KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANTTA ESTETİK ve GÖRSEL BİR ÖĞE OLARAK POLİTİK İMGE

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Şirin YILMAZ

KOCAELİ 2013

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANTTA ESTETİK ve GÖRSEL BİR ÖĞE OLARAK POLİTİK İMGE

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Şirin YILMAZ

Prof. M. Reşat BAŞAR

KOCAELİ 2013

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA ESTETİK VE GÖRSEL BİR ÖĞE OLARAK POLİTİK İMGE

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Şirin YILMAZ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 26.06.2013 /10

Jüri Başkanı: Prof. M. Reşat BAŞAR (İmza)

Jüri Üyesi : Prof. İsmet ÇAVUŞOĞLU (İmza)

Jüri Üyesi : Doç. Melihat TÜZÜN (İmza)

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Safiye BAŞAR (İmza)

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Yarkın BİÇER (İmza)

KOCAELİ 2013

Önsöz

Postmodern eğilimlerin belirleyiciliğindeki çağdaş sanat ürününün, sanat yönetimi ağı aracılığıyla gerçekleştirilen kültüralist süreçlere dâhil olmasıyla işlevselleşmesi; onun politik imgesini, gündelik hayatın ekonomik, toplumsal ve siyasal koşullarında ortaya çıkarır. Bununla birlikte, sözü edilen süreçte gelişen muhalif tavır, sanatta ve hayatta olası alternatiflerin potansiyellerini, sistemin dışından müdahaleler bağlamında, sorgulamaya değer bir alan ortaya koymaktadır.

Bu tez, söz konusu olanak ve olasılık alanının sorgulanması ve yeni tartışmaların açılabilmesi beraberinde, sanat ve hayatı olası alternatifler üzerinden yeniden düşünmeyi kolaylaştıracak bağlantıların kurulabilmesine katkı sağlamak niyeti ile ortaya konmuştur.

Çalışmalarım sırasında bana yol gösteren danışmanım Prof. Dr. M. Reşat BAŞAR başta olmak üzere, tez izleme jürilerimde yer alan Prof. Dr. İsmet ÇAVUŞOĞLU ve Yrd. Doç. Yarkın BİÇER'e; sanata ve hayata dair sohbet ve görüşlerinden çokça yararlandığım sevgili hocalarım Prof. Hayriye KOÇ ve Doç. Neşe BAYDAR'a; kaynaklar konusunda büyük katkısı olan Ayhan ALTINAKAR'a; toparlayıcı görüşlerinin yanı sıra sabrını esirgemeyen eşim Vahit YILMAZ'a; varlığıyla verdiği motivasyon için biricik kızım Ekim'e ve hayatım boyunca desteğini ve emeğini eksik etmeyen sevgili anneme ve babama çok teşekkür ediyorum.

Şirin YILMAZ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ…….....i
İÇİNDEKİLER…….…….....ii
ÖZET……. iii
ABSTRACT…….……...iv
GÖRSELLER LİSTESİ…….……...v
GİRİŞ…….…… vii

BİRİNCİ BÖLÜM
ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA POLİTİK İMGENİN TANIMLANMASI

1. BİLGİ-KURAMSAL, SANATSAL ve POLİTİK OLARAK İMGE….....….....12
2. SANATTA ANLAM AKTARICI OLARAK İMGE, SİMGE, GÖSTERGE İLİŞKİSİ ve POLİTİK İŞLEV.....24
   2.1. İmge, Simge ve Gösterge İlişkisi……..…….....24
   2.2. Politik İşlev…….....29
   2.3. Göstergeler ve Çağdaş Sanat…….....33

İKİNCİ BÖLÜM
MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME SANATIN POLİTİKASI

1. SANAT-SİYASET İLİŞKİSİNDE ÜÇ MODERN ADIM……....….....40
   1.1. Uluslaşma..……..…….....…… 40
   1.2. Özerkleşme……..…….....…….....45
   1.3. Avangard……..…….....47
2. MODERNİZM ve MODERN SANATIN POLİTİKASI…….....…….... 52
3. SANATIN SOĞUKSAVAŞI: AMERİKAN SOYUT DIŞAVURUMCULUĞU..59
4. AVANGARDA NE OLDU?.....64
5. POSTMODERNİZM ve ÇAĞDAŞ SANATIN POLİTİKASI…….....73

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
KÜLTÜR POLİTİKALARI ve ÇAĞDAŞ SANAT

1. KÜLTÜR POLİTİKALARI ve ÇAĞDAŞ SANATIN İLİŞKİSİ.....……80
2. ÇAĞDAŞ SANATTA DEMOKRATİKLEŞME, MUHALEFET ve ÖTEKİ..... 86
3. SANAT ve UMUT……..…….....……..……99
   3.1. Sanatta ve Hayatta Ütopya-Yok Zamanlar …….....…….……..…..….. 99
   3.2. Çağdaş Muhalefet/Sanatsal Aktivizm …….....…….....……...106

SONUÇ…….……116

KAYNAKÇA……..……..……121

EKLER.....126

ÖZGEÇMİŞ……..……140

Özet

ÇAĞDAŞ SANATTA ESTETİK ve GÖRSEL BİR ÖĞE OLARAK POLİTİK İMGE

İmgenin epistemolojik içeriği, modernizmin tanımladığı sanatsal içeriğinin yerini alarak, çağdaş sanat üretiminin neredeyse tamamını içine alan politik imgenin alanını belirlemektedir. Çağdaş sanatta imgenin politikası, hayat ve sanatın bütünleşmesi fikrinde ve pratiğinde yatıyor ise bu durum politik alanın sanata müdahalesinin kolaylaştığı anlamına da gelmektedir.

Postmodern kültürünün yerleşmeye başlaması ile tüm modernizmin tasfiyesi, neoliberal yönelimin politik alanın sanata müdahalesi ihtiyacına karşılık gelir. Bir anlamda sanatın politik imgesi, modernizmin söyleminden postmodernizme doğru değişen biçimlerde kendini gösterir. Böylelikle işlevsel bir mecraya çekilmekten kurtulamaz. Jameson, sanatın siyasetle olan ilişkisini tarif ederken "piyasa kapitalizmi ile gerçekçiliği", "tekelci kapitalizm ile modernizmi" ve "küreselleşme ile postmodernizmi" eşleştirir.

Postmodern etkinin devam ettiği son eşleştirme içinde, çağdaş sanatın ürünü olarak politik imge bir taraftan üstüne düşeni yaparak, küreselleşen dünyada kültüre ilişkin politik misyonunu yüklenir ve kültüralist bir zemine çekilir; diğer taraftan da diyalektik bir çizgide süregiden sanatsal muhalefet içinde, günün ütopyası ya da umut çağrışımlarının hesabına çalışıyor gibi görünmektedir.

Anahtar Kelimeler: çağdaş sanat, modernizm, postmodernizm, avangard, kültüralizm, manipülasyon

Abstract

POLITICAL IMAGE AS AN AESTHETICAL and VISUAL FRAME in CONTEMPORARY ART

The epistemological content of image designates the area of political image which includes almost in all of the contemporary art production with taking the place of its artistic content defined by modernism. If politics of the image in contemporary art take place in the idea of the integretion of art and life, this also means that intervention of political area to art gets easier as well.

Liquidation of modernism with the settlement of the cultural tendencies of today corresponds this need of neo-liberal drift. In a manner of speaking policital image of the art could not save itself to pull in to more functional area in changeant semblances. Jameson matches "market-capitalism with realism", "monopoly-capitalism with modernism" and "globalism with postmodernism" when he describes the relationship between art and politics.

In the least matching where postmodern impact continues, political image as a production of contemporary art does its share and undertakes its political mission in global world and withdraws in a culturalist area; an the other hand it appears among artistic opposition which stands in a dialectical line, it works on behalf of connotations such today's utopia or hope.

Key words: contemporary art, modernism, postodernism, avantgard, culturalism, manipulation

GÖRSELLER LİSTESİ

Fotoğraf 1: Anna Pavlova (1881 –1931), Rusya.....22

Fotoğraf-2: Galina Ulanova (1910-1998), Rusya.....23

Fotoğraf-3: George Awde, (2008). 2008, Lübnan……..……..….....28

Fotoğraf-4: Tammy Rae Carland (2002). Lezbiyen Yatakları ..….....28

Fotoğraf-5: Peter Paul Rubens, (1621-25). Portrait of Anne of Austria [yağlıboya]. Paris, Fransa: Louvre Müzesi…….....…….....…….....32

Fotoğraf-6: Frans Hals,(1626). Lute Player with Wine Glass, [yağlıboya] Londra, İngiltere: Mansion House…….....…32

Fotoğraf-7: Tracey Emin, (1998). My Bed [yerleştirme], Londra, İngiltere, Saatchi Galeri…….....…….....…...37

Fotoğraf-8: Willem van Haecht (1628), [yağlıboya], Rubenshuis, Belçika: The Gallery of Cornelis Van Der Geest.....….…....44

Fotoğraf-9: Eugène Delacroix (1846), Rebecca'nın Kaçırılışı [yağlıboya], New York: The Metropolitan Museum of Art…….48

Fotoğraf-10: Andre Breton, René Hislum, Louis Aragon, Paul Eluard (1919).....50

Fotoğraf-11: Clement Greenberg, Pollockun atölyesinin önünde,[fotoğraf: Hans Namuth-1951], Bayan Clement Greenberg…….....…....….....…60

Fotoğraf-12: Mark Rothko (1950), No.5/No.22 [yağlıboya], , New York, USA, MoMa.....62

Fotoğraf-13: Jackson Pollock (1950), Number 1, (Lavender Mist), Washinton, ABD, National Gallery of Art…….....…….……..63

Fotoğraf-14: Clyfford Still (1946), Indian Red and Black……..…….....….....66

Fotoğraf-15: Andy Warhol (Edward Willet: kitap kapağı).....….....68

Fotoğraf-16: Andy Warhol (1962), Statue of Liberty (baskı), Pittsburgh; ABD, Andy Warhol Museum.....…….....…69

Fotoğraf-17: Andy Warhol (1987), Moonwalk (baskı), Pittsburgh; ABD, Andy Warhol Museum…….....……..69

Fotoğraf-18: Robert Morris (1967), İsimsiz [keçe], Londra,İngiltere, Saatchi Galeri….....…71

Fotoğraf-19: Hans Haacke (1969/2005), News [yerleştirme], New York,ABD, Paula Cooper Gallery….....……71

Fotoğraf-20: Jens Haanings (1994), Turkish Jokes [ses kaydı], Kophenag, Danimarka….....87
Fotoğraf-21: René Francisco (2009), Agua Benita [video yerleştirme], Havana, Küba….....89
Fotoğraf-22: Ayşe Erkmen (2011), Plan B [yerleştirme], Venedik, İtalya.....90
Fotoğraf-23: Artur Zmijewski (2009), Demokrasiler [video], Dortmund: Almanya.....92
Fotoğraf-24: Otto Dix (1929-1932), War Triptych, . …….....….....……94
Fotoğraf-25: Aydan Murtezaoğlu & Bülent Şangar (2009), İşsiz İşçiler - Sana Yeni Bir İş Buldum! [performans], İstanbul, Türkiye.....95
Fotoğraf-26: Ramón Mateos "Bir adım ileri, iki adım geri" (2007).....…..99
Fotoğraf-27: Vyacheslav Akhunov, 2007. 1m2 [yerleştirme], İstanbul, Türkiye, 11. İstanbul Bienali.....102
Fotoğraf-28: Li Shan (2005), Rouge Series [yağlıboya].....….....103
Fotoğraf-29: Wang Guangyi (2005), Great Criticism Series: Tiffany [yağlıboya].....103
Fotoğraf-30: Chto delat / Ne yapmalı? (2007), Perestroika – Songspiel [video]….....105
Fotoğraf-31: Kollektif, The New York Times Special Edition, 12 Kasım 2008, ABD….....107
Fotoğraf-32: Jean Bricmont ve Alan Sokal, New York....….....…110
Fotoğraf-33: Son Moda Saçmalar (2002), kitap kapağı.....110
Fotoğraf-34: Kamusal Direniş Platformu (2013), Anti İstanbul 2013 Bienal Protestosu Performansı, İstanbul, Türkiye…….....…….....……112
Fotoğraf-35: Kamusal Direniş Platformu (2013), Anti İstanbul 2013 Bienal Protestosu Performansı, İstanbul, Türkiye…….....…….....……112
Fotoğraf-36: Kamusal Direniş Platformu (2013), Anti İstanbul 2013 Bienal-Basın Bülteni……...……...….....……113

Giriş

Görsel algıya hitap eden sanat üretimlerinin mutlaka bir hedef kitlesi vardır ve reklam gibi, alıcısını yönlendiren ve kitlesini oluşturan bir gelişim izlemiştir. Bu durum en kaba haliyle, sanat üretiminin ve onun barındırdığı imgenin işlevsel yanını ortaya çıkarır. Buna göre, kolonyalizm ve aydınlanmanın etkileri ile yaşanan gelişmeler, ulus-devlet süreci ve devrimler çağı olarak bilinen dönemlerde de sanatı, yönetenlerin toplumsal alanı organize etmesine yarayan bir araç şeklinde konumlandırmıştır.

Buna karşın sanatın tüm siyaset bağlarını ve yarar sağlayan kullanımlarını reddeden Kant felsefesinde, estetik yargının ya da bir bütün olarak sanat alanının işlevselliği konusu "amaçsız amaçlılık" olgusu etrafında yorumlanmaktadır. Taylan Altuğ, *Kant Estetiği* adlı incelemesinin önsözünde bunu şu şekilde açıklar:

"Kant'ın, felsefi programı doğrultusunda, *transcendental* (aşkın) öznelliğin bütünleyici halkası olarak değerlendirdiği estetik deneyim alanına ilişkin çözümlemesi, her şeyden önce güzelin ve sanatın a*utonomi*'sini tesis etmiş olmakla anlam ve değerini kazanır. Sanatı estetik-dışı amaçların hizmetinde bir şey olarak görmek isteyen her tür anlayış, sanatın kendi bilincine ilişkin bu köklü aydınlanmanın içinden geçmek zorundadır. Sanatın *real işlevsizliği*'ni vurgulayarak, sanata bakıştaki geleneksel tortuların apaçık yüzeye çıkmasını sağlayan bu aydınlanma, sanatı bir *amaçsız amaçlılık* olarak tanımlamakla da sanat kavramını kendi özsel sınırları içine yerleştirmeyi başarır." (Altuğ, 2007: 13)

Özerkleşme, sanatı zanaatten yani salt işlevden ayıran yeni bir tavır manasına gelirken, söz konusu yeni durumun, siyaset pratiği açısından sanatta işlevden tamamen sıyrılmış bir yapı ortaya çıkardığını söylemek zordur. Modern zamanlarda bu işlev, sanatın zanaat temelli bir üretim biçimi olarak ortaya konması kadar olmasa bile, toplumsal ve politik yönlendirme açısından, hâkim sınıfın elinde bulunan kurumsal mekanizmalar yoluyla piyasa ilişkilerinin belirlediği misyonlar gibi kültürel ve ekonomik yaklaşımları bağlamında dolaylı olarak sisteme hizmet eden bir anlam yüklenmektedir.

Kant'ın sözünü ettiği *amaçsız amaçlılık* kavramı doğrultusunda sanatta işlevselliğin reddiyle birlikte imge, sanatçının kendi öznelliğini yansıtabileceği bir meşruiyet alanına sahip olmuşsa da, avangard hareketlerin toplumsal yenilgiler yoluyla kesintiye uğraması, sanat-siyaset ilişkisinde hâkim sınıfın etkisi dışında özerk bir alan tanımlanmasına engel teşkil etmiştir.

20. yüzyılın ilk yarısında savaşların etkisi ve Sovyet Devrimi süreciyle görsel sanatlarda gelişmekte olan konstrüktivizm eğilimler, burjuvazinin estetik anlayışına karşı biçimi en saf şekliyle ele alan avangard bir yaklaşım geliştirmiştir. Soğuk Savaş dönemiyle sanatta toplumsallık söylemi tekrar öne çıkmaya başlamış, bu durum sosyalist ülkelerde yeni toplumun oluşturulması ekseninde sosyalist gerçekçiliğin ve buna karşı batıda burjuvazinin estetik anlayışını temsil etme iddiası taşıyan Greenberg'in öncülük ettiği soyut dışavurumculuğun iki karşıt yaklaşım olarak benimsenmesine zemin yaratmıştır.

Modern dönemde, daha belirgin sınırlara sahip olan politik, felsefi, sosyolojik ya da sanatsal tanımlar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında modernlik eleştirisi ile şekillenen postmodern dönemle birlikte yavaş yavaş değişime uğramaktadır. Bu nedenle Peter Bürger bağımsız ve özerk bir avangardın koşulları ve tanımı olmadığını düşünerek 1960'lar ve sonrasına denk düşen postmodern avangardı görmezden gelerek, avangardı iki dünya savaşı arasında yaşanan karşı sanat hareketleri ile sınırlandırmıştır.

Belirgin olarak 80'lerde şekillenen "küreselleşme" olgusuyla birlikte, ulus-devlet fikrinin tasfiyesi, büyük dünya sermayesi temelli bir anlayışı ifade ederken, yeni konjonktür ile birlikte ortaya çıkan nesnellik kültürel yaşamı ve tüm diğer alanlar gibi bunun bir parçası olan sanatı da etkilemektedir. Buna göre, çağdaş sanat örneklerinde sıklıkla işlenen, "Öteki" kavramı ve içerdiği hümanistik eğilimler etrafında düzenlenen tematik sergiler ya da sanat üretimleri, küresel kapitalizmin neoliberal kültür politikalarına hizmet eden ve ayrıştırıcı anlamlarla yüklenen etkilere sebep olmaktadır. Bu durumun "propaganda sanatı" döneminde değil, postmodernizmin etkisinde "özgür sanat" şeklindeki iddiayı barındıran bir dönemde yaşanıyor oluşu, bir yandan çağın ironisine de işaret eder gibidir.

Greenberg formalizminin ön ayak olduğu, bireyi ve dışavurumunu öne çıkaran ve sergi salonlarını orijinal eserin sergilendiği steril mekânlar olarak tanımlayan estetik

modernizmden sonra, 1960 sonrası avangardının da etkisiyle sanatın kurumsallaşmasına ve sanat kurumlarına karşı gelişen tepkiselliğin devamında, postmodern dönemde orijinalliğin değil kolay ulaşılabilirliğin değerli hale geldiği; orijinal eserin değersiz kopyası aşamasından, kopya tekniği ile oluşturulan eserler (çoğaltma, espri kopya gibi) aşamasına gelinmiştir. Dolayısıyla burada artık özgünlük ya da biriciklik de çok sözü edilen bir değer değildir. Zira postmodern sanat eseri tüm görsel malzemeyi önceden kullanılmış olsun ya da olmasın tüketme serbestisine sahiptir. Bağlamından kopartılarak yeniden sunulan görsel, artık sanatçının kattığı ya da oluşturduğu yeni anlamlara karşılık gelir. Göstergelerin yeniden okunması ve anlamlandırılması ile şekillenen bu şartlarda politik anlam, çok anlamlılığın girift yapısı içinde örtük hale gelirken, bir yandan çoklu olasılıklarla samimiyetten uzak, manipülatif bir zeminde de kurgulanabilmektedir. Yeni yaklaşımlar çok anlamlılığı vaat ederken, sanat üretimindeki sonuç büyük olasılıkla sanatçının görüşü, politik tavrı ve angajmanı doğrultusunda şekillenir.

Amaç:

Tezde, Çağdaş Sanatın, politik göndermelere daha çok eğildiği son dönem üretimleri ve bunlarda kurulan politik imge; sanatın özerkliğini kazandığı dönemden başlayarak siyasetle olan ilişkisi ve bunun yarattığı koşullar, modernizm-postmodernizm şeklindeki teorik ve pratik karşıtlıklar açısından irdelenecektir. Bu nedenle metin, kültürel-politik mecra olarak 1990'larla başlayan çağdaş sanat üretiminin yaratım koşullarını ele alarak, politik imgenin estetik ve görsel bir öğe olarak ne şekilde ortaya konduğunu açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Dolayısıyla metin; politik imgeye, içinde geliştiği toplumsal koşullar çerçevesinde yaklaşmakta ve imgenin sanat-hayat merkezli kuruluşunda, neoliberal politikalar ya da bunlar karşısındaki toplumsal reaksiyonlara ne ölçüde angaje olduğunu politik işlevsellik temelinde irdelemektedir.

Çağdaş Sanatta belirleyici olan hayat/sanat/siyaset ilişkisi ve estetik rejimi etrafındaki eğilimlerin şekillendirdiği politik imgenin, neoliberalizmin etkisindeki bir tarihsel süreçte postmodern dönemin düşünme biçimleri ile bağlantısı kurularak, politik imgenin kurgusu sürecinde ortaya çıkan manipülatif gerçeklik alanına ve estetik tartışmalara değinilmektedir. Bununla birlikte çağın en yaygın söylemlerinin ana hattını oluşturan tarihin-sonu, ideolojinin-sonu, sanatın-sonu ile

ilişkilendirilebilecek olan eğilimlerin işlevini sorgulayarak, buna karşı sanat ve umut başlığı altında çağdaş sanat içindeki muhalif örneklerin militan iyimserlik kavramıyla ilişkilenen bir gelecek umudu barındırması olanağına değinilmektedir. Sanata ve hayata olanak tanıyan yeni bir ufuk açabilecek sanat üretimi kurgulama olasılıklarının irdelenmesi amacını taşımaktadır.

Kapsam:

Çağdaş Sanat üretiminde varlık gösteren politik eğilimlerden söz edecek olan tezde, çağdaş sanatı hazırlayan süreci yapılandırması bakımından Modern Sanat ve Modernizm başlıklarına sanat tarihini yeniden okumak amacıyla değil, çağdaş sanatın yeni eğilimleriyle karşılaştırma yapmak üzere yer verilmiştir. Buna göre postmodern süreci tanımlamak için bir ölçüt niteliğindeki modernitenin sanatı ya da onun imgesini politik olarak etkileyen kimi noktalarının sanat-siyaset ilişkisi bağlamında ele alındığı söylenebilir.

Çağdaş Sanat'ı tarihsel bir dizgeye oturtmak noktasındaki tanımlamalar, küreselleşme ile birlikte yeni eğilimlerin şekillenmeye başladığı 1980 sonrası kültürün özelleştirilmesi ve sanatın şirketleşmesi ile altyapısı kurulan ancak 1990'larda temel özellikleri netleşen ve 2000'li yıllara değin devam eden bir zaman aralığıyla sınırlandırılmıştır. Bu süreç aynı zamanda postmodern yaklaşımların görünürlük kazanmasıyla da örtüştüğünden, olası karşılaştırmalarda yeni dönemin düşünce biçimlerini, sanatsal üretimin koşulları olarak metne dâhil etmeyi olanaklı kılmıştır.

Estetik ve görsel bir öğe olarak politik imge, öncelikle barındırdığı felsefi ve sembolik anlam çerçevesinde tanımlanmış daha sonra onu ortaya çıkaran koşullar ve örnekler üzerinde durulmuştur.

Yöntem:

Politik imgenin koşullarını belirleyebilmek için, tarihsellik ve diyalektik barındıran iktisadi bir okumaya, çağdaş sanatın politik yörüngesini saptamada gerekli ve zorunlu bir yöntem olarak başvurulmaktadır. Buna göre politik imge, sanatçı imgelemini belirleyen çevre, nesnellik ve tarihsellik bağlamında ele alınarak, sanat

üretiminin işlevsel değeri ile çağdaş sanatın barındırdığı manipülatif durum bağlamında incelenmiştir.

Çağdaş sanatta kurgulanan politik imgeyi çözümlemek için, öncelikle imge/anlam/işlevsellik başlıkları altında kimi tanımlamalar, karşılaştırmalar ve ayrımlar ortaya konmuştur. Bununla birlikte simge/sembol, gösterge ve imge kavramları, "politik imge"nin oluşumundan söz ederken, yan yana gelebilen ve birbiriyle ilişki kuran öğeler biçiminde ele alınmıştır.

