çağdaş olana ilişmez/ilişemez denilebilir. Son otuz yıldır sanatçıların en yaygın şekilde ele aldıkları konular örneğin; feminizm, çok kültürlülük, küreselleşme, teknoloji, biyo-mühendislik, sanayileşme, çevre ve sağlık sorunları gibi konuların hepsi birbiri ile ilişkili ve çıkış noktaları belli zamanların öncesine ve ya sonrasına aittir. Örneğin savaşlar, genetik çalışmalar, yeni hastalıklar, dünyada değişen güç dengeleri vb.

Araştırma kapsamında *söylem oluşturma* ise eserlerin ve sanatçıların çözümlenmesi yöntemi, dahası bu çözümlemenin politika ve sanat bağlamında ele alınması sebebiyle kullanılmıştır. Özgün baskı resim sanatı, sanatçısının anlatımını keskin bir şekilde kullanmasına elverişli yapısı gereği politik olan üzerine söylem oluşturmada ve kitlelere ulaşmada etkili bir tekniktir ki bu bakımdan barındırdığı söylem yalın ve önemlidir.

Dünya konjonktürüne, değişen ekonomik-sosyal-politik her türlü yapının ortaya çıkardığı sonuca baktığımız zaman, günümüz sanatının politik erkle makyavellist yani amaca varmak için bütün araçların kullanılmasını meşru sayan bir ilişki içinde bulunduğu aşikardır. Politik olanın üzerinden sanat yapılmaya başlandığında mecazi/metaforik anlatımlardan aforizmalardan (derin anlamı olan, geniş duygu ve anlatıların tek ve sloganımsı bir cümle şeklini almış hali) vazgeçemeyen sanatçı, bundan rant elde etmeye gelince gayet açık/yalın gerek

maddi, gerek ün/şöhret olarak hemen karşılığını almaya başlamaktadır. Bu süreç bazen isteyerek/planlayarak hazırlanır, Andy Warhol örneğinde olduğu gibi; bazense istemeden ortaya çıkar ve bedeli çok ağır olur, Carlos Cortez örneğinde olduğu gibi. Buradan da anlaşılacağı üzere politik iş üretmenin nedenleri bile ayrıca bir inceleme konusudur. Bu nedenlerden bazıları sanatçıların kendi hayatlarını, yaşadıkları çağın sorunlarını içkinleştirmelerinden olabileceği gibi, Kathe Kollowitz örneğinde olduğu gibi, yaşanmış bir olay üzerine tepki olarak da çıkabilir Ergin İnan örneğinde olduğu gibi. Sanatçının kendisi bizzat politikanın içinde olabileceği gibi, Harry Gottlieb örneğinde olduğu gibi, politika ile uzaktan yakından alâkası olmamasına rağmen altını çizmek istediği sorunları konu edinmiş olabilir, Sue Coe örneğinde olduğu gibi. Özgün baskı resim sanatçıları eşitlik taraftarı düşünceler ve ekonomik zorlukların verdiği cesaretle özgün baskı eser üretmenin "milyonlar için sanat " üretmek olduğunu keşfettikleri günden bu yana; çağdaş özgün baskı sanatçıları, anlamlı içerikler bulmanın, yenilikçi ulaşılabilir sitillerde, yeni teknikler geliştirerek ve geniş kitlelere ulaşmak için yeni stratejiler aramanın önemini vurgulamışlardır.

Aslında yüksek sanat anlayışı politik olan için sakıncalıdır. Zira hükmedilen kesim hükmedenden hem niteliksel olarak, hem de niceliksel olarak farklıdır. Özünde tüm bu farkların sebebinde, kendini üst olarak niteleyenin, kendi dışında tüm kültürel yapıları alt kültürmüş gibi nitelemesidir. Postmodern söylemden etkilenip varıyoğu kültür olarak niteleyenler değil, ancak bizim bahsettiğimiz alt kültür, bir topluma hakim olan genel kültür durumudur. Aslında politik anlamda alt kültürün, üst kültürden farklılık gösterdiği ve azınlık gruplarınca benimsendiği unutulmamalıdır. Bu anlamda alt kültür durumu, genel kültürden tam bir kopma biçiminde değil ancak farklılaşma biçiminde ortaya çıkmaktadır. Sanatçı bu şartlarda bir anda *yabancılaştığı* ortamda hem *özgür* olarak nitelendirilir, hemde üst kültür tabakasından biri gibi muamele görür. Bu sebepten sanatçının *muhalif* duruşu sadece *eleştirel* olanmış gibi algılanmasına sebep olur. Sürekli politik olana ilişkin iş üreten sanatçılarında sanat camiası içerisinde bir alt kültür olma durumu vardır ki, buna en büyük sebep politik olana ilişkin sebepleri ve sonuçları irdeleyen yapıları gereği ve ya dahil oldukları etkinlikler ve örgütlü sanat hareketleri gereği duruşlarıdır denilebilir.

İçinde bulunduğumuz çağda karşımıza sürekli çıkan küreselleşme kavramının bilindiği üzere yayılmasında ve gücüne güç katmasında en büyük etken teknolojidir. Bu açıdan küreselleşmenin kendine hedef belirledikleri arasında bilimi, sanatı dahası insana özgü olan her şeyi saymak mümkündür. Bilimin özellikle de teknolojinin egemen olduğu dünyada kürselleşmenin getirisi, yeni kapitalist düzende insanların ilgilendiği tek şey tüketim olmuştur. Tüketimin beğeni düzeyleri üzerindeki etkisi sosyal sınıflamalar ve ürüne kolay ulaşabilme ile bağlantılı olmasının yanı sıra ne yazık ki üretilen ürünlerin sağlam zeminde olmayışı ile de paralellik gösterir denilebilir. Beğeninin gün ve gün değiştiği dünyada dün sanat olarak görülmeyen bir çok oluşum değer bulurken, hatta çoğu zaman yine aynı sebeple iştigal değer kaybettiği gözlemlenmektedir. Özgün baskı resim sanatı için ise bu durum olumlu yönde ilerlemiş, insanların artık ulaşabildikleri orjinallerin değer kazandığı zaman itibariyle özgün baskı piyasası tüm dünyada olabildiğince artmıştır. Yüz kişide de olsa elinde orjinal bir eser olmasını isteyen değişik alım gücüne sahip sanat alıcıları, özgün baskı eserlere gerekli değeri vermeye başlamış ve zaman içinde özgünlüğünden tutun da sanat mıdır? değil midir? Sanat ise konumlanacağı yerden tutun da değerine kadar bir çok tartışmalara sebep olan özgün baskı resim sanatı bugün artık tüm bunlardan sıyrılmış, tek başına alanında oluşturulan örgütlenmiş hareketlerden, organizasyonlardan, bilimsel etkinlik ve sergilerden aldığı güç ile dün olduğundan çok farklı bir yerdedir.

Ancak insana ait olan da muamma bitmez, her ne kadar bazı durumlarda çok olumlu yorumlar getirse de küreselleşme, kültürlenmeyi şeklen üzerinde etiket gibi taşıyan günümüz şartlarında kolayca ulaştığı bilgilerin doğruluğunu ve özgünlüğünü sorgulamayan, bu sebepten özünde sığ ve çoğunlukla tüketen konumunda olan kitleler artmıştır. Sürekli artarak ortaya çıkan bu girift yapılanmalar yozlaşarak kendilerine bağlı alt sınıflar oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda arada kalmış ve farklı kültürel yapılar da oluşturmuşlardır. Bu durum açısından insan etken güçlerin gerisinde kalamayacağından sahip olduğu ve bugüne taşıdığı değerler ile birlikte çağının getirilerine veya çoğu zamanda götürülerine maruz kalmaktadır denilebilir. Bu sebeptende günümüz sanatçısının ele aldığı konular, sadece kendi kültüründen, yaşam standardından, içinde bulunduğu egemenin sorunlarından kaynaklanmaz.

Her ne kadar günümüzde sanat sermaye sahiplerinin tekeline girmiş gibi görünse de sanatın saf varlığı herşeyin üstündedir. Tek başına da olsa farklı bir düşüncenin/fikrin her zaman ve her şartta egemen olandan üstün olması gibi. Sanat/sanatçı ise politikanın/politikacının üstündedir. Unutulmamalıdır ki politika değişkenlere, sanat var olma ile örtüşen değerler üzerine inşaa edilir. Sanat eseri, dünyada yaşanan en kötü şeyleri; savaşı, istismarı, baskıyı, cinsel ayrımcılığı vb. sorunları da ele alsa özünde geleceğe yönelik bir umut taşır. Taşıdığı estetik değer, kullanılan teknik veya sanatçısı belli bir ideoloji barındırır gibi görünse de aslında bu değeri sanat eseri taşır. Bu açıdan bakıldığında ise politik olana alet olan, sanatçıdan/estetikten/teknikten çok eserin kendisidir denilebilir.

Araştırma kapsamında cevap aranan en önemli soru "özgün baskı resim sanatının politika ile olan ilişkisi nedir?" iken alt problem durumu olarak da;

1. Politika ve sanat neden ve ne şekillerde etkileşime geçer?
2. Politik ima içeren özgün baskı eser aslında barındırdığı şiddet imgeleri ile topluma neyi diretir?
3. Politika ile özgün baskı resim sanatı etkileşiminde estetik nasıl koşullanır?
4. Politik özgün baskı resim sanatı organizasyonları nelerdir? Sorularına cevap aranmıştır.

Ulaşılan kaynaklardan elde edilen bilgilerin gerçek olduğu varsayılarak oluşan araştırmanın amacı daha sonra bu alanda yapılacak araştımalara da esnek bir çerçeve bırakarak özgün baskı resim sanatının politika ile etkileşimine dikkat çekmek ve bu etkileşimi yoğun olarak sorgulayan sanatçıların çalışmalarını ve ele aldıkları konulara açıklık getirerek bu alandaki eksikliği doldurmaktır.

I.BÖLÜM

VERİ SETİ VE YÖNTEM

Sanat başlangıcından bu yana insanoğlunun dahası insanlık tarihinin bir parçası olmuştur. Bu parçası olma noktasında sanatın belki de en büyük işlevi ise dün olanın bugüne aktarımında oynadığı önemli roldür. Bu sayede hangi zaman diliminde yaşarsa yaşasın, insanlar kendilerinden öncekilerin bilgilerini, deneyimlerini, yaşadıklarını, beğenilerini vb. takip etme şansını elde etmişlerdir. Ayrıca sanat salt varlığı ile insanlık için önemli bir çıkış noktası, duygu ve düşüncelerin özgür bir ifade şeklidir. Bu bağlamda araştırma konusu olan özgün baskı resim sanatının ise plastik sanatlar içindeki yeri, kuşak, yer ve zaman farketmeksizin tartışıla gelmiş olmasına rağmen dönemsel yaşanmış önemli politik olayları, bilimsel ve teknolojik gelişmeleri, yaşanan önemli kültürel değişiklikleri aktarmada etkili bir araç olarak kullanılması bakımından önemlidir.

Araştırmada kavramsal çerçeveye uygun, nitel araştırma tekniklerinden faydalanılmıştır. Çünkü nitel araştırma, kuram oluşturmayı temel alan bir anlayışla sosyal olguları bağlı bulundukları çevre içerisinde araştırmayı ve anlamayı ön plana alan bir yaklaşımdır. Bu tanımda "kuram oluşturma" toplanan verilerden yola çıkarak daha önceden bilinmeyen birtakım sonuçları birbiri ile ilişkisi içinde açıklayan modelleme çalışması anlamına gelmektedir (Aktaran: Yıldırım, Şimşek, 2005: 39-40).

1.1. Araştırmanın Modeli

Bilimsel araştırmalarda gerçeğin doğasına uygun, sistematik ve tutarlı bir sürecin takip edilmesi önemlidir. Nitel araştırmacının bu amaca yönelik olarak araştırmasını planlaması, ancak bu plan içinde belli bir esnekliğe de yer vermesi gerekmektedir (Yıldırım, Şimşek, 2005: 83)

Bu bağlamda araştırma kapsamında genel tarama modeli kullanılmıştır. Araştırma, aslı itibariyle çok sayıda örnek barındırmasına rağmen, genel bir yargıya varmak amacıyla, alınan kesitler üzerine yapılan taramalardan oluşmaktadır. Araştırma probleminin belirlenmesi sonrasında kuramsal/kavramsal çerçevenin oluşması için okumalar yapılmıştır. Araştırma alanın/örnekleminin belirlenmesi

aşamasında bu alanda ders veren kurumlar araştırılmış, Herberger Enstitüsü'nde (Herberger Institute) derslere katılınmış, veri toplama araçlarının genişliği dolayısıyla kütüphane, müze, kolleksiyon vb. bu kurumdan faydalanılmıştır. Nitel verilerin elde edilmesi noktasında ilk olarak geniş bir literatür taraması yapılmış, uygun metinlerden yararlanmak amacıyla olabildiğince çok farklı kaynağa ulaşılmaya çalışılmıştır. Analiz ve bulguların yorumlanması, edinilen bilgi ve tecrübe dahilinde yapılan görüşmeler ve tartışmalar ile şekillenmiştir. Elbette nitel araştırma ile elde edilen bulguların genellenebilmesi güçtür. Bu açıdan bakıldığında araştırma, aynı alanda daha sonra araştırma yapmak isteyen araştırmacılar için esnek fikirler barındırsada, dönemsel yaşanan bir çok politik olayın özgün baskı resim sanatı ve sanatçıları üzerindeki etkilerinin ortaya çıkarılması ve gelecekte özgün baskı resim sanatçılarının anlaşılması ve eserlerinin değerlendirilmesi bakımından önemlidir.

1.2. Evren ve Örneklem

Araştırma konusu "Çağdaş Özgün Baskı Resim Sanatında Politik Söylemler" olarak belirlenmiştir. Araştırmada, günümüz Türkiye'sinde ve dünyada devam eden sanat/sanatçı-siyaset/politika-sanat eseri/toplum ilişkilerine açıklık kazandırmaya gayret gösterilmiştir.

Araştımanın evreni çağının sözcüsü niteliğindeki sanatçıların yaşadıkları veya gözlemledikleri politik olayları ele aldıkları, özgün baskı resim eserlerinden oluşmaktadır. Bu bağlamda ele alınan evren içerisindeki örnek sanatçılar; Albrecht Dürer, Kitagawa Utamaro, Katsushika Hokusai, Jacques Callot, Rembrandt van Rijn, Francisco Goya, Honoré Daumier, Henri de Toulouse-Lautrec, çağdaş sanatçılar olarak ise; Thomas Kilpper, William Kentridge, Patrick Caulfield, John Risseeuw, Erik Ruin, Clifford Harper, Carlos Cortez, Kathe Kollwitz, Harry Gotdieb, Eric Avery, Ergin İnan, Aydın Ayan, Martin Lewis, Jacob Burck, Nancy Hom, Nancy Spero, Alfred Hrdlicka, Emil Nolde, Erol Deneç, Hasan Kıran, Thomas Bayrle, Hasan Pekmezci, Hans Haacke, Robert Rauschenberg, Betsabee Romero, Sue Coe, Masami Teraoka olarak belirlenmiş, konu ile ilişkili olduğu düşünülen bazı posterler kullanılmış ve politik ögeler barındıran eserler, barındırdıkları konuları bakımından sınıflandırılarak ele alınmıştır.

1.3. Veri Toplama Araçları

Araştırma kapsamında veri toplama aracı olarak daha çok gözlem yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda YÖK bursu ile 39. Madde uyarınca tez danışmanının da desteği ile bir yıllığına Arizona State Üniversitesi'nde misafir araştırmacı olarak bulunulmuş, bu süre zarfında oluşturulan dökümanlar, Prf. John RISSEEUW ve Prf. Joseph SEGURA ile yürütülen çalışmalar araştırmada kullanılmıştır. Araştırma kapsamında daha çok Hayden Kütüphane'sinden kaynaklar, ASU Müzesi Baskı Eserler Koleksiyonu yanısıra, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), New York The Museum of Modern Art (MoMA) gibi müzelerde incelemelerde bulunulmuş ve Kuzey Amerika'daki en büyük özgün baskı sanatları organizasyonu olarak kabul edilen Uluslararası Güney Grafik Konseyi "Southern Graphics Council International" (SGCI) tarafından düzenlenen etkinliklere katılınmış, buralarda edinilen dökümanlar kullanılmıştır. Araştırma içerisinde kullanılan eserlerin bir çoğu orjinal fotograflanmış, bazıları ise sanal ortamdan veya tarayıcı kullanılarak aktarılmıştır.

1.4. Verilerin Toplanması

Araştırmada nitel veri toplama araçları kullanılmıştır. Veriler, daha çok bu alanda şu ana kadar yazılmış, Türkçe ve İngilizce kitap, makale, dergi, bildiri gibi kaynaklar taranarak elde edilirken, sanal ortamda da bir çok veri tabanına ulaşarak elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

İncelenen ve araştırma kapsamına alınan kaynakların özgünlüğü noktasında, dönen bilginin tekrarı olmamasına dikkat edilmiştir. Bu sebepten tamamı henüz Türkçe'ye çevrilmemiş, yabancı kaynaklar kullanılmış, araştırma kapsamında çevirileri yapılmıştır.

Veriler elde edilirken, döküman incelemesi, gözlem, eser analizi yanında fotoğraf makinası, tarayıcı, ses kayıt cihazı kullanılmıştır.

II. BÖLÜM
KAVRAMSAL ÇERÇEVE
ÖZGÜN BASKI RESİM TEKNİKLERİ VE GELİŞİMİ

2.1. Özgün Baskı Resim Sanatı Teknikleri

Özgün baskı resim sanatı kısaca sanatçısı tarafından hazırlanan tasarımların özel olarak hazırlanmış kalıplar yardımıyla veya direkt olarak başka bir yüzeye niteliksel olarak olabildiğince aynı, niceliksel olarak ta belirlenmiş sayılarda aktarımı işlemidir. Kalıbın hazırlanışı, tasarıma veya seçilen malzemeye göre değişse de, kullanılan baskı makinasına göre şekillense de, amaç bir yüzeydeki oluşumu diğer başka bir yüzeye aktarma yolu ile çoğaltmaktır. Bu bazen kalıp hazırlamada seçilen materyale göre özel baskı makinaları ile olabilceği gibi, bazı tekniklerde hiç bir makina gerekmeden de olabilir. Kalıp hazırlarken sanatçısı tasarımına uygun yükseltiler, alçaltılar veya kimyasallarla farklı yüzey arayışlarına girer.

2.1.1. Kabartma Baskı/Relief Print

En eski baskı tekniklerinden biri olan Kabartma Baskı izlerine ilk olarak VII. yüzyılda Çin'de rastlanır. Bu teknikte, baskı kalıpları mürekkeplendikten sonra kağıda damgalanırdı. Şimdilerde ise hemen hemen aynı yolla ancak, kağıdın kalıbın üzerine serilerek basılması, sanatçısına daha kontrollü ve zarif baskılar üretmesini sağlayacak şekilde ilerlemiş tekniklerle yer değiştirmektedir. Başlangıçta bu teknik daha çok dini metinlerin çoğlatılmasında kullanılırken daha sonra Mahāyāna Budizmine ait mükemmel bilgelik hakkında eser olan Diamond Sutra'da olduğu gibi metinin yanında anonim görseller şeklinde yer almaya başladı. Avrupa'da kağıt üretiminin XIII. yy'da gelişmesi ve yaygınlaşması ile baskı eser üretiminde büyüme ve yayılma oldu. İlk başlarda ağaç baskılar, daha çok kabataslak, küçük, siyah-beyaz grafik çalışmaları halindeydi. Sanatçılar, zamanla bu teknikle basit motifleri kopya etmekten ziyade, belirli başka şeylere de hizmet edebileceklerini fark ettiler. Alman sanatçı Albrecht Dürer bu basit teknolojideki potansiyeli, kendi çağdaşları içinde etkili bir araç olarak görmeye başladı. İlk kez baskı kalıbı üzerinde gelenekselde olduğu gibi iz bırakarak değil, direkt çalışarak, sanatçılara hemen baskıya gidebilecek, malzeme ile doğrudan iletişime geçebilecekleri bir kapı açmış oldu.

Örneğin Mahşerin Dört Atlısı (Four Horsemen of Apocalypse) 1497-1498 dolaylarında 39x28 cm ebatlarında, Dürer eseri, zamanın en etkili çalışmalarından biri oldu. Heinrich Wölfflin'in belirttiği üzere *"Alman sanatı bu hareketin etkisi ile karşılaştırılabilecek hiç bir şeye o zaman kadar sahip değildi. Dürer, çalışmasında, hiçbir zaman bir grupta bu kadar yakın gösterilmeyen, ancak yazılı metinde birbiri ardı görünen dört figürü aktarmıştır"* (Coldwell, 2010: 5-6). Alman Rönesans sanatçıları arasında anılan Albrecht Dürer, çoğunlukla alegorik-mitolojik dini olayları konu edinmiş, konularına giren insan figürlerini idealleştirmiştir (Çelik, 2000: 12) (Resim 1)



Resim-1: Albrecht Dürer, Four Horsemen of Apocalypse, 1497-1498, 39x28 cm, Kabartma Baskı ("Sanal", 2011).

2.1.2. Agaç Baskı/Wood-cut

Ağaç baskı, sert ya da yumuşak dokulu ağaçlardan boyuna veya enine kesilerek hazırlanan bloklarla yapılan bir yüksek baskı türüdür (Çelik, 2000:19). Yüksek baskı; kalıplar, tahta veya linolyum benzeri yer kaplama tabakaları oyularak elde edilir. Boyuna veya kesitine ağaç gövdelerinden biçilmiş planyalanmış, zımparalanmış tahtalarla, özellikle son yıllarda, ince tahta tabakaları yapıştırılarak elde edilmiş levhalar kullanılır (Aslıer, 1995:7).

Bu teknikle ilk denemeler Mısır ve Mezopotamya'da görülürken, kullanılmaya başlaması M.S. IV. yy'a denk düşmektedir. İlk örnekler Mısır'lıların kumaş üzerine yaptıkları örneklerdir. Daha çok Doğu kültüründe görülen baskı tekniğinin, Batı'da görülmeye başlanması VIII. yy'ı bulur. Çinli bazı seyyah ve misyonerlerin yavaş yavaş Batı'ya doğru önce Arabistan'a sonrada Almanya'ya gitmesi ile bu sanat türü yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu teknik için kullanılan ağaç, tasarlanan kompozisyondaki, desene ve dokuya göre oyulur, daha sonra kalan yüksek kısımlara merdane ile boya verilerek kağıda basılır. Baskının kağıda aktarımı pres yolu ile olabileceği gibi kağıdın arkasından tahta bir kaşık ya da ağaç silindir yardımıyla sürtülerek te yapılabilir (Ayan, 2010: 138-139). Ağaç baskı tekniğinin Asya ülkelerindeki konumunun ayrıca incelenmesi gerekir. Daha sonradan tekniğe renk seçenekleri de eklenince bu teknik tarihsel gelişimi olarak Asya için; Çin'de renkli baskı zaten XV. yy sonlarından itiberen yaygındı, ancak Japonya'da XVII. yy'da '*ukiyo-e'* yada "floating world" yani "günlük hayattan" ile doruk noktasına ulaştı. Bu çok kalıplı baskılar çağdaş yaşamın içinde çok farklı formatlarda yer almaya başladı. Royal Akademi'de açılan The Floating World Exhibition sergisi için RA Crighton bu baskıları konularına göre beş kategoriye ayırdı. Kabuki Tiyatrosu, Güzel Kadın, Peyzaj ve Görünüşler, Yaradılış ve Kahramanlar, Kadın Kahramanlar. Bu baskılar aynı zamanda ticaret ve endüstri arasındaki ilişkiye de iyi bir örnekti. Sanatçılar sonradan anahtar blok olacak bir kalıp için görüntü oluşturmakla görevliydi, kalıbı ise daha sonra kalıp oyucular hazırlamaktaydı. Her bir renk için hazırlanan her bir blok sonradan eserin fiyatına etki ettiği gibi, zanaatçının, sanatçının ve yayıncının birlikte çalışmasının bir sonucu olarak üretilen baskıların uzun soluklu olması sağlamıştır denilebilir. Çünkü bugün bile kalıplar, başka yayıncılara satılabileceği gibi sonradan kullanılan renklerin birbirini tutması gerekmez. Bu şekilde çalışmalarda bulunan sanatçılara, birbirlerinden belirgin ayrımlara sahip Kitagawa Utamaro (Resim 2), Utagawa Hiroshige ve Katsushika Hokusai (Resim 3) örnek olarak verilebilir. Utamaro, durgun güzel kadınları zerafet içerisinde, karışık kompozisyonlarda, transparan kumaşlar içinde etkili bir şekilde renklendirmiştir. Hokusai ve Hiroshige ise peyzajları ile ünlüdür (Coldwell, 2010: 6).

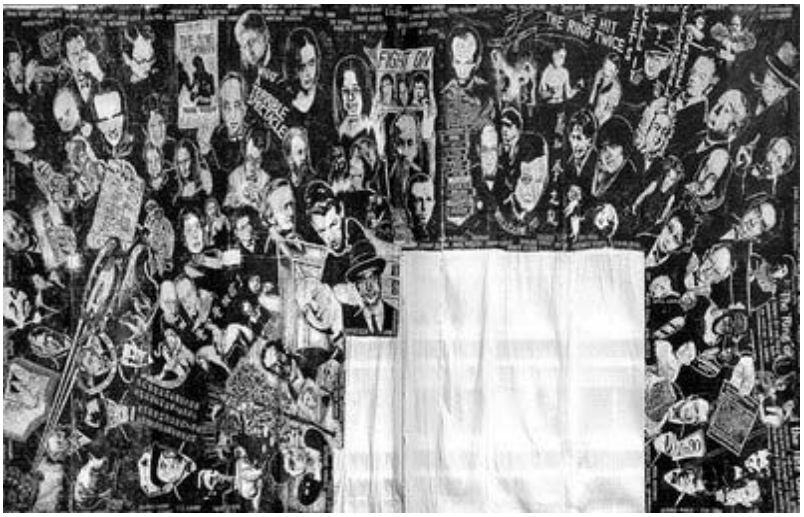


Resim-2: Kitagawa Utamaro, Lovers in an Upstairs Room, 1788, 25.5x37 cm, Ağaç Baskı ("Sanal", 2011).



Resim-3: Katsushika Hokusai The Great Wave off Kanagawa, 1830-31, 26x37 cm, Ağaç Baskı ("Sanal", 2011).

Ağaç Baskı'nın önemli örneklerinden biri, bu teknikle üretilmiş en uç çalışmalardan olan Thomas Kilpper'in 2000 yılında Daire (The Ring) isimli projesidir. Önemli ironik, politik ve kültürel imgelerde içeren çalışmasını Kilpper Tate Modern'in yanında terk edilmiş bir binanın parkelerini kalıp yapmak için kullanarak, dizlerinin üzerinde kazıyarak hazırlamıştır. Daha sonra o binada sergiye dahil edilmiş, ortaya çıkan 400 metrekarelik eser ise bir bayrak gibi binaya asılarak sergilenmiştir (Coldwell, 2010: 13). (Resim 4)



Resim-4: Thomas Kilpper, The Ring, (2000), Kumaş Üzerine Ağaç Baskı, Photo: Marcus Leith ("Sanal", 2011).

2.1.3. Oyma Baskı/Intaglio

XV. yy'da ağaç baskı hala fonksiyonelken, sanatçıların çizimlerine ve kalıp hazırlayanlar adına araç olarak yeni bir anlatım gücüne ihtiyaç duyulmaya başlandı. Sanatçının orjinal çizimi ve ortaya çıkan baskı eser arasında bir boşluk vardı. XV. yy ortasında İtalya ve Almanya'da metal üzerine oyma tekniği ortaya çıktı. Bu oyma tekniği baskı eser ile sanatçı arasında büyük bir bağlantı sağladı çünkü artık zanaatçılara gerek kalmamıştı. Metali oyarak oluşturulan bu teknik, eserlerinde sanatçılara, ara tonları yakalamalarında kolaylıklar sağlaması bakımından da önemli avantajlar sağladı. Martin Schongauer, çapraz tarama tekniğini bu baskı tekniğini, birleştirerek tonlar oluşturan en önemli isimlerden biri olmuştur. Fransız sanatçı Jacques Callot ise 1592-1635 özünde kuyumculuk eğitimi almış olmasına rağmen bu yeni tekniğin nasıl etkili olabileceğini göstermiştir. 1633 yılında yapmış olduğu Savaşta Haksız Şekilde Asılanlar (The Hanging from The Miseries of War) detaylarla dolu tehlikeli olayları gözler önüne sermektedir. Araştırmamız kapsamına da giren bu çalışma bir sanat eserinin, mazlumun yerine konuşabileceğini ve özgün baskı resim sanatının politik sonuçları konu edinebileceğini ispatlamaktadır. Bu eser ahlaki konuların, sosyal itirazların, politik ehven-i şerin, mevcut koşulların ve savaşın yıkıcı sonuçlarının geniş halk kitlelerine ulaşmasına sağladığı katkılar bakımından önemlidir (Coldwell, 2010: 13-15). (Resim 5)



Resim-5: Jacques Callot, The Hanging from The Miseries of War, 1633, 8x18.5 cm, Oyma Baskı (Hornstein, 2005:41).

2.1.4. Gravür/ Etching (Çukur Baskı)

Ağaç baskı grafik diline bağlı olarak ortaya çıkan oyma baskı tekniğinin bir dezavantajı vardı. O da kalıptan çok sayıda baskı alınamıyordu, çünkü çabuk yıpranıyordu ve son baskılar alınan ilk baskılar kadar etkili olmuyordu. Gravür baskının gelişmesinde bu iki sebep etken olmuştur. Birincisi sanatçılar hiçbir zanaat becerisi gerekmeden daha rahat çizim yapmaya başladı ve ikinci olarak ta bir kalıptan çok sayıda baskı alınabilir oldu. Ticari anlamda baktığımızda ise baskı için gerekli olan metal ve asit kolaylıkla ulaşılabilir olduğu için gravür, oyma baskı tekniğinden daha çok tercih edilir olmaya başladı. Callot'un baskıları oyma baskı çizgisinde büyük bir gelişme gibi algılansa da Rembrandt van Rijn'e uluslararası ün sağlayan, gravür tekniğinde yapmış olduğu denemeler olmuştur. Ressam duyarlılığını da kalıptan çıkan sonuçlar üzerinde kullanan Rembrandt spontan kalıplar hazırlayarak ve çizgi yönlerini kontrol ederek kalıpların ömrünün uzamasını sağlamaya çalışmıştır (Coldwell, 2010: 15). (Resim 6)

2.1.4.1. Kuru Kazıma- Drypoint

Kuru Kazıma metal kalıp yüzeyine sivri uçlu bir aletle çizgi ve doku oluşturularak yapılan kazıma tekniğidir. Bu teknikte önemli olan kalıp hazırlarken herhangi bir kimyasal işlem uygulanmadan yapılan yüzey çalışması olmasıdır. Metal

yüzeyde oluşturulan çukur çizgi ve dokulara boya verilip temizlenir ve nemlendirilmiş özel kağıtlara basımı yapılır (Ayan 2010: 139)



Resim-6: Rembrandt van Rijn, The Three Crosses, State III. 1653, 38.5x45 cm, Kuru Kazıma ("Sanal", 2011).

Gravür çalışmalarında, ilk başlarda sanatçılar için çapraz paralel çizgiler arasında tonlar elde etmek sorun olmuştur. Ancak XVII yy'da çizgiler arasında tonları sağlayabilecek **mezzotint** (bakır klişe ile basmak) kullanılmaya başlanmıştır. Mezzotint ile yüzlerce çizgi atılabilir ve bu sayede çok koyu yerler elde edilir. Bu yöntem tonal değerlerin zengin bir şekilde kullanımı sağlaması bakımından önemlidir. Mezzotint ilk olarak David Lucas tarafından yapılmıştır. Çağdaş sanatçılar tarafından ise Mark Balakjian ve Katsunori Hamanishi gibi daha çok foto-gerçekçilik sağlamak adına kullanılmıştır (Coldwell, 2010: 17).

2.1.4.2. Aquatint - Akuatinta

Metal kalıp yüzeyine, toz haline getirilmiş doğal reçine serpildikten sonra, alttan ısıtılarak erimesi sağlanır. Böylelikle reçine, nokta halinde tüm yüzeye serpilerek homojen bir tram dokusu yaratmaktadır. Bir nevi lak görevi yapar çünkü reçine de lak gibi asite dayanıklı doğal bir malzemedir. Bir sonraki aşamada, beyazdan siyaha kadar olan tüm tonlar için asitte işlem gerçekleştirilir. Her kademe için belli bölgeler sırayla kapatılıp asitli suda ton değerlerinin ihtiyacına göre bekletilir. Bu işlem en koyu lekeye ulaşana kadar sürdürülür. İşlem bittikten sonra

kalıp tinerlerle tamamen temizlenip çukur yüzeylere boya verilerek baskıya geçilir (Ayan 2010: 139).

Aquatint, özgün baskı resim sanatında ton oluşturmak için altarnatif bir yöntem olarak Hollanda'da mezzotint ile aynı zamanda ortaya çıktı. Ancak sanatçılar tarafından tercih edilip kullanılması XVIII. yy'ı buldu. Bu tekniği ilk kullananlar arasında İspanyol sanatçı Francisco Goya'yı saymak mümkün. Sadece aquatint kullanarak bitidiği çalışmalarında olduğu gibi daha sonra üzerine kazımalar ekleyerek oluşturduğu çalışmaları hümanist mesajlar içeren Goya, Savaşın Felaketleri (The Disasters of War) 1810-20 serisiyle dikkat çeker (Coldwell, 2010: 18). (Resim 7)



Resim-7: Francisco Goya, What can we do? 1810-20, 15.5x20.5 cm, Gravür ("Sanal", 2011).

2.1.4.3. Asit Yedirme-Offort

Temizlenmiş metal plaka, asite dayanıklı lak ile kaplandıktan sonra, desen sivri uçlu bir aletle çizilir, çizim işlemi sırasında farklı dokular yakalamak için özel üretilmiş aletlerde kullanılabilir. Açık alanlar asitli suda çökene kadar bekletildikten sonra kalıp tinerle temizlenir, kalıba boya verilir ve temizlendikten sonra gravür presi yardımıyla nemli özel kağıda basılır (Ayan, 2010: 139).

Bu kapsamında icelenmesi gereken isimlerden biri de William Kentridge'dir. Güney Afrika'lı sanatçı çalışmalarında asitle indirgeme yöntemi dışında **şekerleme yöntemi** ve diğer tüm gravür imkanlarını denemiş, hatta el çizimi animasyon filmleri üretmiştir. Konu olarak politik sistemi yeren, ahlaki sorunların ve rejimin altını çizen sanatçının tüm çalışmaları birbiri ile bağlantılıdır (Coldwell, 2010: 22). (Resim 8)



Resim-8: William Kentridge, Zeno at 4am, 2001, 81.9 x 67.3 cm, Gravür ve Şekerleme ("Sanal", 2011).

2.1.5. Taş Baskı- Litografi/ Lithography (Düz Baskı)

Alman asıllı ve aslında müzisyen olan Aloys Senefelder tekniği bulmuş, geliştirmiş ve 1789 patentini almıştır. Adını da, Türkçe'deki "Taşbasma"nın tam karşılığı Almanca terimle "Steindruck" koymuştur. Birkaç yıl içinde Fransızlar eski Yunanca Litos=taş, Grafayn=yazmak-çizmek sözcüklerinden çıkararak "Litografie" terimini türetmişlerdir. Senefelder de bu yeni ismi kabullenmiş ve kullanmıştır. Bu tekniğin asıl elemanı olan taş, mikroskobik canlıların kabuklarının sular içindeki çökeltilerin yer altında sıkışması ile oluşan bir çeşit kalkerden oluşur. Bu teknikte, düzenlenmiş yüzüne kuru iken yağlı kalem veya mürekkeple resim çizilen taşa, ıslatıldıktan sonra merdane ile yağlı baskı boyası verilir. Yağla suyun birbirini itmesi özellikleri yalnız resim izlerinin boya olmasını sağlar ve sonra resim pres yardımı ile kağıda basılır. Bu tekniğin en büyük avantajı; kalemle, uçla, suluboya fırçası ile

kağıda ne resmedilebiliyorsa, taşa da resmedip aynı görünümde basılabilmesidir. Senefelder bulduğu bu tekniğin tüm olanaklarını deneyerek geliştirmiştir örneğin çok renkli baskılar, taş kalıp yerine metal levhalar kullanmak gibi. Çinko, alüminyum ve bunların alaşımları bugün taş yerine kullanılabilmektedir. Yalnız Bavyera'da iki ocaktan çıkarılan litografi taşları artık çıkarılmamaktadır. Eskiden kalma taşlar da az bulunur olduğundan bugün taş kalıpla ulaşılan tüm resimsel sonuçlara grenli metal ve ayrıca özel hazırlanmış kağıt kalıplarla da ulaşılabilmektedir (Aslıer, 1995: 67).

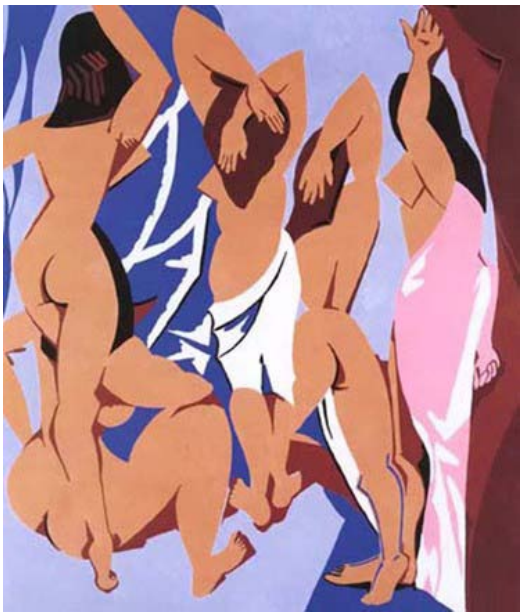
Coldwell (2010: 22-27)'e göre öncelikle sanatçısına hızlı çalışma imkanı sunan bu teknik aynı zamanda renk seçenekleri bakımndan da geniştir. Çalışılması esnasında, çalışılan yüzeyin kağıda yerleştirilmesi kolay olan teknik günümüzde daha da geliştirilmiş şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Metin dışında üretimininde kolaylığı -tek başına eser olarak-, sanatçısının hemen yayınlanabilecek işler üretmesini sağlamış, örneğin Honore Daumier neredeyse günlük olan birçok yayın için üretimlerde bulunmuş, en önemlisi Le Charivari için, hayatı boyunca 4.0000 litografi iş üretmiştir. Litografi aynı zamanda çoğu sanatçı için poster üretmek anlamı taşır, çünkü bu teknik çoğu ülkede çoğu zaman devrime hizmet etmiştir. Litografi posterler sanatçılar tarafından devrim fikrini yaymak için etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Rusya, Küba ve Çin' de bir çok örneğine rastladığımız bu posterler ticari olarak ele alındığında reklam ürünü olarak sinema afişlerinden tutun da hükümetlerin eylemlerini halka anlatmaya kadar bir çok şekilde kullanılmıştır. Meksika'da devrim sonrası hareketlerde özgün baskı özellikle de litografi Diego Rivera, David Alfaro Siqueros ve Jose Clemente Orozco gibi sanatçılar tarafından geniş halk kitlelerine ulaşmak için kullanılımıştır. Jose Guadalupe Posada'nın deyimiyle *"Meksika'da devrim sonrası dönemdeki, özgürlük ve Meksika halkının hakları hakkındaki konuşmalar, insanlar için sanat fikriyle beraber olacaktır"* Meksika'da sanatçılar elbette bir çok baskı tekniği ile çalışmışlar ancak çalıştıkları tekniği de politik ve sosyal görüşleri doğrultusunda yeni yeni anlamlar yüklemişlerdir (Coldwell, 2010: 22-27).

2.1.6. İpek Baskı -Serigrafi/ Screenprint

Serigrafi-İpek Baskı bir çerçeveye gerili, elek gibi gözenekli bir yüzeyde yazı, resim, çizim gibi çeşitli tasarımlarla, açık ve kapalı alanların oluşturulması ve

bunların üzerinden boya sıyırarak değişik yüzeylere basılması işlemidir. Bir başka tanımla baskı eleğinin desenli alanının üzerinden rakle ile boya sıyırılarak metal, ahşap, pvc, cam, porselen, deri, tekstil, vb. şeylerin üzerine basılmasına serigrafi baskı denir (Pekmezci, 2001: 12).

Serigrafi'de sanatçılara çalışmalarını çoğaltma fırsatı veren, bir diğer ticari işlem sürecidir. Tarihsel süreci yüzyıllar önceye dayansa da serigrafi, 1950'lerde yoğun olarak piyasada adından söz edilir olmuştur denilebilir. Serigrafi hızlı bir baskı türüdür ve geniş yüzeylerde kolay uygulanımı bakımından sanatçısına yoğun seçenekler sunar. Aynı zamanda neredeyse fotografik imgelerin tam etki ile elde edilebilmesi bakımndan da önemlidir. Bu iki sebepten de 1960'larda Pop Art (hareketin) sanatçıları tarafından sıkça kullanılmıştır. Çoğu sanatçı bir çok baskı tekniğini dener, ancak İngiliz asıllı Patrick Caulfield gibi bazı sanatçılar sadece bu teknikle iş üretmiştir (Coldwell, 2010: 28). (Resim 9)



Resim-9: Patrick Caulfield, Les Demoiselles d'Avignon vues de Derriere, 1999, 106x92 cm, Serigrafi, ("Sanal", 2011).

Daha öncede bahsettiğimiz gibi bir çok baskı tekniğine dönem dönem ideolojik anlamlar yüklenmiştir. Ancak serigrafi için Andy Warhol'un bu tekniğe yüklediği felsefe "fabrika gibi iş üretmek" olmuştur. Çoğu sanatçı için bir tekniği kullanmak, sanatçıyı o tekniği en doğru şekilde kullanmaya ve geliştirmeye yönlendiriken, Warhol için bu; ıskarta, kayıtdışı, ve rastgele bir kullanımı konu eder şeklinde ve buna uygun işler üretmek olmuştur.

2.1.7. Mono Baskı - Monoytpe

Mono Baskı'nın tarihsel kökeniyle ilgili kesin bir bilgi elimizde olmamasına karşın XV. yy'da gravür tekniği ile birlikte kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. Ama bu konudaki sanatsal ürünlere XVII. yy.'da Giovanni Benedetto Castiglione ile rastlanır, XIX. yy.'a gelindiğinde ise Degas'nın bu tekniğe yönelmesi pek çok sanatçıyı etkiler. XIX. yy.'da kullanımının artması ve sanatçılara getirdiği düşük maliyet, savaş sonrası ekonomik sıkıntılar, bu tekniğin tercihliğini artırır. Sanatsal anlamda pek çok ressamın çalışmasında kullanılan bir teknik olur. Sanatçıların eserlerine çeşitlilik kazandırdığı söylenebilir. Fakat özellikle XX. yy.'ın ikinci yarısında Amerikan kültürü etkisi ile, bu teknik tepki almaya başlamıştır. Hatta kimi galeriler, müzeler bu teknikle yapılmış eserlere kapılarını kapatır. Ancak 1980 sonrası bu eknik ressamlar arasında yeniden yaygınlaşmaya başlamıştır. Mono baskı, bizde, Cumhuriyetin ilanından sonra çağdaş sanat eğitimi süreciyle başlar. Bu teknikte ilk denemeler, Mustafa Aslıer'e ait çalışmalardır. Mono Baskı yapmak için, cam yüzeye baskı mürekkebi merdane ile yayılır. Ardından, boyalı yüzeye baskı kâğıdı konulur ve kalemle istenilen desen çizilir. Bu işlem sırasında çizilen yerlerde görüntü oluşmaya başlar ve kâğıt yüzeyindeki görüntü ara sıra yapılacak kontrollerle şekillendirilir. Baskı sırasında kalıp kullanılmadan tamamen elle çizildiği için, bu yöntemle bire bir aynı görüntüyü tekrar yakalamak imkânsızdır. Bu nedenle "Mono (Tek) baskı" olarak adlandırılır (Ayan 2007: 10-11).

2.1.8. Dijital Baskı- Digital Print

Dijital baskının sanatsal üretime katılması 1960'lara dayanır. Bu teknik, yeni gelişen teknolojinin, baskı sanatlarının söylem oluşturmada nasıl etkili olabileceğinin kanıtı niteliğindedir. Bilgisayarın yaygınlaşması ile öğrenilen proğramlar dahası yeni yazılımlar sayesinde sanatçılar fikirlerini görsel formlara dönüştürmektedir. En eski dijital sanatçılar daha çok bilim adamı gibi çalışmalarını, pahalı materyaller üzerinde zaman harcayarak geçirirken, ortaya çıkan eserlerini de geleneksel baskı eserler ile özdeşletirmeye çalıştılar bu sebepten teknolojinin sınırlarını zorlar hale geldiler denilebilir. Elbette dijital baskının en büyük avantajı baskı sanatının geneline

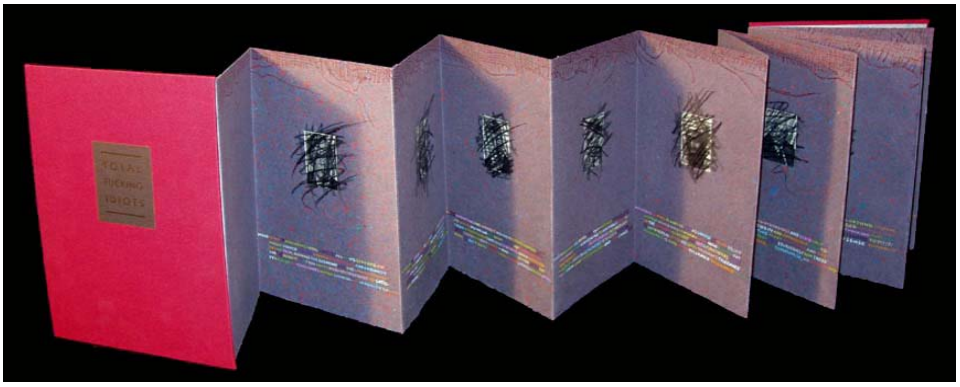
olmuştur çünkü ister gelenekesel çalışsın ister yeni teknikler geliştirsin günümüzde bir çok sanatçı dijital yazılımlar ile baskı alanında karşılaştıkları bazı sorunlara çözümler bulabilmektedir. Ticari olarak bu teknik sanatçısına her baskının aynı maliyete gelmesine ve ilk halinin aynı kalması gibi avantajları sağlarken teknik olarakta sunduğu renk imkanlarından ve geliştirilmiş yazılımların kendi içlerindeki paket imkanlardan faydalanma olanakları sunmaktadır (Coldwell, 2010: 33).

2.1.9. Tipo Baskı- Letterpress

Japonya'da VI. yy ve öncesinde ağaç bloklara yazılı metinler kazınmış ve basılmış ancak, 1041'de Çin'de ise Pi Sheng isimli bir simyacı tarafından hareket ettirebilir harfler oluşturulmaya çalışılmıştır. 1234'de Kore'de ise metalden oluşturulan ve hareket ettirilebilir harfler yapılmıştır. 1300'lerde Uygur Türkleri de aynı tekniği kullanarak işler üretmişlerdir. 1313'de ise Çin'de 60000 karekterde ağaç bloklar oluşturulmuş, ayrıca bu bağlamda harf dizim hazneleri de geliştirilmiştir. Avrupa'da ise Johann Gutenberg 1430 ve 1450 yılları arasında bugün kullanılan harflerin ve basım tekniğinin gelişmesinde etkili olacak çalışmalarda bulunmuştur. Tipo baskı genel anlamda metal, ağaç, pleksi vb. harflerle yapılan yüksek baskıya denir. Harflerin tasarıma uygun şekilde dizilmesi ve basılması günümüz yayıncılığından uzak daha çok sanatsal üretimlerde ancak nadir şekilde kullanılmaktadır (Risseeuw, 2010: 26).

Tipo baskı tekniğinde kağıda aktarılması gereken bütün görsel unsurlar, baskı kalıbında diğer bölümlerine göre daha yüksektedir. Kalıp yüzeyine merdane ile mürekkep verildiğinde, yüksekte kalan bölümler mürekkebi alır ve belirli basınç uygulanarak kağıda doğrudan aktarılır. Tipo baskı tekniğinde kullanılan resimsel (fotograf, illüstrasyon, sembol vb.) ögeler klişe adı verilen kalıplara hazırlanır. Tipo baskı günümüzde yerini ofset baskı tekniğine bırakmıştır (Becer, 2008: 132).

Tipo baskının sanatsal üretimde kullanımına çağdaş bir örnek vermemiz gerekirse John Risseeuw'un, tarihi ancak kötü işlere imza atmış insanların fotoğrafları ile kompoze ettiği ve bunu yaparkende el yapımı kağıt üzerine Xerox transfer tekniğini kullandığı origami kitap örneğini verebiliriz. (Resim 10)



Resim-10: John Risseeuw, Total Fucking Idiots, 2002, 15x78 cm, Xerox Transfer ve Tipo Baskı, (“Sanal”, 2011).

2.2. Türkiye’de Özgün Baskı Resim Sanatının Gelişimi

Türkiye’de *Özgün Baskı Resim* deyimi, ilk kez 1972 yılında Mustafa Aslıer tarafından kullanılmıştır. O tarihe kadar sanatçısı tarafından yaratma süreci içinde kalıbı yapılan ve basılan resimlere gravür ve resim sanatının bu dalına gravür sanatı denirdi. Gravür sözcüğü oyularak yapılmış kalıp ve oyulmuş anlamını taşımaktadır. Ancak oyulmadan yapılan kalıplarla da özgün baskı resimler yapılabilmektedir. Örneğin taşbasma *(litografi),* elekbaskı *(serigrafi)* teknikIerinde olduğu gibi. Çeşitli baskı teknikleri sanatçıya yeni görsel anlatım olanak ve tekniklerini sunarken sanatçı böylesine zengin anlatım ve şekillendirme olanaklarını denemekten kendini alamaz. Bu denemeler ona hem kendi görsel anlatım dilini bulmasını sağlar, hem de dilini zenginleştirir. Bu tekniklerin görsel öğeleri oluşturmadaki zenginliği ve doğrudanlığı sanatçının kişiliğinin resimlere yansımasında da kestirme ve kısa yollar sağlar. Genelde nesnel öğesel anlatım denemelerinin büyük önem kazandığı yüzyılımızda, görsel sanatçıların baskı çalışmalarına yoğun olarak yönelmeleri doğaldır. Ayrıca gene yüzyılımızda resim sanatının müze, saray ve konak duvarları dışına taşmasını sağlayacak toplumsal ekonomik ortam, sanatın çoğalmasını ve yayılmasını gerektirmiştir. Bu gereksinim başlangıçta sanat eserlerinin reprodüksiyonlarının yayılmasına, giderek benzer baskı yerine özgün baskı resimlerin derlenmesine, duvara asılmasına neden olmuştur. Bu toplumsal istek, oluşturduğu ekonomik etkenlerle, sanatçıyı özgün baskı resimler yapmaya

yöneltmiştir (Aslıer 1995: 110-111).

Özgün Baskı Resim sanatının doğuş nedeni, sanatçının, işlerini daha çok insana ulaştırabilme isteği ile şekillenmiştir. Türk minyatür sanatı bilindiği üzere daha çok seçkinlerin hizmetindeydi. Yani aşırı inançlıların hedefi olmaktan uzak yerde saklanmıştı. Ancak özgün baskı resim teknikleri ve onlarla üretilen sanat, Çin'de de, Avrupa'da da halka yayılma amaçlı resimler üretiyordu. Türkiye'de amaçları ayrı olduğundan minyatür çalışmaları özgün baskı resim sanatının doğurucusu olamadı. Cumhuriyetten önce de ağaç ve metal oyma, taş basma teknikleri orjinal çıkış yerlerinden Türkiye'ye gelmişlerdi. Örneğin İbrahim Müteferrika 1729 ve 1730 yılında "Tarih-i-Hind-i-Garbi" ve "Cihannüma" adlı kitaplarda resimleri tahta veya metal kalıplardan basmıştır. Askeri ortaokulda resim öğretmenliği yapan Hoca Ali Rıza'nın resim yapacak öğrencilere model olarak çizdiği resimler, bir albüm şeklinde, taş baskı ile 1910'larda çoğaltılmıştır (Aslıer, 1998: 16). Minyatürden yağlı boya resim sanatına geçişte olduğu gibi yani yeni olan herşeyin geçirdiği olağan süreçten geçerek günümüzde kabul görmeye ve algılanmaya başlanan herşey gibi, ne yazık ki aynı süreç aynı belirginlikte özgün baskı resim sanatında gözlenememiştir.

Osmanlıların son döneminde Batı'nın resim sanatını kenarından köşesinden tanıma imkanı bulan ve çoğunlukla asker kökenli ressamlarımız, batılılar gibi tuval resmi yapmaya başlamışlar, ancak dar bir alana seslenen azınlıklar içinde kalmışlardır. Sanatı halk tabakalarına yayan özgün baskı resim sanatı hiç ilgilerini çekmemiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında yurtdışına öğrenime gönderilen ressamlar, özgün baskı resim sanatının işlevini fark eder olmuş ancak kendileri de bu sanatı yapmamışlardır. Cumhuriyet kurulduktan birkaç ay sonra Güzel Sanatlar Akademisi önemli değişiklikler yapmaya başlamış bu girişimlere paralel olarak 1932'de sanat öğreticisi yetiştirmek üzere Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü öğretime açılmıştır. Akademi'nin Resim Bölümü'nün ilk öğretim üyeleri Avrupa'da eğitim görmüş sanatçılardan oluşmuş, Cumhuriyet yönetimi, sanatın tüm halk tabakalarına ulaşmasını kolaylaştıran kurumlar kurmuştur. İşte böyle bir ortamda özgün baskı resim sanatının doğması gerçekleşmiştir. Gazi Eğitim Enstitüsü'nün Resim-İş Bölümünde yüksek baskı için oyma kalıplar yapma dersi programa alınmıştır. 1934-36 Akademi reformu gerçekleşmiş Leopold Levy'nin asistanı olarak Sabri Fettah Berkel özgün baskı resim atölyelerinde çalışmakla görevlendirilmiştir. Sabri Berkel

bu sanatı İtalya'da öğrenmiş çok yetenekli bir öğreticidir. İstanbul'da Sabri Berkel, Ankara'da Şinasi Barutçu başta olmak üzere baskı resim öğretimi başlamış ancak tam olarak kendini bulması 1960'tan sonra olmuştur. Geçen süreci sanatçılar için bir tür deneme-öğrenme süreci, baskı sanatı içinse kendini kanıtlama süreci olarak düşünebiliriz.1960'lı yıllara varana kadar bu dalda eser veren sanatçı sayısı çok azdır. Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Nurullah Berk, Fethi Karakaş, Nuri İyemve Kemal İncesuyu örnek olarak sayabilirz. Tüm bu gelişmelerin içinde Yaşar Nabi Nayır'ın çıkarmış olduğu Varlık dergisi özgün baskı resim sanatının geniş halk kitlelerine ulaşmasını basın yolu ile sağlaması bakımdan da önemlidir (Aslıer 1998:18).

Boya resmin yanında varlığını giderek duyurmaya başlayan özgün baskı resim için Türkiye'de özellikle 1960'lardan sonra ayrıca teknikler giderek birbirinden ayrılmaya ve kendi içinde sanatçısına özerk birer kimlik kazandırmaya başlamıştır denilebilir. Sanatçıların ilgilerinin giderek bu alana yönelmesi için gerekli kültürel ve sosyal ortam koşulları da bu tarihlerden itibaren oluşmaya başlamıştır. 1960 dan öncede bazı ressamlar bu alanda çalışmalar yapmak istese de, sınırlı atölye ortamı gerekli çalışma imkanını sağlayamamıştır. Ayrıca özgün baskı resme duyulan ilgi ve pazarlama girişimleri de olmadığından hak ettiği yeri alması gecikmiştir. Bu sebepten özgün baskı 'ressamların' bir tür yan uğraşı olarak kalmıştır. 1970'lerden sonra ise sadece özgün baskı resim sanatı ile uğraşan bir sanatçı kuşağı doğmuştur. Bu oluşumun en önemli sebeplerinden biri de 1957 yılında bugün Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Anton Lehmden ve Boris Nieman gibi yabancı uzmanların gözetiminde kurulan Grafik Bölümü'nün açılmış olması ve bu eğitimin örgütlenmesidir. 1980'li yıllarda da özgün baskı çalışmaları yapan özel atölyelerin kurulması ile ülke kültürüne ve sanatına çok önemli katkılarda bulunulmuştur. Özgün baskı resim sanatını başlıca uğraş olarak seçen sanatçıların yaptıkları çalışmalarla bu tür resim toplum tarafından da benimsenmeye başlanmış, çoğaltılmaya yatkın tekniği ile boya resmin tekil yapısına giderek üstün gelirken, taşınabilir olmasının kolaylığı ile, uzak yakın ayırmadan dünyanın her köşesinden bienallere katılım sağlamış, dışa açılmayı, yabancı sanatçılarla etkileşim ve iletişim kurma olanaklarına kavuşmuştur. Ülkemizde boya resme göre alım gücünün de daha düşük olması özgün baskı resmin

yaygınlaşmasını ve her eve girebilmesi de kolaylaştığından ayrıca toplumsal açıdan da oldukça önemli bir işlev yüklenmiştir. Bu sebepten bugün de pek çok sanatçı boya resimle birlikte özgün baskı resim yapmaktadır (Ersoy, 1998: 169).

Elbette bunda sanayi ve endüstriyel alanda yaşanan gelişmelerin de büyük etkisi olmuştur. Özgün baskı resim sanatı grafik ve resim sanatları alanları ile bağını koparmaya başlamıştır. Hem profesyonel hem sanatsal alanda sanatçısına iş üretme imkanı sağlayan özgün baskı teknikleri özel sergi, bienal ve söyleşilerin düzenlenmesi ile eğitim-öğretim ortamlarında da yeni kurumsallaşmaların gereğini arttırmıştır (Çevik, 2009: 26-27).

III. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM
ÖZGÜN BASKI RESİM SANATINDA POLİTİK SÖYLEMLER

3.1. Sanat ve Politika

Bir çok kullanımında bir tür davranış biçimi, düşünce yapısı veya belirlenen amaca yönelik kararlar bütünü olarak anlam bulan politika kelimesi sanat ile etkileşim içine girdiğinde ideoloji barındıran yalın anlamlarının dışında, kaçınılmaz şekilde, başka bir söylem oluşturmaya başlar. Ancak bu etkileşimde göz ardı edilemeyecek tek gerçek, sanatın politika için kullanılmasının uzun ve köklü bir geçmişi olduğudur. Toplumlar her ne zaman köklü bir değişim süreçlerine girseler politika, sanatta yenilik doğurmuş ve ya sanat politikayı dahası içinde bulunduğu yapıyı eleştirir şekilde kendini bulmuştur. Sanat ile politikanın en temel ortak özelliği ise her zaman ikisininde topluma şekil verme, mevcut gücü değiştirme güçlerinin olmasıdır.

Aristo, vatandaşı: yönetme ve yönetilme eyleminde *bir rolü olan* kişi olarak tanımlar. Ama bu yönetimde rolü olma eyleminden önce gelen başka bir dağılım vardır, o da vatandaşlar topluluğunda kimin bir rolü olduğunu belirleyen dağılım. Aristo'ya göre, konuşan bir varlık politik bir varlıktır. Sahiplerinin dilini anlayan bir köle ona 'sahip' olmaz. Plato, topluluğun ortak veya paylaşılan unsurlarının yönetiminin zanaatkarların eline bırakılamayacağını, çünkü onların yaptıkları işin dışında herhangi bir şeye ayıracak *vakitleri olmadığını* söyler. *Başka bir yerde* olamazlar çünkü *iş beklemez*. Mantıklı olanın dağılımı, ne yaptıklarına ve bu faaliyetin nerede ve ne zaman gerçekleştirildiğine bağlı olarak kimin topluluğun ortak unsurlarında bir pay sahibi olabileceğini gösterir. Belli bir 'meslek' sahibi olmak bu yüzden kişinin topluluğun ortak unsurlarının yönetiminde rol alma şansının olması veya olmamasını belirler; ortak bir alanda neyin görünür neyin görünmez olduğunun, neyin ortak bir dile sahip olup neyin olmadığının vs. tanımını yapar. Yani Benjamin'in 'kitleler çağı'na özel bir konu olarak tartıştığı 'politikanın estetikleştirilmesi'nden farklı bir şekilde politikanın özünde bir 'estetik' vardır. Bu estetik, politikanın uygunsuz bir şekilde sanat yapma isteğinin emrine girmesi veya halkın sanat eseri olarak görülmesi şeklinde anlaşılmamalıdır. Örneğin, estetik,

Kantçı anlamda - belki de Foucault'nun yeniden incelediği şekilde - *a priori* (önceki) formların neyin kendini duyusal deneyime sunacağını belirlemesi sistemi olarak da anlaşılabilir. Politikanın bir deneyim şekli olarak yerini ve sonuçlarını belirleyen, zamanın ve mekanın, görünür olanın ve görünmez olanın, konuşmanın ve gürültünün sınırlarının nasıl çizildiğidir. Politika, neyin görüldüğüne ve bu görülen şey hakkında neyin söylenebildiğine ve kimin görme becerisine ve konuşma yeteneğine sahip olduğuna bağlı olarak, mekanın özelliklerine ve zamanın özelliklerine bağlı olarak şekillenir (Ranciere 2004:12-13)

Bu sebepten günümüz sanatı üzerine yapılan tartışmalar içerisinde en önemli konulardan biri de politik söylem içeren sanattır. Platon'un siyaset felsefesinin baş eseri olan Devlet kitabında betimlediği ideal kentte şiirin ve sanatın yeri yoktur. Çünkü onlar bilgiyle ve hakikatle ilgisi olmayan imgeler yaratarak ruhumuza, duygularımıza, arzularımıza egemen olurlar ve aklımızı şaşırtırlar; bizi yoldan çıkarırlar. Platon'un mükemmel devletinde sanata atfettiği bu konum iki şekilde algılanabilir. Birincisi sanat ile siyaset arasındaki gerilime işaret eder, ikincisi sanat ile siyaseti farklı kurallarla işleyen iki ayrı alan haline getirerek bu gerilimi çözmeye çalışır. Ancak Platon bu düşüncesinde yalnız değildir. Jean-Jacques Rousseau'da toplumun istikrarı ve ahlakı, güzel şeylerden zevk alma, şenlikler ve tiyatro gösterileri ile eğlenme ihtiyacından çok daha öncelikliydi. XVIII. Yy'dan itibaren XX. yy'ın sonuna gelindiğinde, sanatın temel ölçütünün toplumun refahı olduğu fikrini ifade etmek neredeyse imkansız hale geldi, çünkü böyle bir iddia sanat ve felsefe veya estetik alanından atılmanıza ve size gayri medeni, hatta otoriter bir pozisyon atfedilmesine neden olurdu. Böylelerine derhal siyasetçi, ideolog ve manipülasyoncu yaftaları yapıştırılırdı. Öte yandan yine bu dönem sanatın politik olanla ilişkisinin iyice arttığı hatta partizan sanat eserlerinin en çok üretildiği dönemdir. Ne var ki sanatsal becerilerini ve yetilerini politik ve ideolojik ihtiyaçların hizmetine sunduklarını ifade eden sanatçılar bile, sanatsal yaratıcılıklarının, dışardan politik baskılara, müdahaleye yada sansüre tabi olmaması gerektiğini savunuyorlardı. Politik olanla ilişki kurup kurmamak, sanatçının özerk biçimde vereceği bir karardı (Artun, 2008: 18-19).

XX. Yy'ın başında anarşizm, sosyalizm, kominizm anlayışlarının birleşimini kapsayan radikal düşünce yelpazesinde en etkili devrim teorisini Karl Marx'ın

fikirleri oluşturmuştur. Karl Marx ve Friedrich Engels Batı dünyasını bekleyen gelecekle ilgili öngörülerini belitmişlerdir. Onlar için Kapitalist modernleşmenin kaçınılmaz sonu devrimdir. Teknolojik büyümenin, ekonomik gelişmenin ve ticaretin sürekli yükselen ivmeleri bir arada var olmayacak, kapitalist modernleşme ile harekete geçen güçler ve çatışmalar nedeniyle kapitalizm, toplumsal düzeni sağlayamaz hale gelecektir. Sonuç olarak burjuva kapitalizminin çelişkileri ortaya çıkacak ve biliçlenen işçi sınıfı tarihin bu yeni döneminde kurtarıcı olacaktır. Ancak Marx ve Engels toplumsal süreç için bu kadar açıklayıcıyken sanat için aynı şeyi yapamamışlardır. XIX. yy sanatı üzerine yaptıkları çeşitli yorumlarda ana tercihlerinin gerçekçilik yönünde olduğunu belirtseler de, ne politik sanatın işlemesi gereken temaları, ne de bunların nasıl ve kimlere sunulması gerektiğini belirtmemişlerdir. Gerçekçilik nerden bakılırsa bakılsın karmaşık bir kavramdır. Çünkü sadece görüntülere sadık kalan "gerçekçi" bir tarzı değil, gerçekliğin net bir şekilde algılanmış olmasını da gerektirmektedir. Gerçek dünyanın doğru algılanış biçiminin nasıl olduğu konusunda sanatçılar her zaman farklı görüşlere sahip olmuşlardır (Clark 2004: 25-26). Edelman'a göre (1995: 7) bütün düşünceler içerisinde en sade ders: sanat, "gerçeği", "gerçek dünyayı" veya "günlük hayatı", bu terimlerin spesifik veya anlamlı referansları olsa bile, temsil etmez. Bunun yanısıra sanat kendisi gerçekler ve dünyalar yaratır. İnsanlar; anlatılar, resimler ve simgeler ışığında algılar ve düşünürler. İşte bu nedenle sanat politikanın merkezindedir. Çünkü alışılagelmiş algıdan farklı birşey tasarlamak yeni anlamları ortaya çıkarır. Ancak sanatın taşıdığı politik anlam asla sanat eserine *verilmez,* her zaman politik liderlerden veya takipçilerinden *alınır*. Ele alınan her olay, hareket karmaşık ve müphem bir fenomendir.

Claude Levi –Strauss'a göre sanat yapıtı, nesne (doğa) ile dil arasında konumlanmıştır. 'Sanat yapıtı' doğanın tam bir yansılaması olamaz. Eğer özdeş iseler sanatçı doğayı mekanik biçimde yeniden çoğaltmıştır. Bir başka deyişle üretilen şey sanat yapıtı değildir, bir nesne'dir. Öte yandan sanat yapıtının, bir dil gibi yapılanmasıda söz konusu değildir. Böylece doğrudan doğruya şu sonuca varılabilir. Sanat yapıtı; ne doğayı yeniden çoğaltır ne de dili yeniden çoğaltır. Sanat yapıtı; ne bir nesne üretir ne de dilbilimsel bir gösterge. Öyleyse sanat yapıtı nesne ile dil arasında ara yerdedir (Yavuz, 1999: 222). Bu bağlamda sanat eserinin ancak

üretilen fikir bazında çoğalabileceği ve söylem oluşturmasınında buna bağlı şekillenebileceği sonucunu çıkarabilir miyiz?

Araştırmamız kapsamında söylem oluşturma kalıbının kullanılmış olmasıda işte tam bu sebeptendir. Çünkü ister yazılı, sözlü isterse de görsel olsun tüm sanat eserleri oluşturdukları ya da kullandıkları dil ile sorgulanmış/yargılanmış, barındırdıkları veya hizmet ettikleri fikirler bazında açıklanmaya çalışılmıştır.

Levi- Strauss aynı zamanda, sanat yapıtlarında semantik işlevin (anlam iletme işlevinin) azalmasının, bireyselleşmenin arttığı ve yansılamanın (mimesis'in; taklidin) anlamın yerini aldığı durumlarda ortaya çıktığını söylemektedir (Aktaran: Yavuz, 1999: 223).

Deleuze'ye (2005: 10) göre "*en büyük sanatçılar insanları referans alan ve onlarda eksiklik bulanlardır. Sanatçılar sadece bir halkı referans alır. Birine olan ihtiyaçları, yaptıkları şeyin tam kalbine girmiş olmasındandır. Bir tane yaratmak onların işi değildir. Sanat direniştir; ölüme, köleliğe, utanışa karşı direniş"*tir.

Sanatçıya, entellektüele, avangart olana yüklenen ödevler açık ve net, beklentiler ise değişmez ancak unutulmamalıdır ki egemen olan her zaman herkes için egemen/kaçınılmaz olandır. Karl Marx, Freidrich Enges'le beraber yazdığı "Alman İdeolojisi" isimli eserinde bu durumu şöyle tespit etmişti: "Egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, egemen düşüncelerdir, başka bir deyişle toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda zihinsel üretim araçlarınıda elinde bulundurur, bunlar o kadar birbirinin içine girmiş durumdadırlar ki, kendilerine zihinsel üretim araçları verilmeyenlerin düşünceleride aynı zaman da bu egemen sınıfa bağımlıdır." (Gürel, 2008: 11-12)

Türkiye'de de kültür-sanat adamının sınıfsal kökeni açısından burjuva değer yargılarıyla yetiştiği, yıllar yılı onun sorunsallarıyla ilgilendiği, -kimileri için- bir gerçek. Toplumsal muhalefetin kıristalize olduğu 1950 yılından bu yana yetişenlerle bu kuşakla bütünleşenler, toplum eleştirisine bile, Marksist kavramlardan çok liberal ve varoluşçu kavramlarla yöneldiler. Bu yüzdendir, protestonun önceliğinin gözden kaçırılışı. Genellikle ussal ve bireysel olan vurgulanmıştır, tarihi ve sınıfsal olan değil. Bugün birçok kültür- sanat adamının kendilerini hala Marksist sanmalarının nedeni budur. Bu yanılgının ortaya konmasının, bu yol-arkadaşlarının ait oldukları

ortam içinde değerlendirilmelerinin zamanıdır ve bu değerlendirme kültür- sanat kavramlaştırmalarının *önkoşulu*'dur. Kültür-sanat adamlarının büyük çoğunluğunun kendini Marksist sanmasına yönelik önermeye ilişkin bir açıklama girişimi, konunun kapsmını da göz önünde bulundurarak şöyle genellenebilir. Türkiye'de gerçek bir teorik hayata geçilmeye başlandığı yıllarda, biri iç, öteki dış iki tarihi olayın kesişmesi kültür- sanat adamının en büyük talihsizliği olmuştur: Stalinciliğin resmen suçlanması ve Demokrat Parti'nin baskıcı kimliğini açıklamasıdır. Birinci olay, Marksizm-Leninizmin tersinden okunmasının başlangıcını oluşturmuş; ikinci olay ise bir yeraltı adamı kimliği kazandırmıştır kültür-sanat adamına (Oktay, 2004: 6).

Lenin'in Mart 1921'de ilan edilen "yeni ekonomi politikası" ile kültür politikasının yönü birdenbire değişmiştir ve devrimin tabanı olan işçi sınıfıyla beyni olan aydınlar arasında ilk sürtüşmeler başlamıştır. O zaman kadar devrimci sayılan Konstrüktivistler, "biçimciler" diye küçümsenmiştir ve tutuculukla suçlanmışlardır. Biçimcilere karşı önce "Heroik Realizm " daha sonra "Sosyal Realizm" diye adlandırılan akımlar orta çıkmıştır. Büyük Petro'dan beri süregelen Batı'ya açılma eğilimleri bu tarihten sonra kesintiye uğramıştır. Rusya kendine özgü bir kültür politikası geliştirme çabası içinde Batı'ya kapılarını kapatmıştır denilebilir. Sanatın propaganda aracı olduğu bu dönemde devlet yapılarında görkemlilik aranmaya başlanmıştır. 1933'den sonra Hitler Almanya'sında görülen devletin belli bir sanat dalına yaklaşma eğilimi kapsamında Neo- Klasisizm devlet üslubu olarak belirlenmiştir. Bunun sonucunda içinde Gabo, Kandinsky, Chagall gibi isimler ülkeyi terk etmiştir (İpşiroğlu, İpşiroğlu , 2009: 73).

Görünen o ki sanat olgusu ve sanat eserleri burjuva sınıfına aittir. Yani bu açıklamaya göre sanat ürününün elitist bir tavrı ve duruşu olması gerekmektedir. Bu durum tüm dünyaya baktığımızda XX. yy'a değin böyleydi. Fakat kitle iletişim araçları yaygınlaştıkça ve bu araçların sosyal ve siyasal yaşantı üzerindeki etkisi arttıkça sanat ürünleri kitleler tarafından da tüketilmeye başlandı. Her yandan ödünç alınmış (geçmiş, yeni, egzotik, folklorik, fütürist) ayırt edici göstergelerin nesne düzeyinde endüstriyel çoğalması, bayağılaştırılmasından ve kullanıma hazır göstergelerin düzensiz artışından kaynaklanan Kitsch'in bu çoğalımı kitle kültürü olarak temellerini tüketim toplumunun sosyolojik gerçekliğinde bulur. Kitsch kültürü kitlelerin beğenilerinin olmadığını anlatmaz sadece, kitlelerin beğenilerini de

küçümser. Çünkü kitlelerin beğenisiyle yüksek kültürcülerin beğenisi farklı olmalıdır (Alpman, 2005:13).

Böyle bir ayrımda sanatçı kime/ neye hizmet eder?

1950 sonlarında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kabul konuşmasında Camus şunlara değinmiştir:

"*I. Dünya Savaşı'nın başlangıcında doğanlar Hitler'in iktidara yükselişi ve ilk devrimci denemeler zamanında 20 yaşına geldiler. Daha sonra eğitimlerini tamamlamak için İspanyol iç savaşı ve II. Dünya Savaşı- toplama kampları, işkence ve hapishaneler Avrupa'sı ile karşılaştırlar. Bugün nükleer tahribatla tehdit edilen bir dünyada çocuklarını yetiştirmek ve iş üretmek zorundalar. Kesinlikle hiç kimse onların iyimser olmasını bekleyemez.*" (Giddens 2008: 381)

Ancak bu noktada bilim adamı, sanatçı, entellektüel içinde bulunduğu kuşku ortamında kuşku nesnesi haline gelmeye başlar. Düzeni değiştiren, -kelime anlamı ile- devrimler yaratan düşünceler, eserler bir yandan dogmalara karşı mücadelelerle dünyanın modern yaşamını sağlıyor, ama diğer yandan, iktidar tarafından –fikirsel olarak- esir edildiklerinde, ürettikleri karşısında kuşku uyandırmaya başlıdıkları gözlemlenir. Burada sorgulanması gereken eserin, sanatçının kendisinin bir dünya yaratması gerekirken, zaten var olan bir egemen güce tabi olmaya başladıktan sonra sadece iktidar aygıtının ermine çalışan bir dünya düzeni kurmaya başlaması noktasıdır (Akay, 2002: 27). Elbette bu bireysel bir tercihtir ancak yarattığı karmaşa ve doğurduğu kuşku, izleyici tarafından göğüslenmek zorunda kalmaktadır.

Artun'a göre de (2008: 20-21) sanat ile politika arasında model haline gelen üç ilişki şekli vardır. Ulus inşası, özerklik ve avangard. Ulus inşasına bağlı sanat ve politika ilişkisinin modelinin kökleri XVII. yy, tam gelişimi ise XVIII. yy Avrupa'sına dayanır. Sanatsal özerklik XIX. yy Fransa'sında gelişerek yayıldı; Avangard ise tarihsel olarak I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde ortaya çıktı ve XX. yy boyunca etkili oldu. Günümüzde bile hala gündemdedir.

Çağdaş sanat ile politika arasındaki en önemli ilişki modeli ulus inşasıydı ancak bu modelin tohumları XVII. yy mutlakiyetçiliğinde yatıyordu. Bu durumun ortaya çıkışında etkili olan bir çok neden var, ama en önemlisi, dini savaşların ve iç savaşların yarattığı kaosun kültürde doğurduğu Descartes'in felsefesinden beslenen kuşkuculuk. Ulus inşası elbette sadece sanatsal değil, doğayı, tarihi, alışkanlıkları,

inançları, dini kimliği ve ulusun önce kendine daha sonra başka uluslara varlığını kanıtlayacak ulus imgesini besleyen her türlü malzemeyi içerir. Sanatın özerkliği bir yandan kendine ait kurallar ve yasalarla sanat kurumu altında bütünleştiği bir sistem haline gelirken, bir yandanda bilim ve politik olanın araçları ile yerine getiremeyecek misyonundan ötürü üst-siyasi bir güç olduğunu kanıtladı. Bahsedilen gücü barındırdığı estetik değerlerden alır sanat. Sanat ve politika alanında kullanılan avangard, kurumsallaşmış sanatı yok etme, hayatta devrim yapma derdindedir. Öte yandan XX. yy'ın çoğu siyasi hareketi ile rejiminde sanat sanki güçlü ve dolaysız politik etki yaratan bir alan gibi görüldü. Totaliter denen rejimler ve siyasi hareketler (Nazizm, komünizm, faşizm), amaçlarına götürecek en uygun ve en önemli politik araçlardan birinin sanat olduğu fikrinden hareketle, ya da insanların bu amaçlara çoktan ulaşıldığına inandırmak için kendilerine özgü siyasi sanat modelleri yaratmış ve toplumun bütününe bunları dayatarak sanatta diğer bütün akım ve yaklaşımları tasfiye etmişlerdi. Kimliğe ve bağımsızlığa önem veren diğer siyasi hareketlerde – sömürgelikten kurtulmuş yeni devletlerde ulus inşası, 1960 ların yeni sol hareketleri, feminist hareketler- sanatın dolaysız bir politik araç olma rolünü pekiştirdi (Artun, 2008: 31-36-37-38).

1920'lerin başlarında Andre Breton'un önderliğinde bir araya gelen Sürrealistler, bilinçaltının özgür bırakılması yoluyla kapitalizmi çökertmeyi amaçlayan hareketlerinin devrimci olduğunu idda etmişlerdir; bu, bireyin dış baskılardan, kendi kendini bastırmasından veya zihnin rüya ve fantazilerde ortaya çıkan bilinçaltı sansüründen özgürleşmesiyle gerçekleşen bir bellek devrimidir. Sürrealistler ortaya çıktıkları ilk tarihten itibaren güçlerini Fransız komünist hareketiyle birleştirmeye çalışmış, fakat geçici anlaşma dönemlerine rağmen düşüncelerini en hafif ifadeyle disiplinsiz, en ağır şekli ile ise orta-sınıf, çürümüş ve saçma bulan komünistler tarafından geri çevrilmişlerdir. 1934'de uluslararası komünist hareketin estetik politikası, Moskova'nın artan kuramsal ısrarlarından yola çıkarak en uygun komünist sanatın işçi sınıfına dair konuları işleyen kolaylıkla anlaşılabilir gerçekçi bir sanat anlayışına yönlenmiştir. Sürrealistler buna karşı çıkarak, sanatın tamamıyla bireyin psikolojik yaşamıyla ilgili olduğu iddiasını ortaya atmışlardır. (Clark, 2004, s: 48).

1989 yılı ve sonrasında yaşanan küresel olaylar – Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliği'nin dağılması, küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin'in kısmen kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi- sanat dünyasının karakterini de temelden değiştirmiştir. Sanat asıl değişimi ise İkinci Dünya Savaşı'nın ardından başkentini Paris'ten New York'a taşıyarak göstermiştir. Bu bir bakıma Soğuk Savaş'ın da etkisiyle sanatın, Doğu- Batı bölünmesi temelinde yapılanmasınıda beraberinden getirdi ve her iki bloktaki devlet destekli yüksek sanat birbirinin negatif kopyası gibi şekillenmeye başladı. Doğu'daki sanat belli bir ideolojiye uymak, onu temsil etmek ve toplumsal amaçlara hizmet etmek zorunda olduğuna göre, Batı'daki sanat kesinlikle bu tür yüklenimlerden arındırılmış olmalı hiçbir amaca hizmet etmesi beklenmemeliydi. Doğu'nun sanatı insanlığın, özellikle sosyalist İnsan'ın başarılarını yüceltiyorsa o zaman Batı sanatı insanlığın yeteneklerinin sınırlarına, başarısızlıklarına ve zalimliklerine odaklanmalıydı. Ve nitekim öyle oldu...En keskin karşıtlığını Glasnost Doğu bloku rejimlerinin çöküşnü hızlandırarak ve kapitalizmin zaferinin (ABD'nin tek süper güç olduğu "yeni dünya düzeni"nin kuruluşunun) ardından, sanat yeniden yapılanma sürecine girdi ve dünyanın dört bir yanını sanat etkinlikleri sardı; farklı ulusal, etkinlik ve kültürel kimlikler taşıyan ve Batı'nın uzun yıllardır göz ardı ettiği pek çok sanatçı, eleştirmenlerin onayını aldı ve ticari başarı kazandı (Stallabrass 2009 :19-20). Glasnost Sovyetler Birliği'nin son döneminde Mihail Gorbaçov'un liderliğinde ülkede bilhassa ekonomik sorunlara son vermek amacıyla uygulanmış politikaların tümüne verilen isimdir. 1985'te uygulanmaya başlamış, Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla son bulmuştur. Glasnost, bir anlamda fikir ve ifade özgürlüklerinin bir bileşkesi olarak görülebilir. Bu politikadaki amaç, özellikle Çernobil faciası sonrası yaşanan infialin ardından Sovyet toplumunda devlete ve yöneticilere karşı güven duyulmasına aracı olmaktı. Gorbaçov'un sosyalizm anlayışına göre, artık sosyalizmi kangren eden bir takım uygulamaların sona erdirilmesi şarttı ve bu ancak toplumun her düzeyinin katılabileceği, herkese söz hakkı tanınacak olan bir tartışma ortamıyla mümkün olabilirdi. Gorbaçov, bu hamle ile hem toplumu kendi arkasına alarak Yuri Andropov'dan sonra başa geçmesini engelleyen ve Konstantin Çernenko'yu genel sekreterliğe getiren Ortodoks Komünist Partisi üyelerinden kurtulabilmek, hem de

gerçekten tıkanmış ve üçüncü endüstri devrimini nasıl karşılayacağını bilemeyen sosyalist bloğa bir çıkış yolu bulabilmekti (Sanal, 1. 2011).

Sovyetler Birliği'ndeki gibi uzun süreli yönetimlerde devletin sanattaki temel ifade biçimi sert bir şekilde belirtilmiştir, 1934 yılında Joseph Stalin tarafından Sovyetler Birliğinin resmi estetik anlayışı olarak tanımlanan Toplumcu Gerçekçilik olduğunu daha once belirtmiştik. Ancak Toplumcu Gerçekçilik esasen Nazi Almanya'sının kurumsal sanatına benzer. İkisi arasında çeşitli benzer ve farklı noktalar bulunmaktadır. İki ifade biçimide 1930'larda ortaya çıkmış; işçilerle köylülerin idealize eden ve liderlerini kült kişilikler olarak olarak yücelten imgeler üretmişlerdir. İkiside kolaylıkla anlaşılabilen popülist biçimler kullanmıştır. Sovyet ve Nazi yönetimlerinin her ikiside ikna amaçlı propagandalarını ve acımasız baskı yöntemleri ile birlikte uygulamışlardır. Ancak iki sisteminde ikonografilerine dikkatlice bakıldığında önemli farklar olduğu göze çarpar. Komünizim ve faşizm doğa, teknoloji, iş, savaş, tarih ve insanın amacı gibi temalara ideolojileri gereği farklı yaklaşmışlardır. Bu ideolojik farklar her bir ulusa özgü kültürel ve toplumsal gelenekler tarafından şekillendirilmiştir. Nazizm bir anlamda Almanya'da hızlı modernleşme ile ortaya çıkan dengesizliğe bir tepki olarak gelişmiştir. Oysa Çin Halk Cumhuriyeti, Küba, Afrika da postkolonyal dönemde (yerel kimliklerine sarıldıkları dönemde) ortaya çıkan Marksist devletler ve diğer devletlerde olduğu gibi Sovyetler Birliği'nde de politik devrim hızlı bir modernleşme ile ortaya çıkmıştır. Ancak ne olursa olsun her iki devlet türününde sanatı temelde devlet tarafından finanse edilen, ulusal ve kitlesel izleyiciye yönelik bir sanat olmuştur (Clark, 2004: 100).

Soğuk savaşın bitmesinin ardından "neoliberalizm" olarak adlandırılan özünde kapitalizmin küresel çapta güçlenmesi sanat dünyası ile çakışmıştır. Neoliberalizm düzeninde sözde serbest ticaret lisanı konuşulur, ancak küresel kural koyucu organlar ki buna örnek olarak başta Dünya Bankası, IMF ve Dünya Ticaret Örgtünü sayabiliriz, zengin ülkelerdeki sanayileri ve tarımı korurken, kırılgan ekonomileri kuralsız ticarete, özelleştirmeye ve sosyal devletin tasfiyesine maruz bırakır. Bunların dünya çapındaki sonuçları politik söylem içeren sanatçılarada konu olan sonuçları doğurur ki onlar düşük ücretler, güvencesiz istihdam, yüksek işsizlik ve sendikların güç kaybıdır. Bütün bu olanların sanat üzerinde etkisini, sanatın

ekonomisinde değilde retoriğinde (etkili şekilde kullanma çabalarında) kendini göstermesidir. Sanat dünyası retoriğin politik açıdan liberal yönünü benimserken, özellikle kültürel sentezin ya da melezliğin yararlarını överken, söz konusu retoriğin arkasındaki vizyon- küresel sermaye rüyası- bütünüyle ve büyük bir hızla sanat dünyasına yansımıştır. Bu gelişmenin sonucunda sanat söylemi, sanat kurumları ve sanatçıların ürettiği işlerin hızlı bir değişim sürecinden geçişidir denilebilir. Benjamin Buchloh, çağdaş sanat hakkındaki değerlendirmesinde şu iddiayı atar ortaya: ABD'de ve ya başka yerlerde de uzun dönemde politikanın kamusal alandan özel alana kayma eğilimi sanata da yansmıştır. Sanatçı kimliklerine ve bu kimliklerin uzlaşımsal simgelerin birleştirilmesi yoluyla inşasına odaklanmış bir sanat ortaya çıkmıştır. Sosyal sınıf ve tarafsız politik kurumlar gibi çetin alanlarla kıyaslandığında, bu mevzularla iştigal etmek çok kolaydır. Ya da, Martha Rosler'in iddasına göre, giderek büyüyen gelir adeletsizliği ABD'ye damgasını vururken, kültürel alana dahil olma talepleri de artmış ve sonuçta şöyle bir tablo ortaya çıkmıştır. Çok kültürlülüğün sanat dünyasındaki versiyonu zorunlu olsada zaman zaman sıkıntı verecek derecede basmakalıp olan, gelir dağılımını atlayarak toplumdaki kimliklerin gölge modelini üreten bir versiyon ortaya çıkmıştır (Stallabrass 2009: 21-22-28). Günümüzde politik sanat ve sanatçıları için ABD merkez konumundadır çünkü ABD (sözde) sahip olduğu ekonomik ve politik gücün yanı sıra içinde barındırdığı çeşitli kültür yapıları ile de sanatçılara zenginlik sağlamaktadır.