Tezde çağdaş sanat ürünlerinin tümüne belli ölçülerde politik olma durumu atfedilerek, dönemin koşulları çerçevesinde modernizm sürecinden postmodernizme doğru yaşanan değişim ve dönüşümlere sanat-siyaset ilişkisi açısından değinilmiştir. Bu açıdan sanatın politik yanının ne gibi değişimlere uğradığı, bu değişimin sebepleri ile doğurduğu sonuçların irdelenmesine çalışılmıştır. Manipülasyona oldukça elverişli bir alanda varlık gösteren çağdaş sanat üretimi, neo-liberal sistemin yeniden üretimini besleyen ve kültür endüstrisi bağlamında şekillenen çağdaş sanat ürününün, kültüralist yaklaşımlara hizmet etmesi yanında; tüm bunların gerçekleştiği sanat piyasasının ticari süreçlere eklemlenen sermaye bağlantılı bir alan olarak ne ölçüde ne şekilde organize edildiği irdelenmiştir. Sanat-siyaset ilişkisi açısından sanat işinin politik imgesi, iktidar politikaları ve kültürel alanın siyaset alanına eklemlenmesinin koşulları ve somut göstergeleri incelenerek, ütopyasını yitirdiği öne sürülen bir çağda, alternatif sanat ve yaşayış biçimleri açısından bir yol olup olmadığı sorgulanarak, umut kavramı bağlamında muhalif sanat örneklerine değinilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM
ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA POLİTİK İMGENİN TANIMLANMASI

I.1. BİLGİ-KURAMSAL, SANATSAL ve POLİTİK OLARAK İMGE

Sanat yapıtının çözümlenmesinde, estetiğin temel kategorilerinden biri olan imgeyi tanımlamak, insan zihninin kökeni denilebilecek bilgi alanına ilişkin epistemolojik zemini de ilgilendireceğinden, çeşitli eğilimler bağlamında sürmekte olan tartışmalara değinmeyi gerektirmektedir. Buna göre, öncelikle imgenin sözlük tanımına bakarak, nesne-özne ilişkisi temelinde ortaya konmuş tanımlar üzerinden değerlendirmede bulunulabilir. Buna göre imge:

"Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organlarıyla algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşünsel kopyası." (TDK) veya "Dış dünyadaki nesnelerin, zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçek dışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı; var olan şeylerin, zihinde oluşan sureti; resimsel niteliği olan tasarım; zihnin, duyusal bir niteliği ya da dış dünyada var olan bir şeyin kopyasını duyusal uyaranların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne. "olarak tanımlanmaktadır. (Cevizci, 2005: 551)

Sözlük tanımından da anlaşılacağı gibi imge, dış dünya bilgisinin zihinde oluşan geribildirimleri dolayısıyla bir özne-nesne ilişkisini zorunlu kılarken, imgenin oluşumunda ortaya konan farklı bakış açılarını ve bunları yansıtan tanımları takip etmeyi gerektirmektedir. Buna göre imgenin tanımını yaparken kavramın epistemolojik kökenine değinmek daha sonra Avner Ziss'in "Estetik" adlı incelemesinde sözünü ettiği *sanatsal imge*yi, bu tartışmalar beraberinde şekillenen modern sanatın konusu olarak sanatsal özerklik bağlamında okumak anlamlı olacaktır. Buna göre sanatsal imge, politik imge tanımında kurulacak olan anlamın zeminini oluşturarak, postmodern dönemde farklılaşan estetik tanımı ile de, günümüz algısının referanslarını oluşturmak gerekmektedir.

Dış dünyanın algısı ve içsel yani öznenin apriori bilgisi temelinde farklılıklar gösteren algı tanımı Descartes'çı (1596-1650) bakışta üç ayrı kategoride değerlendirilir. Algıyı "anlık-duyu-imgelem" bütünselliği ile açıklayan Descartes'a göre asıl olan doğuştan gelen fikir yani "anlık"tır.

"İnsan usunun erişebileceği tüm doğruları incelemeye kalkan bir insan, anlıktan önce olan herhangi bir şeyi tanımadığını kesinlikle anlayacaktır, çünkü her şeyin bilgisi ona bağlıdır, o her şeyin bilgisine bağlı değildir. Bizi sezgiye ulaştıran odur, bize tümden gelimler ya da tüme varımlar yaptıran odur. O kendinden başka bir şeye gereksinmesi olmayan şey olmakla salt düşünsellik ya da salt ruhsallıktır." (Timuçin, 2008:364)

Buna göre duyu ve imgelem, doğru bilgiye ulaşmada zorunluluk temelinde değil gereklilik temelinde ihtiyaç duyulan diğer iki kategori olarak sıralanmaktadır. Bu üç ayrı kategori şöyle örneklenebilir;

Bir fırtına çıktığını, bu fırtınanın ağaçları söktüğünü çatıları uçurduğunu gören biri için fırtına fikri kazanılmış bir fikirdir. Bu durum Descartes'daki "duyu" alanına işaret eder.

Bununla birlikte yukarıda sözü edilen kazanılmış fırtına fikri "imgelem" alanında üretilecek olan başka bir takım fikirlerin tetikleyicisi olabilir. Yapay fikirlerin üretildiği bir alan olarak imgelem fırtına fikrinden yola çıkarak farklı kavram ya da fikirler üretebilir.

"Bir siren ya da bir kentauros [*üstü insan altı at görünümlü mitolojık canlı*] düşündüğüm zaman ortaya koyduğum fikir imgelem kaynaklıdır. İmgelem böylece olmazlıkları olur etme gücü olarak kendini gösterir. Ne var ki yararı, olmazı üretmesinde değildir, bir şeyi yapay bir biçimde tasarlamasındadır, kurgulamasındadır; bu yanıyla anlığa yardımcı olur." (Timuçin, 2008:364)

Descartes'ta şeylerin tüm bilgisi doğuştan gelmektedir. Tanrı fikri ve biçimlerin, geometrik şekillerin bilgisi de ancak doğuştan gelen fikir olabilecektir. Örneğin doğuştan gelen üçgen fikri, öylesine yetkin bir fikirdir ki doğada bu yetkinliğe ulaşabilecek hiçbir biçim bulunmamaktadır. O nedenle Descartes'ta en güvenilir fikir doğuştan gelen fikirdir. Dış dünyanın duyularla algılanabilir olan bilgisine güvenmeyen Descartes'ta bu durum ancak "anlık" kontrolünden geçerek

teyide ulaşabilir. Yoksa tek başına duyular yanılsamaya açık bir algı biçimine sebep olabilecektir.

"Güneşi ufacık görüyorum, oysa güneş, benim karpuz büyüklüğünde gördüğüm güneş, gerçekte dünyadan kat kat büyüktür. Ben duyu fikirlerini sallantısız fikirler sayarsam, yani doğru içerikli fikirler sayarsam, yanlışa düşerim." (Timuçin, 2008:365)

Descartes, yine de yaşamsal pratikte dış dünyaya bağlılığını kabul ederek "duyu"yu ve bu bilginin imgeye dönüşmesindeki imgelemi kabullenir. Ona göre anlık ile duyular arasında orta bir alan olarak imgelem dışsal olanla içsel olanın kaynaştığı yerde kişiden kişiye göre değişen bir seyir izler. "Şu soru buna bağlı olarak kendini duyurur: biz dış dünyadaki nesneleri oldukları gibi mi algılıyoruz, yoksa kendimize göre mi, yani kendi yapımıza göre mi algılıyoruz? Elbette diye düşünür Descartes kendi yapımıza göre algılıyoruz." (Timuçin, 2008:365)

Descartes'ta doğuştan gelen fikirlerin tüm diğer kategorilere kıyasla çok daha fazla önemseniyor olmasına karşın, fikirlerin oluşumu konusu John Locke'a (1632-1704) göre dış dünyanın duyular aracılığıyla deneylenmesi yoluyla edinilen bilginin öne çıktığı deneyci bir görüş bağlamında ortaya konmuştur. Locke'u Descartes'a göre daha gerçekçi bir zemine oturtan şey insan zihnini doğuştan "düz bir levha / tabularasa" olarak kabul etmesi ve dışsal duyumun önemini vurgulayarak, tüm bilgilerin dış dünyanın deneyleriyle oluşacağını belirtmesidir. Duyumu iç ve dış olarak, yani dış dünya deneyleriyle ruhsal dünya deneyleri olarak ikiye ayıran Locke için, önem sıralamasında dışsal izlenimler daha öndedir. (Timuçin, 2008:386)

Öznelci bakışla, dış dünyanın algılayabildiğimiz ölçüde var olduğunu ileri süren İrlandalı rahip ve düşünür Berkeley (1685-1753) ise bilimin nesnesini teşkil eden fikirlerin, dış dünyadan duyularımız aracılığıyla deneyimlediğimiz ve kendi bilinç olgularımız olarak sınırlı zihnimizle algılayabildiğimiz ölçüde var olduğunu kabul etmiştir. Onun ortaya koyduğu öznelci idealizmde, gördüğümüz herhangi bir nesne yalnızca onu düşündüğümüz zaman vardır, düşünmediğimizde bu varlıktan söz edilemez. Berkeley'in "ruhçu gerçekçilik" olarak tanımladığı bu anlayış dışında kalan dışsallık ise tanrısal gerçeklik kapsamında değerlendirilir.

“Bizim benimize bağlı olan fikirler yeter nedenleri bizde olan fikirlerdir, bunlar bizim kurduğumuz ve bizim tam bir özgürlük içinde yönettiğimiz fikirlerdir. Dış duyumla ilgili fikirler, ben’imizden bağımsız olarak varolan, zihnimizde edilgin olarak sahip olduğumuz fikirlerdir. Buna göre imgelemimizin fikirlerine indirgenemeyen bir dış dünya var olmak gerekir. Buna göre benim duyumlarım benim düşünselliğimle ilgili değildir. Öyleyse onların bulunduğu bir başka ruhun var olması gerekir. Bu da tanrıdır. Benim dış gerçeklik dediğim şeyi veren tanrıdır.” (Timuçin, 2008: 420)

Locke ve Berkeley’den etkilenen İngiliz deneyci düşünür Hume (1711-1776), Newton’un (1643-1727) fizik alanında gerçekleştirdiği devrimin benzerini, fikirlerin kökenini araştırma çabasıyla gerçekleştirmeye çalışmıştır. Hume’un metafizik alandan uzaklaşma eğilimi gösterdiği felsefesi, benzer bir devrim gerçekleştirmemiş olsa da, düşünce oluşumunda alışkanlık ve çağrışım yasalarından söz ederek bilgi kuramında yeni bir yaklaşım ortaya koymuştur. Buna göre zihnimizin kurguladığı her şeyde alışkanlık ve çağrışımlar etkilidir.

Ona göre felsefi düşüncenin araştırma alanını teşkil eden bilinç, öznel bir yaklaşımla, algımızı oluşturan fikirler ve izlenimler olarak iki ayrı alandan oluşmaktadır. Bu konuda şöyle der Hume:

“Bu iki tür arasındaki ayrım, onların zihnimizi etkileyiş, düşüncemize ya da bilincimize giriş güçlerinin derecesine bağlıdır. Daha büyük güçle ya da daha büyük şiddetle giren algıları izlenimler diye adlandırıyorum ve bu ad altında ruhta ilk göründükleri biçimiyle duyumları, tutkuları ve duyguları topluyorum. Fikir’den, izlenimlerin düşüncede ve usavurmada bıraktığı zayıf imgeleri anlıyorum.” (Timuçin, 2008:422)

18. Yüzyıl maddeci düşünürü ve *Ansiklopedi*’nin yaratıcısı Diderot’da (1713-1784) ise bir önceki yüzyılın usçu ve deneyci yaklaşımları etkili olmuş, Locke ve Condillac’ın (1715-1780) bilgi kuramından beslenen düşünür, dışsal bir şeyi tanımak konusunun kişiden kişiye göre değişen bir durum ortaya koyduğunu belirtmiştir. Ona göre bu tamamen kişinin gelişimine ilişkin bir sorunsal olarak ele alınmalıdır. Çağdaşı Condillac’ta ise bu durum büyüklük ve uzaklıkların ne şekilde algılandığı ve dışsal olanın bu çerçevede ne şekilde tanınacağı biçimindeki iki sorunla ortaya

çıkmaktadır. Condillac'ın ortaya koyduğu, örneğin kör birinin daha önce dokunarak tanıdığı bir küpü gözleri açıldıktan sonra tanıyamayacağı şeklindeki, Locke ile benzerlik gösteren yargısına Diderot katılmaz. Görme duyumuna dokunma duyumunun eşlik etmesi gerektiği konusuna, yani temel duyumun dokunma olarak değerlendirilmesine karşı çıkar.

Ona göre görme, başka duyumlarla da birleşerek ortaya çıkan, daha karmaşık bir süreçtir. Dolayısıyla dokunma olmadan da görme ile bir çok dışsallık tanınabilir olacaktır. Bu durum Diderot'nun görme ve dokunmayı kıyaslayabilecek zihinsel bir yetkeye göndermede bulunduğunu açıklar. Söz konusu çıkarım Diderot'nun Locke ve Condillac'tan etkilenmesi yanında, onların düşüncelerini daha gerçekçi bir yaklaşımla usçu bir zemine oturttuğunu göstermektedir. (Timuçin, 2008:438)

18. yüzyıl aydınlanma dönemi filozoflarından ve Alman idealizminin kurucusu olan Kant'ın (1724-1804), yukarıda sözü geçen filozoflara nazaran daha karmaşık bir bilgi kuramı ortaya koyduğunu belirtmek gerekir.

Kant'ın felsefesi Descartes gibi *us* temelli bir yapıyla ortaya konmuş olmasına karşın, onu farklı kılan en önemli nokta *deneyselliği* görmezden gelmeyişiyle, gerçekçiliğe yaklaşan tutumudur. Bununla birlikte bir aydınlanma dönemi filozofu olarak, felsefesini eski metafizik düşünce yapısıyla kurmamış, yeni bir metafizik yapı önermiş olmasıyla farklılaşmıştır.

Ancak Kant yine de ağırlıklı olarak usçu bir yaklaşıma sahiptir. Önceki düşünürlerin bilgi kuramlarını ya *apriori* ya da *deneye dayalı* bilgi temelinde farklılaşan bakış açılarıyla oluşturmuş olmalarına karşın, Kant felsefesine gelindiğinde daha karmaşık bir yapı ortaya çıkmaktadır.

Descartes'ın tanrısal kaynaklı olarak ele aldığı *us*un, Kant'ta doğa kaynaklı olarak ele alındığı görülür. Ancak her iki düşünür de usa sahip olma noktasında değil, onu dikkatli kullanma noktasında ortak bir tutum geliştirmiştir. Kant'ın bilgi kuramı, deneycilik ve usçuluk arasında yer almış ancak daha çok usçuluğun belirleniminde şekillenmiştir. Leibniz'in duyulur olanı düşünülür olanla eş saymasını eleştiren Kant'a göre, *duyum* ve *anlık* ayrı şeylerdir. Bu noktada kendisinden önceki eski anlayışta, *duyulur* olandan *düşünülür* olana ya da *düşünülür* olandan *duyulur* olana geçmek şeklinde tarif edilen bilgi kuramlarını, Kant duyumlar yoluyla nesnelerden etkilenme ve anlığın bu nesnelerin sezgisiyle bilgiye ulaşması biçiminde ortaya

koymuştur. Kant, hem deneyden önce olan *apriori* hem de deneyle değişebilen *aposteriori* yargıyı kabul etmiştir. Bu bağlamda Kant'ın bilgi kuramının temelinde, dönemin aydınlanmacı eğilimlerinin de etkisiyle, deney ve usu bağlantılı kılma çabası öne çıkmaktadır. Onun düşüncesi, *içsel* olanla *dışsal* olanı ve *deneyle usu,* özne-nesne ilişkisi temelinde bilgiye ilişkin bağlayıcı ve bütünleyici bir yaklaşım geliştirmiştir. Burada baskın öğenin *ussallık* oluşu, *deney*in göz ardı edilmesini gerektirmez. Çünkü ussallığı harekete geçiren ve bilgiye ulaşmasında tetikleyici gücü oluşturan *deney*dir. (Timuçin, 2008:464-486)

Bu durumda usun belirleniminde olan Kant felsefesinde bilgi, dışsallığın ortaya çıkardığı izlenimlerin, içsel olan usla ortaya koyduğu sezgisel yapı çerçevesinde oluşumunu tamamlamaktadır. Kant'ın bilgi kuramı temelde uzlaşmaz iki ayrı yönelimi yani materyalizmle idealizmi birleştirme, aynı sistemde bir araya getirme çabası olarak kurulmuştur.

"Kant bizim dışımızda, bizim tasarımlarımıza uygun düşen bir kendinden şeyi kabul ederken bir materyalist gibi konuşuyor. Ama o, bu kendinden şeyin bilinmez, deneyim üstü, öbür dünyaya ait olduğunu açıklarken de, bir idealist olarak konuşur. Kant, bizim bilgimizin tek kaynağının deneyimde, duyumlarda olduğunu kabul ederken, felsefesini duyumculuğa doğru yöneltmektedir. Mekânın, zamanın, nedenselliğin önselliğini kabul etmekle de Kant felsefesini idealizme doğrultmaktadır." (Lenin, 2001:229-230)

Kant bilginin insan zihninde bulunan *apriori* kalıplar sayesinde, dış dünyadan edindiği ve içeriği tamamen dışsal, insana özgü olmayan biçimlerin izlenimi ile oluştuğunu söylerken içsel olanla dışsal olanı ayırmış oluyordu; Hegel'e (1770-1831) gelindiğinde bu ayrım *mutlak tin* ya da *geist*'le (mutlak ruh), yani *mutlak zihnin* birleştirici niteliğiyle ortadan kalkar. Hegel, dış dünyanın bilgisinin de, yani dışsal öğelerin de içeriğinin zihinden bağımsız olmaması, onun belirleniminde olması gerektiğini ortaya koymuştur. Ona göre bilginin tüm öğeleri *zihnin* ürünüdür. Ne var ki kendisi dışında, ondan bağımsız olarak var olan bir dünyayı tecrübe eden insan, sonlu yapısı dolayısıyla dışındaki dünyayı kendi zihninde yaratmamıştır. Bu sebeple başka bir *zihnin* eseri olan ve bilginin konusu olan her şey, yani tüm bir *evren* ya da tarihsel diyalektiğin yasaları ile belirlenen *nihai gerçeklik* mutlak bir zihnin, bir

öznenin, aklın ya da *tinin* ürünüdür. Hegel'in *geist* kavramıyla belirttiği bu özne sınırlı insan zihni dışındaki nesnel bir varlıktır. (Cevizci, 2005:476-77)

Temelini "*Her gerçek ussaldır, her ussal gerçektir*" sözüyle ortaya koyan Hegel felsefesi, bilgi kuramında özne ile nesnenin birliğine ilişkin yaklaşımıyla, düşünülür olanın duyulur olanda varlık bulduğu yönündeki idealist yapı çerçevesinde kurulmuştur. (Timuçin, 2003:79)

Buna göre Hegel nesnelliği insan zihninin çok üstünde bir yere koyarak ona büyük bir önem atfetmesi yanında *öznel* olanla *nesnel* olanı uzlaştırma çabasına girerek, bireyin öznel aklının, nesnelliği usa uygun bir biçimde kabul etmesi gerektiğine işaret etmekteydi. (Engels, 2001:95)

Düşünce tarihinin en temel tartışmasını oluşturan özne-nesne sorunsalı, Engels'in (1820-1895) Marksçı düşünce bağlamında ortaya koyduğu yönelimle tamamen başka bir zeminde kurulmuştur. Ona göre *bilinç*, Berkeley'in sözünü ettiği gibi *varlığı* belirlemez; tersine insanın toplumsal varlığı, bilincini belirlemektedir.

Platon felsefesiyle doğan ve en sonunda Hegel'de karşılaşılan gerçekliğin öznenin belirlenimindeki idealar dünyasında oluşmasıyla temellenen idealist düşünce; Locke'un dışsal duyumla ortaya konan deneyciliği ya da Kant felsefesinin özne ve nesneyi us temelli olarak örtüştürmesiyle kurmaya çalıştığı yeni metafizikle ya da eleştirellikle değişmiştir. Ancak asıl köklü değişimi Marks (1818-1883) ve Engels'in 19 ve 20. yüzyıl toplumsal pratiğine büyük etkileri olan, bütünlüklü düşüncelerinin temelindeki bilgi kuramı gerçekleştirmiştir.

Engels, "*gerçek hayat, fikirlerin, kavramların ve bilincin üretimi, çevresel öğeler ve bunlarla kurulan maddi bağlarla gerçekleşmektedir*" derken, epistemolojik kurama ilişkin dışsal gerçekliğe atıfta bulunmakta; idealistlerin söylediklerinin tersine, öznenin bilinç oluşumunda dışsallığın kabul edilmesi gerektiğini ve bununla bağlantılı olarak tek gerçekliğin madde olduğunu ortaya koymaktadır. (Engels, 2001: 19)

Buna göre fikir, duygu, düşünce, imgelem vb. zihinsel yapıyı oluşturan tüm faktörler çevrenin ya da dışsallığın belirleniminde ve bu dışsallığın barındırdığı ilişkilerde ortaya çıkmaktadır. Özne ile nesneyi, Hegel'in yaptığının tersine, ayıran bu

düşüncenin kastettiği oluşum; yine Hegel'in katkısıyla diyalektik bir yapı çerçevesinde gelişen alışveriş ve karşılıklı akışla mümkün hale gelir. Bu bağlamda o döneme kadar ve hatta ondan sonra da gelişme gösteren tüm fikri yapılar (hukuk, ahlak, din vb.) koşulların belirlediği insan bilincine ilişkin zihin üretimleridir. (Engels, 2001: 20)

Marksçı bilgi kuramını öncesine kıyasla gerçekçiliğin temel kuramı yapan, hem Hegel düşüncesinin *tarihsel diyalektik* yöntemini (*tez-antitez-sentez*) devralması; hem de bu yöntemi maddeci bir yaklaşımla bütünlüklü kılarak, yaşamsal pratiğe uyarlamasından kaynaklanır. Bu anlamda Engels Hegel'i şöyle değerlendirir:
"Hegel'in düşünce biçimini tüm öbür filozofların düşünce biçimlerinden ayıran, o düşünce biçiminin temelini oluşturmakta olan engin tarih anlayışıdır. Biçimsel açıdan ne ölçüde soyut ve ülkücü olursa olsun, onun düşüncesi her zaman dünya tarihinin gelişimine koşut olma özelliğini sürdürmüştür, gerçekte dünya tarihi onun düşüncesinin deney alanı olmuştur." (Timuçin,2008:695)

Marks, artık bilgi kuramında değişmesi gerektiğine inandığı, önceki maddecilerin *nesne*'yi kabul etmesinde eksik olan şeyin, onu sadece insanın dışında varlık gösteren *salt doğa* ya da salt dışsallık biçiminde almaları olduğunu söyler:
"Bugüne kadarki tüm materyalizmin –Feuerbach'ınki de dâhil olmak üzere- baş kusuru, şeyin, gerçekliğin, duyusallığın yalnızca *nesne* ya da *tasarım* biçiminde kavranmasıdır; *duyusal insan faaliyeti*, *pratiği* olarak değil, *öznel* olarak değil." (Engels, 2001: 67)
Oysa insanın dış dünya duyusunu açıklamak için ortaya konan *nesne* kavramı, salt insan ve salt doğa arasındaki ilişki ile sınırlanamaz; bunun yanı sıra insanı, *toplumsal üretim ilişkileri* ve onun yarattığı toplumsal yapı çerçevesinde ele almak ve *nesne*yi bu üretim ilişkilerinin nesnelliğiyle kavramak gerekmektedir. Dolayısıyla insan imgelemi, ortaya çıkan diyalektik ilişki içinde doğaya, topluma ve gerçek hayata ilişkin yapıyı değiştirme yetisine sahiptir.
İşte Marks ve Engels'in ortaya koyduğu en temel farklılık, felsefenin kuramsal çerçevesinden çıkarak, gerçekliğin insanın gerçek yaşamında yani pratikte kurulacağını belirtmesindedir. Bu bağlamda Marks'ın *Feuerbach Üzerine Tezler*'inin

11.sinde ortaya koyduğu "*Filozoflar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumlamışlardır; aslolan onu değiştirmektir*" söylemi, düşünce tarihinin en önemli kırılma noktasını yaratmıştır.

Diyalektik maddeci görüşte *imge* kavramı, bilgi kuramsal olarak geniş bir çerçevede ele alınmıştır. Yansıma kuramına göre *imge*, gerçekliğin zihindeki yansıması olarak ortaya konurken; düşünür için *imge* dışsallığın zihinsel yansımasıdır. Genel anlamda bilgi kuramı, imgeyi ruhsal yapının tüm dışavurumları olarak ele almaktadır. Bu nedenle felsefeyle ilişkisi yadsınamaz olan estetik kategoriye giren *sanatsal imgeyi* tanımlamak için, *nesnel dünyanın öznel tasarımı* şeklinde genel bir felsefi yaklaşım geliştirilebilir.