Çok kültürlülükten bahsetmişken unutulmamalıdır ki modernizmin ideolojisinde ayrımcılığa izin veren açık bir ideolojik yapısı bulunmaktadır. Bu nedenledir ki XIX. yy sanatlarında sorgusuz parçalanmalar yaşanır. Biçimlerde parçalanmaya yol açan bu anlayış burjuvazi önderliğinde gerçekleşmektedir. Sanatçının züppe ve anti ticari anlayışı ile nitelik farkı da ortaya çıkmaktadır. Bu dönemdeki değişiklikler ideolojik sonuçları, XIX. yy sonlarından itibaren görülmektedir. İşte tam bu dönemde baskı modernist olarak tanımlanmaya başlanır. Özel bir sanat hareketinin başarısında tarihsel koşullar ve gücün ideolojik yapısı önemli rol oynamaktadır. Örneğin sanat ve sanatçılar Rönesans dönemi ve öncesinde güç sahibi kurumsal yapılara hizmet ederken, daha sonra sosyal yapıya ve toplumun özel yapısına hizmet etmişlerdir. Endüstri devrimi sonrasında ise akademilerin

zayıflaması, galerilerin gelişmesi ve müzelerin artması sanatçının önceki rolünün önemini azaltmaya başlamıştır. Pazar ekonomisinde sanatçının ürünleri bir ticari ürün olarak moda haline dönüşmüştür. Çoğu sanatçı yapıtı üzerinde kontrolünü kaybetmiş, bu yeni yapılanmalar finans ve büyük endüstri sermayesinin desteği ile oluşmuştur. Müze politikasını belirleyen kesim ise, bankalar ve uluslararası şirketlerle ortakları olan, politika belirleyicileri ile doğrudan ilişkilidir. Kozlof'un sözleri ile aktarırsak: *"estetik değer önceliğinden çok politik olan, sözde açık ve özgür toplum ifadesini sürekli ön plana çıkarmış, bunuda propaganda ile başarmıştır."* Postmodernizm ile birlikte kültürel ve politik anlamda sınırların kalkması, estetik üretimin çok da önemli olmadığı ve sanatın ayrıcalıklı konumunu kaybetmesi gündemdedir. Postmodernist avangard kavramı sanatın politik içeriğini boşaltır. Şu anda bulunduğumuz ortamda sosyal gerçeklik dediğimiz kavram ticari bir ürüne dönüşmüştür. Estetize olmanın ölçüsü, satılabilir olmaktır (Kumral, 2004: 47-51)

Tarihte hiçbirşey tamamen bitmez, hiç bir proje tamamlanmaz dahası bitirilmez. Çağlar arasındanki kesin sınırlar, bizim, ayrılamayanı ayırma ve akışkanı düzenleme doğrultusundaki bitmeyen gayretimizin yansımalarından başka bir şey değildir. Modernlik istesekte istemesekte hala bizimle. Gerçekleştirilemeyen umutların ve kendi kendilerini yeniden üreten kurumlarda kemikleşen çarkların baskısı altında yaşıyor. Zavallı taklitçilerin, bugün artık hoşlanmadıkları için katılmayan insanların bir zamanlar gurur duydukları, zevk aldıkları düşüncelerinde ve gayretlerinde yaşıyor. Modern işçilerin –biz oturalım diye- arkalarında bıraktıkları dünya olarak yaşıyor. Bu işçilerin ürettikleri ve bizler için "sorunlar" olarak; öte yandan da sorunlar üzerinde düşünmenin ve bunlara tepki vermenin, tarihsel olarak eğitilen, fakat bugün içgüdüsel bir yolu olarak yaşıyor. Başka bir deyişle bizim bugünkü durmumuzdaki asıl yenilik, sadece bakış noktamızdır. İşte tam bu noktada belkide postmodern denilene yakıştırılan "post" aslında bir tür ardından gelme durumu değil dahası illa modernliğin reddi, itibarsızlaştırılması, sona erdirilmesi değildir. Postmodernlik, kendi kendisine, durumuna ve geçmişte yaptıklarına daha derinlemesine, dikkatle ve sağduyu ile bakan değişmeyi gereksinim olarak hisseden modernlikten başka bir şey değildir. İşte tamda bu süreçte modern siyasal areneya egemen olan özgürlük, eşitlik ve kardeşlik değerlerinin üçlü ittifakı, soruşturulmadan

ve arakasından gelen sansürden kaçamadı. Nitekim siyasal tasarımcılar, ne kadar uğraşırlarsa uğraşsınlar kendilerini, üçüne birden aynı anda ulaşmanın imkansız olduğu sürekli bir müzakere durumunda buldular. Bu müzakerede- sanatçılar için- özgürlük eşitliğin aleyhine işliyor, eşitlik özgürlük rüyasını önemsemiyor, kardeşilk ilede öbür iki değer bir *modus coexistendi* (bir arada varoluş) bulamadıkları sürece havada kalıyorlar. Ayrıca -sanatçı için- araçların durumu değerlendirildiğinde de durum çok parlak değil. Doğanın fethi insanı mutlu etmekten çok artık madde ürettirdi. Endüstriyel ilerlemenin en başarılı olduğu alan riskleri katlaması oldu. Bugün ise "ekonomik ilerleme" nin en önemli bölümünü güdüleyen şey, daha önce ürettiği riskleri zararsızlaştırma gereksinimidir. Sanatçıların görmezlikten gelemeyeceği, aşırı nüfus, yetersiz beslenme, iklim için vazgeçilmez olan yağmur ormanlarının yitimi, toplumsal olarak yıkıcı kentsel yapılanma, atmosfer ısınması, su kaynaklarının kirlenmesi, gıda zehirlenmeleri, hayvanlar, hastalıkların yayılması, savaşlar, iş gücü gibi konular ortaya çıkardı (Bauman, 2003: 346-349). Postmodernizm ise bu konular karşısında takındığı tavır ile önceki dönemlerden daha yeterli değildir.

Ülkemizde de sanatın topluma ulaşma ve etkileme gücünü bilen Atatürk; Cumhuriyet ile yeni devlete, yeni sanat politikaları çizerken, sanatsal alanda, her çalışmaya konu ve tekniğe açık olduğunu belirterek, sanatçıların yeni arayışlara yönelmesini örgütlemiştir. Sanat politikası içinde sanatın tanıtım ve iletişim aracı olarak kullanımı amacı vardır. Cumhuriyet devrimleri ile, verilen mücadele sonucunda kendini ve ulusunu tanıtma isteği vardır. Toplumları yönlendiren sanatın kendini tanıtma isteğinin, aslında kabul edilme arzusundan kaynaklanır ve önemli bir propaganda aracıdır. Atatürk ise bunu en etkili kullanan liderlerden biridir. Yeni ve modern Türk Devleti'nin kurulması uyarınca köklü reformların gündeme gelmesi ile birlikte, sanatçıların yapıtlarını, devletin ideolojisine koşut olarak ele aldıkları ve bunu yaparken eleştirel değil destekçi davrandıkları görülür. Amaç zor bir mücadeleden geçmiş milletin yüceltilmesidir. Ayrıca bunda modern toplumun oluşuu için gerekli olan kurumların yapılandırılması girişimlerinin sanatçılar tarafından onaylanması kadar devletin sanatçıya ve sanata destek olması da önemli rol oynar (Erbay, Erbay 2006: 125-195-197).

1960'lara ve hatta belki de 1970'lere gelinceye kadar Türkiye'de sanatın yegane hamisi, destekcisi ve işvereni devlettir denilebilir. Hal böyle olunca, hangi anlamıyla olursa olsun sanatın politikadan bütünüyle bağımsız bir boyut içinde gelişmesi beklenemezdi. Resim ve heykele bunca destek sağlayan ve hatta bu alandaki amatör verime profesyonel bir boyut kazandıran devletin, bu verimin kendi varlık nedeni ideolojisine göre biçimlendirilmesini talep etmek en doğal hakkı olduğundan bunun aksine bir gelişme zaten beklenemez (Taş, 2001: 5). 1970'den günümüze kadar olan süreçtede de devletin sanatla olan hamilik ilişkisi devam etsede sanatçının politik olana yaklaşımı değişmiştir denilebilir.

3.2. Özgün Baskı Resim Sanatı ve Politika İlişkisi

Sanat yapıtı aslında her zaman kopyalanabilir olmuştur. Sanat yapıtının teknik olarak kopyalanması yeni birşey değildir. Tarihte aralıklı olarak, aralarında uzun süreler bulunan itilimlerle, ama giderek artan bir yoğunlukla yerleşmiştir. Ahşap oyma ile ilk kez grafik ürünler teknik olarak kopyalanabilir olmuş, aynı özelliği yazının da basım yoluyla kazanabilmesi için ise uzun bir süre geçmesi gerekmiştir. Basımın, yani yazının teknik olrak kopyalanabilirliğinin edebiyatta yol açtığı muazzam değişiklikler biliniyor. Ağaç baskıyı Ortaçağ boyunca bakır gravür ve özgün baskı, XIX. yy'ın başında da litografi izledi. Litografiyle birlikte, koyalama tekniği esas olarak yeni bir aşamaya ulaşır. Çizimin taşın üzerine aktarılmasını, bir ağaç bloğuna oyulmasından, ya da bir bakır levhaya dağlanmasından ayıran çok daha basit bir işlem, grafik sanatına ilk defa ürünlerini yalnızca yığınlar halinde değil, aynı zamanda her gün yeni şekillerde piyasaya sürme olanağını kazandırdı. Genel olarak denilebilir ki, koyalama tekniği, kopyalananı alımlayanın içinde bulunduğu her durumda elinin altında olmasını sağlayarak, kopyalanmış olanı güncelleştirir. Bu süreç geleneksel olanın olaganüstü bir şekilde sarsılmasına sebep olur. Bu süreçler, yaşadığımız dönemin kitle hareketleri ilede yakından bağlantılıdır. Sanat yapıtının çoğaltılabilirliği, kitlelerin sanatla olan ilişkisinide değiştirir. Bir tablo eser, bir kişi ya da az sayıda kişi tarafından bakılma iddasına sürekli sahip ancak sanat eserinin çoğaltılarak insanlar tarafından sadece bakılma değil hatta sahip olmalarını sağlamak elbette krize yol açar. Bu krize sadece bu değil aynı zamanda sanat yapıtının kitle üzerindeki iddiası da yol açmıştır (Artun, 2008: 92,96,112).

Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek, ya da düşmanlarına göz dağı vermek amacıyla kullanmıştır. Orta çağ boyunca ise dini ve dünyevi güçler birbirinden ayrılmaz olduğundan sanatta politikaya bağlı olmuştur. Orta çağ sanat eserleri, genellikle sanatçıları görevlendiren kilisenin veya laik güçlerin ideolojik çıkarlarını desteklemiştir. Bu koşullar altında genellikle sanatçıların ve onları himaye edenlerin amaçları birbirine karışmıştır. Sanatsal üretimin sanatçının politik inançlarına kaynak olabileceği düşüncesi XVIII. yy da ortaya çıkmış Jacques-Louis David estetik ve politik ilklerini bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardan olmuştur. David yaşadığı dönemde Fransız Devrim liderlerinin portrelerini yapıp, kutlama törenleri tasarlayarak devrim ideallerinin yayılmasını sağlamış Fransız devrimci Robespierre'nin ölümünden sonra ise hapse atılmıştır. David'in çağdaşı olarak ele alabileceğimiz Francisco de Goya nın çalışmaları ise 1799 yılında İspanya Kralı'nın baş ressamlığına atanmış bir saray ressamı olmasına rağmen yozlaşmış ve baskıcı politikaları eleştiren savaş vahşetini ele alan özgün baskı resim sanatının önemli örneklerini barındırır (Clark, 2004:14-15). Ancak daha sonra zaten özgün baskının politik araç olarak kullanılan eserlerini inceleyeceğimizden öncesinde bunun fikirsel boyutuna değinmemizde fayda var.

Mark Petr'in "Matbaadan Yeni Çıktı: Baskı Resim ve Siyaset" (*Hot Off The Press: Prints&Politics)* adlı kitapta yayınlanan "Baskı Resim, Siyaset ve Polemik" (*Prints , Politics and Polemics)* isimli makalesinde belirttiği üzere 1960'lardan beri politika ve sanat üzerine devam eden kuramsal söylem, iletilen imgelerin izleyicilerin kavramsal dünyası üzerinde bıraktığı izlenime olan ilgiyi artırmıştır. Temaşa toplumu kavramı televizyon haberlerinde neredeyse sanat dergilerinde olduğu kadar sık kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde Batı toplumları sosyal, ekonomik ve siyasi bilginin izleyicilere farklı mecralar aracılığıyla nasıl iletildiği konusunda oldukça bilinçlidir. Ayrıca, bu özgür ifade ülkesinde siyasetçilerin ve sanatçıların yolları kültürün tüketim için nasıl paketleneceği üzerindeki tartışmada sık sık kesişmeye başlamıştır. Aynı makalede de baskıresime olan ilginin de artmasının tesadüfi olduğunu düşünmediğini belirten Petr, araştırmasında "imge" ve "izlenim" sözcüklerinin kullananılmasınında tesadüfi olmadığını belirtiyor. Çünkü hem sanatta hem de

politikada imge ve izlenime verilen önem sonuçta içeriğin nasıl paketleneceği ile ilgilidir. Az da olsa kağıt üzerinde hazırlanmış sanat eserlerinin algılanması üzerine kafa yormuş herkes, onu üretirken sanatçının kullandığı matriks sistemi ne olursa olsun, bir imgenin olumlu algılanmasında bıraktığı iyi izlenimin ne kadar önemli olduğunu bilir. Baskı resimlerin bir taraftan "demokratik araç", öte taraftan ise sınırlı baskı bir meta olması, günümüzün önemli çatışmalarında ilginç bir kesişme noktası üzerinde yer almalarına neden olur. Baskıya Adanmış: Günümüz Amerikan Basılı Sanatında Sosyal ve Siyasi Temalar (*Committed to Print: Social and Political Themes in Recent American Printed Art,*) başlıklı mükemmel sergi için yazdığı katalog yazısında Deborah Wye, hem estetik hem de siyasi ifade şekilleri olarak basılı çalışmaların önemine ve oynadığı role dikkat çeker; öte yandan tek tek imgeler için yazdığı yazıların çoğu, sanatçıların sosyal ve politik kaygılarının çağdaş eleştirel kuramın meseleleri ile nasıl örtüştüğünü gösterir. Ayrıca Tamarind Makaleleri'nin (*Tamarind Papers*) önceki sayılarından ikisinde Ruth Weisberg, çağdaş baskı resimlerin yapımı, anlaşılması ve yorumlanması için kullanılacak eleştirel paradigmaların olmadığı şeklindeki düşüncesini provokatif bir şekilde dile getirmiştir. Baskı resimle ilgilenen sanatçıların, küratörlerin ve eğiticilerin de böyle bir çerçeve oluşturma çabası içinde olmadıklarını belirtmiştir. Weisberg, böyle paradigmalar olmadığı için baskı resim praksisinin günümüzün daha geniş kuramsal tartışmaları içindeki öneminin gözden kaçacağından korkmaktadır. Weisberg, "disiplin temelli bir estetik" temasının temellerini ilk olarak 1986 tarihli ve "Baskı resimin Sözdizimi: Estetik İçeriğin Peşinde" ("The Syntax of the Print: In Search of an Aesthetic Context") başlıklı makalesinde atar ve bu estetiğin işlev, işlem ve malzeme kategorileri üzerine bina edileceğini söyler. Baskıresim yapanların işbirliği sürecinde "sanatçı olmadıkları" şeklindeki tespitinin aldığı tepkiler dışında herhangi bir ciddi tepki uyandırmayan bu ilk denemeden dört yıl sonra Weisberg, hem ilk makalesindeki hedefine ulaşmak hem de muhataplarını ilk çağrısına kulak vermedikleri için azarlamak amacıyla "Olmayan Söylem: Eleştirel Kuramlar ve Baskıresim" ("The Absent Discourse: Critical Theories and Printmaking") başlıklı makalesini yazmıştır. Weisberg'in bu makalede yazdıklarının çoğuna katılmamakla birlikte, günümüzde böyle bir eleştirel ve kuramsal çabanın gerekli olduğu görüşünü

tabi ki paylaşamayız. Bu yüzden sözü Weisberg'in bıraktığı yerden Petr alır ve..."Olmayan Söylem"in sonuç paragrafında Weisberg, bir zamanlar sadece baskıresime özelmiş gibi gözüken bazı meselelerin artık çağdaş sanatın birçok farklı mecradaki farklı şekillerinde dile getirildiği gözlemini yapmıştır (Tyler, Walker, Petr 1994: 87-89).

Özgün baskı resim sanatında söylem yok değildir: sadece baktığı yerde yoktur, ayrıca fikirlerine saygı duyduğu insanlar tarafından üretilmemektedir. Baskı resim yapanlar derken kastedilen kişi / kişiler, öyle görülüyor ki, tamamen veya asıl uğraş olarak kağıt üzerinde sınırlı baskı güzel sanatlar çalışması yapan ve New York gibi ana akım sanat merkezlerinden uzak duran kişilerdir.Amaç açısından bu şekilde kısıtlı bir kullanım bir dereceye kadar uygundur ve sanat dünyası tabi ki sadece New York'ta üretilen çalışmalara odaklanmamalıdır. Fakat, Weisberg'in baskı resimle uğraşan kişi kavramını böyle dar bir anlamda kullanması, "yeni bir dışlama yaratan değil, herkesi içeren" bir söylem oluşturulması şeklindeki amacına hizmet etmez. Burada, "baskıresim kaygılarını" ve bunların kuramsal karşılıklarını, daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmak için gerekli şartları taşımadıkları bir zamanda onları dışlamayan sanat dünyasında önemli konular olarak öne çıkarmak şeklinde bilinçaltı bir gizli gündem varmış gibi gözükmektedir. Weisberg'in ve kendisinin aynı verileri farklı şekilde yorumlamalarının sebeplerinden biri, her ne kadar basit bir cevap gibi gözükse de, nesil farklılığı olabilir. Bu varsayımlar arasında en önemlilerden biri, politik olanın, hayatın ve kültürün birçok alanına kaçınılmaz bir şekilde nüfuz etmiş olduğudur. Bir başkası, eklektik heveslerin uzmanlaşmış yetenek gösterilerinden daha ilginç olmasıdır. Weisberg ayrıca ilk bakışta, baskı resim öğrencilerinin eleştirel kuramla tanışmadıkları izlenimini uyandırmaktadır. Bununla beraber, bu alıntıyı yaparken Weisberg'in gözden kaçırdığı nokta şudur: sanat okullarının neredeyse hiçbiri öğrencilerin üzerinde yoğunlaşmayı seçtiği mecranın dışındaki mecralar hakkında ders almadan geçmesine izin vermez. Sanat tarihi ve stüdyo dersleri, öğrencileri birçok farklı kuramla tanıştırır. Her bir derste bütün kuramlar yer almaz, ama toplam etki bu yöndedir. Hatta, eleştirel kuram seminerleri ve sempozyumları 1980'lerde belli başlı sanat okullarının bir çoğunda (ezici çoğunluğunda ?) olmazsa olmaz etkinlikler haline gelmiştir. 1980'lerde ön plana çıkan ve kullanım amaçlarına uyan mecraları kullanan sanatçılarla birlikte bu etkenler, Weisberg'in makalesinin de

yapmaya çalıştığı şey olan "baskı resim praksisini, eğitimini ve analizini daha geniş bir eleştirel çerçeveye" oturtur. Bunun böyle olduğunu kabul etmezsek, ortaya çıkan mevcut söylemin genişlemesi değil, söylemi hangi grubun kontrol ettiği hakkında politik bir tartışma olacaktır (Tyler, Walker, Petr 1994: 90).

Güzel sanatlar özgün baskı resiminin sanat dünyasındaki rolünü tartışanlar "demokratik mecra" mirasıyla ve sınırlı baskının ekonomik zorunlulukları ve içkin dışlayıcılığı ile nasıl baş edebilirler? "Olmayan Söylem"de Weisberg'in dikkat çektiği üzere, baskıresimin kültürel, teknolojik ve siyasi bir iletişim aracı olarak oynadığı rolden dolayı övülmesi, ama aynı zamanda daha etkin iletişim teknolojileri geliştikçe önemini yitirmesinden dolayı eleştirilmesi Walter Benjamin'in ve William Ivins'in yazılarıyla olmuştu. Bu iki yazarın didaktik iletişime yaptıkları vurgudan dolayı, Weisberg sınırlı baskı çoğaltmaların onların kaygılarının dışında kaldığını düşündü. Weisberg'e göre bu algı, baskıresim hakkında eleştirel bir kuramın gelişmesinin önünde bir engel teşkil ediyordu. Benjamin'in "Mekanik Çoğaltma Çağında Sanat Eseri" ("The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction") başlıklı makalesinin, biricik olan sanat eserini çoğaltılmış olandan üstün tuttuğu, bunu da "aura"ya bağladığı doğrudur. Buna göre, orijinalin çoklu olması veya çoğaltılması, imgeyi çok sayıda nesneye yayarak onun otoritesini azaltmaktadır. Bununla beraber, Benjamin kopyaların sırf çok olmalarından dolayı farklı bir auraya sahip olduğunu da söyler. Auranın bu şekilde güçlenmesi iki yolla olabilir: çoklu orijinaller aynı anda her yerde olarak izleyicilerinin ayağına gidebilirler (sınırsız baskı), veya ürün olarak biricik eserlerden daha erişilebilir olabilirler (sınırlı baskı). Bununla beraber, Benjamin çoklu orijinalleri teknolojik gelişmelerinin seviyesine ve kitlelere ulaşma yeteneğine göre bir sıralamaya tabi tutar. 1960'larda bu düşünce şekli, Marshall McLuhan'ın yazılarıyla televizyonu ve genel olarak elektronik teknolojilerini de içine alacak şekilde genişletmiştir. Mc Luhan'ın 1964 tarihli ve "Medyayı Anlamak: İnsanın Uzantıları" (*Understanding Media: The Extensions of Man*) başlıklı kitabı, onun, Batı toplumunun ve kültürünün hem geçmişinin hem de bugünkü halinin en popüler ama aynı zamanda en tartışmalı eleştirmeni olarak tanınmasını sağladı. Bazılarına göre entelektüel bir şarlatan olan McLuhan bazılarına göre ise ileriyi gören bir kahindi. McLuhan'ın bakış açısı hem Ivins'in hem de

Benjamin'in kuramlarına çok şey borçludur, öte yandan 1980'lerde sanat üzerinde büyük bir etkisi olan Jean Baudrillard'ın medya kuramları da McLuhan'a çok şey borçluydu. Elbetteki baskı resimin çağdaş kuramsal söylemde nasıl bir işlevinin olduğunu anlamak için önce McLuhan'ın fikirlerinin incelenmesi gerekir. İnsanlığın uzaktan iletişim kurma becerisini kazanması alfabe ve yazılı dil ile birlikte oldu, bu da bağımsız okuma ve çalışma imkanını doğurdu. Baskı resim ve hareketli matbaa insanlığa kitlesel olarak iletişim kurma imkanını sunarak, kolektif bilinçaltı vasıtasıyla sosyal dokuyu değiştirdiler. Kendilerini toplu olarak gören ve dünyaya bütüncül bir bakış açısıyla bakan gruplar dağılmaya başladı. Eğitimli olanlar, doğrusal bir düşünce tarzını teşvik eden alfabeyi öğrendi. Bilgi kategorilere, kategoriler de konulara bölündü. Bütün alanlarda uzmanlaşmaya doğru bir gidiş oldu. Kitaplar yaygınlaştıkça okuma yazma oranları da arttı. Bilginin toplu olarak basılması ile, bireylerin kolayca ulaşabilecekleri bilgi miktarı o kadar arttı ki, daha fazla uzmanlaşma alanları ortaya çıktı. Bu uzmanlaşma, McLuhan'a göre insan düşüncesinin mekanikleşmesi demekti. Bu mekanikleşme, matbaanın sağladığı olanaklar sayesinde, hem hayatta kalmayı kolaylaştıran teknik gelişmelere, hem de sosyal ve siyasi farkındalığın da mekanikleşmesine yol açtı. Matbaanın sağladığı olanaklar teknik bilginin ve yeni icatların resimlerinin yayınlanmasını ve dağıtımını getirdiği için, bilimsel buluşların daha hızlı, daha detaylı ve daha doğru bir şekilde yayılmasını sağladı. Fizikte ve diğer bilim alanlarında XVII yy'dan başlayarak Aydınlanma Çağı boyunca yapılan büyük buluşlar, sanayi çağının teknolojik icatlarına giden yolu açtı. Sanayi Devrimi uzmanlaşmayı seri üretim hattı ile birleştirdi. Her bir işçi tek bir basit işi yaptı ve sürecin tamamını sonuna kadar asla görmedi. O halde uzmanlaşmanın, modern kitle toplumunun açmazı olan yabancılaşmaya yol açtığı söylenebilir. McLuhan, teknolojinin yarattığı sorunların teknolojinin daha fazla gelişmesiyle çözüleceği şeklindeki pozisitivist ve modernist görüşe sıkı sıkıya bağlı kaldı. İnsanların birbirine gittikçe yabancılaşmasına karşı önerdiği çözüm televizyondu. Uydular ve mikrodalga istasyonları vasıtasıyla dünyanın her tarafıyla eş zamanlı iletişim kurulabilmesi insanlığı yeniden anlamlı ve bütüncül bir kolektifte birleştirecekti. Sonradan gelişen olaylar McLuhan'ın televizyonun insanlığı tedavi edici özellikleri konusunda yanıldığını göstermekle beraber, "global köy" vizyonu, iyi de olsa kötü de olsa, metalar için gerçekleşti.

McLuhan'ın iletişim teknolojilerinin gittikçe artan etkinliği hakkındaki tezine Ivins'ten aldığı destek hala geçerlidir. Özgün Baskı resim etkinlik konusunda resim ve çizmeyi geçti, fotoğraf özgün baskı resimin yerini aldı, film hareketsiz fotoğraftan daha ileri gitti, televizyon filmi yerinden etti, ve bilgisayarlar videoyu tahtından indirdi. İletişimin hızındaki ve sunduğu detaydaki her gelişme insanların yaşadıkları çevrede de bir değişikliğe neden oldu, teknoloji bir sonraki aşamaya hep bir öncekinden daha hızlı erişti. Olaylar, insanoğlunun bilgiyi algılama hızından bile daha hızlı gelişti. Böyle bir kötümser determinizmle karşı karşıya olan McLuhan, mecrası ne olursa olsun sanatsal üretime saygıyla yaklaştı. Hatta, McLuhan'a göre insanların birbirleriyle etkin bir şekilde iletişim kurabilmesi sadece modası geçmiş araçlar vasıtasıyla olabilirdi (televizyonun üstünlüğü konusunda bir kitap yazmasının nedeni de belki buydu); diğer türlü, mesaj ile teknoloji arasındaki uçurum anlamayı zorlaştırıyordu. Sanat, çağdaş toplumu olduğu haliyle izleyebileceğimiz bir ortam yaratır. Sanat farklı iletişim formlarının kullanılmasına izin verir ve sayısal bilginin iletilmesi ile ilgilenmek zorunda değildir. McLuhan'ın artık klişe haline gelmiş olan "mecra mesajın kendisidir" ifadesini kullanmasının bir nedeni vardır. Weisberg'in bakış açısını benimseyerek, baskı resimi ikinci sınıf bir sanat olarak gören Benjamin gibilerinin bakış açılarını aşılması gereken engeller olarak görmek, önemli bir noktayı gözden kaçırmak demektir. İçeriğinden bağımsız olarak özgün baskı resimin üretilmesi sanatı sosyal, ekonomik ve siyasi kaygıların kesişme noktasına yerleştirir. İşlenen konunun açık bir mesajı da varsa, daha da iyi. Sınırlı baskı, Batı toplumunun sanatsal, sosyal ve siyasi meseleleri ekonomik metalara dönüştürmesine karşı verilecek en iyi cevap bile olabilir. Suretin asılla olan ilişkisi, tercüme ve diğer konularda da benzer argümanlar geliştirilebilir; Weisberg'in bakış açısından bunlar, diğer mecralarla ilgilenen sanatçı ve akademisyenlerin baskı resim meselelerini kendilerine mal etmesi olarak nitelenecektir. Sanatçıların özgün baskı resim meselelerini diğer mecralara taşımaları, eleştirel kuramcıların özgünbaskı resimi uygun gördükleri yerin ne kadar güçlü olduğunun bir göstergesidir. Benjamin'in kuramının ötesine geçecek sorgulamalar, farklı sanat mecralarının günümüz toplumu için ne anlama geldiği konusunda kafa yoran sanatçıların, eleştirmenlerin ve eğiticilerin katıldığı bu söylemin içinden çıkacaktır (Tyler, Walker, Petr 1994: 90-93).

Sanatın politik söyleme sağladığı şekiller ve modeller; genellikle siyasal sahnenin alışık olduğu anlaşılabilir güvene karşı katalizör olan, düzensizlik, belirsizlik ve çoğu karakterize günlük deneyimlerle çelişkili olarak etkisi arttırılmıştır. Politik içerikli özgün baskı çalışmalarının çoğu insanların yaşamlarındaki karışıklıkları ve ikilemleri tasvir ettiğinden dolayı ilgili insanlar tarafından kolayca anlaşılabilmektedir. İnsanların sanat çalışmalarındaki modeller menüsünden yapmış oldukları tercihler, sanatın onlara teklif ettiği ideoloji ile bağlantılıdır. Sanat ve ideoloji her zaman tertemiz algı olmadığını garanti eder. Aynı şekilde sanat ve ideoloji olmadan politika olmaz (Edelman, 1995: 4)

Her türde sanat eseri benimsenmeye ve ya değişime uygun ihtiyaçlar, korkular, ilgiler ya da istekler içeren kavram/anlayış ve ya algılar önerir. Ancak göze çarpan belirli bir dönemin, politik düşüncenin ya da onun uyardığı söylemin arasında düzenli bir korelasyon/ilişki yoktur. Şu an var olan sanat herkesin çizebildiği imgeler, söyleme dayalı, şemalar ve modeller rezervuarı/birikimi sağlar.

Asıl önemli olan politika ve sanat bağlamında; sanatın içerdiği politik söylem, politik düşünce ve onu takip eden olaylar eninde sonunda orta çıkar. Elbette aralarında basitçe ifade edilebilecek bağlantılar yoktur, çünkü sanatsal üretimin kendisi politik hareketlerin ortaya çıkardığı sosyal bir çevrenin parçasıdır. Fakat burada sıradan gibi görünen karmaşık bir bağlantı vardır. Sanatı sosyal çevreye bağlı gören, dahası onu sosyal çevreyi yansıtan olarak gören genel inanışın tersine politik harekete yol açan önemli bir bütünün cevap gerektiren parçasıdır. Sanatsal üretimler, insanların genelde kendi yansımaları yada gözlemleri olarak farz ettiği liderlik, cesaret, korkaklık, özgecilik, tehlike, otorite, ve gelecek hakkında fantaziler ile ilgili olarak ortaya çıkar. Fakat ele alınan konular zaten oldukça şöhretlidir ve özgün baskı resim sanatı ile politik olaylar sözde farzedildiği şekilde yalın anlatılır (Edelman, 1995: 2-3).

3.3. Politik Özgün Baskı Resim Sanatı ve ve "Özgünlük" Sorunu

Politik sanat ne derece özgündür dahası sanat politik öge içeriyorsa ne dereceye kadar özgün/özgür fikirler içinde inşa edilebilir? Politik içerikli sanat yapan sanatçı özgürlüğünü ideolojileri ile kısıtlayan mıdır yoksa özgürlüğünü ideolojisini yaymak için kullanan mıdır? Özgün Baskı Resim Sanatı için durum nedir?

Gerçeği yaratan sanat, tekniğe karşı kayıtsız kalamazdı. Bauhaus dergisinde çıkan bir yazıda Moholy-Nagy "tekniğe karşı değil, teknikle beraber" sloganını kullanmıştır. Elbette insan tekniğin neye yarayacağını bilirse, o zaman onu yerinde kullanabilir, onun tutsağı değil, efendisi olur. Moholy-Nagy'ye göre endüstri toplumunun yaşamına girecek olan sanatın, teknikle beraber sorunlara çözüm araması gerekmektedir. Bu bağlamda bugünün sanatçısı yeni yaşamı biçimlendiren bir kurgucu, bir tür mühendisten başka bir şey değildir (Aktaran: İpşiroğlu, İpşiroğlu , 2009: 72).

Özgün baskı resim sanatı gerek sanatçının kollektif çalışması gerek sürekli kendini yenilemesi ve kendi içindeki arayışları ile tarihine bakıldığında da, kendi içinde bile kendisini kanıtlamak zorunda kaldığı ortamlarda ne olursa olsun sanatçısını zaten avangart ve özgün olmak zorunda bırakmış dahası istesede istemesede teknik olarak sanatçısının firkirlerinin görselleştiği noktada kesin/keskin bir dille ifadesini bulmuştur.

"Gravür Sanatı", "Sanat Grafiği", "Özgün Baskı-resim Sanatı" deyimleri ile anlatılmak istenen sanatın resim sanatı sayılması konusunda 15. yüzyıldan bu yana yapılan tartışmalar, yüzyılımızda açıklığa kavuşmuştur. Adam Ritter Von Bartsch l82l'de yayınladığı *"Bakır Kazıma Bilgileri"* adlı kitabında ilk kez konuyu bilimsel olarak irdelemiştir. XV. yy'da ve daha sonraları, resim sanatçılarının bir bölümünün, tablo resmi yapmanın yanında, sanat niteliği taşıyan baskı resimler yaptığını görüyoruz. Tahta kalıplardan resim basmak tekniği ile başlayan bu çalışmalara, aynı yüzyılda bakır kalıplardan basma ve 1799'dan sonra da taş kalıplara çizip-basma çalışmaları katılmıştır. Giderek bakır yerine çelik, çinko, alüminyum gibi metaller ve metal alaşımları kalıp olarak kullanılmıştır. XVI. yy başlarında Lucas Granach ve Albrecht Dürer'in tahta oyma-basma, daha sonraları Dürer'in bakır oyma-basma tekniği ile çoğalttığı dinsel konulu resimleri resim pazarına çıkmış, dosyalanmış dizi resimler veya tek yaprak resimler olarak satılmıştır. XVII. yy başında Rembrand metal oymabasma tekniği ile dinsel konulu resimler, portreler yapmıştır. *"Duvar İçin Sanat"* olarak süren tablo sanatının yanında oyma-basma resimlerin toplanması ile bir *"Dosyalanmış Sanat"* oluşmaya başlamıştır. Yüzyılımızda, özellikle ikinci yarısından sonra, baskıresim sanatında görülen patlama bu eserleri dosyalardan duvarlara, tabloların yanına çıkarmıştır. Kalıbını sa-

natçısının, yaratma süreci içinde, kendi yaptığı, kendi bastığı veya basılmasını denetlediği, imzası ile özgünlüğünü belgelediği bu eserlerin resim sanatı sayılmayacağı tartışmaları bu patlama ve yayılma ile sona erdi denilebilir. Bu tür eserlerin sanat ve özgünlük nitelikleri üzerinde tartışılabilir, ancak bu nitelikleri kanıtlanmış bir eserin baskı resim olduğu için sanat ürünü sayılmayacağını savunan hemen hemen kalmamıştır. Aslıer'e göre *"Özgün Baskıresim Sanatı"* ürünü eserleri resim sanatının bütününden ayrı göremeyiz. Özgün baskı resim sanatı ürünü bir eserin özgün bir tablo resim veya bir yonuttan ayrılığı yalnız resim pazarlaması için söz konusudur. Çünkü özgün baskı resim eserler çoğaltılabilmektedir. Aynı kalıptan yapılan baskıların sayısı çoğaldıkça tek resmin satış değeri düşer. Özgün bir tablo tektir, satış değeri aynı sanatçının çoğaltılmış özgün baskı resimlerine oranla daha yüksek olmak durumundadır. Burada satış değerini yükselten veya düşüren satın alma isteğidir. Sanatçının özgün baskı resim bir eseri başka bir sanatçının orijinal tablosundan daha yüksek satış değerine ulaşabilir (Aslıer 1995:111-113).

Görüntünün/eserin içinde sembolize edilmiş, paylaşılan bir çeşit somutlaşmış form yada söylem barındırmayan hiç bir fikir/kavram/anlayış yoktur. Düşünce için temel gereksinim diğer insanların rollerini almak aracılığıyla modern anlamına gelmeye başladı. Politik düşüncelere ve hareketlere şekil verenler içerisinde bu nedenle sanat en temel ve önemli unsur. Sanat bilişsel ve duygusal olarak politik hareketlerin taşıdığı yankılanma içerisinde sorunların ve şartların şüphe çeşitliliğine saygı duymak şartı ile detaylarda rol alıyor. Bu bağlamda en iyi bilinen sanatsal işler her zaman çelişkili mesajlar üzerine inşa edilenlerdir denilebilir (Edelman, 1995: 6).

Ortaya çıkmış eserler için sözlü gerekçeler, savunmalar bulmak kolaydır. Sözlerle duyulmamış etkisi yapan kurumlar geliştirilebilir. Asıl olan eserlerin ayrı ayrı ve beraberce oluşturdukları görsel dünyalarının özgünlüğüdür. Sanat nesnesinin oluşması, doğal nesneler kadar organik bütünlüğe oluşmasına bağlıdır. Aslıer'e (1995: 51) göre bütün sanat eserleri sanatçının diğer insanlara yaratıcı etkinliğinin mesajını ileten simgelerdir. Sanatın görsel ögelerin esere katkısı eksilmeden, eser, simge-nesne düzeyine ulaşmalıdır. Zaman ve mekan ilişkisi içinde sürekli olarak düşünceleri ve değer yargıları değişen insanlarda, düşünsel bir somutluk oluşturabilen eser zaman, mekan bağımlılığından kurtulabilir. Zaman eserin

oluşturduğu mekanı sürekli değiştirir. Buna dayalı olarak her sanatçı yaşadığı zaman ve mekanın yenisini arar. Eser öğelerin bütünleşmesiyle nesnelliğe ve sanatçının mesajını ileten düşünsel somutluğa ulaştığında içinde doğduğu zaman ve mekandan bağımsızlaşır. Çünkü o artık zamandan etkilenmeyen kendi mekanını yaratmıştır.

3.4. Avangard-Aktivist Özgün Baskı Resim Sanatçıları

Toplumlar arasında ki en hızlı, kolay ve etkili şekilde yayılma imkanı gösteren şey, "sanat"tır. Sanatın ayırt edici özelliklerinden en önemlisi ise yaratıcılıktır. Özgünlük; üslup kavramlarının birleştiği bir özellik olarak, aynı zamanda, doğal süreçlerin oluşum biçimlerinin hep aynı olmasına karşılık, sanatsal yaratının tek olma özelliğinide içerir. Bu niteliği ortaya çıkaran da sanatçının yaratıcı kişiliğidir. Sanat ya da sanat eserinin özgünlük, teklik, bireysellik, itibarilik, birlik/bütünlük vb. sıralayabileceğimiz özelliklerini, sanatçının malzemesini- belli bir içerik ve forma bağlı kalarak- kendine özgü bir bireysellik içinde kullanmasıyla ortaya çıkan üslup tamamlar (Buğra, 2007: 61-62). Ancak tüm bunlardan da öte sanat içinde büyük bir dinamizm barındırır. Fikirsel boyutta ve uygulamaları bazında, çağının öncüsü/önünde olan anlamında sanat jargonuna girmiş olan avangard, kelime anlamı dışında barındırdığı değerler ile de bir tarihe sahiptir. Çünkü avangardın dünü, bugünü ne olduğu kime veya neye denileceği sürekli tartışılır, değerlendirilir. Anlaşılacağı üzere yoruma açık yapısı gereği gayet girift bir kavramdır. Aktivizm ise avangard sanatın temel özelliklerinden birisi olarak karşımıza çıkar. Çünkü toplumsal/politik/sanatsal tüm değişimlere/dönüşümlere ön ayak olan avangardlar bunu yaparken bir tür eylem içindedirler. İçinde bulundukları eylem hali çelişiklere/karşıtlıklara cevap aramak içindir.

Avangard ilk bir tür askerlik terimi olarak ortaya çıkmış, bir ordunun, birliğin öncü kolu anlamındayken 1830-1840'ların ütopyalar döneminde siyaset diline girmiş ve köklü dönüşümlerin bayraktarları anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Dönem, 1789 Devrimi'nin evrensel, sınırsız/sonsuz vaatlerinin anlamlandırılmaya çabalandığı, siyasal imgelemin kayıt tanımadığı, havai bir dönemken ise "avangard" terimi, bu büyük toplumsal tasarımın gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere, ilk kez Fransız ütopyacı- sosyalist Saint-Simon tarafından dillendirilmiştir. 1830'larda sanatçı kisvesiyle Saint- Simon, diğer seçkileri oluşturan

bilim adamları ve sanayicilere: *"sizlerin avangardı biz sanatçılarız...en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: insanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları bir tuvale ve ya mermere nakşederiz..."*diyerek seslenmiştir (Bürger, 2007: 10-11).

Ancak eser, tek başına sanatçının bireyselliğinden gelen ideolojileri barındırır demek doğru olmayabilir. Sanatçı kendi ideolojisini kullanabileceği gibi, var olan ideolojiye yönelik eserde üretebilir. Sonuçta ideolojiyi barındıran eserin kendisidir. Buda demek oluyor ki avangard olan sanatçı olabileceği gibi eserin kendiside olabilir.

Foster'a (2009: 31) göre avangardın şimdiye kadarki sorunlarını: ilerleme ideolojisi, özgünlük varsayımı, seçkin bir inzivacılık, tarihsel dışa kapalılık, kültür edüstrisi tarafından sahiplenilme..vb oluşturmaktadır. Ayrıca avangart sanat ve politik biçimlerin önemli bir ortak ifadesidir.

Çünkü sanat felsefesinde genel görüş, sanat yapıtı ve sanatçıya ilişkin olarak, sanata politikanın dışardan sokulamayacağı yönündedir. Zaten içinde olan bir şeyi önce dışsallaştırıp, sonrada yabancı bir öge olarak varlığın bünyesine katmaya çalışmak, en hafif deyimiyle, metastazla sonuçlanacak bir kanser vakkasına yol açmaktadır. Aslolan varlığın içindeki ilgili yönü bulup onu geliştirmektir. Kolektif bilincin yeniden yorumlanması demektir. Döneminde avangart kimliğe sahip sanatçıların, konstrüktivistlerin, fütüristlerin, dadacıların ve sürrealistlerin politik duruşları sanatın politik olanla ilişkisinin en yalın örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Acar, 2008: 15).

Ayrıca avangard incelemelerinin çoğu aynı tarihsel şemayı izler: Avangard 1848 öncesinde, romantizmin isyanıyla peydahlanmıştır. Bu tarihteki kırılmanın ardından yükselen sanatın özerkleşmesine koşut olarak modernist bir mahiyet alır ve modernizmle ortak bir evrime girer; adeta onunla özdeşleşir. Dolayısıyla, avangard ile modernizm kavramları arasında temelli bir ayrım okunmaz, her ikiside yer yer aynı ruhu aynı bilinci paylaşırlar: Her ikiside sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade ederler (Bürger, 2007: 14).

Bu bağlamda sınırları ihlal eden sanatçı, kültürün onu metalaştırma ihtiyacı karşısında etkin bir isyan halindedir. Sanatçı kendisini, kokuşmuş dünyada çürümeden ayakta kalmış biricik muhalif olarak görür: ancak tek silahı sanatında

orjinalliktir ve kültüre karşı sahip olduğu bu yegane insani tepkide işe yaramadığı takdirde fiziksel güç kullanması gerekecektir (Lentricchia, McAuliffe, 2004: 35-37). Elbette bu istisnai bir durumdur. Çoğu sanatçı bunu düşünsel boyutlarda veya daha sonra açıklanacağı üzere, bireysel olarak örgütsel işlerde yer alarak, işin içine girer, ancak en çok ses getiren genelde yine ürettikleri eserleridir denilebilir.

Yeni dahi kavramı, politik sanatın geleceği için iki önemli ve çelişik etki yaratmıştır: bir taraftan sanatçının toplumu eleştirebileceğini belirtirken, diğer taraftan da sanatın temel işlevinin sanatçının kendini ifade etmesi olduğunu ve gündelik toplumsal ve ya politik sorunlarla ilgilenmemesi gerektiğini savunmuştur (Clark 2004: 15).

Ancak I.Dünya Savaşı öncesi Fransa'da toplumda ve sanatta devrimci değişimlere etki etmek arzusunda olan Pablo Picasso, Maurice Vlaminck ve Kees van Dougen gibi modernistler, anarşi yanlısı politikanın beklenmedik geçişleri kapsayan, anlatı olmadan yapılanmış, şaşırtıcı şekilde bitişik sanatsal avangard'ın ve şekiller üzerine yeni bir dil yaratmanın/söylem oluşturmanın doğasında olduğunu düşünmüşlerdir. Bununla beraber anarşi yanlıları Fovizm, Kübizm ve Orphizm gibi modern sanat hareketleri üzerinde etkili olmuştur. Ancak 1914 sonrası güvenilmez sanat tarihi söylemleri teoride, savaş sırasında ve sonrasında anarşi yanlısı hareketi reddedmişler ve 1920'lerde tereddütsüz apolitik biçimci sanat eleştirisinin yükseldiği fikrini öne sürmüşlerdir. Bu nedenle "devrimci estetik" –"form'un politikası"- Fransa'da I. Dünya Savaşı öncesi modern sanatın gelişmesinde önemli rol almıştır, ancak önemi ilk başlarda bastırılmış, daha sonra ise tamamen unutulmuştur denilebilir. Politik sanatın gerekçesi, sanat çalışmalarının gözden kaçmış, ihmal edilmişliği ile aynı sebeptendir. Elbette mevzu, sıradan zihin uğraşı, maddi işlerden uzak anlatıları ile özgün baskı sanatına gelince, sadece maddi kaygılar güden "yüksek" sanatın kavram sorumluluğu ile uyuşmadığını söylemek mümkün. Elbetteki taş baskı, yağlı boya resminden farklıdır, şu anda özgün baskı –daha çok resim sanatçıları tarafından bile uygulansa- özgürlüğü, anlatısında barındırıdığı cesur yalınlaşma, şiddetli deformasyon ve dikkat çekici yazılı olmayan kompozisyonlarında gizlidir. Oysa ki en önemlisi, akademik geleneğin kurallara uygun saldırıları, her iki sanat formu içinde geçerli olmaktadır. "Düşük" özgün baskı resim ve "yüksek" yağlı boya resim arasındaki kutupsal ayrım artan sorularla

karmaşık bir zemini ve Theodor Adorno, Georg Lukacs, Peter Bürger ve Thomas Crow gibi Marxist eleştirmenlerin dikkate aldığı sorunsalları kapsamaktadır. I. Dünya Savaşı öncesinde kendini sol görüşlü ilan eden avangardistler, sanat ve politika arasındaki zor ilişkiyi anlamak için önem teşkil eden temel soruları: Nasıl bir sanatçı (entellektüel olarak), çalışan sınıfın büyük halk kitlelerine ulaşmaya çalışan hareketini, küçük bir alanda (avant-garde olarak), ön ayak olarak ayrıntılı bir şekilde yanıtlar? Ancak halkın beklentisi ve elitist ürün arasındaki tek ortak nokta ise ikisininde hem sözde "politik" hem de sözde "avangard" olmayı amaçlamış iki yüzlü olan sanatçıları istememesi ve bununla ilgili verdiği mücadeledir denilebilir (MacPhee, Reuland, 2007: 27-33-34).

MacPhee'ye (2009: 6-9) göre, günümüzde ise geleneksel baskı türleri bugünün dominant iletişim türleri arasında etkin değildir. Billboardlar ve otobüs giydirmeleri gibi şeyler ile rekabet edemeyecekleri gibi televizyon ve internetle de asla boy ölçüşemezler. Fakat özgün baskı bu çağdışı kalmış görünümüne rağmen hala hayati önem taşır. Bizler bugün görsel çevremizde insan eline has bulguları, dijital ürünlerin noktalı ve titrek şekillerine nazaran nadiren görebiliyoruz. Buda el yapımı baskılara etkili bir iktidar sağlıyor. Ama genede bir çelişki var, eğer gerçekten politik özgün baskının amacı fikirlerin iletişimi ise ve eğer bizler bu yolla fikirlerin olabildiğince çok insana ulaşmasını istiyorsak, seri üretim çağında yetmiş tane el yapımı poster bir anlam ifade ediyormu? Olumlu sosyal değişimler dünyamıza daha çok protest hareketlerden, örgütlü işçi faaliyetlerinden, geniş çaplı boykotlardan, sivil itaatsizlik ve gerilla savaşlarından gelmektedir. Tüm bu birbirinden ayrı gibi görülen faaliyetleri birbiri ile bağlayan, hepsinin çok büyük organize sosyal aktiviteler olması ve insanları politikleştirmesidir. Bugünün dünyası bizleri bölerek küçük insan birimlerine dönüştürmekte, yeteneklerimizi ezerek, özelleşmiş tüketici tercihlerimizin dışında daha büyük bir şeyin parçası gibi hissetmemize neden olmaktadır denilebilir**.**

Elbette bu bağlamada avangard ve aktivist olarak özgün baskı resim sanatçılarının konuya ilişkin görüşlerine yer vermekte fayda var.

Baskı Sanatçısı Louis Lozowick'e göre:

Hiç birşey sadece zihin uğraşı ve tekniksel deneylerden daha verimsiz ve grafik sanatçılarının en iyi bilinen geleneklerine daha yabancı olamaz. Bunun şu anda

hatırlanması oldukça önemli, özellikle gelişim ve tepki, birbiri içinde kazanmak için dünya çapında mücadeleye girmişken. Sanatçıların doğruluğu, bütünlüğü ve sanatın kaderi günümüzde tehdit edilmektedir. Eğer sanatçı kendi çağındaki güncel olaylara dikkat eder ve bunlara kendini bağlarsa, geçmişteki mükemmel grafik sanatçılarının işlerindeki başarıyı bugünde sürdürebilir (Walch, 1994: 20).

Baski sanatçısı Harry Stemberg'e göre:

Grafik sanatları; yeteneklerini savaşa ve Faşizme karşı kullanmak isteyen ve sayısı sürekli artan sanatçılar icin cok onemli bir yere sahiptir. Başka hiç bir medya şekli grafik sanatı içinde özgün baskı sanatı kadar yüksek değerde olmamasına rağmen hızlı ve ucuz şekilde üretilmeye ve kolay dağıtılmaya elverişli degildir (Walch, 1994: 19).

İmkansızı Gerçekleştirmek: Otoriteye Karşı Sanat (Realizing The Impossible: Art Against Authority) kitabında Meredith Stern'in çağdaş özgün baskı sanatçıları ile yaptığı söyleşide öncelikle son bir kaç yıldır *The Drawing Resistance Traveling Art Show, Beehive Collective Poster Project, Celebrate People's History Poster Project ve Street Art Workers* vb. çağdaş sanat projelerinde oluşan artıştan söz ettikten sonra sanatçılara neden özgünbaskı sanat eserleri ürettiklerini sormuş; aldığı cevaplar arasında en dikkat çekicilerden Miriam Klein Stahl *"Ben kalabalığın ilgisini çekmek için basıyorum. Birçok insanın bir imgeye sahip olabilmesi fikrini seviyorum. Özgün baskı, sadece çok az insanın görebildiği bir tek kıymetli sanat eseri var fikrine tehlike oluşturuyor."* diye cevap verirken, Colin Matthes *"Özgün baskı, kitleler tarafından erişilebilinen, basit aletlerle bile üretilebilinen, yaygın bir şekilde dağılabilen, ucuza satılabilinen yada bağışlanbilen bir şey ancak aynı zamanda el yapımı orjinal şeylerin güzelliğinide akılda tutmak gerek."* şeklinde yanıtlamıştır. Stern'in ayrıca ele aldığı bir diğer soru ise; sanatçılar için açıkca politik olan sanat içerisinde güçlü yönlerin ve zayıflıkların ne olduğudur. Soruya Erik Ruin *"Ben açık açık politik olan sanatı severim. Onun iddiadan uzak açıklığına hayranım. Elbette klişe, yavan, tasarımı zayıf, politik açıdan ilginç olmayan konuları olan eser çok. Birçok şiddet içeren görüntü sıradanmış gibi kullanılıyor. Ben hem açık hemde kendi içinde üstü kapalı sanat yapıyorum. Bir tanesi bilgi verirken bir diğeri karşı koyuyor. "* diye cevap verirken Shaun Slifer *"Politik sanat; kişisel düzeyde iletişim kurduğu zaman özellikle güçlü ve insanları alternatif alt kültürlerden haberdar etmediği onlara*

kendilerini ucuz hissetirdiği zamansa zayıftır. Bir çoğu eger sanatçı ilhamını güçlendirmek yerine çok fazla öfke kullanırsa yabancılaşma ile sonuçlanır. Politik sanatın ilk yarattığı etki çığlıktır, fakat bence bazen çığlık atmak en iyi yöntem değildir." diye cevap vermiştir (MacPhee, Reuland, 2007: 105-112).(Resim 11)



Resim-11: Erik Ruin, Dark Times (in dark times, will there be singing?), 19x25 cm, İpek Baskı
Sanatçının çalışmasında yer alan metin için Bertholdt Brecht'in II. Dünya Savaşı Sırasında Danimarka'da hazırmamış olduğu 'The Svendborg Poems' isimli kitabından faydalanmıştır.
(Sanal, 2011)

"Anarşi: Bir Grafik Klavuz" (Anarchy, A Graphic Guide) isimli kitap Clifford Harper'in ağaç baskı eserleri ile resimlendirilmiş başkaldırıyı, şehirleri ve devrimcileri keskin şekilde belli eden imgelerle doludur. Kitap içi resimlerde kadınlar, erkekler, çocuklar, gerilalar, milis kuvvetler, grevciler, feministler, barış yanlıları ve teorisyenlere sanatçı tarafından yer verilmiştir. Eser aynı zamanda 1949 Chiswick doğumlu olan sanatçının en önemli özgün baskı eserlerini barındırmasının dışında Harper'ın karmaşık düşünce ve duyguların iletimindeki başarısının da bir tür kanıtıdır. 14 yaşında anarşist olmaya başladığını belirten sanatçı bohem çalışmaları herzaman ilgi çekici bulduğunu belirtiyor, ancak her ne kadar araştırmamız kapsamında sanatçı olarak ele alınsada Harper entellektüel ve avangard duruşunu "*kendimi sanatçı olarak kabul etmiyorum...ben zanaatçıyım. Bende bir sanatçının aklı var ancak benim işlerimin merkezini bu oluşturmuyor. Sanat işi bütünüyle; sanatçılar, eserler, teorisyenler, eleştirmenler, galeriler, okullar, para, rezilce sergiler tamamiyle gizliliği ihlal edilmiş şeyler. Benim gibi çalışan insanlar için tüm bunlar gösterinin bir diğer parçası ve sona ermeli. Hüner ve beceri gerçekten saygı*

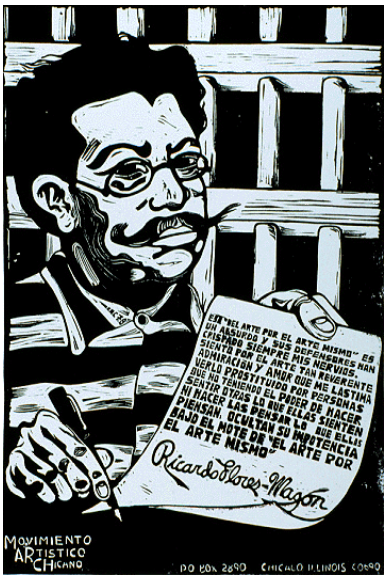
duyulası, çalışılası şeyler ve ben ordayım ... fuck art!" diyerek gösterirken aslında kendi ve sanatı hakındaki-sanılanın aksine-düşüncelerini belitmektedir (MacPhee, Reuland, 2007: 43-45). (Resim12) Sanatçı aynı zamanda 1990-1999 yılları arasında her yıl Londra'da düzenlenen Anarşist Kitap Fuarı için posterler hazırlamıştır.



Resim-12:Clifford Harper, "Anarşi: Bir Grafik Klavuz" Kitap İçi Görsellerinden (Sanal, 2011).

Carlos Koyokuikatl Cortez (1923-2005) şair, yazar, anarşist, aktivist, barış yanlısı dahası savaşa karşı olduğu için askerlik yapmayı reddeden kişi ve organizatör olarak bilinen sanatçı, 1923 yılında Milwaukee de doğdu. İki yıllık hapis cezasından *savaş karşıtı* olarak tahliye edildikten sonra 1947 yılında *International Workers of the World* (IWW) Uluslararası Dünya Emekçileri'ne katıldı. İlk özgünbaskı çalışmalarını, posterlerini ve karikatürlerini IWW ile olan bağlantılarından sonra yapmaya başlayan sanatçının bir çok baskı eseri ve şiiri IWW yayınlarında kullanılmıştır. Ricardo Flores-Magon portresinde elinde bir manifesto tutmaktadır. (Resim 13) Ve orda şunlar yazar *"Sanat için sanat söylemi ile ilgili olan şeyler saçmalıktır ve sanat için sanat görüşünü savunanlar her zaman beni sinirlendirmişlerdir. Sanata karşı çok büyük bir saygı ile hayranlık ve sevgi hissetmekteyim. Bu yüzden sanatın başkaları özelliklede başkalarının düşüncelerini ve duygularını hissedemeyen ve kendi saygınlıklarını "sanat icin sanat" sloganının arkasına saklayanlar tarafından kötü amaçla kullanılmasını görmek bana çok büyük bir ızdırap kaynağıdır."* İmkansızı Gerçekleştirmek: Otoriteye Karşı Sanat (Realizing The Impossible: Art Against Authority) kitabında yer verilen söyleşisinde

sanatçının toplumu politik açıdan bilinçlendirmek için sanatı ile mesaj yayma sorumluluğu varmı? Sorusuna verdiği cevapta "*Yaratıcı sanatçılar için bu bir tür sorumluluk çünkü sanat sadece özgür bir ortamda gelişebilir. Yeterince güçlü olan ve yeterince yürekli olan sanatçı savaşabilir dahası sanatını baskı ve zulümle savaşmak için kullanabilir. Elbette sanatçının sorumluluğu, yaratıcı sanatçının, görsel yada görsel olmayan sanatçı, ne hakkında güçlü hissediyorsa onu yansıtmaktır/ifade etmektir. Hiç bir sosyolojik görüşü olmayan birine sanatatında sosyolojik olması gerektiğini söylemek faydasız olabilir. Bu Sovyet zamanlarında olduğu gibi 'People's art' toplumsal sanatın zorunlu olmasına benzer. Kalpten gelmesi gerekir, biri nasıl hissediyorsa. Daha çok sorunun içindeki sanatçının farkındalığına bağlıdır. Eğer sanatçı sadece ticari amaçlar ile ilgili ise, tamam, sosyolojik, insani kaygılar onlar için değil.* " (MacPhee, Reuland, 2007: 9) diyen sanatçı düşünceleri yüzünden hayatının iki yılını hapiste geçirmiştir. Alman aslı sosyalist ve pasifist bir anneden doğan sanatçının babası da Meksika asıllı ve ve *Wobblies* diye beilinen eski bir IWW üyesidir. 1998'de sanatçıya dünyayı daha iyi ve güzel bir yer yapma isteği ve dolayısıyla çabaları yüzünden, Center for the Study of Political Graphics tarafından "*Art as a Hammer*" ödülü verilmiştir.

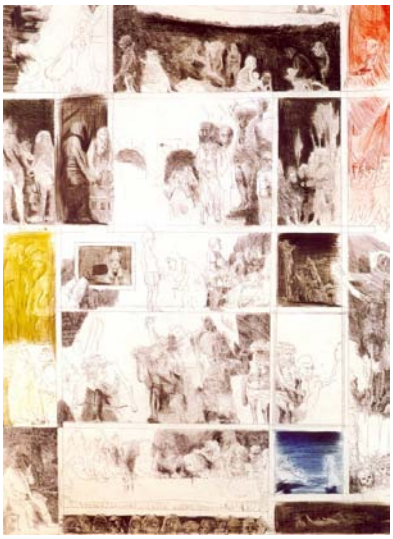


Resim-13: Carlos Cortez, Ricardo Flores Magon, 1990, 23x35 cm, Linolyum Baskı
(MacPhee, Reuland, 2007:8)

3.4.1. İnanç-Mitoloji

Özgün baskı sanatçıların politik göndermeler yapan eserlerinde dini unsurlara yer vermesi de çok önemli incelenmesi geken bir konudur. Çünkü din çoğu yerde başlıbaşına her zaman politik olana müttefik ve ya muhalif konumuyla var olmuştur/olmaktadır. Bu açıdan eserlerinde politik söylemler geliştiren sanatçıların ilgi odağıdır denilebilir. Hangi kültürel fenomenin içinde olursa olsun sanatçı için din ya büyük bir sosyal yansıtma aracı, ya bastırılmış kültürel, gelneksel ve dilsel değişikliklerin dışa vurumu ve ya kendisi için sonsuz mutluluk hissettiren bir yaratı unsurudur.

Bu bağlamda ele aldığımız sanatçılardan Alfred Hrdlicka 1928 Viyana doğumlu, eserlerinde daha çok savaş şiddet ve faşizm konularına ağırlık vermiş, dahası en önemli eserlerinden biri olan Good Friday (Karfreitag) eserinde özünde geleneksel çarmıha germe eyleminin anlatımında radikal değişikliler barındırsada çoğu parçalanmalarının içinde Nazi katliamı mağduru Yahudileri andıran görüntülere yer verilmiş olmasıylada dikkat çeker. Her parçasında derin bir matem ve işkence görüntüleri barındıran bu temsil aslında ölümün endüstriyel olarak düzenlenmiş kişisel yok oluş dışında hiç bir dini öge barındırmaz. Hrdlicka eserinde çarmıha gerilmeyi en barbar ve insalık dışı olay olarak gösterir (Crumlin, 1998: 120). (Resim 14)



Resim-14: Alfred Hrdlicka, Karfreitag/Good Friday, 1966, 106.9x75.5 cm, Gravür (Crumlin, 1998: 121).

Emil Nolde 1909-1912 yılları arasında yoğun bir şekilde dini konulu baskı eserler üretmiştir. Yoğun dini duygulara sahip Nolde, eserlerinde mistik duygulara yer vermiştir. En önemli serilerinden biri 1911 yılında hazırladığı gravürlerinden oluşan bir seri *Saul ve David* (Saul und David) (Resim 16), *Christ and the adulteress* (Christus und Die Sünderin) (Resim 18), *Solomon ve Karıları* (Salamo und seine Frauen) (Resim17) ve *Scribes* (Schreftgelehrte) (Resim 19) isimli çalışmaları barındırır. Bu çalışmaların en önemli özelliği İncil'de geçen hikayelerin illüstrasyonu gibi değil daha çok anlatılan hikayelerin hissettirdikleri şeklinde olmalarıdır. Yani sanatçı bu hikayelerden ilham almıştır. Mizahi bir söylemle anlattığı bu hikayelerden oluşan eserleri aynı zamanda sanatçının gayri Avrupai kültürlere olan ilgisinide belgeler niteliktedir. *Prophet* ise unutulmaz bir ağaç baskıdır. (Resim 15) Litografi çalışmalarında renk kullanımının sınırlarını zorlayan bir sanatçı olan Nolde, Alman Ekspresyonistleri içerisinde önemli bir yere sahiptir (Crumlin, 1998: 50).



Resim-15: Emil Nolde, Prophet, 1912, 32.2x22.7 cm, Ağaç Baskı
(Crumlin, 1998: 50)



Resim-16: Emil Nolde, Soul and David
1911,30.1x24.8 cm, Gravür
(Crumlin, 1998:51)



Resim-17: Nolde, Solomon and His Wives
1911, 30.3x24.8 cm, Gravür
(Crumlin, 1998:51)



Resim-18: Emil Nolde, Christ and the Adulteress
1911, 30.0x25.0 cm, Gravür
(Crumlin, 1998: 51)



Resim-19: Emil Nolde, Scribes
1911, 26.9x29.8 cm, Gravür
(Crumlin, 1998: 51)

Koyu Hristiyan ve kabul edilmiş bir sosyalist olan Kathe Kollwitz'de dini konuları dahası imgeleri eserlerinde kullanmış bir baskı sanatçısıdır. Hayata meydan okuyan konuları ele alan Kollwitz konu ölüm olunca hayatı onun karşısında ulvileştirememiştir. İnsanların, insanların hayatını tam bir trajediye dönüştürmesinin önüne dünyayı daha iyi bir yer yaparak geçilebilceğini düşünen ve bunu kendine ödev edinmiş sanatçı ölümü aileleri çocuklarından ayıran tam bir düşman olarak anlatmıştır. Bu bağlamda en önemli eserlerinden biri Ölüm ve Kadın *Dearth and Woman* (Tod und Frau) sanatçının tüm artistik ve ruhsal değerleri ile çevrilidir (Crumlin, 1998: 60). (Resim 20)



Resim-20: Kathe Kollwitz, Tod und Frau (Death and woman), 1910, 44.7x44.6 cm, Gravür Kathe Kollwitz Museum Köln (Crumlin, 1998:60).

Avusturya'lı fantastik gerçekçilerle birlikte çalışmış olan Erol Deneç'te Viyana Fantastik Okulu'nun çağrışımcı ögeleri ile Doğu felsefesine ilişkin tasavvuf inancının gizemini birleştirmeye çalışarak, değişik kültür ve uygarlık birikimlerinden etkilenmiş, geçmişle geleceği birleştirmeye çalışmıştır. İnsanlığa ait inançları çeşitli imge ve tasarımlarla zenginleştirerek fantastik bir evrene uzanmakta, görünmeyenden, görünene, düşlerden, özlemlerden gerçek olana uzanan bir yol oluşturmuştur. Gerçeküstücülere özgü otomatizm ve meditasyon yöntemiyle Doğu gizemciliği, mitoloji, inançlar, astroloji gibi evrensel insan değerlerini çeşitli simgesel motifler, figürler ve dokularla zenginleştirerek illüstrasyona varan çok ayrıntılı titiz bir işçilikle biçimselleştirerek "Burçlar" dizisi, "Evvel ve Ahir", "Şarap Sunan Saki" gibi isimler verdiği çalışmalarında simgeci, gizemli, büyülü bir düşler dünyası yaratmaktadır (Ersoy, 1998: 136). (Resim 21)



Resim-21: Erol Deneç, Kova Burcu, 54x40 cm, Gravür
(Sanal, 2011).

Hasan Kıran, PhD'sini Tokyo Devlet Sanat Üniversitesi'nde tamamlamış, ağaç baskı çalışmalarında yakaladığı özgün dille, alanının önemli isimlerinden biri olmuştur. Ağaç baskı tekniğinin kendine özgü olanakları içinde, Anadolu Şamanizminin doğa ve insan temelli söylemlerini, Çatalhöyük duvar resimlerini, Yörük çadırlarını kendine konu edinmiş, geliştirdiği çağdaş bir anlatım dili ile ulusal ve uluslararası sanat ortamlarına taşımıştır. İçinde bulunduğu kültürü çeşitli boyutları ile evrensel kültüre taşıma sorumluluğuna giren sanatçı, kullandığı tekniğin sınırlarını renk, biçim, boyut yönünden zorlayarak yeni bir dil ve çarpıcı etki yaratmayı başarmıştır. Sanatçının kuşlarla dans isimli eserinde; kuşlarla dans eden bir figür görülmektedir. Şamanizm'de dans bir tür eğlence değil ibadet biçimidir. Şamanın dans sırasında yapmış olduğu hareketlerle saflığa ve büyük ruha doğru uçuşa geçtiği inanılmaktadır (Dalkıran, 2010: 132-136). (Resim 22)



Resim-22: Hasan Kıran, Kuşlarla Dans, 2005, 74.5x52 cm Ağaç Baskı (Sanal, 2011)

3.4.2. Savaş-Barış

D.J.R Bruckner'in de altını çizdiği *üzere aslında sanatın savaş karşıtı olmasının bile bir tarihi vardır. Bu karşıtlık ne Goya ile başlamıştır ne de Callot ile. Onların kullandığı imgelerin sanatın kendinden bile eski bir tarihi vardır. Sanata karşı savaş, açıkca sadece sanatın hatırına değil ve onun bu çıkarcı amacıda, sadece sıradan birşey değildir. Hatta onun gelenekselliği bile devam etmemektedir; sanatın olağanüstü çeşitliliği boyutu ile genelde daha çok kişisel olarak kalmış gözükür. O genellikle savaşı suçlar ve nadirende tehditsiz olarak konuları sömürür. Goya'nın sanatındaki savaş korkusu onun ününü ortaya çıkarmıştır. Savaş karşıtı sanat sorunu konusu, sanatın kendinden daha az yaygındır. Gelişimin devam etmesinde yaşanan eksiklik savaş karşıtı sanat sembolizminin oldukça basit tutulma eğilimindendir* (Bruckner, Chwast, Heller,1984: 8).

Sanat ve savaş ve ya sanat ve terör arasındaki ilişki hep bir kararsızlık içindedir. Elbette sanat gelişimi açısından barışa ve sükunete ihtiyaç duyar, ancak bu sükunetini geçmişte genellikle savaşı överek kahramanlar yatarmakta kullanması da ilginçtir. Geçmişte savaşı ve sebep olduğu ıstırabı kendine konu edinmiş sanat, yaşananların anlatıcısı olarak sanatçı, savaşçılarla asla rekabet halinde olmamıştır. Bu durum kesinlikle bir biriyle ilişiklidir çünkü sanatçının konu olarak savaşa ve savaşçıya ihtiyaç duyduğu kadar savaşın ve savaşçının da ününü duyurmak için

sanata ihtiyacı vardır. Ancak bugün bu durum günümüzde kökünden değişmiştir. Bugünün savaşçıları ve teröristleri düğmeye bastıkları anda ünleri medyada ve dünyada yayılmaya başlamaktadır. Hatta bazıları kendilerini eylem sanatçısı olarak bile adlandırmakta sebep oldukları şeylere bakmaksızın kaydettikleri görüntüleri video-art kisvesi altında yayınlamaktadırlar. Böylesine bir yaklaşıma Bağdad hapishanesinden Abu-Ghraib video ve fotoğrafları örnek olarak verilebir. Elbette sanat dün olduğu gibi bugünde eleştirel duruşuyla savaşın ve terörün karşısındadır ancak görüldüğü üzere bazı çağdaş sanat akımları şiddet ve terörle iç içedir (Groys, 2008: 121-123).

30 Mart 1746'da Fuendetodos (Saragossa)'da dünyaya gelen İspanyol ressam ve grafiker Francisco De Goya, XVIII. yy sonun en tartışmalı ve göz kamaştırıcı sanatçılarından biri olmuştur. Bir yandan İspanyol Kraliyet Sarayı'nın ressamı ve aristokrasi ile burjuvazinin portrecisi olarak kariyer yapmışken öte yandan özellikle grafik çalışmalarında toplumsal çarpıklıkları acımasızca eleştirmiş ve insanların yaptığı hataları sert bakışlarla yermiştir. Goya, Aydınlanma düşüncesi, Fransız Devrimi ve Napolyon savaşları tarafından belirlenen bir çağda yaşamıştır. Bu çağ aynı zamanda geleneksel değerlerin sorgulandığı, İspanya'nın dünyanın en büyük filosuna sahip deniz kuvveti olma ünvanını İngiltere'ye kaptırdığı, halkın gün ve gün yoksullaştığı ve o zamana değin hiç kimsenin tanık olmadığı savaş suçlarının işlendiği bir çağ olduğu söylenebilir. Bütün bu olumsuz gelişmelerin yol açtığı ruhsal çalkantılar Goya'nın eserlerinde birebir yansımasını bulmuştur. Goya 1799 yılında Madrid'de yayınlanan bir günlük gazeteye ilan vererek yakında piyasaya çıkacak olan 80 gravürünün reklamını yapmıştır. Topluma eleştirel gözle bakan bir sanatçı olarak ilk kez geniş kamuoyunun önüne çıkmaya çalışmıştır. Sanatçının hazırladığı dizinin ismi *Caprichos* olarak belirlenmiştir. Kaprisler anlamına gelen diziyi duyanlar resimlerin neşeli, mizahi konular işlediğini, hatta karikatürlerden oluştuğunu zannetmişlerdir; Goya ise resimleri ile toplumun, "aşırılıklarını, ahmaklıklarını, aldatmacalarını ve günahlarını" ortaya dökmek istemiştir. Amacı, bireylerin cehaletini ve aptallığını gözler önüne sermek ve böylece karikatür aracılığı ile toplumun aydınlatılmasına katkıda bulunmak olan sanatçı ayrıca niyetinin kimseye kişisel olarak saldırmak olmadığını da özellikle vurgulamıştır. Verdiği ilanda söylediğine göre, konuları tamamen hayal ürünü hatta doğadan değil hayal

dünyasından alınmıştır. Bu sözlerle siyasi ve toplumsal açıdan gayet keskin özellikler taşıyan eserleri için kendine bir meşruiyet oluşturmaya çalışmıştır. Dizinin ünlü çalışmalarından *Aklın Uykusu Canavarlar Doğurur* adını taşır ve aslında Caprichos dizisinin kapak resmi olarak tasarlanmıştır. (Resim 23) Gravür, uyuyan daha doğrusu düş gören sanatçıyı gösterir. Etrafında bir sürü yarasa, baykuş ve kediye benzer mahlukat dolaşmaktadır. Goya, Caprichos adlı yapıtında bir Aydınlanma savunucusu olarak çıkar karşımıza, ancak son kertede saray ressamlığı herşeyden baskın çıkar, Caprichos'u yayımlandıktan kısa bir süre sonra geri çeker (Krausse, 1995: 54). (Resim 24)



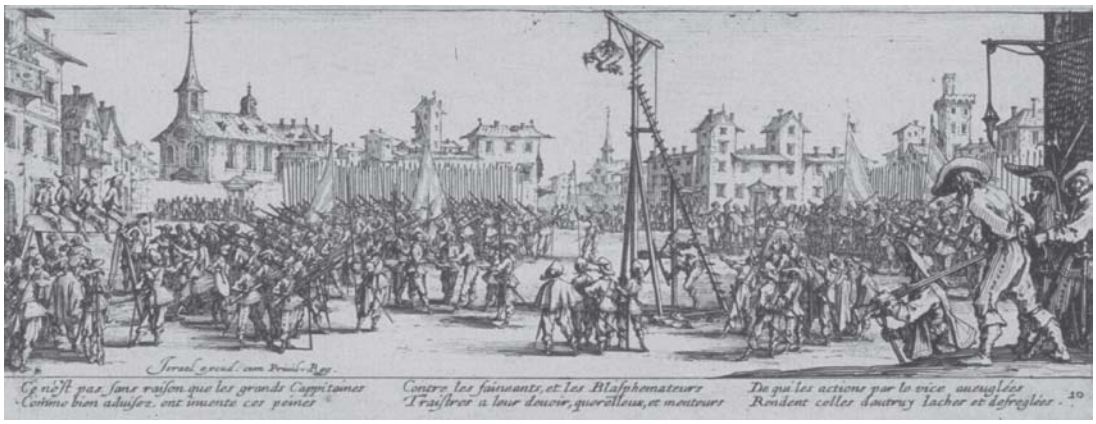
Resim-23: Francisco de Goya
"Aklın Uykusu Canavarlar Doğurur"
1797, 21.5x15cm, Gravür
(Sanal, 2011).



Resim-24: Francisco de Goya
"This is What You Were Born For"
1810-20 Disasters of War Series, 8x6 cm, Gravür
(Sanal, 2011).

Callot 'un savaş ile ilgili ele aldığı konular daha çok savaşla gelen ölümler ve baştan çıkmış askerler ile ilgilidir. Callot mekanizmaların/silahların savaşa dahil olduğu bir döneme görgü tanıklığı etmiştir. Savaşa karşı yıkıcı bir güce sahip olan sanatçı, eserinin izleyicisinin savaş ile ilgili duygularını, durumdan, monarşiden, askerlerden, kültürden ayırt ettirir. Bir şairin metefor oluşturma isteği gibi çalışır ve savaşa katılmış bir asker bile eserlerini görse savaş karşıtı olur. 1592'de iyi durumda bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Callot onaltı yaşında üç yıllık baskı eğitimine Roma'da başlamıştır. Daha sonra uzun yıllar Florence'de kalmıştır. Callot'un savaş karşıtı eserlerinden oluşan reportuvarı küçük istisnaları dışında savaş

karşıtı devlet adamlarının bile nasıl savaşa gönüllü olduğunu simgeler niteliktedir denilebilir. Sanatçı tüm bu barış içinde dünya isteği ile 45 yaşından önce ölmüş ve ardında 1400 kalıp bırakmıştır (Bruckner, Chwast, Heller, 1984: 12-13). (Resim 25)



Resim-25: Jacques Callot, *The Strappado,1633,* Gravür, Paul Leroy Grigaut Memorial Kolleksiyonu, Michigan Üniveristesi Müzesi (Hornstein, 2005: 41).

Özgün baskı resim sanatının pragmatik bir araç olarak kullanımı XIX. yy başlarında artmıştır. Şiddetli ayaklanmalar döneminde, I. Dünya Savaşı, devrim, sınıf çatışmaları sürecinde kitlelere ulaşmada önemli rol oynamıştır. Alman sanatçılardan Kathe Kollwitz (Resim 26), Otto Dix ve George Grosz (Resim 27) gibi sanatçılar savaş karşıtı özgün baskı eserler üretmiştir. Kollwitz yüzlerdeki duygular üzerinde yoğunlaşmış, savaşta babalarını, kocalarını ve çocuklarını kaybetmiş insan portreleri çalışmıştır. En önemli işlerinden biri 1921 yılında yapmış olduğu *"Killed in Action"* litografi çalışması bir anne ve çocuğun yüzündeki aşırı üzüntüyü vurgular. 1924 yılında hazırlamış olduğu *"No More War"* isimli litografi posteri ise 1920'lerde Avrupa'da yayılan barışçı hareketin *cri de coeur* yani haykırışı olmuştur. Otto Dix ise I. Dünya Savaşı'nın yaymış olduğu korkuyu işlediği *Der Krieg "The War"* isimli gravür ve aquatint çalışmalarını içeren bir seri hazırlamıştır. 1920-1924 yılları arasında hazırladığı seride Dix kendisininde tanık olduğu katliamları konu edinmiştir. Dix savaşın kahramanlıklar dışında, sebep olduğu yıkım ve tahribatı konu almış bunuda eserlerinde kullandığı parçalanmış insan bedenleri ile anlatmıştır. Otto Dix'i George Grosz takip etmiş, 1925 yılında Hitler'e direk saldırı niteliğinde mağra adamı şeklinde kolunda gamalı haç ile resmetmiştir. I. Dünya Savaşı sonlarında Grosz ve John Heartfield politik fotomontaj ile çalışmaya yönelmiş ve Hitler başa geçince Heartfield bunu bir araç olarak kullanıp Üçüncü Reich aktivitelerine ve

Yahudi Düşmanlığı aleyhinde işler üretmiştir. Bunlardan en önemlisi ise Blut und Eisen *"Blood and Iron"*'dur. 1930'larda Kollwitz, Dix, Grosz ve Heartfield Nazi'ler tarafından tehdit edilmiş ve işleri Almanya'da engellenmiştir. Bunun üzerine Kollwitz olabilidiğince gizli çalışmaya başlamış, Dix belli bir süre hapsedilmiş, Heartfield İngiltere'ye kaçmış, Grosz ise Amerika'ya yerleşmiştir (Macphee, 2009: 14-15).



Resim-26: Kathe Kollwitz, The Mothers, 1922-1923, Ağaç Baskı, 1923 yılında yayınlanan *Krieg "War"* serisinden Emil Richter tarafından yayınlanmış, Arnhold ailesi tarafından Sigrid Edwards anısına 1992 yılında MoMA'ya bağışlanmıştır (Limon, 2010).



Resim-27: George Grosz, *Die Rauber,* 1922, Litografi, "The Robbers" Serisinden, LACMA, Elsa Lanchester hediyesi "*Usta bir sanatçı olma yolunda önüme çıkan engellerin hepsinin kökünü kazıyacağım"*(Limon, 2010).

Elbette sanatçılar her zaman savaş karşıtı bir duruş sergilememişlerdir. Bazı sanatçılar için savaş ve askerler kahramanları ve kahramanlıkları simgeler. Yaptıkları eserler ile bırakın savaş karşıtı olmayı, gençleri askere çağırmışlar, ülkeleri adına savaş için kitleleri etkilemeye çalışmışlardır.

Alfred Leete'nin "Ülkenin Sana İhtiyacı Var" adlı asker toplamak için yaptığı afiş tasarımı İngiliz kamuoyunun meşhur bir ikonuna dönüşmüştür. (Resim 28) Sıklıkla tekrar edilen ve parodisi yapılan afiş formatı bugünde çok fazla tanındığından o dönemdeki özgün anlamı ve etkisini yeniden algılayabilmek zordur. Ancak afiş ilk ortaya çıktığında askere yazılma ve milliyetçilik ile ilgili bakış açılarında önemli değişiklikler olduğunu yansıtmıştır. Afişteki kompozisyon, Lord Kitchener'in -dönemin savaş bakanı- görünmeyen bir yüze doğrudan seslenmesi, kaçılması mümkün olmayan gözleri ve izleyiciye yönelen işaret parmağı birey ve devlet arasında birden bire güçlenen bağa işaret etmektedir. Daha sonralarıda çok defa kullanılan kompozisyon 1917 yılında ABD Ordusu için James Montgomery Flagg tarafından yapılan versiyonda devlet ve ulusun birliği kadar Amerikalı prototipini de simgeleyen Sam Amca figürü kullanılmıştır. (Resim 29) Figürün vahşi görünümlü, otoriter yüz ifadesi Amarikan vatandaşı olmanın getirdiği çetin yükümlülükler konusunda izleyicide hiçbir şüphe bırakmamayı amaçlamıştır (Clark 2004: 140-141).



Resim-28: Alfred Leete
"Ülkenin Sana İhtiyacı Var" 1914
(Sanal, 2011).



Resim-29: James Montgomery Flagg
"Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum" 1917
(Sanal, 2011).

Savaşta olanlar ve dönüşte hayatın devamlılığı ile ilgili ironik eserlerden; Macar sanatçı Pal Sujan'ın 1917 Yazı'nda Pozsony'de savaş yardımı amacıyla düzenlenen bir sergi için yaptığı sakatlanmış asker resmi sıradışı bir etkiye sahiptir. Sujan'ın kırsal bir manzara içinde tasvir ettiği genç çocuk asker resmi Vincent Van Gogh'un ve köylü teması üzerinde çalışmış diğer XIX. yüzyıl ressamlarının gerçekçi çalışmalarının havasını taşımaktadır. (Resim 30) Savaşın sonuçları konusunda açık bir eleştiri yapan afiş aynı zamanda terhis edilmiş askerin üretici iş gücüne katılarak zirai ekonomiye yaptığı katkıya işaret etmektedir (Clark 2004: 144).



Resim-30: Pal Sujan, Savaş Yardımı İçin Ulusal Sergi, 1917, (Sanal, 2011).

Elbette savaş sadece sanatçıların değil, sanatçıların dahil oldukları gruplarında konseptlerini belirler hale gelmiş, bu sebepten 1941'de Çalışma Projeleri İdaresi WPA (Work Projects Administration) sanatçıları dikkatlerini savaşa yönlendirmişlerdir. Bu bağlamda, WPA'e 1935 yılında dahil olup, 1940 da ayrılan Harry Gottlieb 1941'de Özgürlük (*Liberty*) isimli taşbaskı çalışmasını yapmış ve bu çalışmada Birleşik Devletler'in ve Özgürlük Anıtı'nın Avrupa'daki savaşın dehşetinden kaçan mültecileri karşılaması resmedilmiştir (Tyler, Walker, 1994: 29). Harry Gottlieb'in çalışmasının önemi eserinde savaşın sonuçlarından farklı bir dille behsetmiş olmasıdır denilebilir. (Resim 31) Sanatçının rolü neredeyse gazetecinin rolü haline gelmiş, sanatı vasıtasıyla dahil oluduğu örgüt vasıtasıyla, belki bu kadar etkili şekilde kamuoyuna ulaşamayacak olan önemli olayları, dikkat çekici bir hale getirmiştir.



Resim-31: Harry Gotdieb, Liberty, 1941, WPA, Lithograph (Tyler, Walker, 1994: 29)

Bu bölümde incelenmesi gereken bir diğer çağdaş sanatçıda John Risseeuw'dur. 2001-2002 yılları arasında yürüttüğü üniversite Arizona State University (ASU) desteli projesi kapsamında karamayını ve karamayını kurbanlarını içeren çalışmalarını tipo baskı ile desteklemiş olan sanatçı her 50 insan için dünyada bir mayın gömülü fikrinden yola çıkarak hazırladığı seride, bu gömülü öldürücülerin toplumu tehdidine değinmek amacındandır. Güncel bir soruna dikkat çeken sanatçı savaş bitmiş olsada tehlikenin sivil toplum için sürdüğünü anlatmaya çalışmaktadır. (Resim 32)



Resim-32: John Risseeuw, Ten Kilograms, 2004, El Yapımı Kağıt Üzerine Tipo Baskı, Polymer Kabartma ve Ağaç Baskı (Limon, 2010)

Savaş karşıtı baskı eserler üreten bir diğer sanatçı ise Eric Avery'dir. 1948 doğumlu Teksas'ta yaşayan sanatçı daha çok ağaç ve linolyum baskı teknikleri ile çalışmaktadır. Asıl mesleği Medikal Doktor olan sanatçı 1979-80 yıllarında Endonezya'da Vietnam gemilerindeki insanları ve sonrasında altı ayda Somali'deki insanları tedavi etmiştir. Eserlerinde bu süreçte etkilendiği konulara değinen sanatçının en önemli eserlerinden biri "Askerler" *Soldiers* oluşturur (Wye, 1988: 101). (Resim33)



Resim-33: Eric Avery, Soldiers, 1992, 78.7x55.8cm, Cilalı Ağaç Üzerine Ağaç Baskı ((Tyler, Walker, 1994:73).

3.4.3. İstismar-Sömürü

Leger, sanat ile kitle kültürü ve sanatçı ile zanaatkar arasındaki sınıfsal ayrımları ortadan kaldıracak devrimci bir değişimle kültürel değerlerin demokratikleştirilmesini savunmuştur: *"Tüm işçi dünyasının emeğinin, önyargısızca anlaşılacağı ve hissedileceği gün geldiğinde gerçekten şaşırtıcı bir devrime tanıklık edeceğiz. Böylece sahte büyük adamlar kaidelerinden düşecek ve savunduğumuz değerler sonunda olmaları gereken yerde olacaktır."*diyerek düşüncelerini belirtmiştir. Leger'in modern kahramanlara yönelik olumlu yaklaşımının tersine XIX. yüzyıl politik sanatçıları işçi sınıfının yaşamını adaletsiz ve sefalet dolu olarak betimleme eğiliminde olmuştur (Clark 2004: 27).

Sanatçıların istismarı/ sömürüyü konu alan eserler üretmesi XIX. yy'ın öncesinde de rastlanır. Fransız ressam ve özgün baskı sanatçısı Honore Daumier,

Fransa'da yaşanan zulüm ve yolsuzlukları belgeleyici binlerce litografi çalışmaya imza atmıştır. Bunlardan en çok ses getirenlerinden biri ise *Rue Transnonain* olmuştur. (Resim 34) Sanatçı çalışmasında 15 Nisan 1834 yılında yaşanan gerçek bir olayı ele almıştır. Çalışmada ele alınan konu Paris'te kendi apartmanlarında devlet güçleri tarafından katledilen, çalışan sınıfa ait üç kuşak ailenin hikayesidir. Eserin bir diğer önemli noktası ise sanatçının çalışmasına dayanak noktasının tam tarih ve yerini belirterek imzalamış olmasıdır. Daumier Kral Louis- Philippe'nin fakirden aldığı paraları ve yediklerini konu etmiş bunun sonucunda da 6 ay hapis cezası yemiştir. (Macphee, 2009: 13).



Resim-34: Honoré Daumier, Rue Transnonain, 15 Nisan 1834, 13 x 18cm, Litografi (Sanal, 2011).

1906 yılında *"Poster for the German Home Workers Exhibition"* Alman İşçiler için Poster sergisinde Kathe Kollwitz, işçilerin alışılagelmiş soyut olarak daha az insan tasvirini yavaş yavaş yıkar. Onun çalışmalarında işçiler daha insani durumlar içinde açıklanır; mücadele eden ve kötü şartlar içinde olsa bile yaşamaya çalışan insanlar olarak ele alınır. Kollwitz'in sanatı, ihmal edilen şiddetli deneyimler, hisler ve dezavantajları hatırlatıcı popüler politik imgeler barındırır (Edelman, 1995: 12). (Resim35)



Resim-35: Kathe Kollwitz, 1906, *"Poster for the German Home Workers Exhibition* " 28x19 cm, Litografi Poster (Sanal, 2011).