Estetik adlı incelemesinde Avner Ziss, felsefenin epistemolojik anlamda temellendirdiği *imge* ile *sanatsal imge*nin ayrımından söz etmiştir. Ona göre "sanatta imge, bilgi kuramıyla ilintili bir kavram olmaktan çok estetik bir kategoridir." Bu durumda denilebilir ki sanatsal imge, her ne kadar felsefi bir temellendirme ile kaynağını bilgi kuramından alıyorsa da, aslında maddeci diyalektikle birlikte felsefeden ayrılan ve sanata ölçülebilir yasalar ve ilkelerle yaklaşan farklı bir alan olarak estetiğin temel kategorisini oluşturmaktadır. İmgenin estetik içeriği onun felsefi yanıyla ilgilidir ancak sanatsal imge, gündelik hayatta imgelerle düşünmenin ötesinde, gerçekliğin sanatsal yansımasının özgünlüğüne ilişkindir.

Sanatsal imgedeki bu kendine özgü durum, estetiğin felsefeden ayrılan yanıyla, onu bilince ilişkin diğer kategorilere (kavram, yargı) yaklaştırması yanında, onu bu diğer kategorilerden ayıran şeyi de ortaya koymaktadır. (Ziss, 2009: 61-62)

Marksçı düşüncenin ortaya koyduğu sanattaki imge kavramı da diyalektik maddeciliğin yasaları çerçevesinde tanımlanmaktadır. Buna göre sanat, imgeler aracılığıyla, gerçekliğin yeniden üretilmesidir.

Lenin'in diyalektik maddecilik bağlamında aktardığı "nesnel dünya üzerine bilgi edinme süreci, *etkin gözlem*lerden *soyut düşünce*ye, oradan da *pratiğe* doğru gider" savı, Ziss'e göre bilimsel ve kuramsal düzeydeki bilgi-edinme süreci için olduğu kadar, gerçekliğin sanatsal özümsenmesi süreci için de geçerli olmaktadır. Bu savla bilimsel ve kuramsal bilgi edinmede çeşitli aşamalardan geçerek hakikate varıldığı ve her tür duyulur maddeden uzaklaşıldığı, yani imgelemin alanına girildiği ve

gündelik gerçekliğin sanatsal özümsenmesi sağlandığı halde; *sanatsal imge* etkin gözlem ve soyutlamaya ilişkin bilgi öğelerini çözülmez bir bütünlükle gösterirken, sonrasında özü itibarıyla her ikisinden de ayrılmaktadır. Sanatsal imge ayrıca yargı, kavram, çıkarım gibi diğer bilimsel düşünce kategorilerinden dolayımsız olmasıyla da farklılaşmaktadır. Bu bağlamda sanatsal imge yaşam pratiğinden doğan olgu ve olayları, dolayımsız gerçekliğin kendine özgü bileşimiyle yansıtmakta ve bu gerçekliğin özüne ilişkin derinlikli anlamları da ortaya çıkarmasıyla farklılaşmaktadır. (Ziss, 2009: 63-64)

İmge, etkin gözlem ve soyutlamadan elde ettiği verileri, mekanik bir biçimde birleştirmekten çok, bir sanatsal genelleme değeri kazanarak özgül bir yaklaşımla ortaya çıkmaktadır. Mekanik bir birleştirme söz konusu değilse bile, sanatsal imge yine de kendine has yapısı ile bir biçimde gözlem ve soyutlama verilerinin birleştirilmesidir. Ancak bu birleştirme bilimsel bilgi edinmenin hiçbir basamağıyla karıştırılmaması gereken, gerçekliğin estetik kategorilerine dayanan belirgin bir nitelik olarak açığa çıkmaktadır. Buna göre:

"Sanat kuramı, imge- deyince, yalnızca gerçekle ilintili yansının özgül bir biçimini değil, aynı zamanda bu yansının somut özünü de anlar: Şu yaşam betimini, şu kişiyi ya da karakteri, giderek tüm yapıtı düşünür, öyleyse, bir romanın kahramanları; bir sahne oyuncusunun ortaya koyduğu rol, imge olarak nitelenebilir. Botiçelli'nin Madonnalar'ındaki dişilikten ya da Picasso'nun Guernica'sındaki faşist barbarlıktan ve yaşam düşmanlığından da aynı anlamda imge olarak söz edilebilir. Estetik bilimi, bu örneklerde ortaya konduğu gibi, her imgenin somut içeriği incelemeyi düşünmez; fakat yaşam olaylarının sanatsal bireşim biçimi olarak, imgenin özyapısını aydınlığa kavuşturmaya çalışır." (Ziss, 2009: 64)

Sanatsal imgeyi bilgi kuramsal imgeden ayıran şey, onun sanat yapıtında, gerçekliğin estetik düzeydeki yansıması olarak somutlaşmasındadır. Sanatsal imge bu çerçevede bir özgülük değeri de taşır. Ancak bu özgülük son tahlilde toplumsal üretim ilişkilerinin diyalektik belirleniminde olan bilincin imgelemini yansıtacaktır. İşte sanatsal imge bu yanıyla da, yani özgüllüğü içindeki özgün tutumuyla da aynı zamanda ideolojiktir. Bu açıdan üretim ilişkileri ve bunu belirleyen paradigmaların varlığı ve etkisi bağlamında bir zeminde tanımlanmakta ve ortaya çıkmaktadır. İşte

sanatsal imge bu yanıyla da, yani özgüllüğü içindeki özgün tutumuyla da aynı zamanda ideolojiktir. İmgenin ideolojik yanı politik yanını ortaya koyar. Dolayısıyla en tarafsız olduğunu düşündüğümüz anda bile taraflıdır.

Bu açıdan bakıldığında sanatçının genel anlamdaki dünya görüşü ve tavrı, ortaya koyduğu estetik anlatımın öznelliğinde ortaya çıkmaktadır. Ziss, Anna Pavlova [Fotoğraf-1] ve Galina Ulanova [Fotoğraf-2] adındaki iki Rus balerinin performanslarına dair verdiği örnekte; Saint-Saens'ın "Kuğu Ölürken" adlı eserini ayrı ayrı sahneleyen balerinlerden Pavlova'nın, ölümü, önüne geçilmez ve umarsız bir tutumla dile getirmesine karşın; Ulanova'nın ölüme karşı koyan, direnen ve onunla savaşırken yaşama tutunma gayreti içindeki performansını karşılaştırarak, her ikisinin de hayat karşısındaki konumlanışlarını ve bu konumlanışın özgünlüğünü aktarmaktadır. (Ziss,2009:81)

Ziss'in aktardığı performansların karşılaştırılması, politik imgenin, açık yönlendirenlerin varlığı sezilmese dahi, son tahlilde sanatçının özgün tavrından çıkarım yapılabileceğini de gösterir.



Fotoğraf-1 : Anna Pavlova (1881 –1931)



Fotoğraf-2 : Galina Ulanova (1910-1998)

2. SANATTA ANLAM AKTARICI OLARAK İMGE, SİMGE, GÖSTERGE İLİŞKİSİ ve POLİTİK İŞLEV

Bir önceki bölümde imgenin tanımına, felsefi tartışmaları da kapsayacak detaylı bir biçimde değinilmiş, bilgi-kuramsal imge ve sanatsal imgenin ayrıştığı ve ortaklaştığı durumlar beraberinde, imgenin ideolojik yanına değinilerek, hayat görüşü bağlamında ortaya çıkan tercih ve davranışların tümünün politik tavrı ne ölçüde belirlediği -barındırdığı vurgulanmıştır.

Bu noktadan hareketle sanat işinde gerçekleşen ve sanatsal üretimin kendisini ilgilendirdiğinden "sanatsal imge" olarak tarif edilecek olan yapının kurgusunda, imge yanında, simge/sembol ve gösterge gibi anlam dizgelerini oluşturan unsurlardan da söz etmek gerekmektedir. Ancak burada ele alınacak olan "gösterge" kavramına değinirken, bütünlüklü bir kuram ve kapsamlı bir araştırmanın konusu olan göstergebilimden sınırlı ölçüde yararlanılacaktır. Çağdaş sanat işinde sıklıkla başvurulan göstergenin, politik imgeyi ya da imgelemi ne ölçüde ve ne şekilde etkilediği konusu bağlamında ele alınarak sanat işinin anlam dizgesi içindeki (imgelemi içindeki) unsurlardan biri olarak değinilecektir. Sanat işi, son tahlilde doğrudan ya da dolaylı iletisi olan bir bütün şeklinde düşünüldüğünde ortaya çıkardığı imgeyi oluşturan unsurlar; göstergeler, simge/sembollerdir demek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla sanat işine bakarken; gösterge ve simge/semboller, ortaya konan bütünlüklü imgeyi oluşturan unsurlar olarak ele alınmaktadır.

2.1. İmge, Simge ve Gösterge İlişkisi

Simge ve sembol birçok kaynakta eş anlamlı olarak verildiğinden, burada tek bir simge tanımı yapmak gerekirse Türk Dil Kurumu referansı ile şu bilgiye ulaşılacaktır:

Simge," 1. Belli bir insan öbeğinin uzlaşım yoluyla kendisine belli bir anlam verdiği im. 2. Bir şeyi gösteren, bir anlamı, bir düşünceyi görülebilir kılan im. 3. Görülmez bir gerçekliği canlandıran imge ya da özdeksel nesne, örneğin güvercin barışın

simgesidir…*"* şeklinde tanımlanabilir. Bunlar dışında simge, Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğünde de "*soyut bir kavramı somutlaştıran biçim*" olarak tarif edilmektedir. (TDK)

Burada imge ve simge arasında anlamsal bir akıştan söz edilebilir. Aralarında var olan nitelik farkına rağmen, anlamın kurulmasına hizmet eden aşamalar olarak değerlendirilebileceklerdir. Simge, imgenin bir nesne, bir işaret ya da bir olguyu temsil eden somut yapı ise; denilebilir ki imge soyuttur ve simge onun duyumsanabilir halidir.

Bir nesnenin ya da biçimin toplumsal uzlaşı temelinde ortak bir imgeyi çağrıştırması ya da temsil etmesi olarak genel bir tanımla açıklanması mümkün olan simge kavramı, belli dönemlerde, belli kültürel kodlarla değişkenlik de gösterebilmektedir. O halde simge evrensel işaretler biçiminde görselleşebileceği gibi kültürel işaretler olarak da kullanılabilecektir. Bu açıdan bakıldığında, taşıdığı soyut imgeye sınırlar tayin ederek bir kalıba, bir çerçeveye sokarak somutlaştırmaktadır simge.

Simge, toplumsal üretim ilişkilerinden doğan ihtiyaçların ortaya çıkardığı uzlaşımsal zeminde kurulmuş, iletişimsel bir yapı olarak, toplumsal tecrübeler ve değişimler beraberinde değişkenlik gösterebilmektedirler. Rollo May bu bağlamda simge ve mitin öznel ve nesnel kutupların diyalektik iç ilişkisini içerdiklerini, birindeki değişimin diğerini etkileyeceği dinamik ve süreğen karşılıklı bir etkileşimde olduklarını belirtmiştir. (May,2010:99)

Simge ve imge ilişkisine bakarken göstergeyi de dahil etmek gerekmektedir. Zira sanat yapıtı söz konusu olduğunda, bütünlüklü bir anlam kurgusunda üst imgeyi oluşturmakla mükellef tüm bu unsurlar birlikte bir ilişki ve etkileşim içinde hareket etmektedirler.

Buna göre göstergeye öncelikle sözlük tanımından bakmak gerekirse denilebilir ki en genel haliyle "kendi dışındaki bir şeyi gösteren, kendisinden bağımsız bir gerçekliği yansıtan her tür varlık, nesne, olay, olgu; bir faaliyeti, bir oluşum ya da anlamı, onu anlayan birine gösteren, bir bağıntının yerine duran şey" olarak tanımlanmaktadır. Göstergenin diğer bir tanımı ise "dilsel bir gösterenle gösterilenin birleşiminden doğan birim" şeklindedir. (Cevizci,2002,457-58)

“Gösterge, genel olarak, …temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir. Söz gelimi toplumsal bir dizge (sistem) olan ve temelde insanlar arasında bildirişimi (iletişimi) sağlayan doğal diller, gösterge diye adlandırılan birimlerin (örneğin sözcüklerin) kendi aralarında kurdukları ilişkilerden oluşur. “ (Rıfat, 2001:11)

Göstergebilim kapsamında ele alınan gösterge kavramı incelenirken uzlaşımsal, doğal, temsili ve durumsal göstergeler şeklindeki dört farklı kategoride ele alınmıştır. Buna göre, bir işaretin bir durumu belirtecek şekilde düzenlenmesine *uzlaşımsal gösterge* adı verilmektedir. Kırmızı ışığın dur anlamına gelmesi buna örnektir. Toplumsal yaşamın gerekli kıldığı işaretler sistemindeki uzlaşımsal göstergeler, genel olarak gündelik yaşamın düzenlenmesinde ortak tecrübe ve deneylere dayanan işaret ya da im’ler olarak açıklanabilirler. İnsanların müdahalesi ile tasarlanmamış tersine kendiliğinden gelişen durumlarla anlaşılmış olan göstergeler ise *doğal göstergeler*dir. Bulutlu bir havanın yağmurun habercisi olması ya da dumanın yangını anlatması gibi durumlar doğal göstergelere örnek olarak verilebilir. Göstergenin gösterdiği şeye benzemesi durumuna *temsili gösterge*; göstergenin kullananın özelliklerine ve göstergenin kullanıldığı bağlama göreli bağlı olmasına ise *durumsal gösterge* adı verilir. (Cevizci,2002:458)

Avner Ziss, göstergenin bir maddeyi işaret etmesi yanında, bir içeriği yani anlamı ifade etmesi bakımından, anlamlama ve maddesel göstermenin birliği şeklinde düşünülmesi gerektiğini söylemektedir. Ona göre gösterge sadece göstericilik işlevi ile sınırlanamaz, çünkü temsil ettiği şeyin anlamını da içerir; bu da onun anlamlama işlevini oluşturmaktadır. (Ziss,2009:99)

Gündelik dilin doğal süreci ve iletişimsel işlevi bakımından; harfler, sözcükler gibi, kendiliğinden bir göstergeler sistemi ortaya koymasının yanı sıra, bir de insanoğlunun yaşamsal pratikte ihtiyaç duyduğu bilimsel alanlar için (matematik, fizik vs.) geliştirdiği bir takım yan işaretler ve kodlar sistemi de bulunmaktadır. Ziss, bunları “yapay dilyetileri” olarak nitelerken, sanatsal olanın da bu yapay dilyetileri

gibi ayrı ve özgün bir alan oluşturduğunu, dolayısıyla bu alanın kendi yapısına uygun bir göstergeler sistemi ortaya koyduğunu belirtmektedir.

Sanatsal imge ve gösterge bağıntısını kurabilmek için, sanat işinde karşılaşılması muhtemel göstergelerin gündelik bilgi alma sürecinde gerçekleşen okumalardan ayrı bir okuma ile anlaşılması zorunlu hale gelmektedir. Buna göre gündelik gerçeklik sanatçı bilincinde oluşan özel bir alanda sanatsal imge kalıbından geçerek başka bir sanatsal gerçekliğe dönüşür. Söz konusu yeni imgenin izleyiciye aktarılması için gerekli olan ise daha somut ve biçimsel sınırlara sahip olan göstergelerdir. Bunlar sanatçı bilincindeki imgenin izleyiciye ulaştırılması çabasının bir ürünü, diğer bir deyişle sanatçı imgeleminin maddeleştirilmesi sürecinin ürünleridir. Yapıtı ortaya çıkaran da bu ürünler bütünüdür. Yani yapıt burada tekil bir gösterge ya da göstergeler bütünü olarak hem sanatçıdaki imgeyi somutlaştırır; hem de seyirci algısında yaratacağı imgeyi yönlendirir. (Ziss,2009:100)

Burada önemli bir nokta da sanatsal gösterge sistemi ile bilimsel gösterge sistemleri arasındaki farkı ortaya koymaktır. İmgeyi tanımlarken yapılan ayrım gibi, göstergeyi de sanatsal gösterge olarak ayırmak gerekmektedir. Sanat işinin kendisini bir *dürü (code)* olarak niteleyen Ziss'e göre, sanat göstergelerinin anlaşılması için sanatçının imgeleminde oluşan kod anahtarının izleyicide de olması gerekmektedir. Örneğin gerçekçi bir figür anatomisi ile resmini kuran ressam ile deforme bir anatomi ve aykırı renkler kullanan ressam arasındaki kodlar farkı, bu yapıtların değerlendirilmesinde farklı gösterge sistemlerinin kullanılması gereğine işaret eder. Bununla birlikte çağdaş sanat pratikleri söz konusu olduğunda *sanatsal imge* ve *bilgi kuramsal imge* kavramları yan yana birlikte görülebilmektedir. Bunun yanı sıra çoğunlukla karşılaşılan, gündelik bilgi alma sürecine ilişkin göstergeler beraberindeki epistemolojik içeriktir. Bunun en temel nedeni çağdaş sanatın estetik içeriğinin ve ölçütlerinin değişerek, modern estetiği dışarıda bırakması ve yeni estetik kategoriler öne sürmesidir. Bu açıdan bakıldığında çağdaş sanat işini kurmada, gündelik yaşamsal pratiklerin oldukça önem kazandığı ve "*sanatsal imgeler*"e başvurmadan gündelik gerçekliğin izleyiciye yeni bir gerçeklik tanımı dâhilinde tekrarlanarak sunulduğu görülmektedir. (Fotoğraf-3/Fotoğraf-4)

Bu açıdan çoğu örnekte, bilgi kuramsal imgenin ve dolayısıyla onu izleyiciye *sanatçının seçimi* ile aktaracak gündelik iletişime içkin göstergelerin kullanıldığı

görülmektedir. Burada sanatçı, gündelik hayattan kendisinin seçtiği bir kesit sunarken, sergilediği çalışma ya da serginin bütünü bir alt metin ile yeni bir gerçeklik zemini ve içerik kazanmaktadır.



Fotoğraf-3: George Awde (2008), *Beyrut 2008*



Fotoğraf-4: Tammy Rae Carland (2002), *Lezbiyen Yatakları*

İmge, simge ve göstergenin tanımları göz önünde bulundurulduğunda, sanatsal alanın değiştiren nitelik ve ölçütleri de düşünülürse sanat yapıtı merkezli bir oluşumda, birbirini besleyen, destekleyen, oluşturan unsurlar olarak güçlü ve etkileşimli bir ilişki kurdukları gözlemlenebilecektir.

"İmgenin simgeden göstergeden veya sözcükten farkı nedir? Nesnesine gönderme yapma tarzı: Benzeyiş. Ama bu, düşüncenin imgeye gelip takıldığı, çünkü imgenin belli bir matlık (ışık geçirmezlik) içerdiği anlamına gelir. Bir gösterge, bütünüyle saydamdır, kendi başına önemi yoktur. Öyleyse imgeyi aslına benzeyen bağımsız bir gerçeklik olarak mı alacağız? Hayır; ama ancak benzeyişi imgeyle asıl olan arasındaki bir kıyaslamanın ürünü olarak değil de imgeyi doğuran hareketin kendisi olarak görmek koşuluyla. Öyleyse gerçeklik de sadece kendinden ibaret olmayacak. Sadece kendi hakikati olmayacak, ama aynı zamanda kendi ikizi, gölgesi, imgesi olacaktır." (Koçak, 1995: 52)

İmge, zihinde oluşan daha soyut bir zeminde gündelik yaşamın bilgisi ve gerçekliği ötesinde kurulan anlam doğrultusunda yeni bir gerçeklik alanına işaret ederken, simge ve göstergenin anlamın izleklerini oluşturarak, onun farklı katmanlarını somut bir form ve sınırlandırılmış bir nesnellikle taşıdığı söylenebilir. Buraya kadar yapılan tanımlar doğrultusunda sanat yapıtının biçim ve içeriğine etki eden imge, simge ve gösterge, sanat yapıtının bütünlüklü imgesini ortaya koyarken, anlamı çoğaltan, anlam katmanları oluşturan unsurlar olarak değerlendirilebilir.

2.2. Politik İşlev

Toplumsal gruplar ve kültürler arasındaki yaşamsal deneylerin ortaya çıkardığı farkların, estetik deneyim olarak genelleyebileceğimiz sanat ve tasarım tanımlarındaki farklılıkları doğuracağından söz eden Malcolm Barnard, Raymond Williams'tan aktararak, bunları belirleyen unsurların tamamının kültürel deneylerin ortaya koyduğu farklı inanç ve değerleri temsil eden *gösterge sistemleri* olarak nitelenebileceğini söyler. Görsel kültürü oluşturan öğelerin her biri şeklinde tanımlayabileceğimiz gösterge sistemleri, Williams'a göre *harici göstergeler* ve *dâhili göstergeler* olarak iki ayrı gruba ayrılabilirler. (Barnard,2002:174)

Bunlar farklı toplumların estetik deneyimi tanımlarken kullandıkları gösterge sistemleri olarak sanatsal olanı ayırmaya yarayan işretlerdir denilebilir. Örneğin bir sanat galerisinde yer alabilecek harici gösterge sistemleri, sergi salonunun organizasyonu, tabloların duvarda sıralanışı ya da heykel ve enstalasyonların mekâna orada bulunan kişilere bunun bir sanat etkinliği olduğunu hissettirecek ve buna göre davranılması gerektiğini hatırlatacaktır.

'Sanat' ya da 'güzel sanatlar' olarak tanımlanan her şey, genel olarak görsel deneyimin bir parçası olarak açıklanmalıyken her zaman işlevsel ya da iletişimsel bir amaçla yapılmamışlardır. Birçok sanat nesnesinin, dekoratif bir işlev yerine getirdiği söylenebilir; ama nesnenin görüntüsü ya da estetiği, yerine getireceği işlevden önde gelir. (Barnard,2002:31)

Sanat tanımının bu şekilde yapılarak estetiğin dahil edilmesi, modern estetik ölçütleri referans alan yaklaşımı ifade etmektedir. Ancak bu tavır, günümüz sanat örnekleri söz konusu olduğunda geçerliliğini bütünüyle yitirmiş bir tavır olabilir. Çağdaş sanat ve reklam dilinin, özellikle 1950'lerden günümüze değin, git gide birbirine yaklaşmakta olduğu düşünülürse; sanat piyasasının biricik "malzemesi" olan sanat işinin estetik yanı bir yana, iletişimsel yanını ortaya koymakta ve dolayısıyla (politik) işlev yüklenebileceğini de göstermektedir. Burada sözü geçen iletişim, "ileti" sözcüğünün taşıdığı anlam ve dolayısıyla "mesaj"ı ilgilendirdiğinden; oluşacak olan imgenin, simge, sembol, imaj ve göstergeler yoluyla alıcı ya da izleyiciye aktarılması olarak düşünülebilir.

Toplumsal iletişimin bir parçası olarak okunabilecek olan simgeler ya da göstergeler, aynı zamanda toplumsal teamüller şeklinde de görselleşebilmektedirler. Burada durum simgenin taşıdığı keskin biçimsel sınırlar dolayısıyla, işlevsel açıdan biraz karmaşıktır. Göstergelerin de dâhil olduğu teamüller, kimi zaman simgeleri barındırır ya da simgenin kendisini bir teamül dizgesi olarak okuyabiliriz. Dolayısıyla simgenin ya da göstergenin ortaya koyduğu imge dönemsel olabilecektir: "Herhangi bir imgenin görünüş tarzı, kısmen belirli bir tarihsel dönemde geçerli olan temsil teamülleri tarafından belirlenir. […] Diğer bir deyişle, teamüller düzeni işleten ilkelerdir; tıpkı düzenin iktidarın dışavurumu olması gibi. Toplumsal bağlamda

teamüller, ideolojinin bilinçdışı bir özellik kazanmış dışavurumlarıdır. “ (Leppert,2009:23-24)

Bir topluma ya da bir kültüre veya onun sınıfsal yapısına ait davranış kalıpları ve yaşamsal alışkanlıkları, söz konusu durumun örneklerini oluştururlar. Bir toplumsal sistem onun üretim ilişkilerinden bağımsız kurulamayacağından, teamüller de iktidar mekanizmalarının etkisini yansıtan, üretim ilişkileri ve deneyler bağlamında oluşmuş davranış ve eylem biçimlerini yansıtmaktadır ve ideoloji ile bağları buradan gelir. Bu alanda ortaya konan tavır ise tercihleri açığa çıkaracağından politik alanı ya da zemini ifade etmektedir.

“Daha keskin bir ifadeyle, teamüller aslında çok seçici hakikatlerin söyleniş tarzlarıdır. Asla nesnel değildir; her zaman çıkar güdülü ve taraflıdırlar.” (Leppert,2009: 24)

Çıkar güdülü ve taraflı oluşları toplumsal teamüllerin ideolojik yanını ortaya koyarken, simgesel düzlemde görsel kodlar türetmeye de elverişli bir yapı sunmaktadır:

“Örneğin Avrupa portreciliğinin –ki, tanımı gereği, yüksek sınıfların temsilleridir- teamüllerine göre, seçkinler asla dişlerini gösterecek kadar gülerlerken resmedilmemeliydi (hatta seçkinler genellikle hiç gülmemeliydiler resimlerinde). Ama yoksul sınıfların resimleri için tam tersi geçerliydi. Bu insanlar resimlerinde genellikle alabildiğine sırıtıyorlardı [Fotoğraf-5-6]. Bu farklılığın tarihi, sınıfsal önyargılar ile sınıfa özgü vakar, güzellik ve hatta toplumsal ve ahlaki değerlilik anlayışlarının damgasını taşır”. (Leppert,2009: 24)



Fotoğraf-5: Rubens (1621-25). Portrait of Anne of Austria



Fotoğraf-6: Frans Hals (1626). Lute Player with Wine Glass

Simge, sembol, gösterge ya da teamüller son tahlilde estetik deneyi ve gündelik olanı da içine alan bütünlüklü bir görsel kültür ve toplumsal hafıza oluşturmaktadır. Tüm bunlar gösterge ve simgelerin içeriğini oluşturmakta belirleyici olduğu gibi, sanat işinin imge düzeyinde kuruluşunda ya da algısında yönlendirici, taraflı ve hatta bazı örneklerde bir afiş kadar politik bir işlevi de yüklenebilmektedirler.

"Görsel kültürün anlatımında kullanılabilecek hiçbir nesnel, tarafsız ya da daimi sanat ve tasarım tanımı yoktur. Bu aşamada, bu tür düşüncelerden dolayı umutsuzluğa kapılan kişiler olacaktır. Hiçbir tarafsız ve nesnel tanımlama olmadığına göre, hiçbir tanımlama olmayacağı da iddia edilebilir. Hatta hiçbir nesnel ya da tarafsız tanımlama olmadığına göre, görsel kültür üzerine çalışmanın ya da ona bir tanımlama getirmenin yararı olmayacağı söylenebilir. Bu fikirlerin her ikisi de göreciliktir. Eğer sanat, tasarım, güzellik ya da estetik duygu olarak adlandırılan şeyler, kültürel zaman ve mekana göre değişiyorsa, o zaman bunların sabit hiçbir bilgisi ya da analizi olamaz. Ayrıca bu tartışmaların hepsinde, bu tür düşüncelere engel olduğu varsayılır. Öte yandan, bu düşüncelerin başka düşüncelere ulaşmak için başlangıç noktaları olduklarını da düşünmek olasıdır." (Barnard, 2002: 173)

2.3. Göstergeler ve Çağdaş Sanat

Sanat tarihinde karşılaştığımız tüm yapıt okumalarında, mutlaka imge, simge ve gösterge kavramlarına değinilmektedir. Ancak günümüz sanatında diğer bir deyişle çağdaş sanatta imgenin kuruluşu, farklılaşan estetik beklenti ve postmodern kuramı ilgilendiren eğilimler bağlamında, hem anlamsal hem de biçimsel olarak göstergelerle daha yakın ilişki içindedir. Bununla ilgili olarak çağın gerekleri, yaşam tarzındaki değişiklik ve politik gelişmelere kadar uzanan bir yelpazede birçok neden sayılabilecektir.

Buna göre özellikle ekonomik gelişmenin, küreselleşmenin ve tüketim kültürünün getirdiği reklam dili artık gündelik yaşamın her alanında olduğu kadar sanatsal olanın dokularına da işlemiş gözükmektedir. Dolayısıyla göstergeler kolaylıkla sanat eserine dahil edilebilir bir ortak dil oluşturmada başvurulacak temel unsurlar haline gelmiştir. Burada sanatçının kavram oluşturma süreci açısından kurmak istediği anlamı ifade edebilecek olan dilsel göstergeler ve görsel göstergeler arasında değişen

tercihlerden söz edilebilirken, her ikisinin de kullanıldığı sanat işlerine de rastlanabilmektedir. Özellikle kavramsal sanat ve sonrasına denk düşen dönemde ortaya konan çağdaş sanat yapıtının metinle birlikte ya da sadece metin olarak kurulduğu örnekler azımsanmayacak bir nicelik sergilemektedirler.

"İmge yaratma ve bilgilendirme söz konusu olduğunda görsel sanatlarda özellikle güncel sanat pratikleriyle yazınsal metinler söz konusu olduğunda biz sanatçıların, "imge avcıları"nın işi hiç de kolay değil aslında. Yazınsal metinde göstergeler imgelere dönüşebilir, anlamlı yapılar oluşturabilir, neden/sonuç ilişkilerine bağlanır ve sonuçta metin bir öykü olarak kavranmaya elverişli hale gelir. Sözcük de imgenin "öteki"si olduğundan, kavramsal sanatın metne yönelmesinin, güncel sanat pratiklerinin kimi örneklerinde görsel ile yazınsal olanın birlikte sunulmasının ya da yazınsalı görsel olarak temsil etmenin bir nedeni de budur." (Özgür, 1999: Elektronik kaynak)

Kuspit 2004'te yayımlanan Sanatın Sonu adlı kitabında, modern sanatın yaratıcı imgelemini ve sezgi gücünü yitirdiğini savunur. Ona göre sanat ideolojik mesaj iletme aracı haline gelmiştir. Bu durumu Platon'nun kitleleri hipnotize edecek ölçüde ikna etmeye yarayan mitleri kullanmasına benzeterek, şöyle söylemektedir: ne var ki postestetik sanatın vermek istediği ideolojik mesaj, mitleştirici bir allayıp pullamayla sunulmaz. Üstelik söz konusu mesaj gündemdedir ve haber değeri taşımaktadır; hakikati illa ki bütünüyle anlatmaz, yalnızca nesnel hakikati anlatır. Çiğ çiğ yutulması gerekir çünkü postestetik sanatta düşünceler henüz hamdır, düşünsel ve duyusal açıdan sindirilmemiştir, ortada sanat denilebilecek hemen hiçbir şey yoktur. […] mesaj ne kadar basitse o kadar iyidir; çünkü basit mesajın kitlelere iletilmesi diyalektik açıdan karmaşık bir mesajın iletilmesinden daha kolaydır. […] bu sanat, kitle iletişim araçlarının yoksul bir akrabası gibi görünmeye başlamıştır, çünkü onların ikna yeteneğine de ulaştıkları noktaya da sahip değildir.(Kuspit, 2006: 56-57)

İmge ve gösterge ilişkisi üzerinde durulurken kısaca değinilen, modern ve postmodern sanat yapıtı arasındaki ileti ve dolayısıyla gösterge sistemleri arasındaki farklı dilleri oluşturan yapı, üretim ilişkilerine ve en genel haliyle kapitalist gelişim sürecinin sonuçlarına dayandırılabilir. Buradan hareketle iktisadi sürecin yaşam biçimlerine, kuramsal çalışmalara ve sanata yansımalarının, dolaylı ya da doğrudan,

algılayış ve düşünüş biçimlerini değiştirdiğini belirtmek gerekmektedir. Çağdaş sanat, artık hayatın kendisi ile eş zamanlılık gösteren ve hatta reel yaşamın gerçekliğini sorgulayan postmodern eğilimler etrafında şekillenirken, göstergeler de bu yaklaşımlar doğrultusunda sürekli bir güncellemeye tabi olmaktadır. Dolayısıyla sanat tarihinde ikonografik okumalarla anlam dizgeleri çözümlenen bir çok eser için yapılmış yapıt okuma biçimi, çağdaş sanatta geçerliliğini yitirmektedir. Ancak burada bir ters orantıdan söz edilmelidir:

Baudrillard'da göre çağdaş sanat imgeleri yok etmekten değil, imge imal etmekten dolayı, görülecek hiçbir şeyin olmadığı bir imge bolluğu imal etmekten oluştuğu için ikon kırıcı hale gelmiştir. Ona göre günümüz sanatı sürekli geçmiş imgelerden beslendiği için kendi cesedi üzerinde çalışmaktadır. Var olan gerçeklikten yeni gerçeklikler üretmek simülasyonun simülasyonunu kurmakla meşguldür. Ona göre bu simülasyon artık bir olay bile değil bizim mutlak bayağılığımız, gündelik bir müstehcenlik ve imgelerin pornografisi söz konusudur. Bu da kati bir nihilizm ve kültürü formlarının şuursuzca tekrarlandığı bir süreci, yani günümüzü tarif eder. (Baudrillard, 2010: 35)

Scott Lash, *Sociology of Postmodernism* adlı incelemesinde durumu şöyle özetler: "Modernizm, gösteren, gösterilen ve göndergenin rollerini net bir biçimde ayrıştırıp özerkleştirdi. Postmodernizm ise ayrımları sorunsallaştırdı, özellikle de gösteren ile gönderge arasındaki, başka deyişle temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi…" (Aktaran: Kreft, 2009: 11)

Baudrillard'a göre " bizler bir simülasyon dünyasında yaşıyoruz göstergenin en büyük işlevinin gerçekliğin kayboluşa itmek ve bu yolla onun kayboluşunun üzerini örtmek olduğu bir dünyada. Sanat başka bir şey yapmıyor. Günümüz medyası başka bir şey yapmıyor. Bu yüzden ikisi de aynı kadere mahkûm. (Baudrillard, 2010:36)

Çağdaş sanat yalnızca görsel göstergeleri kullanarak sembolik anlamlar yaratmaz, onun anlam dizgesi, çoğunlukla metinle de desteklenerek oluşturulur. Buna göre kurulan biçim, doğrudan algıya hitap eden gündelik hayatın göstergeleriyle örülürken; metin, bilgilendirme, iletiyi ulaştırma ve son tahlilde

imgenin bütünlüğünü kurma işlevini üstlenmektedir. Buna göre kurulan biçim, gündelik hayatın göstergeleriyle örülürken; metin, bilgilendirme, iletiyi ulaştırma ve son tahlilde imgenin bütünlüğünü kurma işlevini üstlenmektedir. Sanat ve gündelik yaşamı birbirinin içinde eritmeyi öneren günümüz sanatı, bu yaklaşımıyla vakit kaybetmeden bunu gerçekleştirmek çabasında gibidir. Dolayısıyla her şeyin hızla alınıp tüketildiği bir geçicilik ortamında (günümüzde); yoğun mesaj akışı ve sınırlı vakit aralığına sahip izleyiciye çabucak iletisini ulaştıracak göstergelere ve metinlere ihtiyaç duyar.

"Güncel sanat imgeye, insanla yaşam arasındaki bağları bulgulamayı sağlayacak kavrayış sürecinin çıkış noktası olarak bakıyor. İmgelerin anlamını, geçerlilik alanını, yaşam açısından okurun düşgücüyle olan karşılıklı alışverişte belirlemekten yana. … güncel sanat pratikleri yapıtın karşısında uzun uzun enerji sarfiyatını reddediyor." (Özgür, 1999: Elektronik kaynak)

Göstergelerin çağdaş sanatta geçmişe oranla çok daha fazla işlev kazanması, reklam diline hızla yaklaşmış olan günümüz sanatının, kapitalist üretim sürecinin geldiği nokta itibarıyla hızlı tüketimi öneren ve buna mahkûm eden yapısıyla da bağlantılıdır. Kültür endüstrisinin bir sonucu olarak sanattaki hızlı tüketim, sanat işini derin sembolik anlam katmanları örmek yerine; Ferhat Özgür'ün tabiriyle kişisel mitolojiler ve itiraflara yöneltmekte, buralardan izleyici merakını çekebilecek, onu şok edebilecek milyonlarca hikâye ile imge ve anlam üretmede malzeme sorununu ortadan kaldırmaktadır!

"Güncel sanat kişisel mitolojilerin, itirafların yeri ise; bunu gerçekleştiriyorsa, işte teşhir için oldukça gerçek ve dramatik bir şey bulunmuştur. İzleyicinin patolojik olana duyduğu ilgi bunu destekler. Tracy Emin, Cindy Sherman, Shirin Neshat çalışmalarını bu şekilde geliştirmişlerdir [Fotoğraf-7]. Patolojik olan sistemin işlerliği için gerekli olan malzemenin temini için bugün iyi bir kaynaktır. Tüketime endekslenme eğilimindeki sanat için büyük miktarda malzeme gerekmektedir. Derinliğine bir tüketim olamayacağına göre, yüzeye yayılan bir nicelik artışı ancak bunu karşılar. Ama bu kişisel mitolojilerin, itirafların kralının reality showlarda

olduğunu unutmakla mümkündür. Ama bu unutkanlığı diğer yarımız halledecektir.” (Balcı, 2005: Elektronik kaynak)



Fotoğraf-7: Tracey Emin, 1998. *My Bed*

Güncel sanatta imge kurmak gündelik göstergelerle gerçekleştiğinden, sanat yapıtının ayırdı zorlaşmakta; doğrudan algıya hitap eden ve anlam derinliğini önemsemeyen örneklerle, imgenin içindeki sanatsal olanı dışarıda bırakan ve politik olana yer açan bir yapı geliştirmiş olmaktadır. Burada politik olan, birçok örnekte radikal bir eleştiri geliştirmekten çok, ifşa ve teşhir ile sunulmakta, dolayısıyla dönemin gündelik politikasına, yaşam biçimine, tavrına ve eğilimlerine referans oluşturmaktadır. Belgeselci bir mantıktan çok teşhir ve itirafa dayalı bir yapı sunduğundan, gündelik göstergelerin aynı teşhir mantığında kurgulanmasını gerektirmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM
MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME SANATTA POLİTİK İMGE

Modern ve postmodern kavramları özellikle 1960 sonrası dönemden başlayarak yoğun olarak tartışılmakta ve bu tartışmaların farklı biçimlerde devam ettiği gözlemlenmektedir. Tartışmaların ortaklaştığı nokta ise bu iki kavramın birbirine karşıt öğeler barındırdığı ve postmodernizmin modernizm sonrası bir yaklaşım biçimi olarak, eleştirel düzeyde kurulduğudur. Söz konusu iki dönemin birbiriyle ilişkisi bakımından, tanımlar farklılık gösterebilmektedir. Buna göre, bazı kaynaklar postmodernizmi modernizmin devamını yansıtan, onun içinde-ona dâhil bir aşama olarak tanımlarken; bazıları da tam anlamıyla yeni bir yaklaşım ve dönem olarak ele alırlar.

Modernizmin temel ilke ve ideallerini oluşturan tarihsel süreçlerin değerlendirilmesinde bakılması gereken, toplumsal dönüşümlerin söz konusu ilkeleri nasıl ve hangi ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendirdiği/olgunlaştırdığıdır. Bu açıdan bakıldığında modernizmin temelini oluşturan, İlerleme-tarihsellik, evrensellik, merkeziyetçilik gibi ilke ve ideallerin en genel ifade ile kapitalistleşme sürecinde, burjuvazinin kendi iktidarı lehine organize ettiği koşullar ve sonuçlar biçiminde oluştuğu söylenebilir. Toplumsal dönüşümlerin sanatı belirleyiciliği açısından, aydınlanma düşüncesi ile temellendirilebilecek olan modernite, oluşum süreci ve sönümlenme aşamaları olarak kapitalistleşmenin belli dönemlerinin öne çıktığı bir tarihsel arka plan çerçevesinde tanımlanabilir.

Postmodern süreçle yakın bağlantısı olduğu bilinen çağdaş sanatın ise, geç-kapitalizmin revizyonu bağlamında araçsallaşarak, küreselleşmeci siyasetin çizdiği hatta ilerlediğine tanık olunmaktadır. Buna göre burjuvazinin belirleyici rolünü merkeze alarak, Lev Kreft'in sanat-siyaset ilişkisine dair üç aşamalı olarak (uluslaşma, özerklik ve avangard) ele aldığı Modern sürece eklemlenen postmodern süreç için; bir kronoloji takip etmeksizin; esnek üretim, küreselleşme ve kültüralizm gibi aşamalardan söz edilebilir. (Kreft, 2009)

“Ulus inşasına ve mutlakıyetçiliğe bağlı sanat-siyaset ilişkisi modelinin kökleri 17. yüzyıl, tam gelişimi ise 18. yüzyıl Avrupa’sına dayanıyor; sanatsal özerklik, 19. yüzyıl Fransa’sında gelişerek yayıldı; avangard ise tarihsel olarak Birinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde ortaya çıktı ve 20. yüzyıl boyunca etkili oldu. Ama bu söz konusu modellerin karışık ve melez bir biçimde uygulanmadığı anlamına gelmez. Dünyanın farklı coğrafyalarında farklı bileşiklerle bir arada ya da birbirlerine rakip olarak var oldular. Bugün, 21. yüzyılda bile hala gündemdedirler.” (Kreft, 2009: 20-21)

1. SANAT-SİYASET İLİŞKİSİNDE ÜÇ MODERN ADIM

1.1. Uluslaşma

"Ulus devlet, siyasi iktidarın merkezileşmiş ve egemen biçimde örgütlenmesidir. Egemenlik, sistemin kendi kendini idame ettirmesi, yönetmesi ve diğer ulus-devlet sislemlerinden bağımsız olması demektir." (Kreft, 2009: 21)

Ulus-devlet, Fransız Devrimi ve sanayi devrimini temsil eden çifte devrim süreci ile birlikte, 17.yy'da mutlakıyet döneminde başlayan kapitalistleşme sürecinin bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin yaygın eğilimi olan merkezileşme ile ulus-devletler oluşmakta ve bunlar kendi resmi dillerini, sanatlarını, yaşayış biçimlerini standartlaştırma çabasına girmektedir.
Bu dönemde "merkezi denetim, mülkiyeti, üretimi ve siyasi faaliyeti de kapsayacak biçimde genişledi; yöneticiler büyük ölçüde özerklik kazanmış nüfuzlu kişilere sırtlarını dayamayı bırakıp doğrudan yönetimi dayattılar, merkezi iktidarlardan dosdoğru mahallelere ve evlere kadar uzanan yönetim birimleri oluşturdular. Bu, kaçınılmaz olarak kültürel denetimi de içine alıyordu; dilde, tarihte, sanatta yaşantıda tek bir gelenek belirlenerek ya da yaratılarak ulusal sınırlar içinde daha önce var olan diğer bütün gelenekler karşısında öncelik kazandı. Devletler daha önce görülmemiş bir boyutta ulusal eğitim sistemleri kurmaya, standart ulusal diller dayatmaya, sergiler müzeler kurup sanata sübvansiyon sağlamaya, kültür üretimini ya da mirasını sergilemek için başka yöntemler oluşturmaya, iletişim ağları kurmaya, ulusal bayraklar, semboller, marşlar, bayramlar, törenler ve gelenekler icat etmeye giriştiler." (Tilly, 2005: 42)

Bir ulusun yaratılması -genellikle ulus inşası olarak adlandırılır-, ulus devletin başarılı biçimde yaratılmasının olmazsa olmaz koşuludur. Ulus-devlet yaratmak için bir toprak parçasının ve üzerinde yaşayanların ortak bir yaşam alanını belirten sınırlar dâhilinde olmaları, yurttaş olarak kabul görenler ile ikinci derecedekilerin ve sıradan sakinlerin birbirinden ayrılmaları gerekmektedir. (Kreft, 2009: 21)
Bu sınıflama, ulusun layık olduğu sanat formunun kimlere ne ölçüde ulaşıp ulaşmayacağı açısından da önemlidir. Zira ulus-devlet süreci ile birlikte sanat,

belirgin kalıp ve katı kurallar çerçevesinde, halen aristokrasi ile temsil edilen ancak o dönemde orta sınıf olarak sözü geçen burjuvalardan yönetici olan bir kısmını da içine alan yüksek sınıflara hitap eden bir uğraş olarak şekillenmektedir. Çok muhtemel olarak da sanatta "elit hazlar ve seviyesiz hazlar" (Kreft,2009:29) şeklindeki ayrım sınıfsal hitap düşünülerek ortaya konmuştur. Politik alan ile kurabildiği yakın ilişki dolayısıyla sanat, ulus inşasının en önemli ayaklarından biridir. Çünkü sanat, dönemin ileri gelenleri arasında yaygınlaşabilecek ortak ve üstün bir beğeni kalıbının şekillenebileceği zemini de ortaya koyar. Bu noktada ulusun varlık kazanması adına gücünü temsil edecek sınırları kesin, kuralları ve yönergeleri olan bir sanat anlayışı önerilmektedir. Bu da belirgin bir eğitimle gerçekleşecek olan sürecin başlaması anlamını taşır.

Lev Kreft'e göre, "19.yüzyılda sanat ve siyaset arasındaki en önemli ilişki modeli ulus inşasıydı, ama bu modelin tohumları 17. yüzyılın mutlakıyetçiliğinde yatıyordu: Fransız Güzel Sanatlar Akademisi, bir ulus devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurumdu." (Kreft, 2009: 23)

Fransız Güzel Sanatlar Akademisi'nin doğmasına sebep olan dini savaşlar ve iç savaşlarla geçen kaotik süreçte ortaya çıkan kuşkuculuk karşıtı tavırdır. Bu esnada doğan iktidar boşluğunda yönetime gelen Fransız Kardinalleri, Descartes felsefesinde olduğu gibi bu kuşkuculuğu ve kaosu ortadan kaldıracak bir kesinliği güttükleri politikalarının bir sonucu olarak benzer yaklaşımlar içindedirler. Söz konusu kesinlik anlayışının modernizmin barındırdığı değer ve ilkelerden biri olması bakımından bu dönemde ortaya çıktığı söylenebilir.
Modern felsefenin ve modernite hattının başlangıcı sayılan Descartes'ta da kuşkuya yer yoktur. Dönemin bilimsel gelişmeler ve ilerlemeler açısından, uzun ve durgun bir süreden sonra çok verimli geçmesi beraberinde, 17. Yy 'da, yeni bir çağ ve yeni bir bilim kavrayışı da gerçekleşmektedir. Bunun bilincine ilkin varan da Descartes olmuş, "Yüzyılımız bana daha önceki yüzyılların hiçbirinden geri kalmayacak ölçüde verimli ve kafaca zengin görünüyordu" demiştir. (Timuçin, 2006: 355)

Descartes felsefesi, o dönemde kuşkuculuk karşısındaki en berrak yaklaşım olması beraberinde 17. yüzyılın ikinci yarısında XIV. Louis hükümranlığında daha

da etkili olmuştur. Buna göre örneğin kralı temsil eden güneş sembolü, düzen ve kesin bir güç isteğini ifade eder. Bu da merkezi otoritenin söz konusu tarihsel süreçte kendini bir ihtiyaç olarak dayatması şeklinde yorumlanabilir. Daha sonra modernizmin merkeziyetçi eğilimlerinin belirlendiği erken aşama, burada ulus-devlet sürecini başlatan merkezileşmenin oluşumunda gözlemlenebilmektedir. Merkeziyetçi devlet otoritesini kurmak ve ulus-devleti egemen yapı olarak güçlendirmek adına Louis pek çok girişimde bulunur. Bunlardan en önemlisi ulusal kimlik meselesini kurmaktır. Kimlik konusu için Fransız Akademisi oldukça işlevsel bir araç olmuştur. Akademi evrensel, elit ve medeni bir bilgi oluşturmak amacı ile yola çıkarak; ulus devleti temsil eden, medeniyeti kendi ilkeleri doğrultusunda kuracak ve kitlelere öncülük edecek yegâne kurum olarak tarif edilmiştir.

Fransız Akademisi, 1635'te bir imtiyaz mektubuyla kurulmuş, bu belgede iç savaşlarla ortaya çıkan karmaşanın ticaretin canlandırılması, odunun disipline edilmesi vergilerin düzenlenmesi gibi meselelere müdahalelerle yeniden sağlanan düzen övülmüştür. Düzenin sağlanması, 'bilimin ve sanatın gelişmesine imkan verirdi böylece " ordunun yanı sıra edebiyat da gereken itibarı görürdü, çünkü bu ikisi, güçlü bir devletin en temel hazineleri " idi.' (Kreft, 2009: 25)

Düzenin sağlanmasında ilk ve en temel araç olarak dil üstüne yoğunlaşılmıştır. Böylelikle tüm yönetimsel süreçler ve iletişim alanlarının denetimi kesin bir çözüme kavuşacaktır. Söz konusu çözüm dönemin hükümdarı François'nın ve saray çevresinin kullandığı dilin hukuki alanda resmi dil olarak ilan edilmesi ile sağlanmıştır. Başlangıçta sadece hukuk alanını ilgilendiren bu durum tek bir dilin yönetimsel açıdan iktidara sağladığı olanaklar çerçevesinde yaygınlaşmıştır. Bunun gerekçesi ise açıktır: "Fransız dilinde bütünleşme, standartlaşma ve saflaşma sağlamak." (Kreft,2009: 25-26)

Bu gerekçelerle güçlü bir ulus inşa edilirken, 1694'te akademinin hazırladığı Fransızca Sözlük yayımlanarak üstün dil sayılan Fransızca'nın da standartlaşması amaçlanmıştır. Bu dönemde akademi, tiyatrodan, resim sanatına tüm sanat dallarında üstün bir beğeninin kuralları ve formlarıyla oluşturulmasına çalışmış, sanat kuramcıları çeşitli sanat kuramlarına dair kuralları içeren kitaplar kaleme almışlardır. Akademi içinde gelişen sanat ve edebiyat tartışmaları antikler ve modernler adı

verilen iki grup arasında gelişirken, Antik Yunan ve Roma sanatını savunan antikler *muhafazakâr*; modern Fransız beğenisi savunanlar ise *ilerici* olarak tanımlanmıştır.