Kuzey Berlin'in yoksul kesimlerinde yaşamış olan Kathe Kollwitz'in grafik çalışmaları, Alman dışavurumculuğunun duygusal yoğunluğu ile yalın toplumsal gerçekçi konuların birleştiği örneklerdendir. "Ölü Çocuğu ile Anne" çalışmasında özne bağlamdan yoksundur açıklayıcı detaylara yer verilmemiştir. Aynı zamanda matbaacı olan Kollwitz, sosyalist ve savaş karşıtı afişlerde kullandığı resimlerinin anlamını başlık ve ya sloganlarla netleştirmiştir. Bu yöntem, eserlerinin galerilerden gazete sayfalarına ve sokak duvarlarına kadar geniş bir yelpazeye ulaşmasını sağlamıştır. Kollwitz'in kullandığı tarz, grafik tasarımın doğrudan düşünce iletme yeteneğini, öznelerini tipik bir kurban olmaktan çıkaran psikolojik bir yoğunlukla bir araya getirmiştir. Kollwitz'in kişisel bir korku olarak işlediği anne ve ölü çocuk teması, I. Dünya Savaşı'nda oğlunun ve II. Dünya Savaşı'nda torununun ölümüyle trajik şekilde gerçeğe gönüşmüştür. Kollwitz'in toplumsal gerçekçiliği, duygusal temalarla telkin etme stratejisi sol eğilimli sanatta gittikçe yaygınlaşmıştır. Fakat acaba bu ikna yöntemi gerçekçiliğin "gerçeğe uygunluk" iddiasına süphe düşürmez mi? (Clark 2004: 32). (Resim 36)



Resim-36: Kathe Kollwitz, The Parents, 1922-1923, Ağaç Baskı, 1923 yılında yayınlanan *Krieg* "*War*" serisinden Emil Richter tarafından yayınlanmış, Arnhold ailesi tarafından Sigrid Edwards anısına 1992 yılında MoMA'ya bağışlanmıştır (Limon, 2010).

Buna en güzel cevap sanırım Ergin İnan'ın "Dachau Temerküz Kampı" olur. Sanatçı kendini bu kampta yaşananların muhattabı olarak görmüştür. Bunun en önemli sebebi sanatçının evrensel olanla sorgulandığı gibi sanatçının da evrensel sorunları sorgulama isteği yatar. İstismar ve sömürü, algılananın aksine evrensel sonuçlar doğuran büyük bir suçtur.

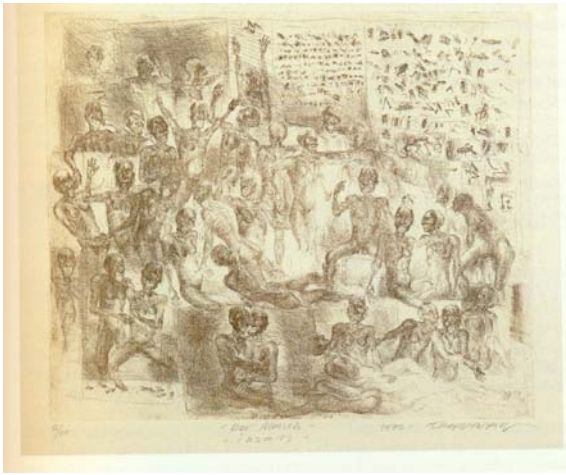
1970 ve 1971 yılları, İnan'ın ifadeci yorumlarına yeni figürsel anlatımların katıldığı bir dönemdir. Tek ya da çiftli, kimi zamanda üçlü düzenlemeler içinde verilen, bedensel temaslarıyla dahası kendine has jestleri ile izleyiciyle iletişim halinde olan ekspresif figürleri, İnan'ın hayatında yeni bir deformasyon arayışının ürünleri olarak görülebilir. Ancak araştırmamız kapsamında İnan içinde önemli olan bu süreci özgün baskıları bağlamında ele alacağız. 1971 yılının bir diğer özelliğide Ergin İnan'ın, DAAD Deutscher Akademischer Ausauschdienst, (Alman Akademik Mübadele Bursu) kazanmasıdır. Amaç Akademie Der Bildender Künste/Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde Schlamminger'in hocası Prof. Oberberger Atölyesine katılmaktır. Rodi Tröge, İnan'ı atölyesine kabul eder. İnan bu okulda Prf. Rudi Tröger ve Prof. Mac Zimmermann yanında özgün baskı resim çalışmaları yapmıştır. Münih'te ürettiği çalışmalar, İnan'ın gravür çalışmalarına yöneldiği ve yeni teknikler, yeni yorumlar aradığı yılları işaret eder. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde öğretim gördüğü yıllarda, gravür öğrenmek isteği ile bireysel olarak Grafik Bölümü'nde Mustafa Aslıer atölyesine devam eder. Bu

atölyede çinko üzerinde pekiştirdiği öğrenimine Almanya'da yeni yöntemler katmaya çalışmıştır. Kurşun levhalar üzerinde çalışmaya yönelelmiş olan İnan için yumuşak olan kurşun lavhalar üzerine çizimler yapmak, asit dökmek ve boyalar karıştırmak başlangıç aşamasında zorluklar yaratmış, ortaya çıkan sonuçlar tamin edici olmamış fakat Münih Akademisi'nde edindiği teknik donanımlarla bu zorluğu aşmayı da başarmıştır. Kendi sözleri ile İnan yaşadıklarını şu şekilde anlatmıştır: *"Kurşun üzerinde, farklı boyalar farklı oksidasyonlara ulaşılıyor. Bu değişimlerin üstüne giderek farklı teknikler yakalamaya başladım. Benim çalışmlarım için kurşun son derece iyi bir malzeme. Geliştiridiğim teknikle boya, oyulan yüzeylerin içinde kalıyor, bu yöntemle izletediğim renk istediğim kadar saklı kalıyor. Baskı tekniğini geliştirmem, üreteceğim yapıtlarda önemli farklılıklar yakalamama neden oldu."* (Giray 2001: 33).

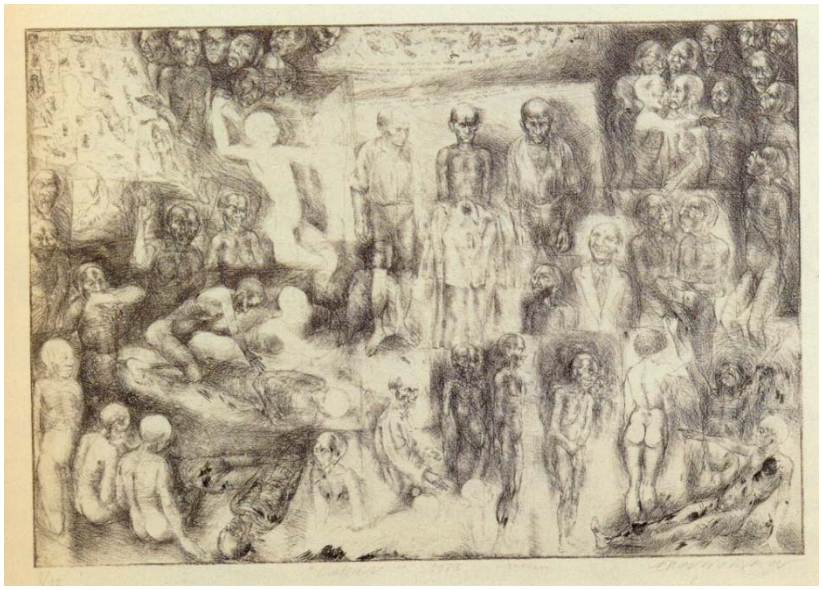
Çalışmaları kapsamında 1972-1973 yıllarında İnan, "İnsan ve Dachau Temerküz Kampı" adlı gravür dosyalarını üretmiştir. Sanatçı insanlığın en korkunç dramlarından alınan bir kesiti, sevgi, seks, yalnızlık, ölüm gibi inanlığın temel değerlerini içeren anlatımların, bütünselliği ile yansıtmıştır bu gravürlerde. Ürpertiler...vahşetin karşısında çaresiz teslimiyetin yarattığı acının su üstüne çıkmasıdır, İnan'ın bu çalışmalarının teması. Dachau Temerküz Kampları'nı konu alan baskılar yapmaya başlamak, İnan'ın sanatsal üretiminde anlatımına katılan konuların seçimine ilişkin önemli ipuçları orataya koymaktadır. İnan'ın yapıtları, izleyicilere belirleyici ilkelerle güdümlenmeyen, güncel yaşamın sınırlarını aşan ve önemlisi somut gerçeklerle ilişkilendirilmeyen sanısı uyandıran etkiler yaratır. İnan'ın yaşadığı çevreyi gözlem altına alması, bu gözlemi birey olarak insanı aşan, yaşamın gerçeklerini irdeleyen genel geçer insanlık tanımlarının özünü oluşturan olaylar ve değerlerin üzerine odaklaması anlamını taşımaktadır. İnsan ilişkileri, bu ilişkilerin yarttığı geçmiş ve gelecek arasına dağılan somut ve sarsıcı gerçekleri mercek altına tutması, sonuç olarak yaşanan insanlık dramlarının yarattığı tahribatın ve yok edişin, ruhu parçalayan, nesiller boyu izlerinin sürüleceği derin sarsıntılar yaratan tarihi dramların resimlerine konu olarak seçmesi ve bunları yapıtları aracılığı ile bir kez daha yansıtılması ile dikkati çeker İnan. Kuşkusuz Münih'te çalışmış olması insanlık tarihine kazınan en acımasız katliamlar olarak geçen bir örneği,

Dachau Temerküz Kampı'nı irdelemeye ve yorumlamaya yönelmesine doğrudan etken olmuştur (Giray 2001: 36). (Resim 37)

İnan, bu gravürlerde tarihin yakıcı, yıkıcı, yok edici bölümlerini yansıtan bir büyük kıyımı sanat yapıtına dönüştürmüştür. İnsanların, liderlerin ve devletlerin gelir geçer ve anlamsız hırslarına tutsak olmalarının yaratacağı büyük erozyonlara açılan bir küçük pencerenin arkasında yaşanan acımasızlığı sunmuştur. I. ve II. Dünya Savaşı'nın kan ve ateş kokan vahşi yüzünü estetik duyarlılıkla bütünleştiren ekspresyonist /ifadeci sanatçıların, özellikle faşist dalgaların her an bir değeri yerinden söküp attığı insanı yok saydığı Almanya'da insanlığı sarsan tüm duyguları, değerleri ve hatta bedeni yok eden savaş karşısında yüklendikleri misyonun izinden yürür İnan bu anlamda. Dachau Temerküz Kampı gravürleri, İnan'ın sanatçı duyarlılığı ile tarihin bir kesitini irdelemesi, yaşamın içselliğini kavrama ve yansıtma ediminin sanat yapıtına dönüşümüdür. Duyduğu, okuduğu ve irdelediği bu insalık dramına tanık olmamasına karşın, bu somut ve acımasız gerçeklerin sanatçı kimliği üzerinde yarattığı derin izleri özgün baskılarına yüklemiştir İnan. Bu baskılar sanatçının Dachau Temerküz Kampı hakında edindiği bilgilerin ışığında, olayların kendisine nasıl göründüğüne, neler duyumsadığına neler düşlediğine, neler hissettiğine tanıklık ederler. İnsanın varlığını derinden sarsan bir tarihsel olayın yorumudur bu yapıtlar. İnan, tanık olamadığı ancak genel bilgiler, kitaplar, filmler ve fotoğraflardan etkilenerek çözümlediği bir konuda eserler üretmiştir (Giray, 2001: 36-38). (Resim 38)

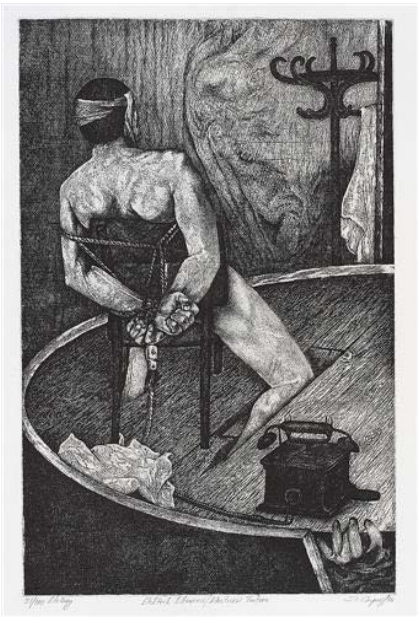


Resim-37: Ergin İnan, İnsan, 1972, 37x42 cm, Gravür (Giray, 2001:37).



Resim-38: Ergin İnan, Dachalı Temerküz Kampı, 1973, 43x58 cm, Gravür (Giray, 2001:37).

Kullanımı Romalılara kadar uzanan ve anlamı işte insan olan "Ecce Homo" yu Aydın Ayan bir dönem eserlerinin düşünsel boyutu olarak kullanmıştır. Ayan'ın gravür çalışmalarının yer aldığı "Ecce Homo" özgün baskı serisi, biçim ve içerik olarak insanı tanımlama yolundaki çalışmalarından çoğu kez daha önceden yaptığı bir resmi, özgün baskıyla sorgulama şeklinde titiz bir işçilikle yeniden gündeme gelmesidir. Genellikle ıslak baskı tekniği ile ürettiği bu baskılarda Ayan, tuval resimlerindeki aynı titizlikle bağdaşır şekilde siyah-beyaz etkinin sadeliğinde ve gravürün genelde çizgi ve leke ağırlıklı halinden çıkıp mekanıda önemser şekildedir."Kuşyemi Satıcısı", "Bir Memleketin Simgesel Portresi", "Elektirik İşkencesi" (Resim 39), "Patron", "Piyonların Piyonları", "Köpek Bekliyor" gibi yağlıboyalarında izlediğimiz yöresel motif ve figürlerden, insan-doğa, ekonomik ve siyasi koşulları eleştirel bir dilde sorgulayan titiz bir işçilikle özgün baskı tekniğine dönüştürmüştür (Arda, 2007: 82-83). Sanatçının baskıları renkten yoksun olmasına karşın, çizgisel örgüler, siyah-beyaz dengesi, çok titiz ıslak kazı (eau- forte) tekniğiyle etkili anlatımlar içermektedir. İllüstratif bir iletişime de eşlik eden bu tutum sanatçının tanık oldukları, toplumsal sorumluluğu ve sanat görüşüne ek, bir de özgün baskının yayılma olanağı ile birşelince derin anlamlar içeren bir söylem şekline dönüşmektedir (Arda 2007: 130). (Resim 40)



Resim-39: Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi
1986, 50.00x32.50 cm Gravür (Sanal,2011)



Resim-40: Aydın Ayan, İnsanın İnsana Etiğidir
1989, 50.00x32.50 cm Gravür (Sanal, 2011)

3.4.4. Baskı-Direniş

Mayıs 1968'de Paris'te yaşanan öğrenci-işçi ayaklanmalarının, grevlerin etkisiyle oluşan kaotik-anarşik ortam, sosyolojik açıdan çoğu kez öncesi sonrası olmayan bir olgu olarak değerlendirilir. Bu protesto eylemleri dünya politikasına önemli açılımlar getirdiği gibi, resimden sinemaya, edebiyattan mimariye kadar birçok yaratıcı alanda etkili olmuş, uluslararası açılımlarıyla farklı bir "dünya görüşünün" gündeme gelmesini neden olmuştur. Mayıs 1968 olaylarının etkinliğinin boyutları hakkında, aradan tam olarak kırk yıl geçmesine rağmen, kesin bir görüşün gündemde olmaması da ilginçtir. Neredeyse Mayıs ayının tamamında öğrenciler tarafından işgal edilen Sorbonne'da herkese açık farklı bir üniversite modeli uygulanmaya başlanmıştı. Dönemin tanıkları tarafından "Halk Üniversitesi" olarak tanımlanan bu modelde, profesör-öğrenci ilişkisi dışına çıkan bir konferans sistemi deneniyor, kurulan çalışma grupları, komiteler aracılığıyla hiyerarşik olmayan öğrenim teknikleri deneniyordu. Güzel Sanatlar Akademisi'nde (École des Beaux-Arts) de öğrenciler serbest bir sanat eğitimi modelini denemeye yönelmişlerdi. Burada kurulan bir baskı atölyesinde ise Mayıs 1968 olaylarına damgasını vuran afişler tasarlanıyor, el tezgâhlarında basılıyordu. Daha sonra müzayedelere çıkarılacak kadar ilgi gören bu afişler bir anlamda yaşanılan heyecanlı günlerin

görsel belgesiydi. “Atelier Populaire - Ex Ecole des Beaux-Arts” olarak kendine özel bir mühür yaptıran bu atölyede önce afişlerin hangi mesajları içermesi gerektiği ilgilenen kişilerle tartışılıyor, tasarlanıyor daha sonra da işinin ustası olan kişiler tarafından serigrafi, litografi gibi tekniklerle basılıyordu. Mayıs ayı boyunca Paris sokaklarını süsleyerek yaşanılan dönemin görsel belleğini oluşturan bu afişlerde kullanılan yırtıcı, kara mizah dolu dil, grafik tasarım, adeta öğrenci ayaklanmalarının sembolleri konumundaydı. O dönem işgal edilen bölgenin göbeğinde oturduğu için olayları günü gününe izleyen Güzin Dino da, Abidin Dino’nun bu karışık günlerde “Atelier Populaire”e aktif olarak katıldığını anlatmaktadır. Dostları için açılmayan kapıları aralamakta son derece cömert olan Abidin Dino dışında Behçet Safa da bu atölyede çalışmış diğer bir Türk ressamdır. Mayıs 1968 etkinliklerinin adeta gizli merkezi olan “Atelier Populaire”deki fotoğraflara bakarken, duvarlardaki kâğıtlarda karşılaşılan sloganların daha sonra afişlere geçtiğini görüyoruz. Genel grev dalgalarıyla adeta köklerinden sarsılan Fransa’da bu afişlerin üstlendiği temel görev, politik, ekonomik memnuniyetsizliğin dışavurumu olduğu gibi, çoğu kez küfür, hatta ağır hakaret düzeyinde sözcüklerle muhafazakâr sağcı Cumhurbaşkanı De Gaule, Başbakan Georges Pompidou üzerinde yoğunlaşması Fransa’daki ifade özgürlüğünün boyutunu göstermektedir (Sanal 2: Sönmez, 2008). Ancak katılan bir çok kişiye göre bu ayaklanma ne reformlar ne de dünya devrimi için değil, düşüncelerin yaygın şekilde değişmesi için gerçekleşmiştir. Bu anlayış duvar yazılarında, keskin bir düşünce gücü ve ivedilik yansıtan afişlerde, grafik çalışmalarında ve gençlik sloganlarında bir patlama yaratmıştır. 1920’lerde Fransa’da Gerçeküstücüler’in oyun biçiminde gerçekleştirdikleri absürd ve amaçsız eylemleri politik bir duruş olarak desteklenmiş ve bu yüzden kapitalist ekonominin yararcılığı tarafından kullanılamamıştır. Guy Debord’un da yer aldığı bir sanatçı ve yazarlar topluluğunun 1957 yılında kurduğu Situationist International (Durumcu Enternasyonal) tarafından yeniden ele alınmış 1968 yılında doruk noktasına çıkarılmıştır. Situationistler Marx’ın kapitalizmin koşulları içerisinde emeklerini satarak metalaşan insanların konumu olarak tanımladığı “meta fetişizmi” teorisinden yola çıkmış ancak vurguyu üretimin yarattığı etkiden kitlesel tüketimin etkilerine yönlendirmiştir. Bu bağlamda kitle- kültürü tüketiciliğinin “gösterileri”, zorla kabul ettirdiği uysal eğlence biçimleri ve içi boş zevk bağlılıkları ile geleneksel toplumsal

ilişkilerin samimiyetini erozyona uğrattığını savunmuşlardır (Clark 2004: 184-186). (Resim 41)



Resim-41: Genç Ol ve Sus, Afiş, Mayıs 1968 Paris (Sanal, 2001).

Tüm dünyada dalgalar haliden yayılan 1968 kuşağı hareketleri Türkiye'de de öğrenci ayaklanmalarına sebep olmuştur. Bu bağlamda Ankara ODTÜ'de 1968-70 döneminde öğrenciler Mimarlık Fakültesi'nde yeni afiş stilleri geliştirmişler, o güne kadar, profesyonel afiş tasarımcıları ve reklamcıların tasarım tekelinde olan ve ticari matbaalara bağımlı olan afiş sanatında güçlü bir kopuş yaşanmıştır denilebilir. Teksir, serigrafi ve bunlara ek olarak kendi icat ettikleri tekniklerle çoğu anonim ve kendiliğinden, o anda orada bulunanların katkısı ile oluşmuş afişler üretmişlerdir. Sloganları da kendileri yazıp, o sloganlara en uygun imajları, o günlerde erişebildikleri kısıtlı kaynaklardan, dergilerden, fotograflardan yararlanarak kendileri yaratmışlardır. 1917 devriminde, 1936'da İspanya iç savaşında, 1960'larda Küba'da ve eş zamanlı olarak Fransa'da olduğu gibi; amatör, profesyonel, öğrenci, hoca, tasarımcı veya değil her birlikte, "kooperatif" bir anlayışla çalışmışlardır. Afişleri, satılsın, koleksiyoncular saklasın diye veya sanatsal bir faaliyet olsun diye yapmamışlardır. O anda kullanılsın diye yapılmış ve anında kullanılmıştır. Belkide bu sebepten afişler acele hazırlanmış kişiliklere sahip, bir ivedilik duygusu barındırmıştır. Bu afişleri üretenler, kendilerine özgü bir yaratıcı grup gibi davranmışlardır. O yılların Türkiye'sinde sokak duvarları, neredeyse bomboştu. Tek tük sinema, tiyatro afişleri var olsada boş duvarlarda genellikle günün gereği olarak "Afiş yapıştımak yasaktır" yazardı. O günlerde seçime katılacak partiler için, her partiye bir tane olmak üzere duvarlara kareler çizilir içine partilerin isimleri yazılırdı.

Böylece her parti afişini nereye yapıştıracağını bilirdi ancak bu durum devrimci öğrenciler için ideal bir haberleşme ortamı sağlamıştır. Bu afişler hem milyonlarca insana mesaj iletmiş hemde akıllarda yer etmiştir (Aysan, 2008: 9). (Resim 42)



Resim-42: Dev-Genç, 1968-69, 41x57 cm, Serigrafi, (Sanal, 2011).

Gecede beş bin adet el ile basılan bu afişlerin çoğu bulunan imkanlar dahilinde üretilmiş ancak buna rağmen teknik arayışlar doğrultusunda geliştirilmiştir. En etkililerinden ve akılda kalan, sol yumruğu havada duran fügürün, bizim insanımıza benzememesine rağmen mesela o dönemin gene simgesi olan saç, bıyık..vb. gibi nasıl bu kadar etkili bir simge olabileceğine ilişkin Yılmaz Aysan'ın sorusuna Hasan Barutçu şu açıklamayı yapmıştır: *"...orada protesto eden, bir şeyleri değiştimeye çalışan bir insan fügürü var. Elinde tabanca ya da tüfek yok yani onu bir başkaldırı, değiştirme ve bunu kendine güvenerek, sadece kendi gücüne güvenerek yapmanın bir simgesi gibi..."* Aynı afiş için Ertuğrul Kürkçü'nün düşünceleri ise: *"...bu fotograf Marco Bellocchio'nun Çin Yakındır 1967 filminden bir kare idi. Genç sinema dergisi de ilk sayısının kapağına basmıştı. Ancak biz bu figüre bir el, kol takmak için çok uğraştık ancak bir türlü orantılı ve anatomik, düzgün bir çizim olmadı. Anlaşılacağı üzere anlamlı bir figürün üzerinde anlamlı laflar söylemeye elveren bir geometrisi var, nedenini hala çok iyi bilmiyorum ancak bu figür gençliğin kalbini kazandı, insanlar kendilerini buldular bir şekilde..."* Bu afiş yüzünden Mülkiyeliler tarafından çok eleştirildiklerini belirten Ali Artun *"bize anarşist filan derlerdi, figürün de bu "sapma"ları temsil eden yanlış bir sembol olduğunu savunurlardı. O gençle çok uğraştığımız için şimdi bana en sempatik geleni o. Birde hakikaten o genç bize denk*

düşüyordu. Ona özel bir slogan bile koymaya gerek yok. Bir başkaldırı, bir itiraz, bir aykırılık...İlla "gerçekçi" sosyalist bir göndermesi olması gerekmez." diyerek afiş hakkındaki düşüncelerini belirtmiştir (Aysan, 2008 : 21-53-67).

Tarihi işçi hareketlerini konu alan çalışmalarda sendikalar, olaylar (önemli grevler veya katliamlar), kahramanlar ve şehitler resmedilir. Sosyal adalet hareketleriyle ilgili diğer medya türlerinde olduğu gibi işçi konulu çalışmalarda da bu hareketin liderlerinin gurur verici hikayeleri anlatılır. İşçi tarihi konulu eserlerin birçoğu, sendika üyesi olmayan ama kişilerin ve olayların görsel olarak yaşatılması gerektiğini düşünen sanatçılar ve topluluklar tarafından üretilmiştir. İşçi hareketi tarihinin geçit resminin uluslararası bir özelliği vardır. Çünkü işçi hareketlerini eleştiren eserler üreten sanatçılar, yabancısı oldukları ülkelerdeki işçi hareketelerini bile konu alan eserler üretmişlerdir. Tarihi çalışmalarda yer alan en fazla işlenen konu işçi kahramanlar ve şehitlerdir. Ne yazık ki işçi kahramanların çoğu zaten şehittir. Dünya Sanayi İşçileri (IWW, International Workers of the World) sanatçısı Carlos Cortez de buna benzer eserler üretmiş ve genellikle, "Yarı kızılderili, yarı beyaz, tam sendikalı" ("Half Indio, half White, all IWW") Frank Little hakkında hazırladığı da dahil olmak üzere, az bilinen kişiler hakkındadır. (Resim 43) Frank Little, Butte, Montana'da çalışan ve kaçırıldıktan sonra işkence edilerek öldürülen bir sendikacıydı. Cortez'in çalışmaları arasında daha yaygın ismiyle Lucy Parsons olarak bilinen Lucfa Gonzalez de Parsons'un bir portresi de vardır.(Resim 44) Parsons 1905'te IWW'nin kuruluşunda katkısı olna biriydi ve eşi 1866 Haymarket ayaklanmasında şehit edilmiştir. Cortez bu çalışmasında Parsons'un ismini İspanyolca yazarak ve İspanyolca bir alıntı yaparak onun hem aktivizmini, hem de etnik kökenlerini vurgulanıştır. Bu alıntıda Parsons şöyle der: *"Grev için dışarı çıkmayın. Grevi fabrikada yapın ve makineleri ele geçirin. Birilerinin aç kalması gerekiyorsa bırakın bu birileri patronlar olsun."* Cortez'in çalışmalarının belki de en meşhuru Joe Hill hakkında olan ve birkaç farklı versiyonuda olan eserdir.. Hill söylediği şarkılarda ve işçi hareketinin ruhunda, ayrıca onu elinde akordiyonu ve tuttuğu bir kağıtla gösteren bu posterde yaşamaktadır. Elindeki kağıtta işçi sınıfının eğer isterse bütün üretim çarklarını durdurabileceğini söyleyen bir ifade bulunmaktadır (Cushing, Timothy, 2009: 154). Tarihi işçi hareketi konulu çalışmalar

adalet ve hak mücadelesindeki önemli olayların ve kişilerin ansını canlı tutmaya yardımcı olur ve gelecek için ilham kaynağı işlevi görürler.



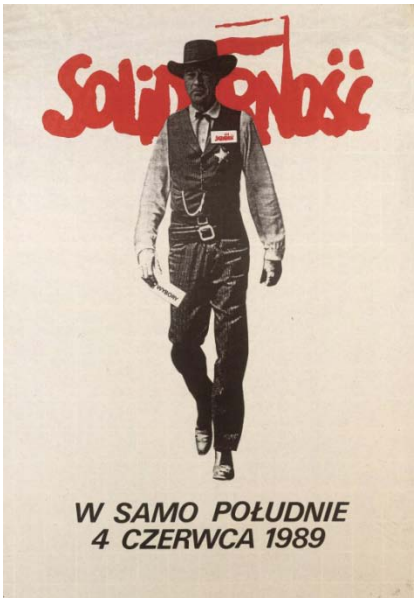


Resim-43: Carlos Cortez,"Joe Hill",1973 87x56 cm, İpek Baskı (Sanal, 2011)

Resim-44: Carlos Cortez, "Lucia Gonzalez de Parsons" 1989, 59x31cm, Linolyum Baskı (Sanal, 2011)

Wernick, "Promosyon Kültürü" adlı kitabında "Promosyon Politikası" başlıklı yazısında Polonya'da bir seçim afişinden bahseder. Polonya'da 4 Haziran 1989'da düzenlenen seçim, yaygın biçimde, Doğu Avrupa Stalinizmi'nin yıkılmasında bir dönüm noktası; yanlızca, Polonya'da değil, ayrıca bütün bölgede, tek parti yönetiminden Batı-tipi çok partili demokrasiye geçiş yolunda çok önemli bir adım olarak karşılanmıştır. Seçimin gerçek biçimi bir uzlaşmanın ürünüydü. Yuvarlak Masa Anlaşması'nın ardından, Sjem'in Üst Meclis'teki bütün sandalyeler, ama daha güçlü bir özelliği olan Alt Meclis'teki sandalyelerin yanlızca üçte biri için açık seçimler düzenlendi.Bu seçimde, hukuksal olarak yarışılabilecek sandalyelerin biri dışında hepsini *Solidarnosc* 'Dayanışma' kazandı: Hem yönetimdeki partinin (Polonya İşçi Partisi) meşruluğuna son veren, hem de bir zamanlar yasaklanmış olan muhalefetin en azından iktidarda bir pay sahibi olmasını güvence altına alan bir sonuçtu bu. Kampanyanın dramını en iyi örnekleyen olay, Dayanışma'nın seçimden önceki son günlerde Polonya'nın her tarafında duvarlara yapıştırdığı bir afişti. Afişin başlıca motifini, parmaklarını kalçalarının üzerindeki meşin kılıflara hazır tutarak, üzerimize doğru gelen Vahşi Batı'lı bir şerifti. Kusursuz bir pozdu bu; aslında,

Amerikan kültürüne aşina olan tüketicilerin daha önce görmüş oldukları bir poz. Çünkü, geniş kenarlı Teksas şapkasının altında Western klasikleri arasında sayılın High Noon'dan, son hesaplaşmadan önceki sakin anlarda Gary Cooper'ın son derece bildik görüntüsü durmaktadır. Sert duruşlu imaja çok iyi uyan afişin yeni çerçevesinde çok az ölçüde söz yer almaktadır. Sadece Dayanışma'nın logosunu (belirgin biçimde afişin üst tarafında ve yine, ufak bir yazıyla, kovboyun yakasına doğru kondurulmuş bir rozetin üzerinde) ve aşağıda düzgün karakterlerle, basit bir duyuru W Samo Poludnie-öyle vakti- ve bir tarih 4 haziran 1989- görebilirsiniz. Eksik anlatımda ki küstahlığın altında yatan temel amaç açıkca ortada dır. Seçim iyi çocuklar ile kötü çocuklar arasında bir hesaplaşmadır: Polonya için öğlen vakti. Hangi tarafın hangisi olduğunu tahmin etmenin yada kimin kazanacağının hiçbir önemi yoktur. Aslında, afişe damgasını vuranda da bu kendinden eminliktir. Olayları kendine çekme gücü, Dayanışma'nın zafer arzusunun kaçınılmaz olarak gösterildiği sempatik bir sihirli hareketle iki katına çıkmaktadır. Hikaye sabitlenince okur-seçmen içinde geriye kalan tek sorun gösterilen resmin bir aynamı bir penceremi olduğu kendinizi düşmanınız olarak mı, kendiniz olarak mı gördüğünüzdür. Hangi tarafsınız? Dayanışma'nın bir sahnede şerif rolünü üstlenmesi tesadüfi değildir. Tanrı'nın gücü Yasa'nın gücüdür. Burada söylenen, Halk Demokrasisi şablonunu paramparça eden sendikalist hareketin basit bir başkaldırı olarak görülemeyeceği, hele anarşik bir güç asla olmadığıdır: Sendikal hareket, Polonya devletinin somutlaştığı meşru güçtür. Küçük bir fotograf hilesiyle, bu hegomonya kurucu eylem iyice pekiştirilmektedir. Gary Cooper'in sağ eli bir silahı kavramak yerine, bir oy pusulasını tutmaktadır. Şerifin sağ elindeki oy pusulasına, "seçim" anlamına gelen *wybory* sözcüğü yazılmıştır. Buna uygun olarak, alt metinde, eski rejimin ancak askeri rejimle ayakta kalabileceği, yeni rejimin ise sandığın gücüne dayandığı vurgulanmaktadır. Böylece, Dayanışma'yı Polonya Sınırı'na getiren (bedel ödeyici) Yasa salt bir yasa değil, aynı zamanda en hukuksal biçimiyle yasa olmaktadır: Halkın rızasına dayanan bir yasa. Ancak afişte bundan başka şeyler de vardır. Aslında, ona daha yakından baktığımızda Dayanışma'nın seçim haritasında bulunmasının taşıdığı anlamı kodlayan başka düzeyleri, yine, seçimin ve ona imza koyanların temsil ettiği daha geniş bir geçiş dönemine anlam yüklediği düzeyleri görebiliriz (Wernick, 1996: 189-192). (Resim 45)



Resim- 45: Solidarność, Tomasz Sarnecki, "Solidarity High noon June 4th 1989", 1989, 100x70 cm, Offset Barwny (Sanal, 2011).

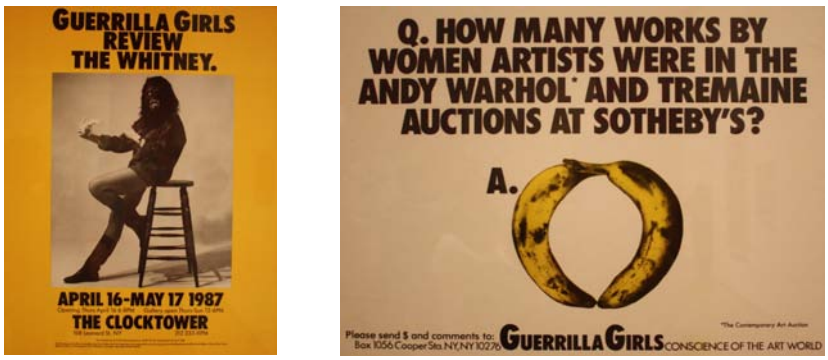
3.4.5. Feminizm-Cinsiyet

1960'ların sonlarında genel feminist hareketin ve siyasi aktivizmin etkisiyle sanatta da feminist hareketler başlamıştır denilebilir. Feminist sanat, özünde var olan çalışmalarda ve araştırmalarda cinsiyet ayrımcılığının ötesinde, sanat pratiğinde de sorgulayıcı eleştirel bir tavrı yöntem olarak önermektedir. İşte, sosyal yaşamda, politik ve ya apolitik tüm ortamlarda ve sanatta değerlerin, tarihin, estetiğin ve eleştirinin feminist bakış açısıyla yeniden sorgulanması gereğinden ortaya çıkan söylemler oldukça önemlidir. Ayrıca bu eylem sayesinde araştırmamızda, egemen kültürün toplum içinde sahip olduğu ideolojik bir temsil alanı olarak sanatın ve sanatta ayrımcılığın ortaya çıkarılmasının yanı sıra bu anlayışın önüne geçilmesini amaçlamaktadır.

1960'ların ortalarından itibaren ABD'de, 1970'lerin başlarından itibaren de "Liberal Demokratik" hakları güvence altına almış bütün Avrupa ülkelerinde hızla gelişen, 1970'lerin sonlarında bu toplumların hemen hepsinde hem politika hem de toplumsal ilişkiler üzerinde güçlü bir etki yapan yeni feminist kadın hareketi gelişmiştir. Toplumsal hareket, siyasal bilimlerde, "Toplumsal bir değişim sağlamak

amacıyla girişilen bilinçli ve kolektif bir etkinlik olup, yerleşik iktidar yapısına ve yerleşik normlara karşı yöneltilen bir protesto anlamı taşır" şeklinde tanımlanmaktadır. Kadın hareketinin protestosunu çok değişik alanlara yönelttiğini ve bu arada "bilimler" in yerleşik normlarına, tanımlarına, aletlerine kısaca metotlarına ve yaklaşımlarına da ciddi eleştiriler ve sorular yönelttiğini düşünmek mümkündür. Bu bağlamda hareketin topluma yönelttiği sorgulamaya kayıtsız kalmak mümkün değildir (Arat, 1992: 30-31).

Bu protest söylemlere örnek olarak, 1985 yılında "*Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girebilmeleri için illa çıplak mı olmaları gerekir*" sorusunu sorarak avangardist aktivist gündem oluşturan ve bir grup Amerikalı kadın sanatçıdan oluşan Gerilla Kızlar (Gerilla Girls) dikkat çeker. (Resim 46)

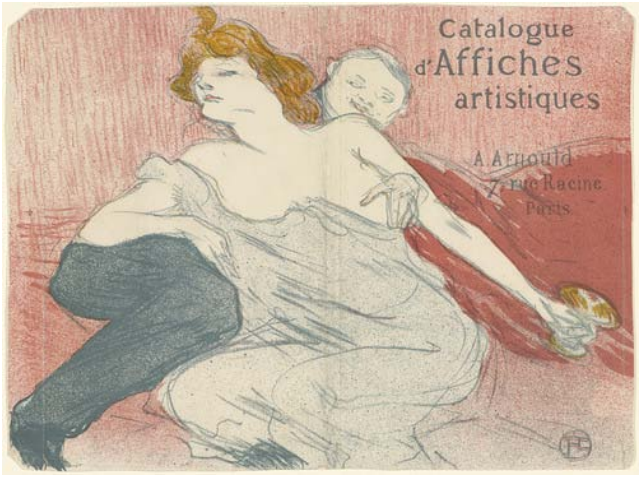


Resim-46: Gerilla Kızlar Posterleri, MoMA (Limon, 2010).

Bu çalışmalar sebepsiz yere değildir. O güne kadar elbette kadın sanatın içinde, daha çok konu olarak yer almış ancak bu yer alışta feminist hareketin öncüleri tarafından sorgulanmıştır. Sorgulanma sebeplerinden en önemlisi genelde kadınların çıplak, hafif meşrep olarak anlatılmasının sorgulanma gereğindendi denilebilir.

Kadın teması özgün baskı eserlerde Henri de Toulouse-Lautrec'in 'töre dışı' anlatımlarında olduğu gibi: Paris'in gece hayatında, varyetelerinde, tiyatrolarında, genelevlerinde yani kurduğu, düşlediği değil, her gece içinde bulunduğu dünyanın motiflerini desenlerine, resimlerine, baskılarına konu ederek olduğu gibi Martin Lewis'in çalışmasında yaşadığı yerin patronu konumunda da ele alınmıştır denilebilir. Lautrec'in en ilginç çalışmalarından biri, 'Debauche'(1896) isimli çalışmasını, Lewis'in Mahallenin Patronu "Boss of the Block" (1939) çalışması ile yan yana değerlendirdiğimizde; Lautrec'in renkli litografide, elindeki şampanya bardağını hafifçe sola doğru uzanarak, müşterisinin sol göğsünü avuçlamasını

gözucuyla izleyen bir hayat kadınının gözbebeklerinde karşılaşılan şehvetli kıvılcım, sanatçının kural dışı, o yılların resim anlayışına göre ‘ilkel kalan’ çizgi gücünün ne denli kendinden, ne denli gerçekçi olduğunu duyumsatırken (Sönmez, 2006: 15-18). (Resim 47) Lautrec kendi içselliğinde garip bir gerçeklik sergiler. Buna karşın Lewis’in gravüründe de tam aykırı bir dünya gözlemlenmektedir. Tek başına sokakta elleri belinde duran kadın figürü güçlü ve heybetli bir şekilde anlatılmıştır. (Resim 48)



Resim-47: Henri de Toulouse-Lautrec, Debauchery (Débauche), 1896, 23.7 x 15 cm, Litografi Kitap Kapağı (Sanal, 2011)



Resim-48: Martin Lewis, Boss of the Block, 1939, 11x7.5 cm, Gravür, ASU Museum (Limon, 2010).

XX. yüzyılın başındaki radikal sanat hareketlerinin çoğu sınıf sorunlarını öncelikli olarak ele almıştır. Bununla birlikte, Avrupa ve ABD'deki politik mücadeleler içerisinde oy verme hakkının elde edilmesi için yürütülen kadın hakları kampanyaları özellikle dikkat çekici olmuştur. Çalışmaları egemen sanat değerlerini sarmış olsada, genel seçimlerde oy kullanma hakkı için propaganda yapan kadınların çoğu profesyonel sanatçılar değildir. Bunların bir kısmı doğrudan sanat kurumlarını hadef alarak arenayı politik eylem alanı olarak görmüştür. Örneğin Mary Richardson, 1914 yılında, küçük bir balta ile Londra Ulusal Müzesine girerek Diego Velazquez'in Venüs tablosunu tahrip etmiştir (Clark 2004: 39).

Çoğunlukla kadınlar ile ilgili tartışmalar nasıl akıldışı, yanlı ve zararlı şartların dışına taşıyorsa, burada incelenen çalışmaların ele aldığı konular da böyledir. İlk olarak kadınların ücretsiz yaptıkları işlere yapılan vurgu, diğer çalışmaların, işyeri ile ilgili meseleleri topluma yaymasının daha odaklanmış bir örneğidir. Bu özgün baskı eserler kadınların, erkeklerin nadiren maruz kaldığı baskı ve zorlamalarla nasıl karşı karşıya kaldıklarını göstermekte ve bu meseleleri gündeme getirmekte ve bunlara karşı mücadele etmekte sendikaların rolünü ön plana çıkarmaktadır. Rose Schneiderman'dan bir alıntıyla asıl mesele şöyle dile getirilebilir: *"Çalışan kadınlar haklarını mücadele etmeden alamayacaklardır. Ekmek savaşından daha zor bir savaş yoktur."* Kadınlar ve emek konulu çalışmalar aslında yaygın yanlış anlamaları düzeltmektedir. Kadınların sadece "harçlık" için çalıştıkları iddiasına bir cevap olarak, 1950'lerin ortalarında beri yürütülen çalışmalar dikkat çekicidir. 1970'lerde Şikago Kadınlar Grafik Kollektifi'nin (Chicago Women's Graphic Collective) hazırladığı bir posterde, her yerde görülen "Çalışan Erkekler" ("Men Working") işaretinin başına iki harf eklenerek (WO) artık koşulların değiştiği vurgulanmıştır. (Resim 49) Bu özgün baskının etkisinin günümüzde bile hissedilmesi, çalışmanın ne kadar şaşırtıcı olduğunun delilidir (Cushing, Drescher, 2009: 51) Ayrıca işçiler arasında cinsiyet ayrımcılığının mantıksızlığını anlatan Jacob Burck'a ait "The Lord Provides" litografi eserde dönemine damgasını vurmuş bir diğer önemli çalışmadır. Sanatın devrimin silahı fikrinden yola çıkan tüm sol eğilimli sanatçılar gibi Jacob'ta işçi hareketlerini, eylemlerini, grevlerini konu alan güçlü anlatımlı taş baskı eserler üretmiştir. Federal güçler tarafından götürülen bir kadın işçiyi anlattığı eserinde

Jacob geri plana iliştirdiği *"work or bread"* söylemi ile işsizliğin geldiği noktayı vurgulamıştır (Langa, 2004: 79). (Resim 50)



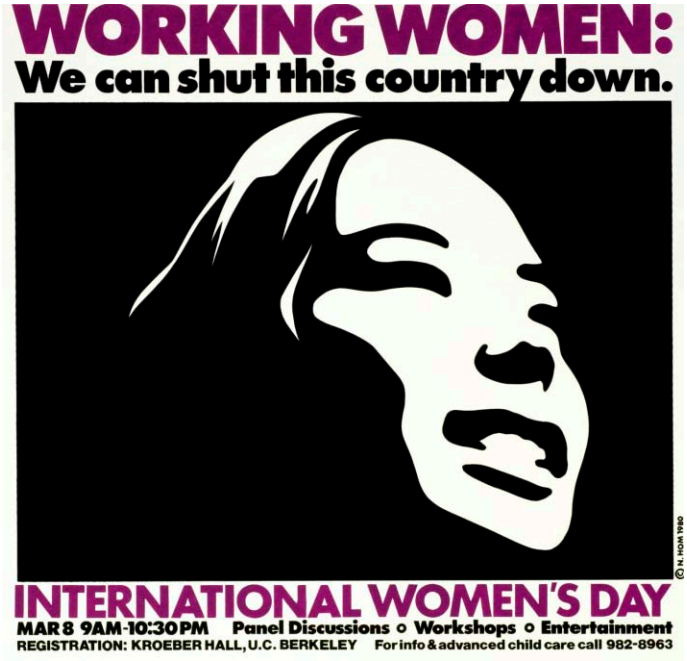
Resim-49: Chicago Women's Graphics Collective, "Women Working", 1972, 28x43 cm, İpek Baskı, (Cushing, Drescher, 2009: 55).