Buna göre örneğin şiire ilişkin tartışmalarda, modernler hiçbir şiirin Hıristiyan şiirindeki incelikle boy ölçüşemeyeceğini, Fransız beğenisinin modern, yani çağdaş şiir ve edebiyat eserlerini yeğlemesi gerektiğini iddia etmişlerdir. Hıristiyanlık temalarıyla işlenmiş olan şiirin geçmişteki antik dönemin pagan inancı doğrultusunda işlenmiş şiirinden çok daha iyi ve ileri olduğunu savunan modernlere göre tarih bir ilerleme sürecidir ve ileri bir zamana ait olan şey, asırlar öncesine ait olandan daha ilericidir. Bu da tıpkı sonraki dönemlerde aynı iddiayı taşıyacak olan sanatsal modernizmin genel eğilimleri gibi ulus-devlet siyasetinin gereklerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır. 17. yüzyıldan 18. yüzyıla tartışmalara katılan birçok filozof ve yazar Fransız beğeni estetiğinin ölçütleri üzerine çalışmış ancak kesin yargılara dayanan bir formül bulunamamıştır. Charles Batteux'nun "Tek İlkede Güzel Sanatlar" adlı eserinde belirttiği ve daha sonra modern sanatın temellerinden birini oluşturacak zorunlu ve yararlı durumlara hizmet eden ve sadece zevk veren insan yetileri olarak iki ayrı kategori tarif etmiştir. Bu tarifle birlikte önceden eşit olan sanat dalları bundan sonra resim, şiir, müzik, tiyatro ve dans ile mimari ve belagat olarak iki ayrı kategoriye ayrılmıştır. Bununla birlikte yararlı (işlevsel) olan bir şeyin söz konusu elit beğeninin konusu olamayacağına karar verilirken, sanatta "Kant'ın estetik yargının apriori koşulu olduğunu savunduğu saflık ölçütü" gelmektedir. Fransız Akademisi'nde süren tartışmalar beraberinde sanat dalları elit ve seviyesiz hazlar olarak ikiye ayrılırken, Fransız beğenisine hitap edecek resim formunun örneğin önemli şahsiyetlere ait olan portreler olabileceği ancak sıradan halkı konu edinen resimlerin ise bunun altında yer alacağı belirtilmiştir. (Kreft,2009: 26-30)

Resim galerilerini gösteren tablolar on yedinci yüzyılda oldukça yaygındı [Fotoğraf-8]. Bu tür tablolar bir yandan resim-koleksiyonu yapma çılgınlığının bilinçli bir faaliyet olduğunu onaylarken, aynı zamanda koleksiyon yapmanın soylu bir statü, servet ve iktidar sahibi olmayı gerektirdiği iddiasının yerleşmesine yardım ediyordu. (Leppert,2009: 33)



Fotoğraf-8: Willem van Haecht(1628), *The Gallery of Cornelis Van Der Geest* [yağlıboya], Rubenshuis, Belçika.

Bu belirgin kurallar ile standartlaştırılan kültür ve sanat anlayışı, bundan sonra sanatın zanaattan ayrı ve özer bir kategori olarak ele alınması konusunun da başlangıcını oluşturmaktadır.

Sanat-siyaset ilişkisinde önemli başlıkların başlangıç aşamalarını oluşturan (ilericilik ve saflık gibi) modern ölçütler, ulus-devletin temelleri atılırken ortaya çıkmış ve modernizmin temel yapı taşlarını oluşturmuştur. Elit hazlara gelindiğinde ise, aristokrasi egemenliğinin net bir biçimde ortaya konduğu, bu bağlamda sınıfsal bir ayrımın altının çizildiği görünmektedir. Sanatın politik işlevi, egemen sınıf lehine bir hayatın örülmesi noktasında, mutlakıyet sonrasında da bu defa da burjuvazi egemenliğinde tecrübe edilecektir.

1.2. Özerkleşme

Rönesans'tan itibaren hükmünü sürdüren ve özellikle Fransa'da Romantizm içinde dahi etkileri görülen saray sanatı, 18. yüzyılda bir duraklama yaşamaya başlamış ve daha sonra yerini modernist dönemde bile egemen olan burjuva öznelliğine bırakmıştır:

"Yeni sanatta renk ve ifade farkları, eskinin belirgin, sağlam ve nesnel çizgisine yeğ tutulmuş, duygusallık ve duyumsallık her alanda kendini göstermiştir. Bu nedenle 18. Yüzyıl, Barok çağın debdebe, gösteriş ve iddiasını en yetkin biçimde temsil etmekle birlikte, 17. Yüzyıldaki *grand gout'*nun dirençle sürdürülme tutumuna yabancıdır. Toplumun en yüksek sınıfı için yaratılan eserler bile kahramanlara özgü biçimlerden yoksundurlar. Fakat ilgilendiğimiz bu sanat yine de toplumdan oldukça uzak; ince ve gerçekte soylular sınıfına özgü olan; hoşa gideni ve alışılagelmiş olanı, tinsel ve kendiliğinden olana yeğleyen; tüm evrence kabul edilmiş; belirli ve durmadan tekrar edilen kalıplara uyularak uygulanan; çoğunlukla dış yüzeyle ilgili olsa da teknikte ustalık isteyen bir sanattır." (Hauser, 2006:3)

Fransa'da mutlakıyetçiliğin çözülüşüyle birlikte devletin sanat üzerinde kurmaya çalıştığı hâkimiyet zayıflamış, devrimle birlikte de tamamen sonlanmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde sanat devlet yönetiminden ve yarardan (işlevden) tam anlamıyla bağımsızlığını ilan etmiş görünmektedir. Sanatın özerkliğinin ilanı anlamına gelen bu gelişmeler sanat ile siyaseti birbirinden tamamen ayırmayı savunurken, esasen "bu anlayış, belirli bir sanat politikasını, dolayısıyla belirli bir estetik iktidar rejimini temsil etmektedir ve sanat ile siyaset arasındaki üçüncü model olan avangarda kadar uzanan sonuçları olmuştur." (Kreft,2009:32)

Sanatın özerkliği konusu, yeni sınıfın yeni düzeninde ortaya çıkan ve sanat alanını ilgilendiren bir revizyon gibi gözükmekle birlikte, özerkliğin ortaya çıkışıyla ilgili bir çok yaklaşım mevcuttur. Buna göre örneğin B. Hinz özerklik fikrinin başlangıcını, "Üreticinin üretim araçlarından tarihsel olarak ayrıldığı bu evrede sanatçı, iş bölümünün –kuşkusuz ardında izler bırakmakla birlikte- dokunmadığı yegâne üretici olarak kaldı… Öyle görünüyor ki [sanatçının] ürününün özel, 'özerk' bir şey olarak önem kazanmasının nedeni, tarihsel iş bölümünün devreye

girmesinden sonra [sanayi devrimi] üretim tarzının devam etmesidir." (Aktaran: Bürger, 2007: 85) şeklinde belirtirken, Bürger bunun Rönesans sanatçısının sarayda çalışması dolayısıyla, yeni üretim ilişkilerinde kendisini zanaatçı statüsünden ayırmış olması ile açıklamaktadır. Benzer bir yaklaşımla M. Müller de "sanatsal emeğin bir yanda maddi diğer yanda entelektüel üretim olmak üzere ikiye bölünmesini teşvik eden"in saray olduğunu belirterek, bu bölünmenin sarayda yaratılmış olan sanat alanında yaşandığını ve bunun da değişen üretim koşullarına karşı verilmiş feodal bir refleks olduğunu söylemiştir. (Bürger, 2007:86)

1747'de Batteux sanatın özerkliğinin kökeni sayılabilecek güzel sanatlar tanımını yaparak; "bazı insan yetilerinin her türlü zorunluluğun ötesinde, sadece keyif ve hazzı içerdiğini; bunların yaratılma nedeninin insanın can sıkıntısı olduğunu belirtmiştir. Buna göre, "Doğanın onlara kendiliğinden sunduğu hazlardan sıkılmış ve kendilerini hayattan zevk almaya müsait koşullarda bulmuş insanlar, zihinlerini canlandırıp beyinlerini kışkırtacak yeni bir duygu ve düşünce düzeni yaratmak için dehalarından yararlanırlar." (Kreft,2009: 32)

Saray sanatının sona ermesi ve yerine yeni burjuva beğeni ölçütlerinin gelmesi, tek tek ülkelerin kendi iç dinamikleri ile bağlantılı bir zamanlama ve içerikle yaşansa da, 18. Yüzyılın sonunda Avrupa'da sanatın özerkliği neredeyse tamamen kurulmuş, burjuva beğeni ölçütleri tüm kıtaya hâkim olmuştur:
"Sanat ve kültür tarihinde önderliğin bir sınıftan diğerine bu denli kesin bir biçimde geçmesi ender rastlanan bir olaydır. Orta sınıf tamamıyla soyluların yerini almış ve süslemeciliğin (dekorasyon) yerini alan ifadeciliği yeğleyen beğeni farkı o güne dek, hiçbir dönemde bu denli belirgin olmamıştır." (Hauser, 2006:4)

Saf güzellik, bundan böyle, zorunluluklar ve yarar ötesinde tarif edilen bu koşulları sağlayabilecek kişilere has bir dehanın ürünüdür. Böylelikle yeni bir duygu ve düşünce düzeni yaratılmış olur. Bununla birlikte güzel sanatlar hem zorunluluk ötesi bir alandır hem de zorunlu ihtiyaçların giderilmesinden alınan hazzın ötesindedir:
"Sanatın ve güzele dair estetik yargının basit hazların ötesinde bir şey olduğu, Kant'ın eleştirisinde daha da açık biçimde ortaya konur. *Yargıgücünün Eleştirisi*'nin ilk kısmını okuyanlar, çıkarsızlık ve amaçsız amaçlılık kavramlarıyla ve estetik

beğeni yargısının evrenselliği iddiasıyla karşılaşırlar; bu bölümde Kant'ın, sanatını doğa gibi, herhangi bir kavrama ya da kurala bağlı olmadan, kendisi kural koyarak yaratan deha tanımını da gözden kaçırmak imkânsızdır." (Kreft,2009: 34)

Modern sanatın ilkelerinden biri olarak bilinen her türlü işlevden arınmış, siyasetle ve herhangi bir işlevle ilişiği bulunmayan, kendi estetik kural ve ilkeleri doğrultusunda tarif edilen saf sanat anlayışı, kökenini oluşturan tartışmalarla bu dönemde ortaya konmaya ve şekillenmeye başlamıştır.
"Sanatın özerkliği sanatta estetiğin politikasıdır: hayatın özlemini çektiği, ancak sanat olmadan kavuşamadığı her şeyi hayata sunan bir politika. 20. Yüzyılda sanatın bu büyük misyonu, sanatı hayata kavuşturma projesiyle yeniden dolaysızca politize olur. Peter Bürger'e göre bu, tarihsel avangardın projesidir." (Kreft,2009: 36)

Sanatın özerkliği beraberinde kazandığı özgür alan, kendi estetik politikasını yaratmış olması yanında, siyasi alandan hiçbir zaman tam anlamıyla ayrılamamış; kapitalist süreçte çoğunlukla egemen sınıf olarak burjuvazi denetiminde gelişme göstermiştir. Bu yanıyla sanatın özerkliği konusundaki ideal tanım her dönemde, özellikle angaje sanatın eleştirisinde gündeme gelmiştir. Sanat ve siyaset ilişkisinin modernizm bağlamında son ayağını oluşturan avangard, burjuvazinin eğilimleri doğrultusunda, toplumsal alandan ve hayattan kopmuş olan sanatı tekrar hayata geri çağıma hareketi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamıyla modernizmin sanatsal yaklaşımları açısından belki de son halkasını oluşturur.

1.3.Avangard

"Sanat ve siyaset alanında kullanılan avangard terimi, Rönesans'ın askeri teorisinden devşirilmiş bir metafordur: battaglia, retrogard ve avangard hareket halindeki bir ordunun üç bölümünü temsil eder. Tarihsel zamanın geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında bölünmesi ve mükemmel topluma/insanlığa doğru bir yürüyüş olarak ilerleme fikri göz önüne alındığında, bir askeri oluşumun adı olarak avangard, bugünde geleceğin ufkunu barındıran ve geleceği temsil eden unsurları tanımlamak için biçilmiş kaftandır. " (Kreft,2009: 37)

Avangard terimini sanata ilk kez takdim eden Saint-Simon, 1830'larda sanayicilere ve bilim adamlarına şöyle hitap eder: "Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç sanatın gücüdür. […] İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız." (Artun, 2011-b:20)

Sonraki yıllarda Saint Simon'cu görüşlere ilgi duyan ve Benjamin'in Kapitalizmin yükseliş çağında bir lirik şair olarak tabir ettiği Baudelaire, '1846 Salonu' [Fotoğraf-9] adıyla kaleme aldığı sergi değerlendirmesi metnini burjuvaya adamıştır. (Benjamin, 2009:109)

"Topluma ilminizi, sanayinizi, emeğinizi, paranızı verdiniz ve verdiklerinizin bedensel, zihinsel ve imgesel zevk şeklinde ödenmesini istiyorsunuz. Eğer varlığınız tüm bölümlerin dengesini yeniden kurmak için gereken zevk ve neşe miktarına kavuşmayı başarırsa, mutlu, tok ve müşfik olursunuz- nasıl ki toplum da genel mutlak dengesine kavuşunca, tok, mutlu ve müşfik olacaksa…" (Baudelaire, 2007:92)



[Fotoğraf-9] Eugène Delacroix (1846), Rebecca'nın Kaçırılışı [yağlıboya], New York: The Metropolitan Museum of Art

Her ne kadar Benjamin 'burjuva sözcüsü olarak ortaya çıkan Baudelaire'in tutumu, şeytanın avukatlığını üstlenmiş olma anlamı taşımaz' dese de, Baudelaire ve dönemin sanatçıları burjuva ideallerinin sanatın öncülüğünde toplumu 'tok ve müşfik' hale getireceği duygusundaydılar. (Benjamin, 2009: 109)

1848'in Paris'i ise bambaşka bir havaya bürünmüştü. Engels, Marks'ın Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i kitabına yazdığı ön sözde durumu şöyle özetler:

"[…] krallıkta, burjuvazinin sınırlı bir bölümü kral adına hüküm sürerken, artık, burjuvazinin meclisi halk adına hüküm sürecektir, Paris proletaryasının istemleri, kesin olarak defedilmesi gereken bir takım ütopik martavallardır." (Marks,1990:22)

Ellerinin barut kokusundan övünen şairlerin şehrine dönüşen Paris, barikatların arkasında öldürülen binlerce proleter ile tarihin yeni bir sayfasını aralar: Gericileşen burjuva, kendi ideallerine ihanet etmiştir.

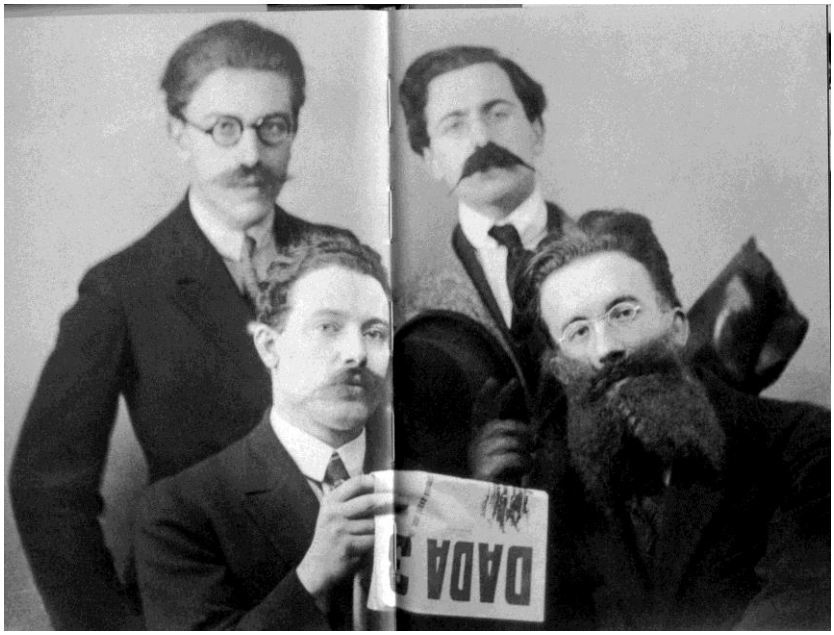
Burjuvanın kendine bulduğu yeni güvenli limanda, Baudelaire ve diğer sanatçılara yer yoktur. Artık sanat, ortaya çıkan hayal kırıklığı beraberinde "sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade eder."(Artun, 2007: 14) Buradan bir karşı-estetik örülür.

Bürger'in *Avangard Kuramında* tarif ettiği ikinci öncü sanat hareketi de Tarihsel Avangard olarak ifade edilen, iki dünya savaşı arası gelişen sanat hareketlerini (dada, konstrüktivizm, sürrealizm, vs.) kapsamaktadır. Savaş sonrası tepkiyi de barındırdığından oldukça siyasi bir içerik kazanır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki "Yeniden Hayata" sloganı, sanattan çok siyaset alanına has bir vurgu barındırır:

"Yeniden hayata dönmesi gereken, sanat kurumunca biçimlendirilen ve özerkliği içinde korunan sanat değildir. Sanatın dönmesi gereken hayat da, insanların hala ilerlemeye uygarlığa ve Avrupa ile Batı'nın kültürel üstünlüğüne inanç beslediği hayat değildir. Avangard kurumsallaşmış sanatı yok etme, hayatta devrim yapma derdindedir." (Kreft, 2009: 37-38)

Bu dönemin avangartları hedeflerini içerisinde yer aldıkları sanat kurumunu yok etmek olarak belirler. "Çünkü sanatı hayata yasaklayan, bu kurumdur. Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir. Avangard şimdi bu devrimi siyasetin yedeğinde değil, siyasete rağmen, ya da kendini siyasallaştırarak denemektedir." (Artun, 2007: 22)

Bu hareketlere kimliğini veren ise işçi sınıfının tarih sahnesine daha güçlü çıkmış olmasıdır. "Avangardın devrimci ve ütopyacı ruhu, kimi istisnalar dışında avangard sanatçının Marksizm'e ve zamanlarındaki Marksist siyasal hareketlere duydukları büyük ilgiyi de açıklar. Fransa'da sürrealistler, Almanya'da Dadacılar [Fotoğraf-10], Hollanda ve Belçika'da CoBrA'cılar arasında oldukça fazla sayıda komünist parti üyesi bulunur. Aslında parti üyesi olmasalar da, 1917 Rus ve 1918 Alman devrimlerinin yarattığı kültürel dalgaya kapılmayan avangard sanatçı yok gibidir. Bu durum onların özerkliğe olan bağlılıklarını zedelemez. Aksine… Çünkü onlara kendi devrimlerini örgütleme fırsatı sunar." (Artun, 2007: 29)



[Fotoğraf-10] Andre Breton, René Hislum, Louis Aragon, Paul Eluard (1919)

Sanatın ve hayatın birleşmesi bu dönemin muhalefeti açısından daha olanaklı bir müdahale anlamına gelmektedir. Bu durum dada sloganlarında açıkça görülür:
"Dada devrimci proletaryanın tarafındadır/ Artık özgür bırakın kafalarınızı/ Çağımız gerekleri için bağımsız kılın onu/ Yıkılsın sanat/ Yıkılsın burjuva entelektüelliği/ Sanat öldü/ Yaşasın Tatlin'in makine sanatı/ DADA burjuva fikirler evreninin gönüllü yıkımıdır." (Aktaran:Antmen, 2008:121)

Avangardın üçüncü macerası ise Avrupa'dan dışlanmasıyla başlar. Sovyet sanat politikasının değişmesi ve Nazi Almanya'sının baskıları bu durumun mimarıdır. Avrupa'dan dışlanan avangard Amerika'da Greenberg'in modernizm anlayışı çerçevesinde yeni bir çevreye bürünecektir. Greenberg avangardı "ilk önce sanatı Marksizm'den kurtaracak daha sonra ise siyasetten arındıracaktır".(Artun, 2007:19)

1960'lı yıllarda tekrar filizlenmeye başlayan avangard, sitüasyonist hareketle birlikte anılır. Avangard sanatın son temsilci olarak kabul edilirler." (Artun, 2011-b:31)

'Sitüastyonistler 'kapitalist' ile 'bürokrat' arasında ayrım yapmazlar: 'son bürokrat, son kapitalistin bağırsaklarıyla asılana dek insanlık mutlu olmayacaktır' demektedirler. 1848 'in Paris barikatlarının yıkımıyla başladığı iddia edilen avangard, tarihsel süreçte birçok evreden geçse de en önemli tutkusundan vazgeçmemiştir: Sanat ile hayatı birleştirmek.

Raymond Williams çağdaş sanatın erken dönemleri olarak postmodern avangard ve sonrasını tarif eden son avangartların durumunu şöyle anlatır; 'sanat ile hayatı başarıyla kaynaştıran, fütürizm veya sürrealizm değil kapitalizm olmuştur.'".(Artun, 2007: 26)

2. MODERNİZM ve MODERN SANATIN POLİTİKASI

Modernite, köken itibarıyla Latince bir sözcük olan ve son zamanlar, tam şimdi anlamına gelen modo sözcüğünden türetilmiştir. (Cevizci, 2002:715)
Bununla birlikte, "Geç V. yüzyılda ortaya çıkan Latince *modernus* terimi o dönemde, *bugüne özgü* biçimindeki alışılagelmiş standart anlamının yanı sıra, *puta tapar* geçmişin karşısında yükselen güncel Hıristiyanlık gerçeğini de niteliyordu. Sonraki yüzyıllarda da modern sıfatı çok uzun bir süre boyunca bugün niteliklerine benzer olgu ve nesneleri nitelemek amacıyla kullanılmamıştır. XVII. yüzyıl Fransa'sındaki "Modernlerle Eskilerin Çatışması" (querelle des anciens et des modernes) diye adlandırılan kutuplaşma; kavramsal içeriği açısından çağdaş modernizme uzaktan yakından benzemiyor. İki yüzyıl sonra da durum pek değişmiş değil; sözgelimi, Ruskin'in 1843'te yayımlanan *Modern Painters* adlı kitabında bugün modern resim diye bilinegelen sanatsal davranış biçimlerinden söz edilmiyor." (Tanyeli, 2006: 63-64)

Habermas'a göre de genel yaklaşım itibarıyla Rönesans ve Aydınlanma ile ortaya çıkan ilerici hareketler beraberinde gelişen "modernizm" fikri çok daha önce başlamıştır. Bundan sonra gelen 19. yüzyıl ile tarihlendirilen sürece ise Habermas "romantik modernizm" adını vermektedir. (Yılmaz,2006:c13)
Öte yandan, 19. ve 20. yüzyıllardaki durumu belirten anlamı itibariyle "moderniste" sözcüğünü ilk kullanan kişi Jean-Jacques Rousseau dur. "Nostaljik düşlemlerden psikanalitik öz-irdelemeye ve katılımcı demokrasiye kadar en hayati modern geleneklerimizin çoğu onun tartışmalarından kaynaklanmaktadır." (Berman, 2009:30)

Arjantinli tarihçi Enrique Dussel ise, modernliğin İspanyolların Amerika kıtasında İnka, Maya ve Aztekleri sömürgeleştirmesi ile başladığından söz eder. Adı geçen kültürlerin hem maddi ve hem manevi açıdan ağır kayıplar verdiği bu "uygar"laştırma deneyimi, İspanyollar nezdinde Avrupalıların ya da en geniş tanımıyla Batı'nın kendi kültürünü dayatarak kurduğu merkezi hegemonyanın tipik örneğini oluşturur. İspanya, Amerika kıtasındaki, onu evrensel anlamda merkezileştiren işgallerini, rasyonel bir yönetim (management) rejimini geliştirerek

başarır. Bu nedenle Dussel'in gözünde modernlik, " ilk dünya sisteminin kuruluşundaki merkeziliğin yönetiminin meyvesidir." (Artun,2012:Elektronik kaynak)

Marshall Berman, modernite deneyimini incelediği *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı kitabının önsözünde modernizmi, "modern insanların modernleşmenin nesneleri oldukları kadar özneleri de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evde hissetmek için giriştikleri çabalar" (Berman, 2009: 11) şeklinde tanımlar. Clement Greenberg ise, sanat alanından bir şahsiyet olmasına karşın, modernizm teriminin sadece sanat ve edebiyata ilişkin olmadığını belirterek, kültür alanında yaşanan her şeyin modernizm tarafından kapsandığını belirtmiştir. Greenberg, modernizmi Kant'la başlayan yeni bir süreç olarak tarif etmiş, söz konusu sürecin Batı uygarlığı açısından bir özeleştiri eğilimi barındırdığını söylemiştir. (Greenberg, 2009: 356)
Buradaki özeleştirellik vurgusu, postmodern süreçte karşılaşılan ve hâkim ideolojilerce de benimsenen modernizm eleştirilerini meşru kılar niteliktedir. Buna göre daha sonraki bölümlerde bahsedilecek olan çağdaş sanat yaklaşımlarındaki gibi, sermaye eliyle gerçekleştirilen sanatsal etkinliklerde, karşıt görüşlerin Greenberg'in dediği şekliyle bir *özeleştiri* niteliği taşıdığı gözlemlenmektedir. Ancak birçok kaynakta da bu durum muhalefetin ehlileştirilmesi şeklinde değerlendirilerek eleştirilmektedir.

Modernizmin başlangıcı ya da bitişi onun temel niteliklerini oluşturan tarihsel süreçlerin etkisinde ve bunların kat ettiği yol ile doğrudan ilişkilidir. Modernite deneyiminin çok çeşitli açılardan ele alınan tanımlarını ortaklaştırmak için bakılması gereken, toplumsal dönüşümlerin söz konusu nitelikleri nasıl ve hangi ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendirdiği/olgunlaştırdığıdır. Bu açıdan bakıldığında modernizmin temelini oluşturan, ilerleme, tarihsellik, evrensellik gibi ilke ve ideallerin en genel ifade ile Aydınlanma düşüncesinde yattığı söylenebilir. Söz konusu idealler burjuvazinin ileri bir unsur olarak feodal sistemi kendi lehine değişmesinde; toplumsal açıdan devrimci bir ivme kazandığı dönemde gündeme gelmişler ve iktidar mücadelesindeki modern dinamiklerin öz niteliklerini belirlemişlerdir. Buna göre modernliği, öncelikle kapitalistleşme süreci ile

ilişkilendirmek gerekmektedir. Burjuvazinin bir sınıf olarak tarih sahnesine çıktığı dönemden başlayarak, kendi egemenliği çerçevesinde organize ettiği toplumsal pratiklerin, bugüne değin iktisadi yapıyı, yaşayış biçimini ve kültürü belirlediği açıktır. 17. yüzyıldan başlayarak yaşanan gelişmelerin, feodal yapı içinden gelişme gösteren, ticaret burjuvazisi ve yeni üretim ilişkilerinde yaşanan değişimler beraberinde onlara eşlik etmiş tüm siyasal ve kültürel yapıyı kapsar.
Burada tıpkı 17. Yüzyılda mutlakıyet rejiminde başlayan devletlerin merkezileşme eğilimi ile devlet erkinin birçok alana (dil, kültür, sanat v.b.) müdahalede bulunarak bir çeşit standartlaştırmaya gitmesi gibi, modernizm de belli norm ve ilkeleri kendi niteliksel içeriği bağlamında şekillendirmiştir.

"Fransa'da burjuva sınıfı, işçi ve köylünün desteğinin alarak soylulara ve kiliseye karşı bir zafer kazanmıştı 1789'da. İngiltere'de ise burjuva ve soylu sınıf bir yolunu bulup anlaşmış; ancak yine de eski sınıf zaman içinde gittikçe zayıflamaktan kurtulamamıştı. Almanya'da küçük prenslikler birleşme peşindeydi. İlerleyen yıllardaysa, gerek Avrupa'da gerekse Doğu'daki İmparatorluklar parçalanacak ve burjuvazinin önderliğinde ulusal devletler kurulacaktı. Süreçler ve görüşler ne kadar farklı olursa olsun, yine de ortak bir paydadan söz edilebilir kuşkusuz. Bu ortak paydanın mayasında *akıl, burjuva sermayesi ve dünyevileşme var*." (Yılmaz,2006:15)

"15. yüzyılda hümanizmle başlayan modernleşme süreci, 16. yüzyılda İspanya'nın yönetiminde kolonizasyona, daha sonra Hollanda'nın öncülüğünde kapitalizme, 17. yüzyılda Fransa'nın yönetiminde nasyonalizme (Aydınlanma), sonra da Britanya'nın elinde liberalizme doğru evrilir." (Artun,2012:Elektronik kaynak)
"Modern uygarlığın zirvesinde doğal olarak batı vardır; zaten aksi durumda öteki kültürleri bir uygarlık dizgesine sokabilecek akla sahip olabilmesi mümkün değildir. Arkadan barbar, ilkel, geri olarak tasnif edilen öteki kültürler gelir. Onlar da kolonileştirildikçe evrensel ve tarihsel olan, hiyerarşik dizgeye eklemlenirler. Bir gelişme çizgisine girerler. Durağan tarihleri ilerlemeye başlar." (Artun, 2012: Elektronik kaynak)

Toynbee'nin de değindiği şekliyle modernizm sanayinin gelişmesi ve devrimler beraberinde burjuvazinin iktidarı ele geçirmesiyle ortaya koyduğu ulus-

devlet yapısının bir uzantısı olarak, serbest piyasa ekonomisinin temellerinin atıldığı dönemden başlayarak olgunlaşan kültürel yapıydı. Bu açıdan, örneğin modern sanat modernitenin kent yapılanması, yurttaşlık kavramı, birey sorunsalı gibi kendine has konuların sanat eserine yansıması ve bu üretimin bütününü kapsamaktadır. Bunun sınırları başlangıç ve bitiş gibi düşünülürse, modern sanatın eş anlamlı olarak da kullanılan modernizm ile tanımlanan bir toplumsal siyasal konjonktüre karşılık geldiği ya da ona eşlik ettiği anlaşılmaktadır:

"18. yüzyıl hem modern endüstrinin hem de modern sanatın icat edildiği zamandır. Tasarım da modern anlamını ve işlevini o zamana kadar biri diğerini içeren sanat ve sanayinin giderek birbirlerini dışlaması sürecinde kazanır. Rönesans'la birlikte baş gösteren zanaatların düşünceye ve uygulamaya dayalı öğeleri arasındaki parçalanma, Endüstriyel Devrimle birlikte tamamına erer. " (Artun, 2011:84-85)

Batı düşüncesinin egemen olduğu ve esasen batı tarihine ait olarak görünen modernlik, yaşam biçimi ve kültürel alanda modernizm olarak tarif edilecek kültür doktrinini de belirlemiş ve yaşamsal pratiğin siyasal sürece entegre olmasına dönük topyekûn bir değişim yaşanmasını sağlamıştır. Modernlik ikili yapısı sayesinde hep bir devingenlik ve özeleştirellik barındırırken, sınıfsal temsiliyeti açısından kapitalist üretim ilişkilenin devamında ortaya çıkan gelişmeler olmasına rağmen, halk kitlelerini temsil eden alt sınıflar açısından da birçok ilerleme ve kazanımın yaşanması anlamına gelmektedir. Bu yanıyla, içinde en geri unsurları da en ileri unsurları da barındıran ve bunların savaşımlarıyla süregiden bir yapı olmuştur. Bununla birlikte yaşamsal pratiğin büyük bölümünü kapsayan kültürel ve sanatsal alanın bu ikilikten etkilenmemesi de kaçınılmazdır:

"Modern sanatın çelişkili bir doğası vardır. Onu bu denli devrimci, güçlü ve ilginç kılan da budur. Çelişkilerinin kaynağı, içine doğduğu ortamın- kentin- çelişkileridir aslında. Ve modern kent ortamının mimarı burjuvazidir. Bu yüzden, 'modern sanat bir burjuva sanatıdır.' Demekte bir sakınca yoktur. Onun bir burjuva sanatı olduğunu söylemek mutlaka burjuva sınıfı üyelerince yapıldığı anlamına gelmiyor elbet. Demek istediğim, modern sanatın modern toplumda, yani burjuva toplum biçiminde ortaya çıktığıdır." (Yılmaz,2006: 15)

Sözü geçen çelişkiler, hem modernizmin hem de onun içinde doğup gelişmeye başlayan modern sanatın çelişkileridir. Mehmet Yılmaz, kendisini bu

koşullar içinde bulan sanatçının yaşadığı ikilemden söz ederek, modern sanatın öne çıkan başlıca kavramlarını; eski/yeni, dinsel/dünyevi, akıl/duygu, nesnel/öznel, tanrı/deha, din/sanat, gerici/ilerici, işlevselliğin reddi ve disiplinlerin özerkleşmesi, figüratif/soyut, saflık/yapıştırı ve kurgu olarak sıralamıştır. Sözü geçen kavramlar esasen modernleşme sürecinde karşılaşılan ve karşıtlık bağlamında postmodern teoride de rastlanabilecek olan kavram ve konuları içermektedir. Aydınlanma ile başlayan büyük atılım ve ilerleme, devrimler, üretim biçiminin değişmesi, felsefe ve bilimdeki gelişmeler, karşıtlık bağlamında diyalektik bir zeminde, modern sanat yoluyla yeniden yansımaktadır. Sanatçı imgeleminin bağımsızlığı ve içinde yaşadığı nesnellikle ne ölçüde bir bağı bulunduğu ile ilişkili olarak, sanat eserinin politik imgesi inşa edilir. Sorulması gereken temel soru söz konusu çelişkilerin kaynağında, Yılmaz'ın sözünü ettiği burjuva sınıfın etkisinin ya da en genel haliyle politik/siyasal yanını ne ölçüde belirlediğidir. Ulus-devlet inşası ve modernite iki güçlü akım olarak, sanatsal alanı kurumsallaştırdığı sürece, sanatçı imgeleminin durumdan pay alamaması düşünülemez. Bunun gibi postmodern yapının izlerini taşıyan çağdaş sanat üreticisi de, daha sonraki başlıklarda değinileceği gibi aynı etkiye maruz kalmaktadır.

Pratik açıdan, modern hayatı belirleyen mekanizmalar, müzeolojide somutlaşmaktadır. Buna göre modern hayatı ve bunun içindeki sanatı belirleyen kurum da müzedir. 'Kar amacı gütmeyen kuruluş' şeklindeki beyanla müze söz konusu durumun okunabildiği çok açık örnekler sunmaktadır. Modern mabet olarak da adlandırılan müze, modernitenin ortaya çıkardığı ve sanatın kurumsallaşması yönünde oldukça büyük katkılar sağlayan bir yapı olmuştur. Ali Artun, modern müzecilik üzerine eğilen araştırmalarında, modernliğin en temel unsurlarından sayabileceğimiz bireysellik, evrensellik ve ulusallığın, Avrupa modernliğini açıkça yansıtan British Museum (1759), Louvre (Fransız Devrimi) ve Berlin Altes Müzesi (1824) gibi müzelerle geliştiğinden söz etmektedir. Ona göre müzenin bu şekilde kurgulanışı, sanat tarihini "seküler bir ilahiyat"a dönüştürerek, sanatı dinleştirir. Müze ise kilisenin yerine geçer. (Artun,2012: Elektronik kaynak)

Fransız devrimiyle birlikte ulusallık kurgusunun önem kazandığı Fransa'da, sanatın uluslaşma fikrine hizmet etmesi yönünde örgütlendiğini ve Fransızca dilinin bu temelde nasıl öne çıkarak önem kazandığını görmek mümkündür. O dönemde

Fransız Akademisi'nin kuruluşu ile sanata kurumsal ve siyaseten politik bir kimlik yükleyen yönetimin yaptığı gibi, bu defa da müzenin, tasarlanmış bir sanat tarihi kurgusunu kendi bünyesinde kurgulayarak-kategorize ederek, kurumsal kimliği, burjuva standartları ile sanata yüklediği söylenebilir. Bundan dolayı müzenin tüm bu yaklaşımları somutlaştırarak, ulusların vitrinleri haline gelmesi şaşırtıcı değildir.

Batı, müzelerde ulusal açıdan belli bir hiyerarşik dizge ve kronolojiye soktuğu uygarlıkları, "bir ulusun bütün ruhu… ve aklı sanatıyla ifade edilir" yaklaşımını evrensel bir doğru sayarak, öteki uygarlıkların kültürel üretimlerini müzeye taşımak olağan bir durum olarak gelişir. "emperyal güçler arasında kolonyalist sanat yağması rekabete dönüşür. Bir bakanı Napoleon'a 'deha eserlerinin kurtarılarak, özgürlüğün vatanında güvenlik altına alınmasının, Akıl ve İnsanın mutluluğunun gelişmesini hızlandıracağını' bildirir. (Artun,2012:Elektronik kaynak)

"Müzenin 'bilinçaltı'nı tehdit eden 'şizofreni', siyasal sembollerin çok ötelerinde seyreder; geçmiş/gelecek, yaşam/ölüm, yeni/eski, büyü/bilim, akıl/hayat, asıl/taklit, varlık/yokluk, vs. arasında sürekli gider gelir. Bu zıtlar arasında modernliğe özgü dengeyi Louvre'un kurduğu varsayılır. Modern devletin, yurttaşın, bilginin, sanatın ve tarihin sahnesi olarak müze fikri Louvre'da canlanır." (Artun, 2006: 108)

Bununla birlikte, Avrupa müzeciliği onun kolonyalist eğilimini de sergilemesi bakımından çok daha politik bir kurgunun içinde yer almaktadır. Örneğin devrimden sonra Louvre'da açılan ilk sergi Afrika ve Batıya göre geri kalmış diğer medeniyetlerin insan tipini anatomisini gösteren sergi olmuştur. Kendisini ileri, olarak tarif eden Batı, böylelikle geri, ilkel ve medenileştirilmesi gerekeni de tarif etmiştir. Kolonyalist bakış da tam da bunu gözetmektedir. Aynı Avrupa-merkezci tavır, kavramın tanımında dahi karşımıza çıkar:

Oxford English Dictionary'de geçen kolonyalizm tanımı, "yeni bir ülkedeki yerleşke… Yeni bir yöreye yerleşen topluluk" şeklindedir. Burada örneğin o yeni yerde önceden yaşayanların akıbetinden söz edilmez, zaten öyle bir topluluğun iması bile yoktur. (Loomba, 2000: 18-19)

Müzeolojinin henüz modernite deneyinin başlarında ortaya çıkması ve burjuva iktidarını güçlendirmesi noktasındaki misyonu, İkinci Dünya Savaşı dönemindeki iki

büyük iktisadi yapının-sistemin- çarpışması sırasında da gündeme gelmiştir. Louvre ya da British Museum'un siyasetle kurduğu yakın ilişki gibi MoMa (Museum of Modern Art)'da benzer bir yaklaşım içindedir.

"Moma, 19. Yüzyılın Louvre kuşağından ayrılan, ikinci kuşak 20. Yüzyıl müzeciliğinin merkezi olur. Rönesans'ın ardından Floransa'dan Paris'e taşınan sanatın merkezinin bundan böyle New York olduğunu ilan eder. Eğer 20. Yüzyıl hem modernizmin hem de Amerika'nın yüzyılı olarak anılıyorsa, bu bileşimin atölyesi MOMA'dır." (Artun, 2006: 255-56)

Burada soğuk savaş stratejileri gereği daha örtük-gizli bir yapılanma varsa da, gerek koşullar gerek sermaye çevreleri, Sovyet'lerde başlayan realist sanat anlayışına karşı bir tepki üzerinden Amerikan müzesinin misyonunu gerçekleştirmesini sağlamaktadırlar. Ayrıca buna bir de sanat tarihinin en önemli isimlerinden biri öncülük etmiştir: Clement Greenberg.

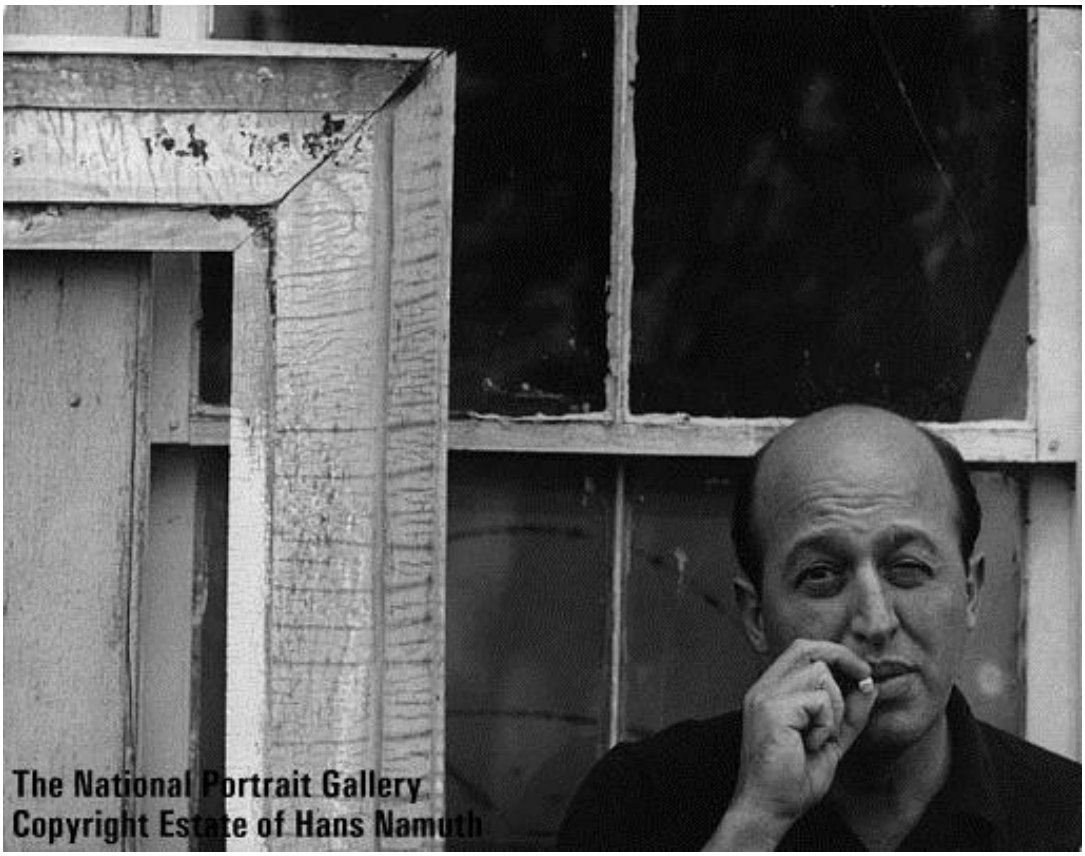
3. SANATIN SOĞUKSAVAŞI: AMERİKAN SOYUT DIŞAVURUMCULUĞU

"Bir gün gelecek, şu ya da bu ölçüde Troçkizm olarak başlayan Anti-Stalinizm'in, nasıl 'sanat için sanat' yaklaşımına dönüştüğü ve böylece gelecekte olacakların yolunu nasıl kahramanca açtığı zorunlu olarak anlatılacak."

Clement GREENBERG

1920-1930 arasında tarif edilen tarihsel avangarttan sonra İkinci Dünya Savaşı döneminde ABD'de ortaya çıkan avangard harekete Clement Greenberg'in [Fotoğraf-11] 1939-1948 yılları arasında geliştirdiği formalist sanat teorisinin oldukça fazla katkı sağladığı söylenebilir. Tarihsel avangardın çıkışı sanatın özerkliği konusunda, muhalif ve burjuva egemenliğine karşı bir sanat siyaset ayrımı ile ilişkilendirilirken, Greenberg'in ortaya attığı-önerdiği özerklik tüm siyasetten tamamen arındırılmış bir form estetiği niteliğini taşımaktadır:

Greenberg'in, modernizmin temsili ismi olan Baudelaire gibi, sanatta uluslararası planda etkili bir yapı oluşturmak amacı ile kurguladığı sanat teorisi "Stalinistler ile Troçkistler arasındaki ideolojik çatışmaların, Amerikan Sol'unun yaşadığı düş kırıklığının ve New York entelektüellerinin Marksizm'den kopmalarının ürünüdür." (Guilbault,2009(a):231)



Fotoğraf- 11: Cement Greenberg (1951), Pollock'un atölyesinin önünde,[fotoğraf:Hans Namuth]

Avrupa'da yükselen faşizme karşı, dünyanın bir çok yerinde halk cephesi örnekleri kurulmuştur. 1935'te Moskova'da toplanan Komintern'in 7. Kongresi, faşizme karşı, Dimitrov'un açıkladığı ilkeler çerçevesinde halk cephesi stratejisini gündeme getirmiştir. Bu strateji "sınıf işbirliğine, entelektüellerin uluslararası ittifakına ve liberallerin taktik amaçlarla devrimciler arasına dâhil edilmesine dayanıyordu." (Guilbault,2009(b):231)

Bununla birlikte, halk cephesine bağlı olan ve sanatçıların oluşturduğu birlikler de faşizm karşıtlığı üzerinden yaygın bir şekilde örgütlenmeye başlamıştır. 1937'de 2. Amerikalı Sanatçılar Kongresine gönderdiği mesajda Picasso, Halk Cephesi'nin ideolojisini şöyle özetler:

Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nde bizzat konuşamadığım için bağışlayın, dileğim buydu, oysa İspanya Cumhuriyeti'nin demokratik hükümetinin bu acımasız ve haksız savaş sırasında İspanya'nın sanatsal hazinelerini korumak üzere bütün gerekli

önlemleri aldığı konusunda, Amerika'nın sanatçılarını Prado Müzesi'nin müdürü olarak temin edebilmek için dileğim bizzat orada bulunmaktı. Asilerin uçakları, müzelerimizin üstüne yangın bombaları yağdırırken halk ve milisler hayatlarını tehlikeye atarak sanat yapıtlarını kurtardılar ve güvenli yerlere yerleştirdiler. Tinsel değerlerle yaşayan ve çalışan sanatçıların, insanlığın ve uygarlığın en yüksek değerlerinin tehlikede olduğu bir çarpışmaya kayıtsız kalamayacağına ve kalmamaları gerektiğine hep inana geldiğimi ve hala inandığımı size hatırlatmak arzusundayım. Halkın demokrasi uğruna bu destansı mücadelesinin İspanyol sanatının hayatiyeti ve gücü için çok büyük sonuçlar doğuracağını kimse yadsıyamaz. Ve bu da İspanyol halkının en büyük galibiyetlerinden biri olacak. Zafer kazanacağımızdan emin olarak, Amerikan demokrasisini ve bu kongrede bulunanları selamlamaktan zevk duyuyorum." (Guilbault,2009(b):231)

Ancak halk cephesinin, savaş dönemi koşullarında faşizme karşı sanatçılara yüklediği görevlere bir süre sonra karşı çıkılmaya başlanmıştır. Bunun da temelinde Greenberg'in, Troçki ve Breton ile yakın görünen politik görüşlerini, kendi sanat teorisini kurmada kullanması ile ortaya çıkardığı "Avangard ve Kitch" başlıklı ünlü makalesi yatmaktadır. Sanatçıların Stalinizm'e dayanan sol gruplara daha yakın olması dolayısıyla Troçki ve Breton, sanatın özerkliği ve yeni avangard tartışmalarında sanatçıların partilerden bağımsız olması gerektiği ancak siyasetten ayrılmamalarını söylemişlerdir. Bu dönemde sol çevrelerin dergisi Partisan Rewiev'de yazan Greenberg de aynı hattı savunmuş ancak savaş sonrasında sanatın her türlü siyasetten toplumsal içerikten uzak olması gerektiğini savunduğu bir kuramsal yaklaşım sunmuştur. Böylelikle sanatçıyı fildişi kuleye kapatan teorik altyapıyı kurmuştur. Bununla birlikte, aynı dönemde sanatçıların Sovyetler Birliği politikalarına olan güveni sarsılmış, ilk olarak Moskova mahkemeleri (1936-1938), daha sonra Sovyetlerin Nazi Almanya'sı ile imzaladığı Hitler-Stalin Paktı ve Finlandiya'nın Sovyetler tarafından işgal edilmesi olayları ile Greenberg formalizmine yaklaşmalarının zemini oluşmuştur.