Resim-50: Jacob Burck, The Lord Provides, 1933-34, Litografi (Langa, 2004: 80)

Kadınlar ve emek konulu posterler, kadınların çalışmasına açık olan işlerin özellikleri konusunu sıkça işlemişlerdir. 1930'da Illinois Ulusal Gençlik Derneği (Illinois National Youth Association) 'ücret, iş bulma, güvenlik ve işte yükselme' vaadiyle kadınlar için iş ilanı vermiştir. Bunun üzerinden neredeyse yarım yüzyıl sonra, ABD Çalışma Bakanlığı Kadın Bürosu'nun kuruluşunun yetmişbeşinci yıldönümü, kadın sanatçıların kadın işçiler konulu çalışmalarından oluşan "Kadının Emeği Görmezden Gelinemez" baskı eserler ile kutlanmıştır. Ama günlük hayatın gerçeği şudur ki yirminci yüzyılın sonunda (ve yirmi birinci yüzyılın başında)

işyerinde, aynı yeterliklere sahip erkeklerle aynı ücreti alma konusunda, ve kadınların genellikle çalıştığı işler konusunda birçok ülkede eşitlik henüz sağlanmış değildir. Mesela, geleneksel ücretli iş ile çok daha geniş bir kategori olan, "kadın işi" denilen şeyin büyük bir kısmını oluşturan, kadınların ücretsiz olarak yaptıkları ve genellikle görmezden gelinen işler arasındaki ayrıma dikkat çekmek gerekir. Bazı çalışmalar bu konuyu doğrudan ele alır. Bu noktaya Bay Area'lı baskıressamı Nancy Hom'un "Çalışan kadınlar: istesek bu ülkeyi kapatabiliriz" başlıklı çalışmasıda dikkat çekicidir (Cushing, Drescher, 2009: 53). (Resim 51)



Resim-51: International Women's Day, Nancy Hom, "Çalışan kadınlar: istesek bu ülkeyi kapatabiliriz", 1980 43.5x 42 cm, İpek Baskı (Cushing, Drescher, 2009:55)

Kadınları konu alan bir çok özgün baskı eserde ki gönderme, bu sorunların ve sorunları aşmak için verilen mücadelenin tarihi sürekliliğine işaret eder. Poster, işçilere ve özellikle anneler ile onların bebekleri ve ailelerine insanca muamele edilmesi çağrısında bulunur. Sanayideki sömürünün ailenin dağılmasında mesela sağ siyasi görüşler ve popüler önyargılar tarafından bu konuda sıkça suçlanan feminizmden daha büyük bir rol oynadığını dile getirmektedir. Feminist hareket kadınların insani çalışma koşullarında çalışmasını ve kaliteli ve uygun fiyatlı çocuk bakımı hizmetlerinin sunulmasını savunmuştur. Uzmanlık gerektiren işlerde çalışan kadınlar en azından İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana yapılan eserlerde işgücünün önemli bir parçası olarak resmedilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce uzmanlık

gerektiren işlerde sadece erkeklerin çalışmasına izin verilirken savaşla birlikte, bu işlerde çalışan erkekler askere alındığı için, kadınlar onların yerlerine geçirilmiştir. Bu tarz resimlerin belki de en iyi bilinen örneği, 1943 tarihli bir Saturday Evening Post dergisinin kapağında yer aldıktan sonra posterlerde, dergi kapaklarında, tişörtlerde, kahve bardaklarında ve reklamlarda sık sık kullanılan Norman Rockwell imzalı "Perçinci Rosie"dir. Kol kaslarını gösteren ve "Yapabiliriz" diye bir kadının olduğu poster ise yaygın bir şekilde Rosie olarak bilinmektedir ama o değildir. (Resim 52) ABD Çalışma Bakanlığı'nın hazırladığı bir poster olan Rosie dergi kapağının yanında elektronik tezgahında çalışa bir kadın resmiyle beraber şu ifade yer alıyordu:"Rosie artık sadece perçinci değil! O hayatta, durumu iyi, alet ve kalıp çırağı olarak çalışıyor. Kadınlar için çıraklık işe yarıyor". "Rosie" çalışan bütün kadınları temsil eder hale gelmiştir (Cushing, Drescher, 2009: 53-63). (Resim 53)



Resim-52: J. Howard Miller We Can Do It! "Perçinci Rosie" olarak bilinen. (Sanal, 2011)



Resim-53: ABD Çalışma Bakanlığı'nın Hazırladığı Poster Norman Rockwell imzalı "Perçinci Rosie" Post Kapağında (Cushing, Drescher, 2009: 60).

Kadın hareketleri ile ilgili eserler her türlü “kadın emeği”nin takdir edilmesi yolunda büyük mesafeler kat edildiğini göstermektedir. Bu konuda Türkiye’de Mustafa Aslıer “Kadın Hakkı” isimli çalışması ile dikkat çekicidir. Aslıer, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünü bitirdikten sonra, lise düzeyindeki Matbaacılık Bölümü Grafik öğretmenliğine atandı. Önce Ankara’da olan bu bölüm daha sonra 1951’de İstanbul Sultanahmet Sanat Enstitüsü’ne taşındı. Bölümünde taşbasma el presi, taşlar ve ofset donanımı olduğunuda belirten sanatçı Ekim 1953’de Almanya’ya öğrenime gönderildi. Münih Üniversitesinde Almanca öğrenirken bir yıl boyunca Münih Grafik Akademisi’ne konuk öğrenci olarak devam etti. Tipografik ögelerle sanatsal ve işlevsel tasarım çalışmları yaptıran Prof. Joseph Kaeufer’in atölyesine kaltıldı. Bu atölyede sanatçının en çok dikkatini çeken çalışmalar salt soyut ve soyutlama ağırlıklı doğal şekil yorumları oldu ve kendiside artık insanların anatomik yapılarını değil de, onların şekil oluşturma olanaklarını öne çıkaran yorumlara yöneldi. Aslıer, 1957 yılında Stuttgart’ta Prof. Walter Staehle ile Necati Cumalı’nın “Karakolda” isimli şiirini el baskısı kitap olarak gerçekleştirdi. Almanca’ya da çevirilen şiirin Prof. Staehle tipografik tasarımını el dizgisini ve baskısını üstlendi. Aslıer ise yüksek baskı tekniği ile 12 adet baskı resim kalıbı hazırladı. Almanyada’da -aslında tüm dünyada- el baskı kitaplarının koleksiyoncuları bulunmakta. Prof. Staehle’nin payına düşen yetmişbeş kitabın altmış adedi hemen sahibini bulurken Türkiye’de sayılı sayıda muhatabını bulabilen bu değerli işe sadece dönemin Varlık Dergisi kurucusuYaşar Nabi Nayır ve zamanın Milliyet Gazetesi yöneticisi Abdi İpekçi ilgi göstermiştir (Aslıer 1995: 11-14). (Resim 54)



Resim-54: Mustafa Aslıer, Kadın Hakkı, 1973, 32x40 cm, Gravür (Aslıer 1995: 41).

Ellen Sragow'un "*Matbaadan Yeni Çıktı: Baskıresim ve Siyaset"* kitabı için kaleme aldığı "*Sanatçı, Baskı Sanatçısı, Siyasi Aktivist, Kibar Radikal, Dost"* başlıklı makalesinde anlattığı üzere; 4 Temmuz 1992'de vefat eden Harry Gottlieb, çalışmalarında hayatı botunca onu "tüketen" sosyal ve politik meseleleri işleyen bir sanatçıydı. Çalışmalarında çalışan insanları, işi olanları ve işsizleri, grev ve gösteri yapanları, her ırktan erkekleri, kadınları ve çocukları konu almıştı. Harry'ye göre sanat hayatı düzeltmek için vardı. Onun "işi" sanatı herkesçe erişilebilir hale getirmek, çalışmalarında çizdiği kişilerin de sanata erişebilmesini sağlamaktı. Harry baskı resim kariyerine Woodstock, New York'ta yaşadığı yıllarda (1923-32) başladı. 1931-32'de Avrupa'ya gitmek için Guggenheim Bursu kazandığında, yeterli hazırlığa sahipti. Paris'e gitti ve tanınmış matbaacı Admond Desjobert ile birlikte bir dizi siyah beyaz taşbaskı çalışması yaptı. Guggenheim Bursu'nun süresi bittiğinde, Harry Woodstock'a geri döndü. O yıllar *Bunalım* yıllarıydı ve sanatçılar arasında mali destek bulma konuları konuşuluyordu. Whitney Müzesi'nin direktörü olan ve Harry'ye ilk tek kişilik sergisini açma fırsatını veren Juliana Force mali destek bulmak için uğraşıyordu ve sanatçıların desteğini arkasına almıştı. Gottlieb de bu amaç için çalıştı. Sonunda sanatçıların ve kendilerine destek veren kişilerin ve grupların çabaları Aralık 1933'te "Kamusal Sanat Eserleri Projesi" (PWAP, Public Works of Art Project) ile sonuçlandı. Harry 1935'de Çalışma Projeleri İdaresi'ne yani WPA'ya (Work Projects Administration), dahil oldu

ve 1936'da Grafik Bölümü'ne atandı. Bir maden ocağında kömür yataklarında çalışan insanları resmeden "Kömür Toplayıcıları" (*Coal Pickers*) isimli siyah beyaz taşbaskı çalışmasını burada üretti. Bu resimde öne çıkan figürler kömür toplamak için eğilmiş olan kadınlardı. Bu resim, o dönemde diğer sanatçıların çizdiği resimlerin çoğunda kadınlar işçi olarak değil de madencilerin eşleri olarak resmedildiği için sıra dışı bir resimdi (Tyler, Walker, 1994: 25-27). (Resim 55)



Resim-55: Harry Gottlieb, Kömür Toplayıcıları, 1935-36. Litografi (Tyler, Walker, 1994:27).

Nancy Spero çalışmalarında kadınlara yönelik devlet şiddetinin tarihsel ve güncel biçimleri arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmak için farklı imgeleri bir araya getirmiştir. Vietnam Savaşı boyunca savaş ve cinsel şiddet konularını işleyen Spero, 1970'in ortalarından itibaren Uluslararası Af Örgütü'nün Latin Amarika'da kadınlara yapılan işkenceler konusundaki raporlarına dayanarak yaptığı yazılı ve görsel çalışmalarla bunları genişletmiştir. Spero, 1984 yılında ABD'nin Latin Amerika'ya Müdahalesine Karşı Sanatçılar Kampanyasına katılmış, Josely Carvalho ve diğer latin Amerikalı sanatçılar ile birlikte *Rape and Intervention* "Tecavüz ve Müdahale" konulu bir serginin organizasyonunda yer almıştır (Clark 2004: 176-177). (Resim 56)



Resim-56: Nancy Spero, We are Pro-Choice, 1992, 16 x 25.5 cm, Serigrafi ASU Müzesi (Limon, 2010).

3.4.6. Küreselleşme

Küreselleşme kısaca ekonomik, sosyal, teknolojik, kültürel, politik ve ekolojik dengeler açısından tüm dünyada bütünleşme fikri çerçevesinde sürekli değerlendirilirken, sonuçları bakımından bir yandan dünya insanlarının, daha nitelikli, kaliteli ve ucuz ürünlerle yaşam standartlarını artırırken, diğer yandan çevreyi kirlenmenin yanı sıra, sağlık, eğitim ve kültür sistemlerinde belirgin zorluklar doğurmaktadır denilebilir. XXI. yy'da da sanat, çağının sorunsalı küreselleşme ile olan etkileşimi ile karşımıza çıkar. Çağımızda oluşan bu baş döndürücü süreç içinde elbette ki teknolojik gelişmelerde küreselleşme kavramına hız kazandırmıştır. Haberleşme araçlarının ucuz ve hızlı kullanımı insanlar ve kültürler arasındaki etkileşime ivme kazandırmaktadır. Bilinene karşı bilinmeyeninde arttığı bu süreçte karşılıklı bağımlılık veya bağımsızlık yaratmanın yanı sıra, yeni şeyler öğrenme olanaklarını artırmakta ve önyargıların azalmasına veya artmasına yol açmaktadır. Küreselleşme kavramı fikirsel kültürel ve sosyo-ekonomik boyutta kendini gösteren artık bireyin aktif olarak içinde bulunduğu yaşam mekanizmalarını sınırsızlaştırdığı gibi ironik olarak da bir sınır koymaktadır.

1960'lı yıllarda Alman çağdaş sanatının yönünü belirleyen en önemli gelişmelerden biri de Amarika'da ilk örnekleri görülen Pop Art akımına paralel, ama ondan faklı metotlarla araştımalara giren eğilimlerin gündeme gelmesiydi. Çünkü o yıllarda geniş bir kitle tarafından desteklenen Soyut Sanat kendi içinde tıkanıklıklara

girmiş, giderek dekoratif olmaya başlamıştı. II. Dünya Savaşı'nın ardından "Stunde-Null" (Sıfır Noktasına) varan Alman toplumu, Doğu-Batı bölünmesi yaşandıktan sonra Federal Almanya'nın kurulmasının aradından hızla endüstrileşmeye girerek, son derece kısa bir süre içinde "tüketim toplumu" konumuna erişmişti. Kitle iletişim araçlarının, endüstri ürünlerini tanıtan reklamların da etkisiyle, sadece Soyut Sanatla (İnformel) ilgilenmenin sanatçı için yeterli olamayacağına inanan yeni bir sanatçı kuşağı 1960'lardan itibaren kendini belirgin kılmaya başlamıştı. Thomas Bayrle bu kuşağın önemli temsilcilerinden biridir ve Pop Art akımına özgün açılımlar getirmiştir. 1957 yılında Berlin'de doğan Thomas Bayrle, önceleri yazı- resim arasında biçimlenen piktogram ve tipografi denemelerinde bulunarak soyut olarak nitelendirilebilecek olan resimler gerçekleştirdi. Ancak sonraları montaj-kolaj tekniğine dayalı araştırmalara giderek, kitle iletişim araçlarının sıkça kullandığı motifler başta olmak üzere basit 'banal' olarak nesneleri çalışmalarında onlarca, yüzlerce kez tekrarlamaya başladı. Tuvalet klozeti, kahve fincanı, ayakkabı, inek kafası, ördek gibi motifler Bayrle'nin resimlerinde bir seri mantığı içinde takrarlara dayalı olarak ele alınmıştır. Özgün Baskı çalışmaları, sanatçının, politik skalada 1960'ların Federal Almanya'sında solda durduğunu gösterdiği gibi, onun ne denli ilginç bir montaj tekniği ile değişik motifleri (örneğin Mao'nun kafası, sol elini kaldırmış olan işçiler, kızıl bayrak vb.) kullandığını gözler önüne seriyor. (Resim 57) Aynı zamanda "stereotip" kavramının tüketim toplumlarında sahip olduğu değerleri sorgulayan bu serigrafiler, sanatçının genç yaşta vardığı bilinç düzeyinin de kanıtı niteliğinde; Bayrle'nin Pop Art'ın getirdiği çoğaltma olanaklarından yararlanarak halı, paket kağıdı, perde, manto gibi günlük yaşama ait nesneleri motifleri ile yaniden şekillendirmesi, Warhol başta olmak üzere diğer Pop Art sanatçılarında görülmeyen farklı bir yoruma sahip olduğunun göstergesidir (Sönmez 2006: 89-91).



Resim-57: Thomas Bayrle, Mao, 1966, Serigrafi (Sanal, 2011)

Hans Haacke, 1960'lardan beri sanatla politika, yerleşmiş ön yargılarla gerçekler arasındaki ilişkileri sorgulayan bir sanatçı. Günümüz toplumlarınki ekonomik, sosyal ve politik gelişmeleri anlatıcı olmaksızın işlerinin arka planına yerleştirmeyi başaran Haacke'nin bir çok eseride Almanlarla, Almaya'da yaşayan ve Alman olmayanlar arasındaki ilişkiyi politik açıdan sorgulayarak Alman toplumunda yıllardan beri gündemde olan 'yabancılar sorunu' nu cesur bir şekilde ele alarak sanatın hala politik sorunları tartışmaya açabilecek bir potansiyeli olduğunu vurguluyor (Sönmez 2006S: 108). (Resim 58)



Resim-58: Hans Haacke, Helmsboro Country, 1990, 77.5 x 203.2 x 120.7 cm ve Sigaralar 16.5 x 16.5 x 176.5 cm, Paula Cooper Galeri Kataloğundan, Ahşap üzerine Serigrafi (Sanal, 2011).

Haacke Alman toplumunun kuyruk acılarına ayak basıp onları cesurca tartışmaya açarken, demokratik tolumlarda kendini gösteren krizli dönemlerede

dikkat çekiyor. Almanya'da gün geçmiyor ki, bir yabancıya saldırılsın ya da, politik sığınmacılara ait bir yurt kundaklanmasın. Bunda zamanında 'yabancılar' konusunu politik amaçları uğruna kullanan Kohl döneminin suçu göz ardı edilemez (Sönmez 2006S: 111). Ancak dünyaya demokrasi dersi verir gibi davranan Alman'ların, kendi içlerinde Alman olmayanlara karşı ikinci sınıf vatandaş muamelesinde bulunması ironik değilde nedir? (Resim 59)

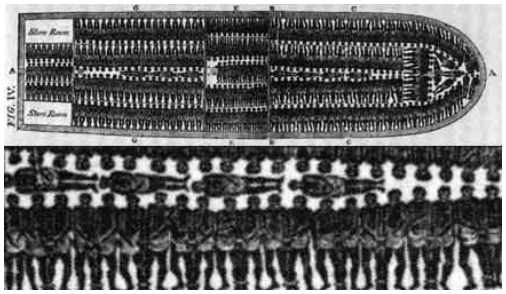


Resim-59: Hans Haacke, Isolation Box, 1983 (Sanal, 2011)

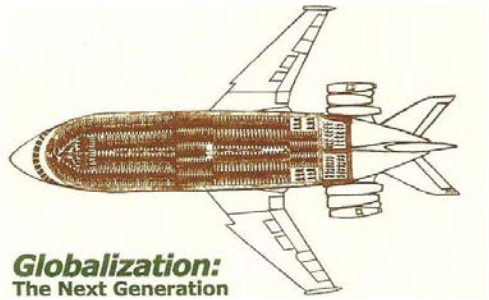
"Haacke'nin çalışmaları sadece 'yabancılar' sorunu ile sınırlı değildir. İzolasyon Kutusu ismini verdiği çalışmasında sanatçı yalnızca Alman ve Amerikan kültür politikaları paradokslarını değil, yanı zamanda küreselleşmiş kurumsal kültürleri belirgin biçimde bölgesel bağlamda temsil modları ve şirketlerin uluslararası çıkarları arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmaktır. " (Rectanus 2002: 52).

Köleliğin kaldırılması için çalışan İngiliz aktivist Thomas Clarkson köle gemilerindeki gemicilerle röportajlar yapmış ve Brookes gemisini normal "yükü" olan 482 insanı odun istifi gibi istiflenmiş şekilde taşırken gösteren bir çizim hazırlamıştır. (Resim 60) Bu çizimin daha sonraki bir kullanımına örnek olarak; Ricardo Levins Morales tarafından aynı çizim 1992'da bir poster olarak hazırlanmıştır. (Resim 61) İlk hali kamuoyuna dağıtıldığında şok edici bir etki yapmış, ve okyanustaki yolculuğun köleler için rahat şartlarda geçtiğini iddia eden kölelik yanlısı propagandaya güçlü bir şekilde karşı çıkmıştır. Ortaya çıkan korkunç

gerçek, batı yarım kürede yeni ülkeler inşa etmek için insan emeği elde etme üzerine kurulu bu sektörde, hem kölelerin hem de gemicilerin vahşice bir şekilde kötü muameleye maruz bırakıldığıdır. İlk hali son derece demokratik bir mecradır ve emekçileri örgütlemek ve desteklemek çabasında olanlar tarafından da sıkça kullanılmıştır. Ancak Morales ise bu insan yığınından küreselleşmeye bir gönderme yapmayı daha uygun bulmuştur. Gemi uçağa dönüşmüş üzerine "Küreselleşme: Yeni Nesil" yazısı ile bu değişim vurgulanmaya çalışılmış fakat değişmeyen tek şey içerideki insan yığını olmuştur (Cushing, Drescher, 2009: 5-79).



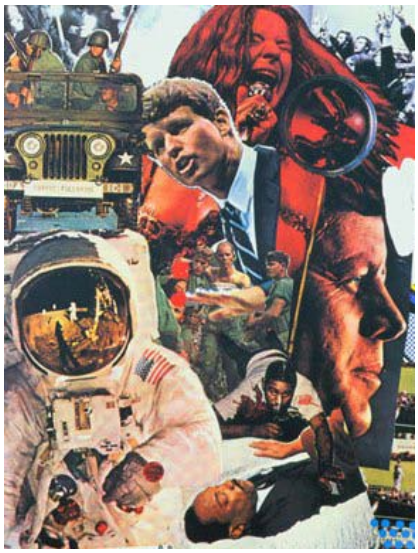
Resim-60: Thomas Clarkson Çizimi
(Sanal, 2011)



Resim-61: Ricardo Levins Morales, Globalization: The Next Generation, 1992, 43x56 cm Offset(Cushing, Drescher, 2009: 79)

Burada unutulmaması gereken şudur: önceki çalışmalardan ödünç alınmış retro göndermeler, eski tasarımların farklı şekillerde yeniden kullanılması, konuyu etkin bir şekilde işlemek için tarihsel hafızadan faydalanmak amaçlıdır. Buna bir diğer örneği ise Robert Rauschenberg oluşturur. Bilinen imgeleri, yüzleri ve ya olayları kolaj tadında ipek baskı ile veren sanatçı kullandığı canlı renkler ve oluşturduğu güçlü kompozisyonlar ile *"altmışlar"*'a göndermeler yapar. Küresel anlamda artık ikonlaşmış ve zaten unutulmaz olan şeyleri çalışmalarına taşıyarak hafızalara tekrar tekrar

kazır. Örneğin John F. Kennedy, Robert F. Kennedy, Martin Luther King Jr., Vietnam savaşı askerleri ve protestocuları, siyah adamın kanlar içerisinde düşüşü, astronot Edwin "Buzz" Aldrin, aşırı dozdan ölen rock yıldızı Janis Joplin vb. Magazin kapağı gibi düzenlenmiş çalışmaların asıl amacı *"...aşk,terör ve şiddeti kavratmak, bize hatırlatmak dahası son yılların en tehlikeli yalanı olan unutmayı önlemektir..."* (Wye, 1988:13). (Resim 62) (Resim 63)



Resim-62: Robert Rauschenberg, Signs, 1970, 109.2x 86.4 cm İpek Baskı
(Sanal, 2011)



Resim-63: Robert Rauschenberg,Currents, 1970, İpek Baskı, MoMA
(Limon, 2010)

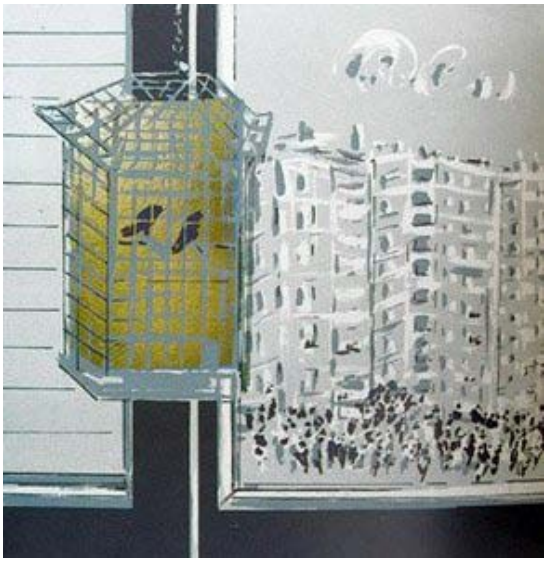
Betsabee Romero; Meksika asıllı sanatçının baskı eser üretmek için kullandığı araba tekerleri, kültürel değişimi ve sürekliliği vurgulamak adına kullandığı bir malzemedir. Yaşanan teknolojik gelişmeleri ve küresel

tehditleri anlatmak için kullanılmış araba tekerleri ile bastığı kuşlar yanı zamanda tüm bu sıkışkılığın arasında özgürce hareket edebilen olarak bir çok çevreden ve kültürden bilinçli bir karar seçilmiştir. Kültürel simgelerden tutunda, araba kazalarına, teknolojiye, küresel sorunlara değinen sanatçının bu eseri Southern Graphics Council Conference, Philadelphia'da sergilenmiştir. (Resim 65)



Resim-64: Betsabee Romero, Ciudades que se van, 2010 Moore College of Art and Design, Southern Graphics Council Conference, Philadelphia (Limon, 2010)

Küreselleşmenin getirisi hızlı değişimler, çoğu zaman hayatı yakalamak/uyum sağlayabilmek adına farkında olmadan bireyselleşen insan yığınları oluşturmaktadır. Bu insan yığınları ise içinde yaşadığı topluma daha az duyarlı ve toplumsal sorumluluklarını yerine getirmeyen bencil duygu ve düşünceleri ile içine kapanık yaşamlar ortaya çıkarmaktadır. Tüm bunlardan sıyrılarak yaptığı gözlemleri, sanatçı farkındalığı ile yorumlayan Hasan Pekmezci; insan kalabalıklarını, şehir hayatı içinde yaşanan koşuşturmaları, özgürlüğe yaptığı göndermeleri ile baskı resim çalışmalarında ele alması ile dikkat çeker.



Resim-65: Hasan Pekmezci, Kafes, 1987, Serigrafi (Sanal, 2011).

3.4.7. Çevre

1989 yılında Ayan, tüm dünya ülkelerinde 1968 hareketlerinin devamı olarak ortaya çıkan, çevreci eylemlere duyarlı resimler üretmeye başlar. Sanayileşen dünyanın en büyük kaybı en çarpıcı dramı olarak ortaya çıkan kıtaların ve denizlerin kirlenmesini önlemek, gelecek nesillere yaşanabilecek bir dünya bırakmak ereğine yönelik büyük bir hareket olarak çevresine çok sayıda insanı, özellikle de 1968'lerin özgürlükçü söylemini toplaycaktır. Aydın Ayan'da bu bağlamda Ecce Homo A,B,C Triptiğini üretecektir.Toplumsal, politik gerçekçi anlayışı doğrultusunda gerçekleştirdiği yapıtlarının dökümü olarak verilen düzenlemeleri yeniden üretim kimliği taşıyan Ayan'ın özgün baskıları kendi söylemiyle "izleyiciyi düşündürmeye" yöneliktir (Giray,1999: 41-43). (Resim 66)



Resim-66: Aydın Ayan, Karda Kargalar, 1990, 50x32.50cm, Gravür (Sanal, 2011)

1951 İngiltere/ Tamworth doğumlu Sue Coe'da yaptığı çalışmaların gelirini hayvan haklarını savunan derneklere bağışlaması bakımından incelenmesi gereken önemli eserler üretmiş sanatçılardandır. (Resim 67)



Resim-67: Sue Coe, Rescved, 2010, , 14x17 cm, Ağaç Baskı (Limon, 2010)

Sue Coe dışavurumcu bir baskı sanatçısı, olarak sosyal otoriteyi, şiddeti, kırsal siyahları, güney Afrika'yı, kadınları konu alan Ku Klux Klan (1974), Manhattan Streets (1977), Terrorist and Mercenary (1978), Bobby Sands, Vivisection and El Salvador (1981), Detainees of South Africa (1983), Malcolm X (1985), potfolyoları yanısıra 1984 yılından itibaren ise aktif politik baskı eser üretmeye başlamıştır

(Wye, 1988: 103). 1980'lerin ortalarından itibaren kendini ve çalışmalarını hayvan haklarına adayan Coe, uluslararası düzeyde sosyal bir değişmeyi kendine hedef edinmiş bir sanatçıdır. (Resim 68) (Resim 69)



Resim-68: Sue Coe, Vick's Dogs, 2010, Ağaç Baskı (Limon, 2010)



Resim-69: Sue Coe, Animal Thanksgiving, 2010, Ağaç Baskı (Limon, 2010)

3.4.8. Sağlık

Elbette sağlık tüm dünyanın önemsediği bir konu ancak sağlıkla ilgili politikalarda dahası promosyonlarda sanatçılar tarafından zaman zaman desteklenmiştir. Her ne kadar bu konu ötelenmiş gibi dursa da sanatçılar zaman zaman sağlıkla ilgili konuları irdeledikleri seriler hazırlamışlardır. Bu bağlamda ele alınabilecek en önemli serilerden birini hazırlamış olan Masami Teraoka Aids Serisi ile dikkat çekmektedir. (Resim 70)



Resim-70: Masami Teraoka, Aids Serisi, Geisha İn Bath, 2008, 46.5x32.5 cm, Ağaç Baskı (Sanal, 2011)

Teraoka'nın çalışmalarında *ukiyo-e* geleneğini sürdürmüş bir sanatçı olmasının yanısıra bir çok baskı tekniğinin kombinasyonunuda izleyicisine sunar. 1936 Japonya doğumlu sanatçı sonradan yaşamaya başladığı Amerika'da kendi kültürü ile sonradan tanıdığı kültürleride birleştirip zengin bir söylem oluşturmuştur (Coldwell, 2010:60).

Sanatçı olması yanısıra medikal doktor olan Eric Avery sağlık oraganizasyonlarına özgün baskı eserleri ile verdiği destekle dikkat çekmektedir. Sanatçının Hepatit C yüzünden zarar görmüş bir ciğeri ele aldığı bu etkileyici işi Sağlık için Özgün Baskı Resim Hareketi bünyesinde Corcoran Müzesi Washington DC'de sergilenmiştir. (Resim 71)



Resim-71: Eric Avery, Big Sick Liver, Print Action for Health - Hepatitis C, 2005, 6 x 9 Adım, Ağaç Baskı (Sanal, 2011)

Araştırma kapsamında ele alınan özgün baskı sanatçılarından da anlaşılacağı üzere sanat ile politik olana ilişkin geliştirilmiş söylem çeşitliliği yadsınamaz derecede öenemlidir ve özgün baskı resim sanatı, söyleminde barındırdığı kesin anlatımlar ve kitlelere fikirlerin ulaşımında etkili bir araçtır.

3.5. Politik Söylem İçeren Özgün Baskı Resim Sanatında Estetik

Politika, sanat ve estetik bir arada değerlendirilmeye başlanıldığı andan itibaren gözlemlenen ilk şey sanatın bir tür ideoloji kurbanı haline getirilmeye çalışıldığıdır denilebilir. Ancak sanatın politik olanla etkileşime geçirildiği anda bir tür söylem geliştirerek görseller içinde imgeler, özler ortaya koyması, onu idealizmle yargılayıp bir suç unsuruymuş gibi algılanmasına ve ötelenmesine sebep olmamalıdır. Politik olanın, estetik beğeniyide ideolojiler ile ayırıp, sınıflayıp, bölmeye hakkı yoktur. Çünkü gün geçmesin ki yeni bir görüş, yeni bir ideoloji ortaya çıkmasın. En köklü fikirler bile kendi içinde bölünerek/eklenerek/değişerek çoğalırken/köklenirken/yerleşirken bir sanat akımının yada estetik ögenin dahil olduğu fikrin dışına çıkması fikrin değişiminden çok daha zor olmaktadır. Etiketlenmiş bir çok sanat eseri, bir çok sanatçı ve akım buna en büyük örnektir.

Politik özgün baskı eserlerin barındırdıkları içselleşmiş unsurları, estetik değerlerinin sürekli sorgulanmasına sebep olmuştur diyebiliriz. Özgün baskı resim sanatları yıllarca sanatta tekillik ve çoğulluk bağlamında zaten varlığını süreç içerisinde engellere rağmen kabul ettirmiş, daha üzerinden zaman geçmeden teknoloji ile karşı kaşıya kalmış ve önemi/gerekliliği tekrar tekrar sorgulanmıştır. Dahası sanatçısı bağlamında da tercih edilmesi noktasında çok sorunlu gibi görünsede eser bazında incelendiğinde hep en önemli anlarda, yerlerde ve konular üzerine keskin dili ile dikkat çekici olmuştur. Yayılmaya olan yatkınlığı, sanatçısı tarafından göz ardı edilmeyen özgün baskı üzerine, işlevselliğininde dikkate alınarak yeniden günümüz şartlarında ele alınması gereklidir.

Araştırmamız kapsamında incelediğimiz politik söylemler barındıran özgün baskı eserlerin en dikkat çekici özelliği barındırdıkları güçlü anlatımlardır. Bu anlatımları ortaya koyarken kullanılan imgeler, tarihi- kültürel ilham alınan olaylar için bir döküman niteliğindedir. Hangi sanat türü olursa olsun politik ima içermek bir tarafa eğer birde bu politik ima yayılmaya/çoğaltılmaya müsait bir sanat yani baskı

sanatları ile yapılıyorsa daha farklı bir boyuta ulaşmaktadır denilebilir. Örneğin Picasso'nun Guernica'sını yapıldığı dönemde belki çok kişi görmemiştir ancak politik ima içeren bir özgün baskı eser (o zaman itibari ile eser statüsünde değilse bile) bir çok kişi tarafından görülmüş belki dokunulmuştur. Bütün bunların dışında çoğu zaman barındırdığı ideoloji yerine eserin kendi simgeleşmiştir. Meriç'e göre (2008:49) ideoloji bir sınıfın hakikatidir. Politik ihritaslar ilimleri de sanatı da damgalar. Bu açıdan bakıldığında sanatçının neye tam olarak kendini vermesi gerektiği tam bir muammadır.

Bütün insanlar gibi sanatçılar da yaşadıkları toplumun sınırları ile çevrilidir. Bu bağlamda sanatçı ve toplum arasında ki ilişki tartışılırken, konunun karşılıklı ilişkiler kapsamında siyasi- politik hesaplar ve çıkarlar üzerine çevrildiği gözlenebilmektedir. Sanatçı her ne kadar saf sanat yapamaya çalışırsa çalışsın toplum üzerinde iyi veya kötü bir etki yapacaktır (Karoğlu, 1995: 16). Bu açıdan bakıldığında sanki sanat için sanat fikride toplum için sanat fikride amaçlı söylemlerdir denilebilir. Hangi sıfatla anılırsa anılsın egemen güçten, ideolojiden ne kadar ayrılabilirki tam ve kesin bir şekil alsın. Saf sanat belkide böyle düşünüldüğünde bir tür ütopyadır.

"Estetik" terimi, XVIII. yy'ın ortalarından bu yana kullanılmakta olup; felsefenin araştırdığı yeni bir alanı belirtmek üzere, Alman filozof A.G. Baumgarten tarafından ortaya atılmıştır. Baumgarten, estetik terimini, Yunanca'daki "aisthesis" (duyum, duygusal algı) sözcüğünden türetmiştir. XVIII. yy'ın sonlarına doğru, estetik terimi 'duygusal algı kuramı'nı değil, ama 'güzellik felsefesi'ni, 'sanat felsefesini', yada her ikisini birden dile getirilmeye başlandığı bir alan olmuştur. Estetik elbette sadece güzel olanın bilimi değildir; daha kapsamlı daha doğru ve tam olarak dile getirirsek, estetik, insanın çevresinde yatan, insanın pratik etkinliği içinde yarattığı ve gerçekliği yansıtan sanatta saptanabilen tüm estetik değerlerin zenginliğini araştıran bilimdir demek yanlış olmaz. XIX. yy ikinci yarısında, edebiyat ve sanat biliminde elde edilen başarılar, estetiğin tarihselcilik sınırları içinde kalmasına yani daha çok genel bir kavram olarak, 'sanat tarihi felsefesi' diye tanımlanan yeni/geniş bir sorunsalın estetiğe girmesine yol açmıştır. Daha sonra 1920'lerde, sanat sosyolojisinin etkin ve yoğun biçimde gelişmesi, tüm ilgiyi, o zamana değin estetik bilimi içinde ortaya çıkmış, ama sanatsal-yaratıcı etkinlikte olduğu kadar, sanat algısında da temel bir rol oynayan, sanatsal etkinliğin

bileşkenleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Bu bileşkenleri söyle sıralayabiliriz: sanat ile kamu arasında bir çeşit dolaşım olarak *sanat eleştirisi*; sanatçı ile izleyici kitle arasındaki ilişkileri örgütleştiren *sanatsal kurumlar*; sanatçının dünya görüşü ile estetik konumunu olduğu kadar; mesleki yeteneklerini de oluşturan ve biçimlendiren *sanatsal yetişme sistemi*, komuoyunun, kamunun beğenisinin ve estetik yargısının izlerini taşıyan tepkiler, ödüllendirmeler *itici güç sistemi.* XX. yy'da estetiğin sosyoloji ile olan ilişkisi derinleşmiş sanatın, ekonomi, teknik, din, politika vb. arasındaki ilişkinin araştırılmasına olduğu kadar üslup, akım ve yöntem arasındaki karşılıklı etkinliğin de araştırılmasına yönelmiştir (Kagan, 2008: 13-17).

Sanat bir tür "betimleme" yani temsildir, aksini iddia etmek, kendini deli ilan etmenin yanında, sanatın özünü oluşturduğu düşünülen şeyi, yani insancıllık denen şeyi yadsımak demektir. Aynı zamanda, estetik alanındaki devrimcilerin uzun süredir sık sık yaptığı gibi, geleneğe savaş açarak, sanatın kaçınılmaz gerçeği gibi gözüken fikre savaş açmak demektir: Bu fikir, sanatın özü itibariyle suni olduğu (yani hayatın kendisi olmadığı), tanım icabı "bir adım ötede" durduğu fikridir. Estetik devrimciler, tarihsel olarak, polemik savaşına, genelde geleneksel sanatın bir adım ötede olma özelliğini aşmak olarak tanımladıkları sahicilik – authenticity- adına girerler . Acı veren nesneler Aristoteles için temel örneği oluşturur; filozof, temsilin dönüştürücü gücüne dair teorisinde, öz olarak, dünyada acı verici bir varlığı olan bir nesnenin, olduğu yerden alınıp bir sanat formuna sokulduğunda, bize artık haz verdiğini, çünkü şeyin kendisi ile doğrudan etkileşime girmemizin önlendiğini savunur. Artık onu sadece seyrederiz. Dolayısıyla hazzımızın kaynağı, gerçek şeyle korkunç varoluşu içerisinde yüzleştiğimiz zaman- imkansız değilse bile- pek mümkün olmayan bir davranışta gizlidir (Lentricchia, McAuliffe, 2004: 21-22).

Yani anlaşılan o ki korkunç bir şeyi anlatan bir sanat eserine, birey bulunduğu zaman içinde güvende olduğu için farklı bir gözle bakar. Nesneye odaklanmaktan kaynaklanan bir haz içerisindedir. Burdan çıkan sonuçta sanat her zaman insani midir acaba yada insanca duygular ile mi ifade edilir? Sanatçı sırf sanat eseri üretiyor diye asil midir? İzleyicinin takındığı tavır tartışılamaz mı? Elbette tüm bu sorulara cevap verebilmek için içinde bulunduğumuz dünya şartlarını iyi bir şekilde değerlendirebilecek donanıma sahip olmak gerekir ki bunu yapmak oldukça zordur.

İçinde bulunduğumuz kültürel cenderede kesin ibarelere olan tavır ne yazıkki keskin cevaplar bulmaya engeldir.

Sanat dediğimiz şeyde, Batı geleneği içinde, üç farklı özdeşleşme rejimi tespit etmek mümkündür. İlk olarak, etik imgeler rejimi diye adlandırılan şey. Belli bir varlık türü olarak imgeler iki katmanlı bir soruya muhataptır: nereden kaynaklandıkları sorusu (ve dolayısıyla doğruluk içerikleri) ve amaçlarının veya sonuçlarının ne olduğu, hangi amaçlarla kullanıldıkları ve ne gibi etkiler doğurdukları. Kutsal olanın imgeleri ve böyle imgeleri üretme hakkının olması veya yasaklanmaları bu rejime dahildir, üretilen imgelerin statüsü ve anlamı da böyledir. Baskıda, resimde, şiirde ve tiyatroda temsile karşı Plato'nun giriştiği polemik de bu rejime dahildir. Çoğu zaman iddia edildiğinin aksine Plato sanatı politikanın emrine vermez. Hatta bu ayrımın kendisi Plato için anlamsızdır çünkü onun için sanat yoktur, yapma ve eyleme biçimleri olarak sanatlar vardır. Ayırıcı çizgiyi de bunların arasında çeker: bir tarafta gerçek sanatlar vardır, yani kesin sonları olan bir modelin imitasyonuna dayanan bilgi formları vardır, öbür tarafta ise basit görünüşleri taklit eden sanatsal temsiller vardır. Kaynakları açısından bu şekilde tasnif edilen bu imitasyonlar, daha sonra amaçları veya sonuçları açısından da tasnif edilirler, yani sanatsal imgelerin izleyicilere, çocuk da olsalar yetişkin vatandaş da olsalar, belli bir eğitimi nasıl sağladığı ve şehirdeki mesleklerin dağılımı ile nasıl örtüştüğü açısından. Etik imgeler rejimi denilen şey budur işte. Bu rejimde önemli olan imgelerin varlık formunun, *etos*'u, yani bireylerin ve toplulukların varlık formunu nasıl etkilediğini bilmektir. Bu soru 'sanat'ın kendini bireyselleştirmesini engeller (Ranciere 2004: 20-21).

Ancak XX.yy/XXI.yy politik söylemi: panik yaratan sesler; bozuk dilbilgisi; aldatmacı ve gözboyayıcı kaynaklar hariç sorunlardan kaçınma; skandallar ve kişisel hatalar üzerine yoğunlaşmış türevleri ile varlık göstermektedir. Elbette XXI.yy öncesinde de tüm bunlar yoğundu, ancak şu an kitle iletişim araçları ile sosyal çevre bunları daha çarpıcı ve daha sinir bozucu bir hale getiriyor. Tüm bu olanlar sadece rahatsız edici bir sanat ekisi olarak yansımıyor, ayrıca kendi başlarınada birer sanat oluyorlar, algıyı şekillendiren ve ya şekillendiremeyen, çoğu kitsch eserler olarak karşımıza çıkıyor/çıkacak. Ortada dönen politik söylemler, daha çok ideal ve

gelişmiş toplum fikrinden kopulduğu sinyallerini veriyor. Ancak tüm bu politik dışavurumlar tek başına çok etkili olamıyor, dolaylı olduğu zaman da örneğin sanat ile çok daha etkili oluyor. Bunun en temel sebebi ise düşünülenin aksine, sezgiler sonucu, dolaylı olarak politik idealler ima eden sanat, görmek, uygulamak,tasarlamak, anlamak belirli bir politika ya da politik hareket üzerine sunuş yada tartışma gerçekleştirmekten daha basit görünüyor. Ayrıca sanat eseri sadece belirli sorun üzerine tek bir inanç doğrultusunda olamayacağından, izleyicinin kendi düşüncesinin fikir ve hareketinin değişik temsili /savunumu yönündede açık olmak zorunda bırakılıyor (Edelman, 1995: 24).