Bunun dışında savaştan galip çıkan ABD'nin yükselen ekonomik refahı ve sanata olan ilginin artması ile sanat piyasasında bir canlanma yaşanmaya başlanmıştır. Artık ulusal bir Amerikan sanatı yaratılmasının zamanı gelmiştir. Koşulların uygunluyla evrenselleşebilecek bir sanatın tarihi yazılmaya başlanabilecektir:

“Greenberg Amerikan sanatının yerelliğini enternasyonalizme dönüştürecek ufuklarını genişletecek bir ideoloji geliştirmektedir; bunu o zamana kadar sanatta niteliğin belirleyicisi olmuş Paris standartlarının (zarafet, hüner, tamamlanmışlık) yerine Amerikan standartlarını (şiddet, kendiliğindenlik, tamamlanmamışlık) geçirerek yapacaktır.” (Guilbault,2009[a]:242) [Fotoğraf- 12-13]

1930’lu yıllar ve savaş yıllarının sanatına egemen olan toplumcu sanat anlayışını dışarıda bırakan yeni-avangard hareketin liberalizmle buluşma zamanı gelmiştir. “Rothko ve Newman, Greenberg ve Rosenberg tarafından şekillendirilen ideoloji(bireycilik, risk ve yeni cephe) ,Schlesinger’ın Vital Center‘da tanımladığı liberal ideolojiyle uzlaştırılır: Yeni bir radikalizm.’ (Guilbault,2009(a):248)



Fotoğraf-12: Mark Rothko (1950), No.5/No.22 [yağlıboya], , New York, USA, MoMa.



Fotoğraf-13: Jackson Pollock (1950), Number 1, (Lavender Mist), Washinton, ABD, National Gallery of Art

Avangard, savaş sonrası dönemde muhafazakârların saldırılarına uğrasa da, Amerikan haber alma dairesi 1947 gibi erken sayılacak bir tarihte avangard sanatı önemsemeye ve desteklemeye başlamıştır. Yeni bir dünya kurulurken Amerikan kültürünün batı kültürünün tek temsilcisi olma yolundaki macerasında en öndeki safını alacaktır. Avangard, sanatı siyasetten arındırırken; sanatçıların, sanat dışı herhangi bir konuyla ilgilenmesinin sanatçının özgürlüğünü ortadan kaldıracağını yüksek ve gururlu bir sesle söylüyordu. Özgürlük her şeyden önemliydi ve korunması için gereken yapılacaktı. Özgürlük Fransız Devriminden beri yol arkadaşları olan eşitlik ve kardeşlikten kurtularak, liberalizmin ilkelerinde Amerikan enternasyonalizminin başka bir deyişle küresel hegemonyasının vurucu gücü olacaktı.

4. AVANGARDA NE OLDU?

"Sanat ile hayat gerçekten de birleşti- ama avangardın koşulları altında değil, kültür endüstrisinin koşulları altında."

Hal FOSTER

1930'lu yıllarda oldukça örgütlü bir halde olan sanatçıların, faşizme karşı örgütlendikleri halk cephesi, onun içindeki liberal-komünist ittifaktan, Stalinizm'den giderek kopmaları, onları Greenberg formalizmine, dolayısıyla politikadan arındırılmış bir estetik ve sanat anlayışına yaklaştırmıştır.

Sanatçılar, Halk Cephesi'nin önerdiği *sosyal sanat* anlayışına karşın soyut dışavurumculuğu benimsemeye başlamışlar ve daha önce kabul edilmeyen çalışmalarla açılan sergiler beraberinde, Greenberg'in temel hedefi olan etkin bir Amerikan sanatı oluşturmak gibi bir motivasyonla hareket etmeye başlamışlardır. Greenberg'in önerdiği modernist avangard, sanatçının toplumla bağlarının koptuğu, saf ve soyut bir estetik anlayışı barındırmaktadır. Ona göre sanat fildişi kuleye kapatılarak kurtarılacak, fakat aynı zamanda eleştirellik barındırmaya da devam edecektir. Ancak bu eleştirellik sadece formu ilgilendiren bir hal alacaktır. Greenberg'in tüm bu beklentilerini, karşılayacak olan *soyut-ekspresyonizm* olmuştur. Savaştan galip çıkan ABD'de yükselen ekonomik refah ve orta sınıfın artmakta olan sanat hevesi ile ortam canlanmış; New York ve Amerika'nın diğer birçok kentinde onlarca müze ve galeri açılmıştır. Koleksiyonerlerin çoğaldığı, sermayenin dâhil olduğu ve devlet etkisinin zayıflatıldığı bu dönemde şirketlerin de artık içinde olduğu büyük bir sanat piyasası gelişir. (Artun, 2007: 18-24) Adı geçen sermaye sahiplerinden Rockerfeller ailesinin sahip olduğu MOMA ise önemli bir misyonu gerçekleştirerek soyut sanatın Amerikan enternasyonalizmi olarak tarif edilen ABD kültürel hegemonyasının aracı ve taşıyıcısı olmuştur. Amerikan resmi sanatı olarak kurumsallaşan soyut sanatla birlikte, artık Amerikan kültürü dünyayı fethetmek için bütün donanımlara sahiptir.

Bu esnada avangard ciddi bir özsel değişim geçirmektir. Greenberg'in önerdiği, bireyci, tamamlanmamış ve şiddet içeren sanat formu olarak modernist avangard,

önceki dönemlerin egemen-kurumsallaşmış sanatına karşı çıkan tarihsel avangardından tamamen farklılaşmıştır. Öyle ki bu yeni avangard, siyasetle bağını koparmak fikrinin içine toplumsalı da dâhil etmiş içeriğin sadece forma ilişkin olduğu bir mecraya çekilmiştir:

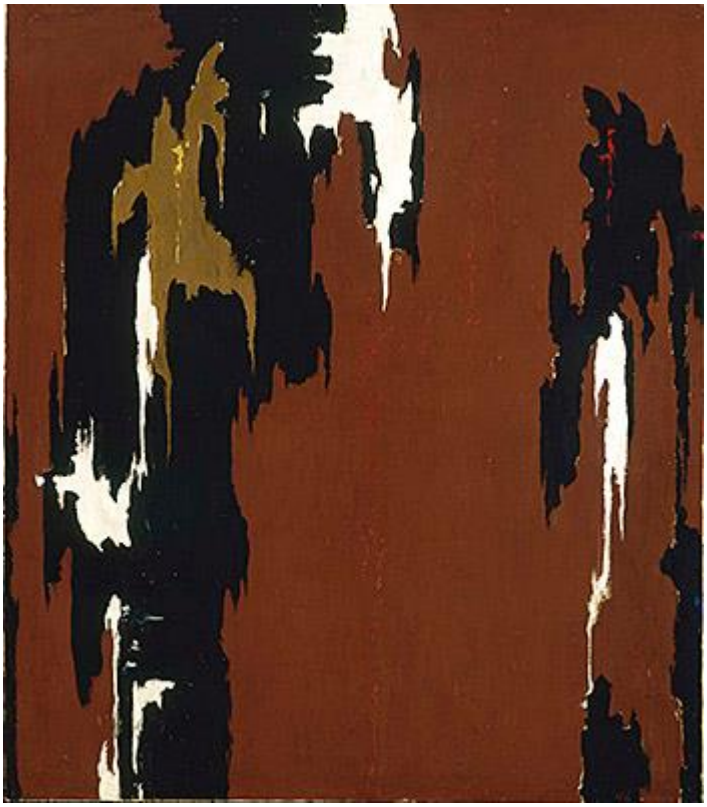
"Avangardın Amerika'daki çağdaş temsilleri, sanatın kurumlaştığı sistemin dışında değildir. Tam tersine, soyut ekspresyonizmin 'dünya çıkarması'ndan bu yana kurumlaşmanın enerjisini sağlar. Dolayısıyla avangardın bu üçüncü döneminde, ne baştan beri sürdürdüğü gibi burjuvaziye, ne 1848 öncesindeki gibi topluma, ne de gibi lanetli, asi, serkeş, hayalperest, anarşist falan değildir. Sanat işleriyle 'sanat yöneti'mine ait işler birbirine karışır. Sanatçılar kurumların düşmanları değil sorumluları olurlar; akademik mevkilere, sanat işletmelerindeki idari mevkilere kayarlar." (Artun, 2007: 24) Bu gelişmeler Amerika merkezli bir *yüksek sanat*ın doğmasına yardımcı olmuştur.

Soyut-dışavurumculuğun bu hareketli döneminde sanatçılar giderek sanatlarının mesaj içeriği konusunda daha titiz davranmışlar, resimlerine anlam yüklenmesine neden olabilecek olası imgelerden kaçınmışlardır. Buna göre, "pek çok avangard sanatçının özellikle de Pollock, de Kooning, Rothko ve Still'in eserleri, bir tür açıklamadan kaçınma, kendini göstermeme, geri planda tutma sanatına dönüşür; ifade edilirken kendini yadsımaya, yok saymaya, yeniden özümsenmeye çalışan bir söylem haline gelir." (Guilbault,2009(a):244)

Greenberg bilimsel indirgemecilikten en uzak sanat dalı olarak müziği överek, sömürücü uygulamalardan uzak bir sanat tarif eder. Ona göre "sömürücü uygulamalar ve bilimsel indirgemecilik daha önce de söylendiği gibi, incelemek ve kullanmak adına gerçekliği katlederler ve her ikisi de, en azından estetik bir bakış açısına göre acımasız birer suiistimaldir. Gerçekliği bilmek adına ona ihanet ederler. Arzu ve bilimin gerçeklikle ilişkisi, saf sanatın ilişkisinden tamamen farklıdır. Saf estetik sanat, nesnelerin, arzunun da bilimin de habersiz olduğu inceliğine, bireyselliğine saygı duyar. Nesnelere estetik açıdan yaklaşmak demek onların içindeki güzelliği görmek demektir. Hegel'in söylediği gibi, 'sanat düşüncelerimizi ve duygularımızı katarak, olası her tür konuyu güzelleştirmeye yönelik biçimsel güzelliği gerçekten de içinde taşır'"(Kuspit , 2006:51)

Politik imge açısından bakıldığında, Greenberg'in burada överek söz ettiği işlevden arınmış saf sanat, tersine tam da politik işlevi görünürde soyut dışavurumculuğun ancak temelde Amerikan kültürel hegemonyası etrafında örgütlenmiştir.

Klasik avangarddan yüz yıl sonra, sanatçılar soyut-expresyonizm beraberinde ortaya çıkan sanatın ayrıcalıklı özerkliğine öylesine ikna olmuşlar ve fildişi kuleyi öylesine benimsemişlerdir ki, kurguladığı sanat teorisiyle bunun temelini oluşturan Greenberg'i dahi reddetmeye başlamışlardır. Resimlerini kamuya sergilemeyi reddeden Still [Fotoğraf- 14], 1948'de galeri sahibine konuyla ilgili öfkeli bir mektup kaleme alır:



Fotoğraf-14: Clyfford Still (1946), Indian Red and Black

"Lütfen –bu çok önemli- [tablolarımı] yalnızca içerdikleri değerlere ulaşmak için gereken içgörüye biraz olsun sahip olduğunu düşündüklerine göster ve hiç kimsenin [tablolarım] hakkında yazmasına izin verme. HİÇ KİMSENİN. Okuduğum ikinci sınıf yazarların entelektüel kapasitelerini o kadar küçümsüyorum ki aptallıklarına

dayanamıyorum; özellikle de tuallerimle uğraşmaya kalktıklarında. Soby, Greenberg, Barr gibi adamların kesin olarak dışlanması gerekiyor. Artık tablolarımın kamuya gösterilmesini istemiyorum, ne tek tek ne de grup halinde." (Aktaran: Gilbault, 2009(a):244)

Konuya ilişkin sembolik bir aktarım olarak Stiil'in mektubundan da anlaşılacağı gibi, yeni sanatçı tavrı bağlamında, formalizmle açığa çıkan seçkin yüksek kültür, avangardı müzeye sokması yanında Amerika merkezli bir sanat tarihi yazını ortaya koymaktadır. Bu dönemden 1980'e kadar geçen otuz yıllık sürede, 2500 yeni müze açılmış, neredeyse haftada iki müzeye varan rekor bir sanat kurumu patlaması yaşanmıştır. Bununla birlikte avangardın şok etme, şaşırtma gibi niteliksel özellikleri medya ve eğlence kültürü içinde soğurulur. Radikalizmin sıradanlaşması ve sanatta yüksek-aşağı ya da seçkin-popüler ayrımının ortadan kalkması ile Baudrillard'ın söz ettiği, *sanatın gündelik hayatın estetikleşmesi içinde çözülmesi* gündeme gelir. Burada artık güzel-çirkin, iyi-kötü arasında ayrım yapmak zorlaşmış, bir değer salgını ya da metastazı ortaya çıkmıştır. Sanatçı böylelikle git gide gösteri dünyasına yaklaşır. Bu dönemde Greenberg formalizmine karşı bir hareket gibi ortaya çıkan pop sanat, önceleri seçkinciliğe karşı avangard bir saldırı gibi algılanır. Tüketim nesnelerinin ve reklam imgelerinin kullanılmasıyla, sanatın tüketim kültürüne eklemlenmesine karşı bir sistem eleştirisi şeklinde okunur. Bununla birlikte sözü geçen imgelerin sürekli tekrarı ve neredeyse bu imgeleri süsleyen bir tarza gidilmesiyle, durumun estetikleşmesi gibi bir sonuç ortaya çıkmıştır. Bu da bir onay mekanizması ve hatta ikonlaştırma halini alır. (Artun, 2007: 24)

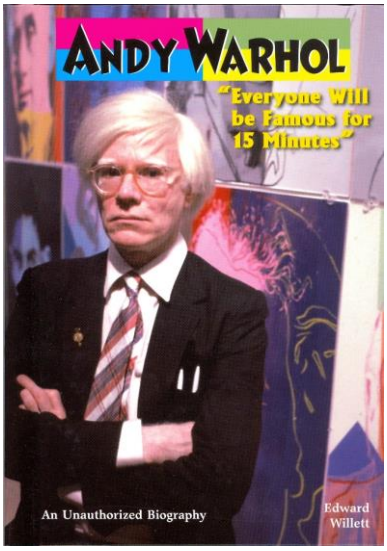
Adorno kültür endüstrisi adını verdiği kuramında buna ilişkin kültürün hayatın her alanında tüketilerek, estetikleşme ve endüstrileşmesinin bu koşullar altında sağlandığından söz etmektedir. (Adorno, 2009)

Andy Warhol [Fotoğraf- 15] 1975 yılında ticaret ve para üstüne pop bir göndermeden çok kendi fikrini açıklayarak şöyle söylemiştir: "Sanattan sonra gelen adım ticret sanatıdır. Reklam sanatçısı olarak başladım, ticaret sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. 'Sanat' denen şeyi, ya da ne deniyorsa işte onu yaptıktan sonra ticaret sanatına girdim. Sanat tüccarı (art businessman) veya ticaret sanatçısı

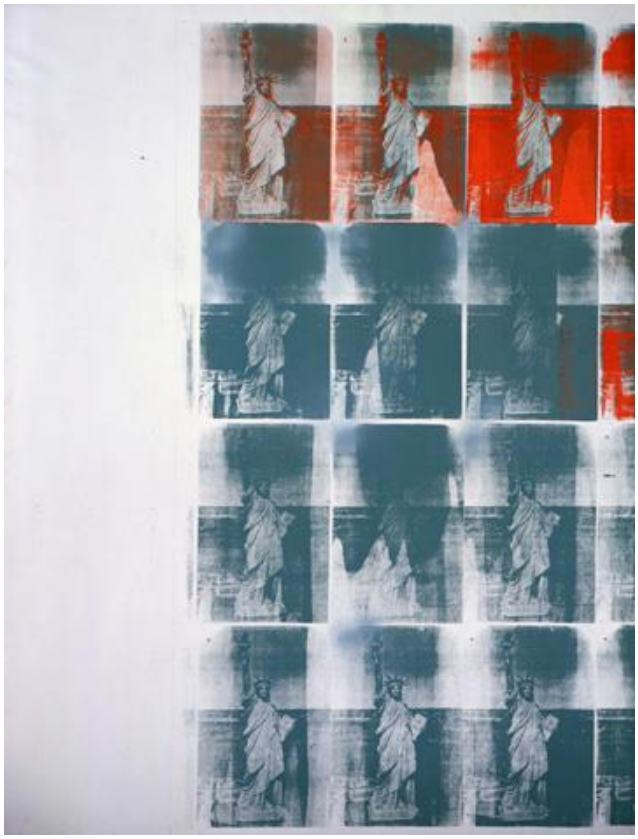
(business artist) olmak istedim. Hippi döneminde millet, ticaretle uğraşma fikrini aşağıladı; 'para kötüdür', 'çalışmak kötüdür' filan demeye başladılar. Oysa para yapmak sanattır, çalışmak sanattır; en müthiş sanat ticarettir." (Kuspit,2011:103)

Warhol'un sanatta bir kırılma yarattığına işaret eden Baudrillard onun hakkında şu görüşleri açıklar: "Bence Andy Warhol sanatın çok önemli bir geçiş sürecine girdiği dönemde kendini değişimlerin önüne, ön saflara yerleştirmeyi başaran yegane sanatçıydı. …Warhol eserlerinin [Fotoğraf- 16-17] ayırıcı özelliği olan her şeyi- bayağılığın öne çıkışı, jest ve imgelerin mekanikliği, özellikle de ikonseviciliği- sıradan bir olaya dönüştürdü. Sadece Warhol bunu yaptı, başka kimse değil! Ondan sonrakiler sadece taklit etti, ama şanına yaraşır bir zarafeti de olan en büyük simülatör Warhol'du!" (Baudrillard, 2010:57)

Pop fikrinin kitle kültürüyle bağlantı kurma düşüncesi Independet Group tarafından Londra'da piyasaya çıkarıldı. Grubun içinde Richard Hamilton ve Lawrence Alloway gibi sanatçılar ve eleştirmenler vb. kategoride insanların yer alması dışında gruba Alison ve Peter Smithson ve Reyner Banham gibi mimarların rehberlik ettiğini belirten Hal Foster, pop'un ilk ön koşulunun tüketim ekonomisinin talepleri doğrultusunda taşıyıcı sistemini yüzeyin ve sistemin yeni bir kompozisyon anlayışıyla düzenlendiği kültürel mekanın yavaş yavaş yeniden şekillendirilme gibi olduğunu belirtmektedir. (Foster, 2013:20)



Fotoğraf-15: Andy Warhol (Edward Willet: kitap kapağı)



Fotoğraf-16: Andy Warhol (1962), *Statue of Liberty* (baskı), Pittsburgh; ABD, Andy Warhol Museum



Fotoğraf-17: Andy Warhol (1987), *Moonwalk* (baskı), Pittsburgh; ABD, Andy Warhol Museum

Bununla birlikte pop sanattan evrilen ve postmodernist avangard olarak adlandırılan neo-expresyonizm, sanat tarihinden aldığı imgelerle günün medya imgelerini harmanlayarak geliştirdiği bir sanat üretimi ile her şeyi salt imgelere indirger. Böylelikle sanat kendi tarihinden koparak, gösteri kültürüne eklemlenir. Hal Foster'ın deyişiyle, sanat ve hayat avangardın değil ama kültür endüstrisinin koşullarında birleşir. Bu durumda siyasetin sanat üzerindeki belirleyici rolü, örtük bir biçimde kapitalizmin kendi doğal koşulları içinde gerçekleşerek, Bürger'in sözünü ettiği ve direnen bir nitelik taşıyan avangardın ömrü tükenmiştir. Ancak Hal Foster gibi birçokları Bürger'in Avangard Kuramını, postmodernist yaklaşım ve uygulamaları görmezden geldiği ve hareketin ömrünü sınırladığı için eleştirmiştir. Fredric Jameson'un *pastiş* olarak nitelediği pop-art ve ardılları, Huyssen tarafından kurumsal bir eleştiri barındırdığı gerekçesiyle savunulurken, avangardın son hamlesi olarak değerlendirilmiştir. Foster ise Gerçeğin Geri Dönüşü adlı kitabını avangardın muhafaza edilmesine adamış ve erken tasfiyesine, ömrünün sınırlandırılmasına karşı çıkmıştır. Bununla birlikte Neo avangard özellikle 1960lar ve 1970lerde çok daha radikal örnekler gerçekleştirmiştir. "Örneğin, Marksist bir çevrede, meta olarak sanata, galeri sistemine, 'imza' düşkünlüğüne karşı, eleştirel e politik tavırları yeğleyen alternatif stüdyo ve sergi mekanları gündeme gelir. Bir başka çevrede sanatın izleyici ve kurumların öngörebileceği bütün amaçlarından soyunduğu 'bölgeler' hayal edilir. Bu bölgelerde izleyicilerin gerçekliğine teslim olmaktan başka çaresinin kalmayacağı durumlar [situations] kotarılır. 'Chris Burden kolunu silahla vurdurduğunda örneğin… İzleyici kendisinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen bir olayla karşı karşıyadır. [...] 1960'ların başında Flavin, Andre, Judd ve Morris [Fotoğraf- 18] gibi sanatçılar, sonradan 1960'ların sonunda, Broodthaers, Buren, Asher ve Haacke [Fotoğraf- 19], konstrüktüvizm, dada ve diğer tarihsel avangardların yerleşmiş sanat kalıplarına karşı eleştirilerini geliştirirler.'" (Aktaran: Artun, 2007: 23-29)



Fotoğraf-18: Robert Morris (1967), İsimsiz [keçe], Londra,İngiltere, Saatchi Galeri



Fotoğraf-19: Hans Haacke (1969/2005), News [yerleştirme], New York,ABD, Paula Cooper Gallery

Böylelikle avangard şok etme, şaşırtma ve ironi gibi yaklaşımlarını bu dönemde sergilemiş ve postmodern sanat olarak da tanımlanan çağdaş sanata eklemlenmiştir. Bununla birlikte kültür endüstrisinin koşulları geçerliliğini korumaktadır:

"Sanatın daha önce eşi görülmedik biçimde yayıldığı eskiden pek anlaşılmayan ya da itici bulunan sanat biçimlerinin kolaylıkla kabul edildiği popüler ve ticari sanatın eskiden üst düzey sanat adı verilen şeyle inanılmaz bir şekilde yan yana geldiği bu koşullar altında, sanatın kişisel özerkliği teşvik ettiği yönündeki eski inanç giderek geçersiz hale geliyor." (Trilling, 2006:13)

5. POSTMODERNİZM ve ÇAĞDAŞ SANATIN POLİTİKASI

21. yüzyıl çağdaşlık kültürünün ayrılmaz bir parçası haline gelen postmodernizm, fikir olarak '1930'ların Hispanik dünyasında, İngiltere ile Amerika'da ortaya çıkışından bir kuşak önce belirmeye başlamıştır. *Postmodernismo* terimini, Unamuno ile Ortega'nın dostu Federico de Onis ortaya atmıştı. De Onis bu terimi modernizmin kendi içindeki muhafazakâr bir gerileyişi tanımlamak üzere kullanmıştı: "modernizmin lirik meydan okuması karşısında, bir ayrıntı mükemmeliyetçiliği ile ironik bir mizah anlayışına sığınan, en özgün özelliği kadınlara ilişkin yeni otantik anlatımı olan bir hareket."