Bu bağlamda kontrollü bir biçimde sanat ile politika arasındaki kışkırtma daha geniş bir bağlama oturtulmuştur. Sanatın krizlere ve ölümcül bir şekilde söyleme teslim olmasına karşı çıkan seslerin artması, temaşanın yaygınlığı veya imgenin ölümü, dün kurtuluş vaatleri üzerine verilen savaşın ve tarihin yanılsamalarının ve düş kırıklıklarının bugün estetik alanda devam ettiğini göstermek için yeterlidir. Durumcu (*Situationist)* söylemin izlediği yol - İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki avangart sanat hareketlerinden yola çıkıp, 1960'larda radikal bir siyaset eleştirisine dönmesi ve bugün mevcut düzenin 'eleştirel' bir ikamesi olarak işlev gören, büyüsü bozulmuş söylemin rutini içine hapsolması - şüphesiz estetiğin ve politikanın çağdaş gelgitinin ve avangart düşüncenin nostaljiye dönüşümünün semptomlarından biridir. 'Estetiğin' son yirmi yılda eleştirel düşünce geleneğinin yas tutma düşüncesine dönüşümünün gerçekleştiği ayrıcalıklı bir alan haline nasıl geldiğini en iyi gösteren Jean-François Lyotard'ın çalışmalarıdır. Kant'ın yüce kavramı hakkındaki çözümlemesinin yeniden yorumlanması, Kant'ın daha öteye yerleştirdiği kavramları bile sanat alanına taşımıştır denilebilir. Burada amaç, temsil edilemez olanla, bütün düşünceyi sakat bırakan bir karşılaştırmaya giderek ve dolayısıyla 'düşünce'yi 'dünya'ya dönüştürme şeklindeki büyük estetik-politik çabanın kibrine karşı yürütülen kovuşturmaya, sanatın, daha etkin bir şekilde tanıklık etmesidir. Bu şekilde, sanat hakkında düşünme, düşüncenin orijinal uçurumu ve yanlış yorumlanması felaketi mizanseninin, siyasi ütopyaların sonunun geldiği ilan edildikten sonra da devam edebileceği bir alan haline gelmiştir. Sanat veya imge felaketleri hakkındaki düşünceye yapılan çağdaş katkıların bir kısmı bu temel dönüşümü sıradan düzyazıya çevirmiştir denilebilir (Ranciere 2004: 9-10).

Theodore Kaczynski'ye göre "insanların şehirlerde toplanmasının ve işlerinin tek düzeliği", ürün üreticilerinin kendilerini "tasarlanmış ürünlere", yani birbirlerinin kopyasına dönüştürür. Her teknolojik ilerlemenin elbette bariz bir yarar sağladığı için hayata geçirildiğini kabul eden Kaczynski özünde "mevcut toplumun ekonomik ve teknolojik temelini alaşağı etmek" niyetindedir ve teknolojinin bizden çaldığı, bizim "özerkliğimiz" ve dolayısıyla saadetimizin koşuludur der. Gerçek metaların aksine, çağının pür insanı "sıkıntı, demoralizasyon, öz-değer yitimi, aşağılık duygusu, kaybetmişlik hissi, depresyon, anksiyete (bunaltı), suçluluk duygusu, hayal kırıklığı, düşmanlık, sapkınlık vb."sorunlardan muzdarip halde, çıldırmanın eşiğine gelir. Yani teknolojik ilerlemede niyet iyidir, ama sonuç gene totaliterdir (Lentricchia, McAuliffe, 2004: 33-40). Elbette bu durumda akla gelen ilk soru; her ne kadar tasarlanmış şeyler olsalar bile, şiddetli şekilde politik ima içeren görsellere boğulmuş toplumlarda, insanlığa asıl zarar veren şeylerin tekrar tekrar sanat adı altında, gösterilmesi iyi mi kötü müdür?

Bu konuda Edelman'ın yorumu sanat eserlerindeki değişik ve çelişkili anlatımlar, eseri sanat eseri yapan unsurların bir parçası olduğu yönündedir. Politik eylemlerin basit "doğru/kusursuz" anlamları yoktur ama her zaman açık aramak için bir dürtü barındırırlar. Anlamlar çok sesli ve özne değişkendir. İçerik ve gözlemcinin durumu bağlamında diğer sanat eserleri ile karşılaştırmalar ve zıtlıklar ise sanat eserinin çağrışım yaptığı şey ile bağlantılıdır. Cevap her zaman açık değildir, bu yüzden anlamların çeşitliliği, ilgili sanat eserini bir tür politik argümana dönüştürür (Edelman, 1995: 28).

Çağdaş söylem, sanatın soyutlama devrimini, kendi 'ortam'ını yani iki boyutlu yüzeyi keşfetmesi olarak sunar. Buna göre, perspektifçi üçüncü boyut yanılsamasını bırakarak sanat eseri kendi yüzeyine yeniden hakim olacaktır. Ama aslında bu yüzeyin herhangi bir ayırt edici özelliği yoktur. 'Yüzey' sadece çizgilerin geometrik bir bileşiminden ibaret değildir. Ayrıca mantıklı olanın belli bir dağılımıdır. Plato'ya göre, hem yazmak hem de resim yapmak, yaşayan konuşmaya can veren ve onu taşıyan nefesten yoksun oldukları için birbirine benzeyen sağır simge yüzeyleridir. Bu mantığa göre düz yüzeyler üç boyutlu yüzey anlamında derinliğin karşıtı değildir. Düz yüzeyler 'yaşama'nın karşıtıdır. İşaretlenmiş simgelerden oluşan sağır yüzey 'yaşayan' konuşmanın karşısında durur, konuşma konuşan tarafından uygun adrese

yöneltilmiş bir eylemdir. Ayrıca, resmin üçüncü boyutu benimsemesi de bu dağılıma bir yanıttır. Optik derinliğin yeniden üretilmesi, *hikaye*ye verilen ayrıcalıkla ilintilidir. Rönesansta üç boyutlu uzayın yeniden üretilmesi, sanat eserine kıymet biçilmesiyle yani eylemin ve anlamın en önemli anı olan yaşayan konuşmayı yakalama becerisinin ileri sürülmesiyle ilgiliydi. Mimesis'is Plato tarafından küçük görülmesine karşı, klasik temsil poetikası 'düz yüzeye' bir konuşma veya hayat 'sahnesi' bahşetmek isteğindendir denilebilir. Bir eylemin gösterilmesi, içselliğin ifade edilmesi veya anlamın iletilmesi bağlamında belirli bir derinlik bahşetmek isteğindendir. Klasik poetika konuşma ile sanat eseri arasında ve söylenebilir olanla görünür olan arasında uzaktan bir mütekabiliyet ilişkisi kurmuş, bu da 'imitasyon'a kendi özel alanını sağlamıştır. İki boyutlu uzay ile üç boyutlu uzayın belli sanat formlarına 'özel' olması şeklindeki ayrımda söz konusu olan da bu ilişkidir. Resimdeki 'temsil karşıtı devrim'in temelleri, büyük oranda sayfanın düz yüzeyi, edebiyatın 'imge'lerinin işlevinin ve sanat eseri hakkındaki söylemin değişmesi, bunların yanında tipografi, poster ve özgün baskı resim sanatlarının birbiri ile iç içe geçme şekillerindeki değişiklik tarafından atıldı. Bu çalışmaların ürettiği söylemin düzlüğü sayfaların, posterlerin ve baskı eserlerin düzlüğüyle bağlantılıdır. Söz konusu düzlük bir arayüzün düzlüğüdür. Ayrıca, temsil karşıtı 'saflığı', saf sanat ile sanat olmayanın birbirine geçtiği ve bir tanesine siyasi bir anlam veren bağlamda gerçekleşir. Bu bağlam, Malevich'i aynı zamanda hem *Black Square* çizen sanatçı, hem de 'yeni yaşam formlarının' devrimci methiyecisi yapan ve çevreyi kuşatmış devrimci ateş değildir. Ayrıca bu, devrimci sanatçılarla politika arasındaki kısa süreli ittifakı mühürleyecek abartılı bir yeni insan ideali de değildir. Bu ilk olarak farklı 'ortam'lar arasında - şiirler ile onların tipografisi ve illüstrasyonları arasındaki, tiyatro ile set tasarımcıları veya poster tasarımcıları arasındaki, ve süs nesneleri ile şiirler arasındaki bağlantılarda - oluşturulan ve içinde 'yeniliğin' meydana geldiği arayüzdür, bu arayüz aynı zamanda mecazi temsili bırakan sanatçıyı yeni bir yaşam formu yaratan devrimciye bağlayan şeydir. Bu arayüz, temsilin mantığına içkin olan iki katlı siyaseti hükümsüz kıldığı için de bir anlamda politiktir. Bu mantık bir yandan sanatsal imitasyonlar dünyasını hayati kaygılar ve politiko-sosyal büyüklükten ayırırken, öte yandan bu mantığın hiyerarşik düzeni - özellikle de yaşayan konuşma/eylemin çizilen imgelerden önce gelmesi- ile sosyo-politik düzen

arasında bir benzerlik vardır. Bu anlamda yazılı sayfaların tiyatro sahnesi karşısında zafer kazanması, imgelerin ve simgelerin resim veya matbaa yüzeylerinde eşitlikçi bir şekilde birbirine geçmesi, zanaatkarların sanatının büyük sanat statüsüne yükseltilmesi ve sanatı her yaşamın dekoruna getirme iddiası ile birlikte, duyusal deneyimin düzenli dağılımı tersyüz olmuştur denilebilir (Ranciere 2004:15-17).

Avangard üzerine tartışmalarda, iki dünya savaşı arasındaki dönemde büyük bir şiddetle politikleşmiş ve zamanın kültürel- politiğinin merkezini işgal etmiştir. Koyu bir avangard taraftarlığı ya da düşmanlığına dönüşen kamplaşma, "gerçek" ile gerçeküstü, bilinç ile bilinçaltı, gelenek ile modernizm arasındaki çatışmalarda sembolleşmiştir denilebilir. Öyle ki Lukacs için "gerçekçi ve avangard akımlar arasındaki karşılıkla barış ve savaş arasındaki karşıtlık birbirine" yaklaşır. Ona göre avangard, 1848 öncesindeki "büyük gerçekçiliğin" çöküşünü ve çürümeyi ifade eder. 1930'lardaki "halk cephesi" dönemin kültürel politikaları dahada ileri giderek, Aydınlanma'nın klasik mirasını reddeden "irrasyonalist" modernizmi faşizmle özdeşleştirir. Oysa aynı dönemde politik karamsarlığa kapılan Bürger'e göre (2007: 16) Adorno, sürrealizmin ve genelde modernizmin topluma karşı protestosundan söz eder: "sanatın topluma katkısı toplumla iletişim kurmak değil... direniştir." Benjamin sürrealizmin politik rolünden iyice umutludur. Sanat ve politika, aslında hayat üzerine çekişmektedir. 1940 yılında Nazi yönetiminden kaçmaya çalışırken intihar eden yazar Walter Benjamin faşizmi estetize edilmiş politika olarak tanımlamıştır. Faşizm işçi sınıfının haklarını değil, sadece kendisini ifade etme şansı vermektedir. Benjamin'in sürekli devrim, endüstriyel artı-değer ve ölüm saplantısından oluşan iç dinamiği ile faşizmin ancak savaş alanında kendini tüketerek sonlanabileceğini belitmiştir (Clark, 2004: 72).

Avangart kavramı, vizyona uygun olan ve bu vizyon tarafından estetik olanı politik olana bağlamak için uygun görülen konu türünü tanımlar. Politik avangart fikrinin kendisi, stratejik avangart ile estetik avangart fikirleri arasında bölünmüş durumdadır. Başarısı, sanatta yenilik fikri ile politik olanın kılavuzluğunda değişim fikri arasında kurulmasını önerdiği elverişli bağlantıdan ziyade, iki avangart fikri arasında kurduğu gizli bağlantıdan kaynaklanır. Bir tarafta, topografik ve askeri bir kavram olarak güç vardır, bu güç öncülük eder, hareketi iyice anlamlaştırır, hareketin güçlerini içerir, tarihsel gelişimin yönünü

belirler ve subjektif politik yönelimleri seçer. Özetle, politik öznelliği belli bir forma bağlayan bir fikir vardır: öncülük etme kabiliyeti tarihin simgelerini okuyup yorumlayabilme kabiliyetinden kaynaklanan bir öncü birlik. Öte tarafta ise, Schiller'in modeline uygun olarak, estetik anlamda geleceğin öncülüğünü yapan bir başka avangart fikri vardır. Avangart kavramının estetik sanat rejimi bağlamında bir anlamı varsa, bu anlam bu taraftadır, sanatta yeniliğin öncü birlikleri tarafında değil, gelecek bir hayatın mantıklı formları ve maddi yapılarının icat edilmesi tarafındadır. 'Estetik' avangartın, politikayı total bir yaşam programına dönüştürerek 'siyasi' avangarta getirdiği, veya getirmek istediği - ve getirdiğine inandığı - budur. Siyasi partiler ile estetik hareketler arasındaki ilişkilerin tarihi her şeyden önce bu iki avangart fikrinin birbirine karıştırılmasının tarihidir, bu karışıklık bazen bilerek sürdürülür bazen de şiddetle reddedilir. Bu iki avangart fikri aslında iki farklı siyasi öznellik fikridir: kadim bir siyasi fikir olan, değişim için gerekli şartları bünyesinde toplayan bir siyasi akıl olarak örgütleşme fikri, ve siyaset ötesi bir fikir olan küresel siyasi öznellik, yani yenilikçi deneyim formlarında içkin olan ve gelecek bir topluluğu haber veren potansiyellik fikri. Bu karışıklık hiçbir şekilde tesadüfi değildir. Bugünün inanç sistemlerinin inanmamızı istediğinin aksine, totaliterliğe giden yolu sanatçıların mantıklı olanı toptan devrime uğratma şeklindeki büyük iddiaları açmış değildir. (Ranciere 2004: 29-30).

XX. yy sanatında önem kazanan şey ise *değer yargısıdır*.Değer yargıları ise yerleşik değildir. Her zaman yeniden düzenlenen yaratılar, yeniden ifade edilen toplumsal anlamlar ve yeniden yönlendirilen bir kültürel sermaye vardır. Kısacası bu değer yargılarından feragat etmek estetik ve stratejik açıdan büyük bir yanlıştır. Bir diğer göz ardı edilmemesi gereken konu ise uzmanlıktır. Sanatçı söylemi ne olursa olsun projeden projeye koşarken izleyici farklı kültürlerle karşılaşan bir antropolog gibi –farklı sununumların tarihsel derinlikleri kadar söylemsel genişliğini de öğrenmek zorunda kalır (Foster, 2009: 14).

Sanatı çoğu zaman sıkı şekilde ilişikli olduğu diğer pratiklerden ayırt etmeye çalışmak, çok önemli tarihsel ve toplumsal bir iştir. Tarihsel ve toplumsal bir süreç olarak estetiği diğer uğraş ve etkinlik türlerinden ayırt etmeye çalışmak belki de daha da önemlidir. Dahası, marjinal tanımlamaların yarattığı sorunlar vardır. Aynı

zamanda, tamamen farklı bir yönelim içinde, sanat dalları, estetik algılarla hala tümüyle ilgili olmakla birlikte, pratikte bütünüyle tanımlanmış biçimde yer almadıkları; insan düşün ve söylem, değerler ve gerçeklikler, ideler ve gözlemler, raporlar içinde yol alır. Unutmamalıyız ki çoğumuz zamanla sanat çalışmalarının gerçekliğinden söz ederken mümkün olduğunca çok, hatta daha da fazla onun güzelliğini söylemek isteriz (Williams, 1993: 123-125).

Marksizmin politik kuramı ile estetik kuramı arasındaki ilişkinin başından itibaren gerilimli olduğu bilinen bir gerçek. Ancak buna ek olarak sanatın açıkça sosyalist bir içerik yansıtması, dahası propagandacı bir tavrı benimsemesi gerektiği düşüncesi, siyasal önderlerce savunulmuş, 'sosyalist gerçeklik' bir parti ideolojisi olarak resmileşmiştir. Sovyet Bloku'nun çökmesi ve küresel söylemlerinin yükselmesi ile siyasal bir hareket olarak marksizmin de tarih sahnesinden silineceği yolundaki beklentiyi göründüğü kadarıyla henüz gerçekleştiremedi. 1938'de ise gerçekçilik/dışavurumculuk tartışmalarının ardında faşizmin yayılmasının ve antifaşist mücadelenin olduğu unutulmamalıdır. Ayrıca dadacılık ve gerçeküstücülük gibi akımların ortaya çıkışları da, dışavurumculuğun yerini bu akımlara kaptırması bakımından önemlidir. Teknolojinin geliştiği emperyalizmin şekil değiştirmiş hali küreselleşmenin yoğun olarak yaşandığı günümüzde, sanat politika etkileşimi artmış estetiğe ilişkin yöntem ve pratiklerinde değişimler yaşanmıştır (Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno, 2006:7-28).

Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki politik sanat güzel olmaktan çok gerçek olmakla ilgilidir. Anlatım sanatçıya has, ancak anlatılan olay tüm gerçekliği ile yaşanmıştır ve ya yaşanmaktadır. Hangi kültüre ait bir güzellik ve ya çirkinlik taşıdığı tartışılabilir olmasına rağmen bundan daha çok geliştirdiği söylem ile ilgilenilmektedir demek ise pek yanlış olmaz. Bu bağlamda düşünülmesi gereken şey ise politik eser üreten sanatçı acaba söylem geliştirmeye çalışıken, var olması öngörülen estetik değerlerden feragat etmekte midir? Politik iş üretmek sanatçı için bir tür kaçış mıdır? Yaşanmış bir gerçeğin eleştirisi ne derece mümkün olacaktır ki eserin eleştirisi kavramsal olarak olsun. Politik eserler, söylemleri bazında anlatılırken mi güzelleşmektedir? Görsel olarak zevk vermesi ne derece beklenilmelidir?

Yeni bir gerçeklik anlayışı ile karşılaşan sanatçı, kendi isteği dışında gelişen ve değişen şartlar karşısında ilk tepki olarak direnmeyi ve kuralları yıkmayı seçmiştir. Özellikle XX. yy sanat tarihinde varlık bulan yapıt çeşitliliğinin nedeni de buna bağlanabilir (Kıyar, 2010: 108). XXI. yy sanatı, temel elementlerinin yeniden değerlendirilmesine şahitlik etmiştir. Bu gelişme felsefe ve bilimde pesimist sonuçların ortaya çıkışıyla ilişkilidir. Bu durumun ortaya çıkmasında en dominant unsur, optimizmin tersine insan teması çevresel bir yapı yerine sosyal bir yapının merkezi olarak gösterilmeye başlanmasıdır. Bu gelişmeler rasyonelliğe teşvik dışında tanınmış toplumsal ve devlete ait sosyal kurumlara karşı düşkırıklığı yaymaya sebep olmuştur. Sanatı ve toplumsal söylemi kısmen yerinden ederek devleti, en azından prensipte ideal toplumsal refah ile somutlaştırmıştır, ancak günümüzde sanatçılar için yaygın eğilim, çoğunluğa göre devlet kaçınılmaz düşmandır ve doğuştan kendi içinde uyumsuzdur (Edelman, 1995: 22).

Düşünce kontrolü, genel geçer bir yasa olan evrimden kurtulamamış, zamandan zamana gelişim göstermiştir. Devlet, toplumun genel ideolojisinden ayrı ve bağımsız bir yapı değildir. Diğer üst yapı kurumlarında olduğu gibi bu ideolojiyi oluşturan ekonomi döngüsüne bağlıdır. Devletin ilk örneklerinde, onun ideoloji üzerinde etkisinin günümüzdekine oranla çok daha az olduğu görülür. İlk örnekleri itibari ile devlet, içselleşmiş ideolojik hakimiyetini dolaylı olarak bir çok unsurla (din, bilim, ekonomi...vb) bereber şekillenmiştir. Bu sebeple ilk düşünce infazlarına maruz kalan düşünürlerin, toplumun egemen paradigmasına direk karşı bir cephede bulundukları bilinen ilk örneklerdendir. Düşüncenin infazı, asıl olarak topluma egemen düşüncelere karşı çıkılmasından dolayı değildir her zaman. Bir düşüncenin infazı toplumun ekonomi politiğine doğrudan karşı olması ve yine o toplumun bir dönüşüme ya da devrime gebe olması, iktidarın o konuda dönem itibari ile yahut dayandığı sınıfsal temellerin zayıf olması durumunda gerçekleşir. İktidar kendi düşüncesi karşısındakileri yok etmek için fırsat bekler. Bu yok ediş her surette şiddetten geçmez. Merjinalleştirme ve ciddiye almamada, yok etme biçimlerindendir. Düşünce, belkide çoğu zaman edilgen bir biçimde, yani öznesiz bir şekilde yok edilir. İktidarın yararına olan her çeşit kavram ve metafor normalleştirilir. Zaten iktidarın belkide en iyi becerebildiği iş, insan için anormal olan şeyleri normalleştirmesi değil midir? (Gürel, 2008: 13-44)

Oscar Wilde'e göre bireye topluma tamamen yabancılaşmış olarak bakılmaz. "Sosyalizm ve İnsan Ruhu" adlı denemesinde Wilde, sanatçının kültürle terbiye edilmiş sezgiden, eğitilmiş duyarlılıktan tam bağımsızlığını ve yeni formları tecrübe etmesini, kişisel özgürlüğün nihai formu olarak belirtir. Onun özgürlükçü sosyalizmine göre, özel mülkiyetin ve sanayi işçiliğinin kaldırılması, zengin- fakir herkesi özgürleştirecek ve böylece her bireyin kendini tam olarak gerçekleştirmesi mümkün olacaktır. Bunun sonucunda yasaklardan tümüyle arınmış bir kültür doğacak, böyle bir kültürün egemen olduğu toplumda "her şeyi ifade etmenin" kolay olduğu dahası her bireyi tıpkı herşeyi özgürce ifade edebilen birer sanatçıya dönüştürecektir. Bu ütopik yaklaşım günümüzde kimileri için bir yerlerde yerini bulmuş olsada, henüz kendini, üzerindeki egemen unsurdan tamamen soyutlamış çok fazla sanatçıdan bahsetmek ne yazıkki mümkün değildir. İçinde bulunduğumuz şartlarda yani eleştirel olabilmenin hiçbir savaşa son vermediği zamanlar da yani tüm dünya tarafından kınanmasına rağmen bitmeyen savaşların olduğu zamanlarda, duyulmak için çığlık atmanıza gerek olmadığı ancak kitleler halinde çığlık atsanızda önemsenmediğiniz bu yüzyılda, akla gelenler; içinde bulunduğu duruma eleştirel gözle bakabilen dahası iş üretebilen sanatçı için bu gerçekten özgürlük anlamına mı gelir? Bahsedilen özgürlük tam olarak nedir, nereye kadar ve kimler içindir? Her sanatçı için kendini gerçekleştirmiştir denilebilir mi? Tüm farklılıklar kalksa, fark anlamsızlaşsa Wilde'ın dünyasında ki gibi herkes özgürleşse bu kadar uyumun içinde nasıl/ne için sanatsal üretim olur(mu?) acaba? Bence sanat ile hayat arasındaki ilişkiden kaynaklanan dengesizlik dahası bunun sonucunda oluşan dengesizlik sayesinde çeşittten bahsedebilirken, ideoloji yaymak adına yapılmış her tanım bir yerde birileri tarafından yıkılabiliniyorken, salt tanımlar ancak sınırları belirler. Sınırlanmaya çalışılmış hiç bir şey içinde özgülürkten bahsedilemez. Gerçek sanat, sanatsal üretim, sanatçı acaba sınırsız özgürlüklerin olduğu ortamlardan mı yoksa olmadığı ortamlardan mı beslenmektedir? Wilde "Sanatçı Olarak Eleştimen" de sadece ifade etmek bile bir teselli biçimidir der tutkunun doğuşu olan form acınında ölümüdür aynı zamanda (Hollander, 2008:13-15). Bu aşamada belkide sorulması gereken, savaş karşıtı olan Kathe Kollowitz'in yıllarca ürettiği anne-çocuk temalı eserleri, onu kayıplarının acılarından kurtarabilmiş midir acaba?

Son yüzyılda ortaya çıkan yeni sanat formları hakkında düşünürken veya

estetik ile politika arasındaki ilişkiler hakkında düşünürken aydınlatıcı sonuçlara varmak çok zordur. Buda birbirinden çok farklı iki şeyi birbirine karıştırmamıza sebep oluyor: bir sanat rejimine özel bir tarihsellikle yaklaşma, iki bu rejimlerin içinde gerçekleşen ve geçmişle ilişkiyi koparma veya geleceğin öncüsü olma yönünde alınan kararları. Estetik kavramı, belli bir sanat rejiminin biricikliğini, yani eser üretme veya uygulama geliştirme ile bunları açığa çıkaracak görünürlük formlarını geliştirme arasındaki ilişkiyi ve bu ikisinin nasıl kavramsallaştırılacağını daha iyi kavramamıza yardım etmiyor, aksine gizliyor (Ranciere 2004: 20)

Günümüz kitle iletişim araçları konusundaki araştırmalar, imgelerin kişileri birbirinden tamamen farklı ve önceden kestirilemeyecek şekillerde etkilediğini ortaya çıkarmıştır. Herhangi bir propaganda imgesinin izleyici için ne anlam taşıdığını anlamanın yolu, onu izleyiciyi çevreleyen diğer mesajlar ve yaşamsal faaliyetler bağlamında ele almaktır. Bu sebeple her bireyin her simgeyi farklı algıladığı ve bazen bireylerin imgelerden çıkardığı anlamların propagandacının imgeye yüklediği anlamla hiç bağdaşmayabileceği varsayılabilir. Sanat ile yapılan propaganda, Soyut Dışavurumculuk örneğinde olduğu gibi her zaman imgenin doğasından veya sanatçının amaçlarından kaynaklanmaz. Sanat daha çok işlevi, yeri, kamusal veya özel alanda biçimlendirilmesi, başka tür nesne ve faaliyetlerden oluşan ağla bağlantısı sonucu propagandaya dönüşür. İdeolojik bir ifade yaratmanın sayısız yolu vardır. Georg Lukacs, sadece yüzeydeki görüntüyü anlatan ve onu da parçalanmış, kaotik ve bilinmeyen şekilde anlattığı için toplumsal gerçekliğin özünü yakalamayı başaramayan dışavurumculuğu özellikle eleştirmiştir. Brecht ise sanat izleyicisini anlam yaratımına katmak için yeni tekniklere ihtiyaç duyulduğunu ileri sürmüştür. Sanatın didaktik bir amacı varsa, bu sadece bir düşünceyi edilgen bir izleyiciye iletmek olmamalı, aksine sanat eseri izleyicinin de katıldığı ve eleştirel analiz yaptığı bir deneyim olmalıdır (Clark, 2004:19-20-35).

Masaüstü yayıncılık, dijital fotoğraf, internet, ucuz renkli baskı gibi XXI. Yy'ın sonlarına ait teknolojik gelişmeler özgün baskı sanatçılarının fikirlerini ifade etmek için kullandığı yöntemleri büyük ölçüde dönüşüme uğrattı. Ama üzerinde belli bir mesajın yazılı olduğu büyük kağıt parçalarının günümüz dünyasında hala bir yeri var. Havalı bir YouTube videosu da işe yarayabilir, ama örneğin X işvereninin Y sebeplerden dolayı haksız olduğunu ilan eden ve bir kafenin duvarına asılmış eserin

yerini tutamaz (Cushing, Drescher, 2009: 6).

Bu bağlamda bir sanat eserinin özgünlüğü, sanatçının estetik kaygıları ile de şekillenir denilebilir. Bu araştırma kapsamında yapılmış ideoloji barındıran sanat üzerine en güzel söyleşilerden biri Gabriel Rockhill ile Jacques Ranciere arasında geçer:

(Söyleşiden iki soru ve cevabı aynen alınmıştır.)

G: Birkaç istisna dışında, "adanmışlık" kavramınnı kullanılmasından kaçış, bu kavramın sanat için sanat ile sosyal gerçeklik arasında olduğunu varsaydığı yanlış ikilikten dolayı mı? Bir kavram olarak yetersizliği, "gönüllü" olan ile "zorunlu" olan ve birey ile toplum arasındaki basit ayrımlara dayanmasından mı kaynaklanıyor?

J: Adanmışlık, hem estetik bir kavram olarak, hem de politik bir kavram olarak içi boş, arada kalmış bir kavram. Sanatçının birey olarak kendini adamış olduğu söylenebilir, veya belli bir siyasi mücadeleye katkı yapan yazıları, resimleri, filmleri ile adanmış olduğu söylenebilir. Bir sanatçı adanmış olabilir, ama sanatının adanmış olduğunu söylemek ne demektir? Adanmış olmak bir sanat kategorisi değildir. Tabi bu sanatın apolitik olduğu anlamına da gelmez. Estetiğin kendi politik veya kendi üst-politikası olduğu anlamına gelir. Estetik politikası vardır, bizzat sanatı (hem saf sanatı hem de adanmış sanatı) kendisi içinde algıladığımız özdeşleşme rejimi tarafından belirlenen topluluk formları vardır. Ayrıca, 'adanmış' bir sanat eseri daima yazmanın mümkün olduğu, plastik veya anlatı sanatlarının mümkün olduğu alanlarda yer alan nesnel siyasetlerin bir kombinasyonudur. Birinin bir amaç uğruna sanat eseri üretmesi veya aristokratlar yerine işçiler veya sıradan insanları bu sanat eserine konu etmesi, bir sanat eserinin üretilmesi ve algılanmasında geçerli olan koşulları nasıl değiştirecektir? Bir uyarlama prensibine göre belli araçların yerine diğerleri seçilecektir. Sorun, ifadenin konuya uyarlanmasının, estetik sanat rejiminin sorgulamaya açtığı temsil geleneğinin bir prensibi olmasıdır. Yani estetik erdem ile politik erdem arasında bir mütekabiliyet kurmak için herhangi bir kriter yoktur. Sadece seçimler vardır. 1920'lerde veya 1930'larda ilerici veya devrimci bir sanatçı genellikle hakim düzenin aslında düzensizlik olduğunu göstermek için kaotik bir form seçecektir. Dos Passos'un yaptığı gibi, parçalanmış bir gerçekliği

ifade edecektir: Bireylerin anlamsız kaderlerini anlatan ve mantıksızlıklarıyla kapitalist düzenin mantığını gösteren parçalanmış hikayeler. Öte yandan, Almanya'da Dix veya Grosz gibi ressamlar ise, insani/gayri-insani bir evreni, insanların kuklalar, maskeler ve iskeletler arasında sürüklendiği bir evreni dile getireceklerdir. Bu şekilde iki farklı gayri-insanilik arasında bir oyun oynarlar: maskelerin ve sosyal geçit töreninin göstericilerinin gayri-insaniliği ve bu geçit törenini ayakta tutan ölümcül makinenin gayri-insaniliği. Bu plastik veya anlatısal araçlar bir sosyal ve ekonomik düzenin içerdiği zıtlıklar hakkında örnek alınası bir siyasi farkındalık olarak tanımlanabilirler. Ama, aynı şekilde, gerici bir nihilizm veya siyasi içerikten yoksun şekli makineler olarak kınana da bilirler. Romanda parçalanmışlık veya resimde karnavallara özgü kaotik ortam sınıf mücadelesi bakış açısından kapitalist dünyanın kaotik ortamını tasvir etmeye müsait olduğu gibi, nihilist bakış açısından, sınıf mücadelesinin de Diyonisyen kaosun – Mitolojide yaratıcılık, Apollonien ve Diyonisyen olarak 2' ye ayrılır; Dionisos bilinçdışının, sezgilerin tanrısıdır. Apollon ise bilgiye dayalı bir sanat tanrısıdır- unsurlarından biri olduğu bir dünyanın kaosunu tavir etmeye de müsaittir. Herhangi bir kriter yoktur. Herkesin kullanımına açık formüller vardır ve bu formüllerin anlamları kendileri dışındaki bir çatışma hali tarafından belirlenir. Sorunun özü, estetiğin politikası ile politikanın estetiği arasında uygun bir korelasyon kurmak için bir kriterin olmamasıdır. Bunun, bazılarının ileri sürdüğü sanat ile politikanın birbirine karıştırılmaması gerektiği iddiası ile uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Zaten her halükarda birbirlerine karışırlar; politik estetik vardır ve estetiğin de politikası vardır. Ama uygun bir korelasyonun formülü yoktur. Dix'in 1920'lerdeki resimlerinin, 1930'larda Renoir'in, Duvivier'in veya Carne'nin 'popülist' filmlerinin, veya 1980'lerde Cimino'nun veya Scorsese'nin filmlerinin siyasi bir eleştiri mi getirdiği, veya tam aksine insan ilişkilerinin indirgenemez kaosu hakkında apolitik bir bakış mı içerdiği veya sosyal farklılıklar hakkında pitoresk bir şiir mi olduğunu siyaset belirler.

G:Bu, sanat eserlerinin politik mesajının daima belli bir sosyal ve tarihi durumun içinden geldiği anlamına mı geliyor? O zaman, tarih dışı bir bakış açısının mümkün olmadığı gibi, sanatsal bir form ile politik bir anlam arasında sabit bir

bağlantı kuran genel bir formül de yoktur mu diyorsunuz?

J:Tanınması ve tanımlanması mümkün sanat politikaları mevcuttur. Bu yüzden, bir romandaki, filmdeki, resimdeki veya enstalasyondaki politik olanın şeklini tespit etmek mümkündür. Eğer bu politik, politik görüş ayrılığı inşa etme eylemi ile beraberse, bu söz konusu sanatın kontrolü dışında olan bir şeydir. 'Siyasallaşmış' sanatın örneği olan Brecht'in tiyatrosu, politik pedagoji formları ile sanatsal modernizm formları arasında son derecek karmaşık bir şekilde ve zekice kurulmuş bir dengeye dayanır. Politik farkındalığa ulaşma araçları ile büyük sanatın meşruiyetini yok etme araçları arasında devamlı bir oyun oynar. Siyasi formül bellidir. Yine de - Brecht'in Danimarka'da veya Amerika'da sürgün olması, Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin resmi pozisyonu ve 1950'lerde Avrupalı entelektüel elitlerin onu benimsemesi nedeniyle – onun politik formu ile onun varsayılan izleyici kitlesi (kapitalist sistemin bilincinde olan işçiler) arasında bir karşılaşma asla gerçekleşmedi, yani militan referanslarına uygun olup olmadığı aslında hiç test edilmedi (Ranciere: 2004: 60-63).

Bu söyleşiden de anlaşılacağı üzere görsel farklılıkların çoğu zaman/yerde bizleri avutan durumları, aslında farklılığı destekler gibi gözüken postmodernite gibi, farkları ağır ve kesin bir şekilde farksızlaştıran küreselleşme gibi, bakış ve algı biçimizdeki farkları basit seviyelere çekmektedir. Toplum olarak şişmanlarla zayıfları ayırt edebilidiğimiz kadar kolay doğru ile yanlışı, iyi ile kötüyü ayırt edemez olmaktayız. Yirminci yüzyıldaki sanatsal yaratım hakkında düşünürken kullanılan en temel kategorilerin bazılarının, adını koymak gerekirse çağdaş, modernite, avangart, ve bir süredir de post-modernite kategorilerinin aynı zamanda dün olduğu gibi bugünde politik birer anlamı vardır. Peki sizce bu kategoriler 'estetiği' 'politik olan'a neyin bağladığını kesin bir şekilde kavramamızda bize yardımcı oluyor mu? Tüm bu anlatılanlardan yola çıkarak bu sorunun cevabına net olarak ulaşılabilmiş değildir.

3.6. Politik Özgün Baskı Resim Sanatı Organizasyonları

Araştırma kapsamında özgün baskı resim sanatının çoğaltılabilme özelliği birçok kez vurgullandı ancak burada önemli olan yine bu çoğaltılabilme özelliğinden sanat piyasasındaki yerinin sürekli değişmiş olması. Bu değişiklik; düzenlenen organizasyonlardan, eser fiyatlarına, özgün baskı resim sanatı alıcılarının kimler olduğundan, bienal ve atölyelerine kadar tüm pazarlama şekillerini etkilemiştir denilebilir. Barındırdığı değerler doğrultusunda pazarlama pratiklerini etkili şekilde kullanabilmesi, tüm dünyada, hızla gelişen özgün baskı resim sanatı organizasyonlarını da arttırmıştır.

Bu artışın en önemli örneklerinden biri I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı arasında Fransa'da yaşanmıştır. Paris'te artan özgün baskı resim bayileri, yayıncıları daha geniş bir pazar oluşturma konusunda zorlamışlardır. Dönemin en önemli yayıncılarından Vollard 1939 yılında ölene dek Picasso özgün baskılarının en önemli yayıncılarından biri olmuş, adı o dönem duyulmamış bir çok özgün baskı sanatçısına destek olmuştur. Çağdaş özgün baskı'nın bir çok önemli ismini büyesinde toplayan Vollard'ın çalıştığı sanatçılar arasında Georg Laboureur, Marchel Gromaire, Andre Dunoyer Segonzac vb. isimleri saymak mümkün. Ancak uluslararası düzeyde bilinen özgün baskı etkinliği Paris'te Atölye 17'dir. Kurucusu Stanley William Hayter aslında İran menşeli bir şirkette eczacı ve jeokolog olarak çalışmaktayken tanıştığı Joseph Hecht ile Atölye 17'yi aktif hale getirmiştir. II. Dünya Savaşı'nın yayılması ile Hayter Paris'i terkedip Londra'ya gitmiş ve ardından 1940 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde New York'ta tekrar Atölye 17'yi kurmuştur. Atölye 17, Avrupa Sürrealistlerinin New York Soyut Ekspresyonisleri ile buluştuğu yer olması bakımından da önemlidir. Atölye 17'nin en çok politik özgün baskı üretilmeye başlanan dönemi 1930'larda İspanya Sivil Savaşı süresince sığınmacı sanatçıları bünyesine kabul etmesi ile olmuştur (Coppel, 1998: 17-19).

Amaçlar doğrultusunda atölye kurarak sanata katkıda bulunmanın örneklerinden; Türkiye'de bir çok üniversitede özgün baskı resim atölyelerinin kurulması ve eğitiminin başlatılmasına çalışan Süleyman Saim Tekcan, 1974 yılında kurduğu özel atölyesini teknolojinin en son olanaklarıyla donatarak seçtiği sanatsal üretim içinde kendi yapıtlarının dönemsel sergilerinin biçimsel akışını belirleyerek

bir diğer taraftan Türk resminin ünlü sanatçılarının yapıtlarının özgün baskı üretimlerde bulunmasına olanak sağlamıştır. Aynı zamanda uluslararası bir kimliğide sahip olan Artess Özgün Baskı Atölyesi sanatçıların, yazarların ve sanatseverlerin buluştukları bir yer haline gelmiştir. Çağdaş tekniklerin ve deneyimlerin paylaşımı noktasında da öneme sahip olan atölye bünyesinde barındırdığı koleksiyonlada önemli bir birikime sahiptir. Kendi müzesine sahip olan IMAGA (İstanbul Museum of Graphic Arts) İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi bugün uluslararası ressam ve heykeltraşlara gerekli çalışma ortamını sağlamakta ve bunun karşılığında koleksiyonuna yeni yeni eserler katmaktadır (Giray, 2006: 6).

Atölyeler dışında ideolojiler çevresinde toplanan sanatçılara örnek; siyasi ve sosyal imgelemleri bakımından farklı olsada, Meksikalı duvar sanatçıları Rivera, Siqueiros, ve Orozco gibi hatta Rus Avangart sanatçılarının çalışmaları dönemlerinin birer mihenk taşıdır denilebilir. Bu sanatçılar kendilerini siyasi devrimle sanat vasıtasıyla ilişkilendirmişlerdi. Rusya'daki kültürel devrim esnasında Kalkınma İçin Halk Komisyonu ve Kültür Bakanlığı bazı değişiklikleri gerçekleştirebilmiş, sanat eğitimi, müzeler ve sanatın dağıtımı konularında yeni düzenlemeler getirmişti. Kısa bir süreliğine Avangard yer altı bir hareket olmaktan çıkıp, sanattaki liderliği birçok kurumu etkileyen bir harekete dönüştü. ABD'de ise karşılığını Sanatçılar Sendikası (Artists' Union), Amerikan Sanatçılar Kongresi (American Artists' Congress) ve Amerikan Sanatçılar Okulu'na (American Artists' School) şeklinde göstermiştir. Birleşik Sanatçılar Grubu (UAG, United Artists Group) olarak bilinen bir grubun kurduğu Sanatçılar Sendikası'nın çalışmalarıda sosyal sorunlar konusunda dikkat çekici olmuştur. Sendika, Sanayi Örgütleri Kongresi'nin (CIO, Congress of Industrial Organizations) bir koluydu. Federal Sanat Programları (Federal Arts Programs) vasıtasıyla Birleşik Devletler hükümeti çalışanları oldukları için sanatçılar işçi hareketi ile kendilerini özdeşleştirmişler ve hatta sendika olarak ülkedeki ekonomik ve sosyal şartların iyileştirilmesi amacıyla bütün işçileri hakları için mücadele etmişlerdir. Lou Barlow'a göre,*"Sanatçılar Sendikası'nın Mağduriyetler Komitesi (Grievances Committee) yönetimle sorun yaşayan sanatçıların yanında oldu ... Vatandaş olmayanlara yönelik keyfi çıkarmalar vardı. Sanatçıların her sabah saat 9'da bir merkezde imza atmaları ve habersiz yapılan rastgele denetimlere karşı bütün gün atölyelerinde kalmaları gerekiyordu. Kapıya vurulduğunda cevap*

gelmezse sanatçının bir haftalık ücreti kesiliyordu. Sendikanın çabaları sonucu bu aşağılamalar sonunda kaldırıldı." Tüm bu örgütlü çalışmalar içerisinde bizim için en dikkat çekici olanlardan biri New York'taki Batı Ondördüncü Cadde'de yer alan ve John Reed Kulübü'nün bir parçası olan Amerikan Sanatçılar Okulu (American Artists' School) dur. Harry Gottlieb'in Stuart Davis, William Gropper ve Paul Manship ile beraber kurduğu John Reed Sanat Okulu döneminde işçi sınıfı ile uyum içinde olacak bir siyasi ve sosyal imgeleme vurgu yapmıştır. Amerikan Sanatçılar Okulu, imgelemleri soyut olan ve ilgileri Amerikan kültürünün daha geniş bir kısmını kapsayan sanatçıları da içine alma ideali ile genişlemiştir. Azınlıkların WPA'ya girişini desteklemek ve teşvik etmek için Sanatçılar Sendikası tarafından kurulmuştur. Sanatçılar Amerikan Sanatçılar Okulu'nda gönüllü olarak ders vermişler ve Yasuo Kuniyoshi ile Anton Refregier de dahil olmak üzere birçoğu kuruma gelir kazandırmak için taşbaskı eserler üretmişlerdir (Tyler, Walker, 1994: 29-31).

Özgün Baskı eserler üretmede bir başka kilometre taşı, Çalışma Projeleri İdaresi'nin (WPA, 1935-43) Federal Sanat Projesi vasıtasıyla kamuoyunu eğitmek için güzel sanatlarla ilgilenen sanatçıları işe almasıydı. Bu sanatçılar serigrafinin kamuoyuna ulaşmak için ucuz ve kolay erişilebilir bir araç olduğunu keşfettiler. McCarthy'ciliğin ve soğuk savaşın etkisi devletin ürettiği özgün baskı sanatlarının kışkırtıcı yönünü törpüledi ve galeriler için yapılan sınırlı baskı posterler ve özel mekanlarda paylaşıma açılan eserler dışında yaratıcılık kalmadı. "Uzun 1960'lar"da serigrafi aktivist sanatçıların sıkça kullandığı bir yöntem oldu. Rock ve karşı kültür eserlerinin her yerden boy verdiği, sivil haklar mücadelesinin militan bir özellik kazandığı ve savaş karşıtı hareketin güçlendiği bu dönemde işçi hareketini destekleyen yeni bir sanatçı nesli doğdu (Cushing, Drescher, 2009: 5).

Artist Meeting for Cultural Change koalisyonu yaklaşık 80 üyesi ile 1975 yılında New York'ta Whitney Museum of American Art'ın sergi politikalarını protesto etmek amacıyla kurulmuştur. Grup sanatları ve dilleri ne olursa olsun, Marksist'lere, feministlere, anarşistlere ve diğerlerine açıktıktı ayrıca toplantıları hareket planları ve teorik tartışmları içeriyordu, bu bağlamada henüz bile hala çok değişmesede dönemelerinde müzelere, galerilere ve koleksiyonculara farka sahip çıkılması gerektiği konusunda büyük baskı yapmış bir grup olduğu bilinmekte. Diğer bir grup ise Artist And

Writers Protest Against the War in Vietnam; sanatçılar eleştirmenler, yazarlardan oluşan grup ellilerden bu yana birçok kere isim değiştirmiştir. Artist Protest, Artist Protest Committee, Artist and Writers Dissent, Artist and Writers Protest ve bunun bir çok şekli. Grup daha çok proje bazlı çalışmış bu kapsamda hazırladığı projelerden: New York Times'a açık mektup- Vietnam ve Dominik Cumhuriyeti adına Amerika'yı kınama (1965), Kınama Kolajı (1967), 16 görsel sanatçı ve 18 şair oluşan Vietnam'ı protesto eden sanatçılar ve yazarlar portfolyo etkinliği (1967), daha sonrasında grubun bir çok sanatçısı Art Workers' Coalition'a gemiş bile olsa daha sonra grubun kalan üyeleri anti-Nixon baskı eserleri ile ve Senatör George McGovern'ın seçim kampanyasını yöneterek (1972) çalışmalarına devam etmişlerdir. Tabi her ne kadar savaşa ırkçılığa ve cinsiyet ayrımcılığına karşıda olsa sanatçılar bazen öyle sert politik söylemler içeren gruplar çıkmıştır ki buna en çarpıcı örnek ise sanırım Black Emergency Cultural Coalition olur. Grup 1969 yılında Benny Andrews, Henry Ghent ve Ed Taylor tarafından kurulmuş siyah sanatçıların sanat camiasındaki yerini belirlemek için ortaya çıkmışlardır. Daha çok siyah sanatçı daha çok siyah küratör fikri ile en etkili eylemleri Metropolitan Museum of Art'da açılmış olan Harlem on my Mind (1969) sergisi olmuştur. Daha sonra kendileri gibi bir çok grupla birleşip örneğin 1972 yılında Artist And Writers Protest Against the War in Vietnam ile savaşı protesto etmişlerdir (Wye: 1988:100-103).

Ekim 1995 ve Agustos 1996 tarihleri arasında Londra, Barselona ve Berlin'de yapılan *Art and Power : Europe Under the Dictators, 1930-1945* (Sanat ve İktidar: Diktatörlerin Egemenliğinde Avrupa 1930-1945) adlı sergi, faşist ve Stalinist sanat ürünlerinin önemli bir kısmını günümüz izleyicisinin önüne çıkaran ilk sergilerden biridir. Bazı kişiler, faşist ve ırkçı hareketler halen aktif olduğu için bunları yücelten sanatın teşhir edilmemesi gerektiğini ileri sürerek sergiye karşı çıkmışlardır. Bununla birlikte, bu kanıtların gizli tutulması, faşizmin tarihine gizemli anlamlar yüklemesi tehlikesinide yaratmaktadır. Nerede sergilenirse sergilensin, faşist sanat, bağlamı ve işlevleri doğrultusunda irdelenmelidir ve bu, faşist propaganda ve etkileme yöntemlerinin ortaya çıkarılmasında araç olarak kullanılabilir. Bu tip sergiler aynı zamanda, hayatın tüm alanlarını kontrol etmeye çalışan bu tarz yönetimlerin hiçbir zaman tüm muhalif sesleri susturmayı ve temsiliyeti tekellerine almayı başaramadıklarını da göstermiştir (Clark 2004, S: 17)

Günümüzde ismini Uluslararası Güney Grafik Konseyi "Southern Graphics Council International" olarak değiştiren konsey ilk olarak 1972 yılında Boyd Saunders'in Güney Carolina Üniversitesi'ne tanıdığı tüm özgün baskı sanatçılarını davet etmesiyle New Orleans'ta toplandı. İçlerinde Bernie Solomon, John O'Neil gibi isimlerinde yer aldığı Southeastern Graphics Council, 1973 yılında ilk tüzüğünü yayınlayarak kendilerini kar amacı gütmeyen bir organizasyon olarak tanımladı. 1972-1974 yılları arasında ilk başkanlığını Boyd Saunders'in yaptığı konsey ev sahipliğini Georgia Southern College'in yaptığı ilk etkinliğini 1974 yılında düzenledi. Otuz yılı aşkın süredir varlık gösteren konseyin etkinlikleri zaman içerisinde sadece güney eyaletlerden tüm Amerika'ya ve üyelikleri bugün dünya çapına yayıldı (Sanal.3, 2011). Her yıl düzenlediği özgün baskı resim sanatı konferansları ve sergileri, verdiği onur ödülleri yanısıra, özgün baskı resim sanatı tekniklerine ilişkin dünyada yaşanan gelişmelerin takibini kolaylaştıran firmanlar ile olan bağlantıları ile SGC özgün baskı resim sanatı alanında en önemli etkinlikleri düzenleyen konseydir.

Tüm dünya da ve Türkiye'de özgün baskı resim sanatçılarının Bienallere katılma oranlarına baktığımız zaman tatmin edici sonuçlar alamayız. Ancak tüm sanat dallarından ayrıca düzenlenen özgün baskı resim sanatı bienalleri dünyada ve Türkiye'de artan sayıları ile, bunun sebebinin özgün baskı resim sanatçıları yüzünden olmadığını kanıtlar niteliktedir. Bu yıl düzenlenen Boston Printmakers 2011 North American Print Biennial katılımcısı olan 811 sanatçı ve 2064 iş ile dikkat çekicidir (Sanal.4, 2011).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç

Sanat ve politika özünde farklı ilke ve kurallar üzerine kurulu iki olgudur. Barındırdıkları farklı iç dinamikleri ile bu iki alan etkileşime geçirildiğinde yeni dünya düzeni içerisinde politik olanın daha sıradan ve basit bir yapılanmanın içinde, sanatın ise daha grift noktalarının olduğu ortaya çıkıyor denilebilir. Çünkü küreselleşmenin getirisi siber kültür mensupları artık çözebildikleri/anlayabildikleri/ulaşabildikleri doğrultuda sadece edilgen değil, kolaylıkla etken bir hale dönüşebilmektedir. Buna en çarpıcı örnek; artık savaş başlatmak için bir düğmeye basmanın yeterli olduğu dünya olabilir. Erişilebilir her şeyin tüketilebilir olanla eş düşünüldüğü günümüzde insanoğlu, kendi gibi insan olanı bile tüketmekten geri durmamaktadır. Politik anlamda ise bireysel olarak teoriler dünyasında yaşamaktadır. Bu sebepten yıllardır statükoya karşı çıkanların en etkili ve biricik silahı sanattır. Sanat, anlatıldığı üzere zaman zaman elite/burjuvaya aitmiş gibi gösterilsede, aslında anlamak isteyenlerin anladığı, ilgisi olanların bildiği, sevgisi olanların yücelttiği bir alan olarak nitelenebilir. Yani çözülmüşünden çok çözülmemişinin olduğu bir alan olarak politikadan ve politik olandan daha aşkın güçlere sahiptir. Bu iki kavramın farklı oldukları bir diğer nokta ise yargılama farklılıklarıdır. Kimi zaman yanlış politik uygulamalar hayatlara malolurken, sanat ile sürekli yeni yeni dünyalar yaratılır ve politikadan daha fazla hümanizm barındırır.

Günümüzde yaşanan teknolojik ekonomik toplumsal siyasi gelişmeler ile insan yaşamı sürekli olarak yeniden şekillenmektedir. Toplumsal dokular ve kültürler, yani tüm yaşam formları egemen güçlerin istekleri, dahası doğru bildikler şeyler doğrultusunda temelden değişimlere, dönüşümlere uğramaktadır. Siz toplum olarak genetiği ile oynanmış besin tüketmek istemesenizde bundan kaçamadığınız gibi ve ya savaş kötüdür demenize rağmen dünyaya savaş açan bir ülkenin vatandaşı olmanız gibi. Ancak tüm bu yaşananlar karşısında her şey o kadarda negatif değildir. Üreten/yaratan tüm beyinlerde yine aynı gelişmeler doğrultusunda dünyada poizitif unsurları çoğaltmaya çalışmaktadır. Daha sağlıklı bir dünya için kansere çare arayan bilim adamı gibi sanatçı da daha güzel bir dünya için sanatın olanaklarını zorlamaktadır. Sanatçı, dün olduğu gibi bugünde çağının

sorunlarını/hezeyanlarını konu almakta içinde yaşadığı çağın sözcüsüdür. Duyarlı her insan gibi sanatçı da toplumsal olgulara karşı kayıtsız kalamaz ancak elbette onun ele aldığı konular geleceğe yönelikte bir atılım olduğundan yani artık eyleme dönüştüğünden, daha nihai dönütler alınan bir tavır haline gelir.

Sanatçının içinde bulunduğu aktivist medya çeşitleri içinde özgün baskı resim sanatının yeri çok önemlidir. Küreselleşmenin de desteği ile herşeyin hızlı ve kolay yayılması sanatı da etkilemiştir ancak plastik sanatlar içinde özgün baskı resim sanatı zaten önemli bir özelliği olan *çoğaltılabilme* ile buna en hızlı şekilde ayak uydurabilen medya şekillerinden birisi olmuştur. Sanatsal yaratının tek olması fikri, yıkıldıktan sonra kendine yeni varlık alanları yaratan özgün baskı resim, sanatçısının bireysel üslubunun teknik ile birleştirdiği noktada sanatsal üretimin vazgeçilmezlerinden olmayı da başarmıştır. Günümüzde aktif şekilde kullandığımız iletişim türleri arasında, dün sadece insan eli ile üretilmiş olduğuna duyulan hayranlığın yanına bugün bünyesine çağdaş, teknolojik gelişmeler doğrultusunda kattığı yeni teknikleri ile fikir hayranlığınıda eklemiş olan özgün baskı resim sanatı hangi teknik kullanılarak çoğaltılırsa çoğaltılsın tasarımın, fikrin, emeğin paylaşımında çok etkili bir şekilde yer almaktadır. İşte tamda bu noktada özgün baskı resim sanatı ve politika etkileşimi yaşanmaya başlar. Çünkü özgün baskı resim sanatı fikirleri yaymak için estetik ve etkili bir araçtır. Kitlelere sanatçı duyarlılığı ile sokulmak her türlü ideolojinin işine gelir. Egemen erk için, sanatçı bir ideolojiyi övmek için yada yermek için iş üretesi farketmez, çünkü sanat bir şeyi güzel göstermenin en iyi yoludur. Picasso'nun Guernica'sı belki milyonlarca kez incelenmiş, üzerine yazılmış, çizilmiş, hikayeler anlatılmıştır ve elbette yapıldığı dönemde dikkatleri İspanya iç savaşına çekmiştir, ancak İspanya'nın trajedisinin, Nazi Almanya'sı için bir tür kahramanlık olduğu unutulmamalıdır. Bu durumda sanatçının hangi konumda/fikirde olduğu önemlidir, ancak ortaya çıkan eseri tek taraflı yorumlamak yanlıştır denilebilir. Ayrıca iddia edildiği üzere sanat, seçkilerin hizmetinde ise, bugün internet sayesinde herkesin bildiği bu tabloyu, yapıldığı dönemde alımlayabilen kitle başka bir tartışma konusunu doğurur. Ancak yine özgün baskı resim sanatı

kendi çağında bile belirli sayıda da olsa çoğaltılabilmesi ile daha çok sanat alıcısına ulaşabilmekte ve aslında kitleleri etkilemekte daha etkili olabilmektedir, denilebilir. Yine aynı sebepten bir çok çağdaş özgün baskı sanatçısı, çağının sorunlarını dile getiren eserler üretirken, Kollwitz gibi gizlenmiş, Cortez gibi hapsedilmiş, Heartfield gibi kaçmak zorunda kalmıştır. Benjamin, çoğaltılabilir üretimin sanatın aurası'nı düşürdüğünü söyler ancak sanatçıların ürettikleri işler yüzünden yaşadıkları, özgün baskı resim sanatının hiçte aurası kaybolmuş bir üretim şekli olmadığının kanıtıdır.

Araştırmamız sonucunda vardığımız en önemli bulgulardan biri, özgün baskı resim sanatının önemli bir iletişim materyali olarak kullanımının uzun ve köklü bir geçmişi olduğudur. Çünkü yüzyıllardır özgün baskı resim sanatçıları dini, tarihi, sosyal olayları konu alan seriler üretmişlerdir. Dahada önemlisi özgün baskı resim sanatının gelişimini düşündüğümüz zaman, günümüzde eserin çoğaltılma sayısını sanatçı kendisi belirlerken, geçmişte yazılı metinlerin çoğaltılması noktasında yaşanan zorluklara ek, çoğaltılma sayısını kullanılan kalıbın ömrü belirlemekteydi. Bir zamanlar zanaatçı gözüyle bakılan sanatçıların biz bu gün aslında kendilerine has üslupları olduğunu görebiliyoruz. Örneğin Johannes Gutenberg'in bastığı ve her kolonunda 42 satır olacak şekilde tasarlanmış olan Mazarin İncil'inin basıldığı ilk zamanda, bugün de oldukça değerli olduğu tartışma götürmez bir gerçektir.

Bulgulardan bir diğeri ise, özgün baskı resim sanatının politik olan ile etkileşimini üç şekilde inceleyebileceğimiz doğrultusundadır. Bunlardan birincisi, sanatçıların politik olana ilişkin çalıştıkları/ele aldıkları konulardır. Örneğin Harry Gottlieb gibi hayatı boyunca dikkatini çeken tüm sosyal ve politik meseleleri işleyen bir sanatçı olması gibi, ikincisi sanatçıların bireysel olarak dahil oldukları ideolojiler hakkında üretimleri ve dahili oldukları örgütlerin/organizasyonların fikirlerini yaymak için çalışmalarıdır. Örneğin Cllifford Harper'in kendisini anarşist olarak nitelendirmesi ve hayatı boyunca bu doğrultuda iş üretmesi gibi. Üçüncüsü ise kullandıkları teknikleri ideolojiler doğrultusunda seçmiş olduklarıdır. Örneğin Meksika'da devrim sonrası hareketlerde Diego Rivera gibi sanatçıların taş baskıya yükledikleri ideolojik anlamda olduğu gibi.

Araştırma kapsamında politik olayları ele alan çağdaş özgün baskı resim sanatçılarının konularının ağırlıklı olarak Savaş, İstismar, Direniş, Cinsiyet Ayrımcılığı, İnanç, Küreselleşme, Çevre, Sağlık olduğu ancak dahil oldukları örgütlü sanat hareketleri ile bazı yerel, bölgesel, özel konularda da çalışmalar yürüttükleri gözlemlenmiştir. Örneğin Daumier'in 15 Nisan 1834 imzalı *Rue Transnonain* isimli ve o tarihte bir ailenin yaşadığı trajediyi anlattığı eserinde olduğu gibi.

Elbette sanatçılar genellikle hem söylemleri ile hem de eserleri ile savaşa karşı durmuşlar ancak bazı eserlerde tasarladıkları posterler ile devletin savaşa asker toplama kampanyalarına yardımcı olarak, savaşın kahramanlar ortaya çıkardığını vurgulayan zaferleri öven eserlerde üretmişlerdir.

İstismarı ve sömürüyü anlattıkları işlerinde genellikle savaşlar sırasında veya sonrasında insanların yaşadıkları kötü olayları, insanlık suçlarını konu alan eserler üretmişlerdir. Aydın Ayan'ın özgün baskı resimlerine konu olan işkence sahneleri kadar Ergin İnan'ın Dachau Temerküz Kampı'nı konu alan eserleri; toplama kamplarını ve orada yaşanan insanlık dramını yansıtması bakımından önemlidir.

Baskı ve direniş konulu özgün baskılar aslından daha çok anonim olarak geçen ancak ikonlaşmış bir çok öge barındırır biçimde karşımıza çıkmıştır. Öğrenci ve işçi olayları sırasında hızlı ve sadece ideolojiler doğrultusunda üretilmiş olan baskılar grevleri, sendikaları, öğrenci olaylarını desteklemekte kullanılmak üzere hazırlanmışlardır. İkon statüsü kazanmış bir çok öge barındıran bu çalışmalardaki figürler genelde siyasi olayların içinde ki kahraman veya şehitlerden seçilmişlerdir. Bu figürler tek başlarına bir iş kolunu temsil etmezler. Aynı zamanda çalışan insanların toplumun düzenli işleyişinde ki ağır rolünü dahası egemen güç tarafından önemsizmiş gibi gösterilmeye çalışılsa da çok önemli işler yapan ve daha fazla takdiri hak eden insanları temsil eder. Carlos Cortez'in Frank Little ve Joe Hill gibi az bilinen ama ilginç hikayeleri olan karekterleri kompozisyonlarında kullanması örneğinde olduğu gibi.

1960'lı yılların sonlarında, siyasi aktivizmin etkisiyle, tüm sanat pratiklerinde de cinsiyet ayrımcılığına dikkat çekilmeye çalışılmış, zaten

ideolojik bir temsil alanı olarak kullanılan sanat yoluyla, bunların önüne geçilmeye çalışılmıştır. Gerilla Kızlar tarafındnan, yerleşik normlara karşı sorulan "Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girmeleri için illa çıplak mı olmaları gerekir?" gibi soruları döneminin önemli ses getiren posterlerine dönüşmüştür. Kadın'ın sanatçı kimliğini öne çıkarması yanısıra kadınlara ait işçi problemleri de sanatçılar tarafından sıkça işlenen konulardan olmuştur. Kadın ve emek konulu çalışmalardan da anlaşılacağı üzere sosyal değişimin en etkili aktörlerinden işçiler/işçi hareketleri örgütlenmek amacıyla görsel imgelemden bolca faydalanmıştır. Devlet güçlerince götürülen bir kadın işçiyi anlattığı litografi eserinde Jacob Burck, geri plana iliştirdiği 'iş ya da ekmek' sloganı ile dikkat çeker. Nancy Spero ise kadına yönelik her türlü şiddeti işlediği özgün baskı eserleriyle dünyada ses getiren savaş ve cinsel şiddet konularını işlemiş Uluslararası Af Örgütü'nün raporlarını inceleyerek oluşturduğu serileriyle, 'Tecavüz ve Müdahale' gibi organizasyonların düzenlenmesine katkılar sağlamıştır.

Özgün baskı resim sanatçıları, politik olana ilişkin, inançları doğrultusunda, dini unsurları baskı eser kompozisyonlarına taşıyıp, çağdaş yorumlar getirmişlerdir. Bunu yaparken kimi zaman güncel yaşanan bazı politik olayları dini unsurlarla destekleyip, kinayeli anlatımlarda bulunmuşlardır. Alfred Hrdlicka'nın aslında savaş, şiddet ve faşizm karşıtı çalışmalar üretirken, geleneksel çarmıha gerilme sahnesinde Nazi katliamına uğramış Yahudileri anlatmasında olduğu gibi. Kimi zamanda mistik bazı duyguları yorumlamaya çalıştıkları işlerinde sanatçıların ele aldıkları temalar arasında ölüm, tasavvuf, mitoloji, astroloji gibi konuları görmek mümkündür.

Sanatçıların sebeplerini ve sonuçlarını ele aldığı bir diğer konu ise küreselleşmedir. Tüm dünyada bir açıdan bütünleşmeyi savunuyormuş gibi görünen küreselleşme, toplumlarda meydana getirdiği öz değer kayıpları, tüketim, yabancılaşma vb. sonuçları ile de her zaman tartışma konusu olmuştur. Kitle iletişim araçlarının artması, sanatsal paylaşımı arttırmış, bilgiye ulaşmayı kolaylaştırmıştır elbet, ama sanatçıların ele aldıkları konular tüketimi eleştiren, yerleşmiş politik ön yargıları sorgulayıcı ve insan olanın insan yığınlarına dönüşmesi noktasında şekillendiği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda sanatçıların

kimi zaman daha önceden de var olan imgelerin tekrar yeniden kompoze dilmiş hallerini kullanmaktan kaçınmadığını görüyoruz. Thomas Bayrle'nin Mao partresinde kullandığı bilindik imgeler gibi ve ya Ricardo Levins Morales'in Thomas Clarkson'un çizimini tekrar yorumlamasında olduğu gibi. Bazen bu şekilde eski imgelemi kullanmak yeni fikirlerin eksikliğini gösterir, ancak bazen bilinen resim ve ifadelerin kullanımı yeni bir anlam ortaya çıkacak şekilde "dönüştürülerek" kullanılması, izleyiciye bir tanışıklık hissi verirken, anlamını değiştirmek yeni kullanıma vurucu özelliğini kazandırır.

Sanatçının sosyal olan kadar, çevresinden de oldukça beslendiğini düşünürsek çevresine, içinde bulunduğu doğaya duyarlı olmayan sanatçı yoktur diyebilirz. Tüm dünyada 1968 olaylarının devamı olarak ortaya çıkan çevre hareketlerine sanatçılarda destek vermiştir. Sue Coe hayvan hakları ile ilgili verilen haklı mücadeleye özgün baskı eserlerinin gelirlerini bağışlayarak desket veren isimlerdendir.

Dünyada değişen sağlık politikaları bünyesinde uygulanan promosyonlar da sanatçılar tarafından destek verilen konular arasındadır. Yeni dünya düzenleri, yeni hastalıklar ve onlarla savaşan bireyler ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda kendisi de medikal doktor olan Eric Avery yer aldığı sağlık organizasyonlarında özgün baskı eserleri ile dikkat çeken isimler arasındadır.

Bir diğer bulgu da özgün baskı resim sanatçılarının politik olana ilişkin iş üretmeleri, taşıdıkları estetik kaygılarından bir şey eksiltmediğidir. Özgün baskı resim sanatında/sanatçısında henüz her yol mübah yaklaşımı yoktur. Bu sebepten çalışmalarında radikal bir şekilde siyaset eleştirisi olsa bile gerek geliştirdikleri söylemlerle, gerek kullandıkları teknikte başarıları ile yeni estetik arayışlara girmişlerdir. Ancak elbette özgün baskı resim sanatıda dahil olduğu –izm çerçevesinde ideolojik değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Özgün baskı sanatı ile sürrealist işler üretiyorsanız, dünyada sürrealistler ile aynı çerçevede değerlendirilirsiniz ki, ödeviniz toplumu sürekli olarak sorgulamaktır. Ne sanatın nede estetiğin, yeni dünya düzeni içerisinde oturmuş değer yargılarından söz etmek mümkün değildir. Sürekli yeniden düzenlenen yaratı şekilleri, yorumlanan toplumsal anlamlar, değişen kültürel yapılar ne yazıkki buna müsade etmemektedir. Ancak gözlemlendiği üzere politik sanat güzel olmaktan çok gerçek olmakla ilişkilidir.

Politik olana ilişkin üretilmiş özgün baskı eserler bir tür döküman niteliğinde kimi zaman bir gün, kimi zaman geniş dönemleri ele alacak şekilde kurgulanmış olarak karşımıza çıkar ve kullandığı keskin dil ile de dikkat çeker. Politik özgün baskı organizasyonlarında da artan yoğunluk ayrıca tüm medya çeşitlerinde politik olana ilişkin üretimin artması dünyada sorunların arttığı için "yoksa sanatçılar artık daha özgür ortamlarda çalışma fırsatı yakalayabildiği için mi?" sorusuna kesin bir cevap vermek mümkün olmasa da özgür ortamlarda yorumların artacağı kesin bir yargıdır denilebilir.

Öneriler

1. Araştırma kapsamında ele alınan çağdaş özgün baskı resim sanatında politik söylemler bir durum değerlendirmesi şeklinde derlenmiştir. Daha sonra bu konu üzerinde çalışacak araştırmacılar görüşme yöntemi kullanarak veri toplama yoluna gidebilirler, izleyicilere anketler yaparak değerlendirmelerde bulunabilirler.

2. Bulgular ve yorumlar incelenen eserlerin genelde arka yapısına yönelik analizleri kapsar. Bu sebepten araştırmacılar gelecekte tümel eser analizlerine gidebilirler.

3. Sanat ve politika üzerine dilimize çevrilmiş kaynak sıkıntısı yanında özgün baskı resim sanatı ve etkileşime geçtiği alanlarla ilgilide kaynak sıkıntısı mavcuttur. Araştırmacıların gelecek araştırmalarda bunuda göz önünde bulundurmaları uygun olacaktır.

4. Eğitim kurumlarında özgün baskı resim sanatına ilişkin kavram karmaşasının çözülüp, gerekli standartların sağlanması yönünde çalışmalar yapılmalıdır.

5. Özgün baskı resim sanatının günümüz şartlarında evrensele ulaşması kolaydır, ancak bunun ülkemizde örgütlenmiş organizasyonlarla desteklenmesi şarttır.

6. Farklı kültürlerde ki farklı politik sorunlara ilişkin sanatçı üretimleri kültürler ve olaylar arasındaki farklılıklar ve benzerlikler tespit edilerek bir şablonun esas alındığı yorumlara gidilebilir.

KAYNAKÇA

ACAR, Barış. (Temmuz-Agustos 2008). Sanatın Politik Bir güç Olarak Belirimi, Artist Actual, Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri Ltd. 13, 13- 15

ALPMAN, Polat Sait. (2005). Sanatsal Kurgu ve Toplumcu Sanatın 'Yeniden' İmkanı, Sosyologos Dergisi, Konya. 8

AKAY, Ali (2002). Kapitalizm ve Pop Kültür, İstanbul: Bağlam Yayınları.

ARDA, Zuhal. (2007). Sanat Eğitimcisi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

ARTUN, Ali. (2008). Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika (1. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

ARAT, Necla. (1992). Her Yönüyle Türkiye'de Kadın Olgusu, Kadın Gerçeğine Yeni Yaklaşımlar, İstanbul: Say Dağıtım LTD.ŞTİ.

ASLIER, Mustafa. (1995). Mustafa Aslıer, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

ASLIER, Mustafa (1998). Türkiye Cumhuriyeti İle Gelişen Bir Sanat Dalı, Yetmişbeşinci Yıla Armağan Türk Plastik Sanatları, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

AYAN, H.Müjde. (2007). Sosyolojik Açıdan Özgün Baskı Resim Sanatının Bugünkü Durumu ile İlgili Profesyonel Sanatçıların Görüşlerinin İncelenmesi, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

AYAN, H.Müjde. (2010). Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Kathe Kollwizt, İstanbul: Sone Yayınları.

AYSAN, Yılmaz. (2008). '68 Afişleri, ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesinin Öyküsü (1. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt. (2003). Modernlik ve Müphemlik (1. Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BECER, Emre. (2008). İletişim ve Grafik Tasarım (6. Baskı), Ankara: Dost Yayınevi.

BLOCH E., Lukacs G., Brecht B., Benjamin W., Adorno T. (2006). Estetik ve Politika, Çeviren. Ünsal Oksay, İstanbul: Alkım Yayınları.

BRUCKNER, D.J.R., CHWAST Seymour, HELLER Steven. (1984). Art Against War: Four Hundred Years of Protest in Art, New York: Cross River Press,Ltd. Abbeville Press.

BUĞRA, Hatice Bilen. (2007). 1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

BÜRGER, Peter. (2007). Avangard Kuramı (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

CLARK, Toby. (2004). Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, İstanbul: AyrıntıYayınları.

COLDWELL, Paul. (2010). A Brief History Of Printmaking Processes, London, UK: Black Dog Publishing Limited.

COPPEL, Stephen. (1998). Picasso and Printmaking In Paris, Manchester: Cornerhouse Publications.

CRUMLIN, Rosemary. (1998) Beyond Belief: Modern Art and The Religious Imagination, Melbourne: National Gallery of Victoria

CUSHING, Lincoln. DRESCHER W. Timothy. (2009). Kışkırt! Eğit! Örgütle! Amerikan İşçi Posterleri, ILR Press, Ithaca ve Londra: Cornell University Press.

ÇELİK, Haydar. (2000). Gravür Sanatı (3. Baskı). İstanbul: Ergin Yayıncılık.

ÇEVİK, Savaş Kurtuluş. (2009), Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Verilen Grafik (Özgün Baskı Resim) Dersinin Amaç ve Uygulamalarına Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

DALKIRAN, Ahmet. (2010). Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Konya

DELEUZE, Gilles. (2005) , Kapitalizm ve Şizofreni, Ankara: Araf Yayınları.

EDELMAN, Murray Jacob. (1995). From Art To Politics: How Artistic Creations Shape Political Conceptions, Chicago&London: The University of Chicago Press.

HOLLANDER, Elizabet. WILDE, Oscar. (2008) Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil Estetik ve Etik Üzerine, İstanbul: İletişim Yayınları.

ERBAY, Fethiye, ERBAY, Mutlu. (2006). Cumhuriyet Dönemi 1923-1938 Atatürk'ün Sanat Politikası, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

ERSOY, Ayla (1998). Günümüz Türk Resim Sanatı 1950'den 2000'e, İstanbul:Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

FOSTER, Hal. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard, Çev: Esin Hoşsucu, İstanbul:Ayrıntı Yayınları.

GIDDENS, Anthony. (2008). Ulus-Devlet ve Şiddet (2. Baskı), İstanbul: Kalkedon Yayınları.

GİRAY, Kıymet. (1999). Aydın Ayan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

GİRAY, Kıymet. (2001). Ergin İnan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

GROYS, Boris. (2008). Art Power, Cambridge, Massachusetts, London England: The MIT Press.

GÜREL, Kazım Tolga. (2008). Düşünen Adamın İnfazı, Ankara: Eyfel Yayın Grubu.

İPŞİROĞLU, Nazan, İpşiroğlu Mazhar. (2009). Sanatta Devrim, İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi, Hayalbaz Kitap

KAGAN,S. Moissej. (2008). Estetik ve Sanat Notları, Karakalem Kitapevi, Konak İzmir: Basım Yayın, çev: Aziz Çalışlar

KAROGLU, Alaybey. (1995). Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik, Doktora Tezi, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji-Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Sanat Tarihi Bilim Dalı. Konya

KIYAR, Neslihan. (2010), 20. Yüzyıl Sanatını Algılama Sorunsalı, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya

KRAUSSE, Anna – Carola. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

KUMRAL, Çiçek. (Temmuz/Agustos 2004). Yeni Bir Modernizm Gereksinmesi: Plastik Sanatlar Bağlamında Bir Bakış, Rh+Sanat, Sayı: 11

LANGA, Helen (2004). Radical Art: Printmaking and Left in 1930's New York, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

LENTRICCHIA, Frank. MCAULIFFE, Jody (Eylül 2004). Katiller, Sanatçılar ve Teröristler, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

MACPHEE, Josh, REULAND Erik, (2007), Realizing The Impossible: Art Against Authority, Oakland ,CA/USA&Edinburgh/Scotland : AK Press.

MACPHEE, Josh. (2009). Paper Politics: Socially Engaged Printmaking Today, Oakland, CA: PM Press.

MERİÇ, Cemil, 2008, Mağaradakiler, iletişim yayınları, İstanbul, 16. Baskı

OKTAY, Ahmet (2004), Sanat ve Siyaset (2. Baskı), İstanbul: Everest Yayınları.

PEKMEZCİ, Hasan. (2001). Serigrafi, Ankara: S.H.Ç.E.K. Basımevi.

RANCIERE, Jacques. (2004), Estetiğin Siyaseti (The Politics Of Aesthetics), Çev. Gabriel Rockhill, London New York: Continuum.

RAYMOND, William. (Nisan 1993), Kültür, çev: Suavi Aydın, Ankara: İmge Kitabevi.

RECTANUS, Mark W. (2002). Culture incorporated. Minneapolis, Minn. London: University of Minnesota Press. 52

RISSEEUW, John (2010), Art 456-598 Fine Printing&Book Making I. Arizona State University Yayınlanmamış Ders Notları.

STALLABRASS, Julian (2009), Sanat Aş. Çağdaş Sanat ve Bienaller, İstanbul: İletişim Yayınları.

SÖNMEZ, Necmi. (2006). Sanat Hayatı İçerir mi? Sergi Eleştirileri, 1987-2000, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

TAŞ, Mutluhan (2001), Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşundan 2000'li yıllara kadar Çağdaş Türk Resminde Sanat-Siyaset İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

TYLER, Linda. WALKER, Barry. (1994) Hot Off The Press: Prints&Politics (Matbaadan Yeni Çıktı: Baskıresim ve Siyaset) Albuquerque: Tamarind Enstitüsü, University Of New Mexico Press

YAVUZ, Hilmi (1999), Yazın, Dil ve Sanat (2. Baskı), İstanbul: Boyut Yayıncılık/Düşün Yazıları Dizisi 3.

YILDIRIM, Ali, ŞİMŞEK Hasan, (Haziran, 2005) Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, (5. Baskı), Ankara: Seçkin Yayıncılık.

WALCH, Peter, (1994) The American League Against War and Fascism 1936 Calendar. , Hot of the Press, Edited by Linda Tyler and Barry Walker, Tamarind Institute. Albuquerque: University of New Mexico Press, ,

WERNIC, Andrew. (1996), Promosyon Kültürü: Reklam, İdeoloji ve Sembolik Anlatım Çeviren: Osman Akınhay, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

WİLDE, Oscar. (2008), Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil Estetik ve Etik Üzerine, çev: Esin Soğancılar, Kaya Genç, Fatih Özgüven, Türker Armaner, Dizi Editörü Ali Artun İstanbul: İletişim Yayınları.

WYE, Deborah, (1988), Committed to Print: Social and Political Themes in Recent American Printed Art, New York: The Museum of Modern Art.

.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

Sanal, 1. (2011). Glasnost. http://tr.wikipedia.org/wiki/Glasnost, Erişim Tarihi: 03.04.2011

Sanal, 2. (Şubat-Mart 2008). SÖNMEZ, Necmi, Duvarların, Sanatın Dili (1968-2008), Güneş Karabuda'nın Objektifinden 1968'lerin Dünyasına Bakış, İstanbul-Düsseldorf. http://www.ykykultur.com.tr/sergi/?id=23, Erişim Tarihi: 03.04.2011

Sanal, 3.(2011) http://sgcinternational.org/conference-2/2011-st-louis/, Erişim Tarihi: 03.04.2011

Sanal, 4. (2011) http://www.bostonprintmakers.org/biennial.html, Erişim Tarihi: 23.03.2011

RESİMLER KAYNAKÇA

R.1.http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.73.209, Erişim Tarihi: 03.04.2011

R.2. http://www.phaidon.co.uk/agenda/art/articles/2010/october/14/japanese-erotic-works-and-the-world-of-kitagawa-utamaro/, Erişim Tarihi: 03.04.2011

R.3. http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:The_Great_Wave_off_Kanagawa.jpg, Erişim Tarihi: 03.04.2011

R.4. http://www.philagrafika.blogspot.com, Erişim Tarihi: 03.04.2011

R.5. HORNSTEIN, Katie. (2005). Just Violence: Jacques Callot's Grandes Misères et Malheurs de la Guerre, The University of Michigan Museums of Art and Archaeology Sayı: 15, Sayfa: 29-48

R.6.http://www.backtoclassics.com/gallery/rembrandtvanrijn/the_three_crosses_first_state/, Erişim Tarihi: 03.04.2011

R.7. http://www.backtoclassics.com/gallery/franciscogoya/what_more_can_one_do/, Erişim Tarihi: 03.04.2011

R.8. http://www.liveauctioneers.com/item/8111889, Erişim Tarihi: 03.04.2011

R.9. http://www.arcadja.com/auctions/en/caulfield_patrick/artist/42357/, Erişim Tarihi: 03.04.2011

R.10. http://www.cabbageheadpress.com/ , Erişim Tarihi: 03.04.2011

R.11. http://www.justseeds.org/erik_ruin/07dark.html, Erişim Tarihi: 04.04.2011

R.12. http://www.agraphia.co.uk/home.html, Erişim Tarihi: 04.04.2011

R.13. MACPHEE, Josh, REULAND Erik, (2007), Realizing The Impossible: Art Against Authority, Oakland ,CA/USA&Edinburgh/Scotland : AK Press.

R.14. CRUMLIN, Rosemary. (1998) Beyond Belief: Modern Art and The Religious Imagination, Melbourne: National Gallery of Victoria

R.15. CRUMLIN, Rosemary. (1998) Beyond Belief: Modern Art and The Religious Imagination, Melbourne: National Gallery of Victoria

R.16. CRUMLIN, Rosemary. (1998) Beyond Belief: Modern Art and The Religious Imagination, Melbourne: National Gallery of Victoria

R.17.CRUMLIN, Rosemary. (1998) Beyond Belief: Modern Art and The Religious Imagination, Melbourne: National Gallery of Victoria

R.18.CRUMLIN, Rosemary. (1998) Beyond Belief: Modern Art and The Religious Imagination, Melbourne: National Gallery of Victoria

R.19.CRUMLIN, Rosemary. (1998) Beyond Belief: Modern Art and The Religious Imagination, Melbourne: National Gallery of Victoria

R.20.CRUMLIN, Rosemary. (1998) Beyond Belief: Modern Art and The Religious Imagination, Melbourne: National Gallery of Victoria

R.21.http://www.lebrizshop.com/shop2/listprods.asp?q=1&view=1&ref=&reyon=35&san=0&kat=0&sanList=0&altkat=0&sort=0&sortType=ASC&filter03=0&filter02=0&filter02Min=-1&filter02Max=-1&filter01=0&search=&lang=TR&start=313,ErişimTarihi: 04.04.2011

R.22.http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/36kiran.htm, ErişimTarihi: 04.04.2011

R.23.http://kucukkarabalik.blogspot.com/2007/06/jean-genet.html, ErişimTarihi: 04.04.2011

R.24.http://www.napoleonguide.com/goya12.htm, ErişimTarihi: 04.04.2011

R.25.HORNSTEIN, Katie. (2005). Just Violence: Jacques Callot's Grandes Misères et Malheurs de la Guerre, The University of Michigan Museums of Art and Archaeology Sayı: 15, Sayfa: 29-48

R.26.LİMON, Birsen, (2010), MoMA Ziyareti

R.27.LİMON, Birsen, (2010), LACMA Ziyareti

R.28.http://www.lyfe.freeserve.co.uk/photoleete.htm, ErişimTarihi: 04.04.2011

R.29.http://sandboxworld.com/james-montgomery-flagg/, ErişimTarihi: 04.04.2011

R.30.http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/ARTsujan.htm, ErişimTarihi: 04.04.2011

R.31.TYLER, Linda. WALKER, Barry. (1994) Hot Off The Press: Prints&Politics (Matbaadan Yeni Çıktı: Baskıresim ve Siyaset) Albuquerque: Tamarind Enstitüsü, University Of New Mexico Press

R.32.LİMON, Birsen, (2010), SGC Philadelphia Konferansı

R.33.TYLER, Linda. WALKER, Barry. (1994) Hot Off The Press: Prints&Politics (Matbaadan Yeni Çıktı: Baskıresim ve Siyaset) Albuquerque: Tamarind Enstitüsü, University Of New Mexico Press

R.34.http://www.sauer-thompson.com/archives/philosophy/001149.html, ErişimTarihi: 04.04.2011

R.35.http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record%3Bid=142997%3Btype=101, ErişimTarihi: 04.04.2011

R.36.LİMON, Birsen, (2010), MoMA Ziyareti

R.37.Giray, Kıymet. (2001). Ergin İnan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

R.38.Giray, Kıymet. (2001). Ergin İnan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

R.39.http://www.aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457&section=3&lang=TR, ErişimTarihi: 04.04.2011

R.40.http://www.aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457&section=3&lang=TR, ErişimTarihi: 04.04.2011

R.41.http://www.turkcebilgi.com/charles_de_gaulle/resimleri/mayis-68-poster, ErişimTarihi: 04.04.2011

R.42.http://www.mimarizm.com/isdisi/Makale.aspx?id=790&sid=786,ErişimTarihi:04.04.2011

R.43.http://www.art-teez.org/artists2/cc_artwork.htm, ErişimTarihi:04.04.2011

R.44.http://www.art-teez.org/artists2/cc_artwork.htm, ErişimTarihi:04.04.2011

R.45.http://www.nurcandurmaz.com/polonya-dayanisma-afisleri, ErişimTarihi:04.04.2011

R.46. LİMON, Birsen, (2010), MoMA Ziyareti

R.47.http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5910&page_number=28&template_id=1&sort_order=1, ErişimTarihi:04.04.2011

R.48.LİMON, Birsen, (2010), ASU Müzesi Ziyareti

R.49.CUSHING, Lincoln. DRESCHER W. Timothy. (2009). Kışkırt! Eğit! Örgütle! Amerikan İşçi Posterleri, ILR Press, Ithaca ve Londra: Cornell University Press.

R.50.LANGA, Helen (2004). Radical Art: Printmaking and Left in 1930's New York, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

R.51.CUSHING, Lincoln. DRESCHER W. Timothy. (2009). Kışkırt! Eğit! Örgütle! Amerikan İşçi Posterleri, ILR Press, Ithaca ve Londra: Cornell University Press.

R.52.http://www.kotusozluk.com/twit/view/post:950385, ErişimTarihi:04.04.2011

R.53.CUSHING, Lincoln. DRESCHER W. Timothy. (2009). Kışkırt! Eğit! Örgütle! Amerikan İşçi Posterleri, ILR Press, Ithaca ve Londra: Cornell University Press.

R.54.ASLIER, Mustafa. (1995). Mustafa Aslıer, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

R.55.TYLER, Linda. WALKER, Barry. (1994) Hot Off The Press: Prints&Politics (Matbaadan Yeni Çıktı: Baskıresim ve Siyaset) Albuquerque: Tamarind Enstitüsü, University Of New Mexico Press

R.56.LİMON, Birsen, (2010), ASU Müzesi Ziyareti

R.57.http://www.artknowledgenews.com/Thomas_Bayrle.html, ErişimTarihi:04.04.2011

R.58.http://search.it.online.fr/BIGart/?p=219, ErişimTarihi:04.04.2011

R.59.http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/sampling/HansHaacke/hans_haacke.htm, ErişimTarihi:04.04.2011

R.60.http://en.wikipedia.org/wiki/File:Slave-trade.jpg, ErişimTarihi:04.04.2011

R.61.CUSHING, Lincoln. DRESCHER W. Timothy. (2009). Kışkırt! Eğit! Örgütle! Amerikan İşçi Posterleri, ILR Press, Ithaca ve Londra: Cornell University Press.

R.62.http://art-for-a-change.com/blog/2008/05/robert-rauschenberg-1925-2008.html, ErişimTarihi:04.04.2011

R.63.LİMON, Birsen, (2010), MoMA Ziyareti

R.64.LİMON, Birsen, (2010), SGC Philadelphia Konferansı

R.65.http://www.hasanpekmezci.com/calismalar/category/13-1967-2007.html, ErişimTarihi:04.04.2011

R.66.http://www.aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457&section=3&lang=TR, ErişimTarihi:04.04.2011

R.67.LİMON, Birsen, (2010), Kolleksiyon

R.68.LİMON, Birsen, (2010), SGC Philadelphia Konferansı

R.69.LİMON, Birsen, (2010), SGC Philadelphia Konferansı

R.70.http://www.cclarkgallery.com/dynamic/artwork_detail.asp?ArtworkID=1074 ErişimTarihi:04.04.2011

R.71.http://docart.com/ArtMedicineActions.asp, ErişimTarihi:04.04.2011

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Brsen Limon	İmza:	
Doğum Yeri:	Mersin		
Doğum Tarihi:	11.02.1982		
Medeni Durumu:	Bekar		

Öğrenim Durumu

Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	**Fatih İlkokulu**		**Anamur**	**1993**
Ortaöğretim	**Anamur Anadolu**		**Anamur**	**1997**
Lise	**Anamur Anadolu**	**Fen**	**Anamur**	**2000**
Lisans	**Selçuk Üniversitesi**	**Resim-İş Eğitimi**	**Konya**	**2005**
Yüksek Lisans	**Selçuk Üniversitesi**	**Resim-İş Eğitimi**	**Konya**	**2008**

Becerileri:	
İlgi Alanları:	**Edebiyat, Sinema, Doğa Sporları**
İş Deneyimi:	**Ağrı Hayrettin Atmaca Lisesi**
Aldığı Ödüller:	
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	**Doç. Dr. Alaybey Karoğlu, Prof. Hasan Pekmezci, Yrd. Doç. Zuhal Arda**
Tel:	**0505 572 9577**
Adres	**Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Selçuklu/ KONYA**