*"*Arnold Toynbe'nin 1934'te basılan kitabı Study of History'de; son dönem batı tarihinin sanayileşmecilik ve milliyetçiliğin belirleniminde olduğu tespiti yer almaktadır. Bu eğilimler arasındaki çekişmelerin sonucunda patlak veren I. Dünya Savaşı da, artık ulusal iktidarın kendi kendine yetmediği yeni çağa girildiğinin açık bir göstergesiydi. Çağa uygun yeni bir bakış açısı bulmak tarihçilere düşüyordu; bu da ancak uygarlıklar düzeyinde, miadını doldurmuş ulus-devlet kategorisinin ötesinde bulunabilirdi." Fransa ve Prusya arasındaki savaştan sonraki dönemi "postmodern çağ" olarak tanımlayan Toynbee, bu tanıma yüklediği olumsuzlama beraberinde, Batıda ortaya çıkan gelişkin burjuva sınfa modernlik atfetmiş ancak kesin olmayan bir tavırla postmoderniteden söz ederken aynı sınıfın etkisini yitirdiğinden söz etmiştir. Postmodern çağı ele alırken Toynbee iki ayrı gelişmeyi içeren bir tespitte bulunur: bunlardan ilki Batıda ortaya çıkan sanayi işçileri sınıfı, bir diğeri ise batı dışındaki entelektüel çevrelerin modernliğin sınırlarını tespit edip bunu Batıya karşı kullanma girişimleridir. Postmodern çağın başlangıcını ikinci gelişme üzerinden temellendiren Toynbee, konuya ilişkin açıklamalarında Meiji Japonyası, Bolşevik Rusya, yeni kurulan Maocu Çin ve Kemalist Türkiye örneklerini vermiştir. Sözü edilen örneklerden birini desteklemese de, emperyal politikalarına karşı olduğu Batıyı yermekten çekinmeyen Toynbee'nin çalışması, 20. yüzyılın postmodern bir çağı işaret ettiği tespiti beraberinde çok da gündeme gelememiştir. (Anderson, 2011: 11-12)

Terim daha sonra batı dünyasında olumlu ya da olumsuz anlamlar alarak kullanılmıştır. Olsen, C. Wriht Mills, Irwing Howe, Harry Levis, Leslie Friedler, Spanos, Ihab Hassan gibi birçok eleştirmen ve yazar postmodernizm üzerine çeşitli

görüşler ileri sürmüşlerdir. Postmodernizm teriminin bugün kullandığımız anlamda ilk kez geçtiği felsefi metin ise 1979 da yayımlanan François Lyotard'ın yazmış olduğu *La Condition Postmoderne* kitabı olmuştur. 1987 yılında ironik bir şekilde kitabı hakkında " Hikâyeler uydurdum, asla okumadığım birtakım kitaplara göndermede bulundum, belli ki insanlar çok etkilenmiş, oysa bu bir parodiydi… *La Condition Postmoderne*, kuşkusuz en kötü kitabımdır, gerçi hepsi kötü ama o en kötüsü." (Aktaran:Anderson,2011:43) demişse de; kitap felsefe dünyasının kapılarını oldukça kalıcı bir biçimde postmodernizme açmıştır. Lyotard bu metinde büyük anlatıların son bulduğu bir döneme girildiğini belirtmiş, sınıfsız bir toplum alternatifinin ortadan kalktığını ancak kendi kuşağından birçok insanın bu uğurda hayatını kaybettiğini ve dolayısıyla bunu kabullenmenin de o kadar basit olmadığını dile getirmiştir. (Lyotard, 2009: 20)

Lyotard'ın kitabından kısa bir süre sonra Jürgen Habermas Frankfurt'ta *Modernite: Tamamlanmamış Bir Proje* başlıklı konuşmasında, 1980'de gerçekleşen ve postmodern sanat örneklerinin sergilendiği Venedik Bienali'ni hedef tahtasına koyarak postmodern düşünceye o zamana kadarki en sert eleştirileri gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte Habermas bir diğer eleştiriyi, postmodern eğilimlerin ortaya çıkışını modernist kültürün sanatta yaratıcılığı besleyemez hale gelmesine bağlayan ve bunun çözümünün dinselliğin yeniden canlandırılması olduğunu belirten yeni muhafazakârlara yaparak, bu söylemin "kapitalist modernleşmenin ticari mantığından kaynaklanan bir durumun sorumluluğunu, estetik modernizme yüklemek anlamına geldiğini belirtmiştir." (Aktaran: Anderson, 2011:57). Modernizmin hem burjuva sınıfının kazanımları hem de genel itibarıyla toplumsal kazanımlarının olduğu çift yönlü bir yapı olması, sözü geçen eleştirilere olanak sağlamış ve sağlamaktadır.

Frederic Jameson'un postmodernizme ilişkin ilk konferansını verdiği 1982 yılında Postmodernizm düşüncesi gündemin ilk sıralarında yerini alsa da hala bütünlüklü bir kuramsal çerçeveden yoksundur. Marksist edebiyat eleştirmeni olarak bilinen Jameson'ın postmodernizme dair yaptığı ilk yorum "onun modernizmin kendi içindeki bir çözülme olduğu" şeklindedir. Postmodernizme olumsuzluk atfeden Jameson bu çözülmenin çaresini de henüz yaratılmamış bir gerçekçilikte aramış;

modernizmin geçirdiği bu büyük dönüşümün temelini "toplumsal iktisadi sistem"in uzun geçmişine bağlayacak bir kuramın gerekliliğinden söz etmiştir.

Jameson, 1984'te yayımlanan *Postmodernism-The Cultural Logic of Late Capitalism* başlıklı makalesinde, postmodernizmin sadece sanat ve edebiyat alanında yaşanan estetik ya da bilgi kuramsal bir değişim olmadığından söz ederek, bunun aynı zamanda üretim tarzındaki yeni bir aşamanın ortaya çıkardığı değişimin kültürel yansımalarına ilişkin bir kayma olduğu tespitinde bulunur. (Aktaran: Anderson, 2011: 74-81)

Peki, Jameson'un sözünü ettiği ve üretim tarzının yeni bir aşaması olarak tarif ettiği olgu nedir?

David Harvey postmodernizmin başlangıcını 1970'li yılların başlarına rastladığını belirterek, bu başlangıcın aslında savaş sonrası kapitalist gelişme modelinden kopuşu yansıttığını savunur. Artan uluslararası rekabet, şirket karlarındaki düşüş ve giderek yükselen enflasyon yüzünden zayıflayan fordizm, 1973 yılında başlayan durgunlukla uzun süredir beklenen bir aşırı birikim krizine girmiştir. "Buna karşılık sermaye kendisine yeni manevra alanları açarken, *esnek birikim* adı altında yeni bir rejim ortaya çıkmıştır. Emek piyasaları (geçici sözleşmeler göçmen ve ev içi emeğin yoğun bir şekilde sömürülmesi), üretim süreçleri (üretim süreçlerinin parçalanması, tam zamanında üretim), meta çıktıları (sipariş üzerine üretim) ve en önemlisi de dünyanın bütünleşmiş ve kredi ve para piyasasında düzenlemelere tabi olmayan mali işlemler çok esnek hale gelmiştir. Bu değişen spekülatif sistem, gerçekliği ve özgünlüğü su götürmez olan postmodern kültürün çeşitli biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır." (Anderson,2011:112-113)

Harvey'in de belirttiği üzere yeni dönemde üretimin merkezinde eski fordist üretimin bulunması mümkün değildi. Gelişen iletişim ve bilgi teknolojisindeki atılımlar, bilgisayar teknolojileri, hizmet sektörünün büyümesi ve sanayi üretiminin ekonomideki ağırlığının azalması, üretimin 'merkezi' sistemden çıkarılarak, çevreye kaydırılması gibi unsurların, modernizmin üzerine kurulduğu iktisadi ilişkileri değişikliğe uğrattığı ileri sürülüyordu. Benzer bir yaklaşımla Terry Eagleton da 1970'lerde batı sisteminin yaşamsal değişiklikler geçirdiğini belirterek, yeni üretim tarzındaki değişikliği, "Geleneksel sanayi imalatından, *post-sanayi* tüketim kültürüne, iletişim ve bilgi teknolojilerine ve hizmet sektörüne bir kayma oldu.

Küçük ölçekli, tek merkezden idare edilmeyen, çok yönlü, hiyerarşik olmayan işletmeler gündeme geldi.” şeklinde açıklar. (Eagleton, 2011: 18)

*“*Kolonyalizm dönemi kapanmıştır. Evrensel uygarlık miti terkedilmiştir. Kant ve romantikler tarafından 19. Yüzyıl başında özerk bir hakikat rejimi olarak icat edilen ve evrenselliğin dili olan modern sanat, tarihi ve estetiği ile birlikte parçalanmıştır. Kolonyalizmin yerini globalizm almaktadır. Globalizm genellikle ekonomik çerçevede dönemselleştirilmektedir: Euro-:Amerikan deneyimi olan kapitalizmin hiç bir sınır tanımaksızın bütün küreyi kuşatması. Oysa globalizm ekonomik olduğu ölçüde kültüralist bir oluşumdur. Modernliğin kaydetmediği bütün kültürel farklılıkların içerilmesini ve piyasaya eklemlenmesini gerektirir.(Artun,2013: 25)

Görünen durum kapitalizmin üretim şeklinde belirgin bir değişikliğin olduğuydu, bundan daha açık biçimde görünen ise üretimdeki değişikliğin kapitalizmin kendisini mutlak kıldığıdır. Alex Callinicos *Postmodernizme Hayır* adıyla Türkçe’ye çevrilen kitabında buna dikkat çekerek, konuya farklı ve radikal bir bakış açısı getirmiştir. Yazar, “Şimdi ben bunların tümünü reddediyorum. Ben son ikiyüz yıldır dünya ölçeğinde etkin kapitalist üretim araçlarından kökten bir biçimde farklı, sanayi sonrası ve postmodern bir yeni zamanlarda yaşadığımıza inanmıyorum” diyerek, esasen postmodern duruma zemin teşkil eden ve üretim tarzını ilgilendiren iktisadi bir değişimin yaşandığı yolundaki yorumları reddeder. Buna karşın “postmodernizmin kökenlerinin, batı dünyasında 1968’den sonra yaşanan hayal kırıklığında ve Reagan ve Thatcher dönemindeki kapitalizm tarafından üst beyaz yakalılar tabakasına sunulan aşırı tüketimci bir yaşam biçimi fırsatlarının bileşiminde bulunacağını” ileri sürmektedir. (Callinicas,2001:18)

Callinicas gibi Perry Anderson da, postmodernizmi 1960’ların radikal kuşağının uğradığı siyasal yenilginin bir sonucu olarak değerlendirir: “Devrim umutları boşa çıktığında bu kuşak, teselliyi 1980’lerde yaşanan aşırı tüketime dayalı patlamada kendisine çıkış bulan kinik bir hazcılıkta aramıştır.” (Anderson,2011:114)

Modernizmin bir dönemin sosyo kültürel ve politik ihtiyacına karşılık gelmesi gibi, küreselleşmenin tüm dünyayı etkisi altına alması ve kültür endüstrisinin yaygınlaşması beraberinde postmodernizmin ortaya çıkardığı yeni eğilimleri

barındıran çağdaşlık kültürünün, gündelik hayat pratikleri içinde anlamlandırılmaya ve yaygınlaştırılmaya çalışıldığı görülmektedir. En nihayetinde bu durum çağdaş sanat eserinde politik imgenin, postmodern bir yaklaşım beraberinde kurulmasıyla, birlikte, mikro politika kapsamında değerlendirilen kültürcü, cinsiyetçi, etnik, ironik, ayrıştırıcı, öznelci, sanata belki de bugüne değin karşılaşılan en ağır siyasal misyon yüklenir: Sanat yoluyla hayatın manipüle edilmesi.

"Bütün hayatı tasarlayarak onu yönetmeyi hedefleyen güçler, nihayet sanatı da etkilemeyi başarmışlardır. Ve bence aklın hayal gücünü iktidarı altına aldığı bir hayat dehşet vericidir. Yeni yeni, baskı ve iktidar araçlarının, hatta savaşların ve işkencelerin özgürlük gereğiymiş gibi anlamlandırıldığı bir dünya dehşet vericidir. " (Artun, 2011: 74)

Lev Kreft'e göre, "Modernizm, gösteren, gösterilen ve göndergenin rollerini net biçimde ayrıştırıp özerkleştirdi. Postmodernizm ise bu ayrımları sorunsallaştırdı, özellikle de gösteren ile gönderge arasındaki başka deyişle temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi …' Artık kesin bir geçeklik kalmadığı iddiası, buradan çıkan en radikal sonuç –Jean Baudrillard'ın iddiası bu- .Artık bizim gösterme pratiğimizden bağımsız, kendi başlarına var olan gerçek nesnelere göndermede bulunmuyoruz. Bunlar bizim dil oyunlarımızın ürünleri ve muhtemelen bu oyunların dışında ne mevcudiyetleri ne de anlamları var. " (Kreft, 2009: 11)

Friedric Jameson'a göre postmodernizm, modernizmin tekelci kapitalizme dayalı anlayışından, çokuluslu kapitalizme geçişi temsil eder. Buna göre, sanat yapıtının tekil, ayrıcalıklı statüsünden başka sanatçının pozisyonunda da köklü bir değişim meydana gelir. (Aktaran: Şahiner, 2008:206)

Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı denemesinde, gelişen teknik ve teknolojik imkânlar sayesinde sanat yapıtının özgürleştiği ve sanat ortamının bu sayede demokratikleştiğinden söz etmektedir. Modernist estetik yaklaşımla taban tabana zıt olan bu söylem yeni estetik yaklaşıma ilişkin ipuçlarını barındırması bakımından önemlidir. "Benjamin: 'Sanat yapıtı çoğaltılabilir olması sayesinde, geleneğin otoritesinden kurtulabilir. Sanat yapıtını tek kılan ona otoritesini veren, onu ritüele bağımlı kılan aura'nın çözülmesi daha

demokratik bir sanatın koşullarını hazırlar, sanatın kökenindeki ritüelden arınıp politikaya açılmasının imkânını sağlar.' Benjamin bu yazıda, sanat yapıtını bir skandal merkezi haline getiren, şiirin dilin artıklarından oluşmuş bir 'laf salatası' na dönüştüren Dadacıları, filmin şok etkisini, resmin kült değerini yok eden fotoğraf sanatını, kameranın bilinçaltına ışık tutan yadırgatıcı gözünü savunur." (Benjamin, 1995:28)

Benjamin'in olanaklılık atfettiği yeni teknikleri, Kuspit estetik bayağılıkla itham etmektedir. "Kuspit çağdaş sanatın, sanatın sonunun sanatı olduğunu öne sürer; yani Allan Kaprow'un izinden giderek 'postsanat' olarak adlandırılan çağdaş sanat içerisinde, sanatın ereği yok olmuştur: 'postsanat tamamen sıradan sanattır' – gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur: ne kiç ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümlermiş gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır. Çağdaş sanatın başyapıtlar çıkarma imkânının olup olmadığını soran Kuspit, kapitalizmin paraya dayalı evreninde hakiki aşkın olanaklı olup olmadığını soran Eric Fromm'unkine benzer bir tartışmaya girişir: Evet, ilke olarak bu mümkündür, ama ancak sanatçılar maddi baskılardan kaçabilirlerse, başarı ve şöhret hırslarından kurtulabilirlerse, eğlence sektöründen ve kitlesel beğeniden uzak durabilirlerse." (Kreft, 2009: 17)

"Artık sanatın sanat olmadığı varsayılan herhangi bir şeyden farkı kalmadı. Ama bu durum onu katlanarak büyümekten alıkoymuyor. Bu şamatalarla durmadan ilan edilen 'sanatın sonu' hiç gelmedi. Bunun yerine kültürel aşırı-üretim, zincirinden boşamışçasına çoğaldı. Sanat bugün hiç olmadığı kadar başarılı.- peki hala sanat mı? Maddi mallar gibi sanat da piyasanın taleplerini karşılamak için durmadan kendini yeniden işliyor. Daha kötüsü sanatın sanatla ilgisi azaldıkça, "istisnai" olma iddiaları daha da yüksek sesle dillendiriliyor." (Lotringer, 2010: 21)

Çağdaş sanatta "en ayrıksı sanat ürünleri bile birer meta: Kültür endüstrisinin ürünleri. Bir çağdaş sanat nesnesi ile kültürel meta arasındaki fark nedir? Görünürde hiçbir fark yok. Hangi açıdan bakarsanız bakın her şey bulanık, karışık, melez ve kuşkuya yer bırakmaksızın, kesin ve net biçimde "sanat" denilebilecek hiçbir şey yok. (Kreft, 2009: 10)

Kuspit'e göre "Postmodern sanatçılar, modern sanatçılardan farklı olarak, sonuçları belirsiz de olsa simyasal deneylerle ilgilenmezler- sanat eserlerinin simyasal mucizeler yaratabileceğine inanmayacak kadar hayal kırıklığı yaşamışlardır; kendilerini popülerleştirecek bir izleyici kitlesine sahip olmakla ve sanatçı olarak hak ettiklerine inandıkları üne ve karizmaya kavuşmakla ilgilenirler. Ne var ki, kendilerini izleyici kitlesinin gündelik arzularını (eğlencenin tanımlarından biri) yansıtan eğlendiriciler olarak gördükleri an, varoluş nedenlerini kaybetmişlerdir; böylece kitlelerle birlikte eğlenen ünlüler haline gelirler- gündelik gerçekliğin kalıntılarını arıtarak yüksek sanatın altınına dönüştürmeye çalışan münzevi simyacılar değillerdir artık. Gerçek yaratıcılık için gerekli olan içsel yalnızlıklarını- gerçek, gizli atölyeyi- terk ettikleri an, belirsiz, rastgele bir izleyici kitlesinin reklamcısı haline dönüştüler. İzleyicileri gibi geleneklere bağlı sıradan insanlar oldular." (Kuspit, 2006: 71)

"Sanat uzun süre önce salt `güzel` olmaktan çıktı, artık özerk de değil, sanat dalları ve türleri öylesine çeşitlendi ve genişledi ki (özellikle medya, kültür ve sanal gerçeklik bağlamında) eskiden "sanat" kelimesinin net bir karşılık bulduğu bütün sınırlar aşıldı. Dahası var: Artık sanatsal tasarımdan geçip güzelleştirilmemiş, öyle ya da böyle bir kozmetik dokunuştan pay almamış doğal ya da imal edilmiş çok az nesne ve imge var. Neyse ki, kimse bu tür nesne v imgelerin sanat olduğunu iddia etmiyor, yoksa herhangi bir alışveriş merkezi ya da turistik mekân sanat eseri olurdu."(Kreft,2009:11)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
KÜLTÜR POLİTİKALARI ve ÇAĞDAŞ SANAT

1. KÜLTÜR POLİTİKALARI ve ÇAĞDAŞ SANATIN İLİŞKİSİ

"Sanki enerjisi biten ve ömrünü dolduran bir yıldız misali, modernlik, eşsiz ışıltılarla patlarken bir süpernovaya dönüşmekteydi. Ve bu süpernova da kültürdü. Her şey kültüre patlıyor, kültür tarafından yutularak parçalanıyor ve tam kararmadan önce büyük bir parıltı yayıyordu."

Ali ARTUN

"Kimlik siyaseti gericiliktir."

Alain BADIOU

Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve hemen ardından SSCB'nin çözülüşüyle iki kutuplu dünya sona ermiş ve liberalizm dünya zaferini ilan etmişti. *Tarihin Sonu ve Son İnsan* kitabıyla da Francis Fukuyama, tarihin sonunu ilan ederek, Marks'ın tarihin motor gücü olarak belirttiği sınıf çatışmalarının bittiğini, gelinen noktada insanlığın ulaşabileceği en ileri noktaya ulaştığını ve bunun da liberalizm olduğunun iddia etmektedir. Kitabını kaleme aldıktan kısa bir süre sonra ise ABD'nin Irak'a saldırısı gündeme gelir. 1990'lı yıllar, savaşların televizyon karşısında cips ve kola eşliğinde izlendiği yıllara dönüşmüştür. Sovyet bloğunun dağılması dünyanın her yerinde 'iki kutuplu dünya düzenine' göre, şekillenmiş siyasetin, sanatın ve kültürün yeniden yapılandırılması anlamına gelmektedir. Bu yapılanma kapitalist üretim ilişkilerinin on yıllardır giremediği bakir alanların son kalıntılardan temizlenmesini öngörmektedir. Yugoslavya'nın parçalanması Avrupa'nın ortasında yıllarca sürecek kanlı bir savaşa dönüşmekte ve bir zamanlar sınıfsal kimlikleri üzerinden bir araya

gelmiş toplumlar etnik ve dini referanslar üzerinden tanımlanarak parçalanmaktadır. Yeni bir dünya inşa edilmektedir ve Huntingtona göre,"… Bu yeni dünyada mücadelenin esas kaynağı öncelikle ideoloji ve ekonomi olmayacaktır. Beşeriyet arasındaki büyük bölünmeler ve hâkim mücadele kaynağı kültürel olacak ve milli devletler dünyadaki hadiselerin yine en güçlü aktörleri olacaktır. Fakat global politikanın asıl mücadeleleri farklı medeniyetlere mensup grup ve milletler arasında meydana gelecek ve medeniyet çatışması global politikaya hakim olacaktır'. (Huntington, 2006: 23)

Huntington'ın söylemi 'Tarihin Sonu'ndan sonra meydana gelen çatışmaları anlamlandırmak için, ciddi bir boşluğu dolduruyordu. İdeolojik ve ekonomik çatışmaların olmadığı bir dünyada neden bu kadar çok bomba patladığını açıklamaya çalışırken, batı dünyasının politik yöneliminin de ipuçlarını veriyordu. Sahne tamamlanıyordu ve bu görkemli sahnenin yıldızı "kültür"dü.

Kelime olarak tarihsel süreçte oldukça önemli değişimler gösteren kültür, etimolojik olarak doğadan türetilmiş bir kelimedir. Latince kökü, tarımda gelişimden ikamet etmeye, tapınmaktan, korunmaya kadar birçok anlama gelen 'colore' dir. (Eaglaton, 2011: 9-10)

Modernliğin ilk sosyoloğu sayılan George Simmel 1900'ler gibi erken bir dönemde 'hayatın yaratıcı hareketinin, hayata ifade ve gerçekleşme formları sunan bir takım yapıtlar üretmesi'ni kültür olarak tanımlar.(Simmel, 2009: 57)

Doğadan türetilmişmiş bir kavram olarak kültür, giderek doğayı dönüştürmek ile ilgili, bilgi gibi, sanat gibi diğer üretimleri de içerdi.(Artun, 2013: 10)

Kültürün maddi üretimden ayrı, özerk olduğu düşüncesi ise burjuva toplumlarında gelişen bir düşüncedir. (Foster, 2009: 138)

Fransız Devrimiyle siyasi bir güç odağı haline gelen burjuvazi, aristokrasiyle girdiği iktidar mücadelesinde kendisine özgü alanlar ve kavramlar (demokrasi, kültür, sanat vs.) yaratmıştı. Evrenselleştirilen bu kavramlar sadece burjuvanın çıkarlarının değil genelin çıkarlarını da koruyacaktı. 'Oysa kamusal alanın sınıfa özgü karakteri, sermaye dışı (yani proleter) çıkarların da burada temsil imkânı aramasıyla su yüzüne çıktı. Başkaları tarafından da erişilebilir oldukları ortaya

çıkınca, başta özgürleştirici oldukları savunulan temsil biçimleri aniden tehlikeli oldu ve burjuvazi kendi 'karşı-devrim'ine girişti'. (Foster, 2009: 160)

Benjamin, Baudelaire üzerine elyazmalarında şöyle der, "*sanat sanat içindir* tezi 1852 civarında yani burjuvazi kendi kültürel bütünlüğünden feragat ederek kendi davasını yazarlardan ve şairlerden geri aldığı dönemde ciddi bir önem kazandı, (Foster,2009:162) Daha sonra ise 'sanatın tanrıların, doğanın ve toplumun hizmetinden çıkarak, onlara karşı özerk bir hakikat ve siyaset rejimi olarak amaçsızlaşmaya/işlevsizleşmeye/yararsızlaşmaya başladığı romantizmle, onu izleyen modernist ve avangard hareketler, zamanımızda süratle parçalanmıştır. Modernlik aşındırıldıkça, din gibi sanat da restore olmakta, özerkleşme öncesindeki tarihsel misyonuna geri dönmektedir. Şimdi sanat çağdaşlaştıkça muhafazakârlaşmakta, özerkleştikçe resmileşmektedir. Çünkü doğal olarak, kültürelleşmenin mantığına tabi olmaktadır. (Artun, 2013: 12.)

Gelinen noktada 'aydınlanmayla birlikte tanrının akla devrolan kudreti, şimdi kültüre ve dolayısıyla dile devrolmuştur'. (Artun, 2013: 11)

Çok kültürlülük, hoşgörü, ötekilik, kimlik, yer-yurt gibi başlıklarda açımlanan ve gerçekleşen *Kültüralizm* (bkz. Artun, 2013), postmodern dönemde ideolojilerin bittiği haberinin yaygınlaştırılmasında bir stratejiye dönüşürken, yeni dönemin rejimi olmaya da çoktan adaydır. Örneğin kuruluşunda kendini ekonomik bir topluluk olarak tarif eden Avrupa Birliği'nin yapısı değişerek kültürel bir format benimsenmektedir. Bunun nedeni kültüralizmin belirleniminde olan neoliberal dönemde, tüm kurumların ama özellikle egemen kurumların stratejik bir hat belirlemesidir. Durumun gerekçeleri Terry Eagleton'ın yeni dönemin ekonomik yönelimini de belirttiği şu sözleriyle açıklanabilir:

"Piyasalar kuralsızlaştırıldı, işçi sınıfı vahşi bir yasal ve siyasal saldırıyla karşı karşıya kaldı. Geleneksel ve sınıfsal bağlılıklar zayıflarken yöresel, cinsiyetçi ve etnik kimliklerin ısrarla üstünde durulmaya başlandı. Siyaset giderek daha çok kandırmaya ve manipülasyona dayanır oldu. "(Eagleton, 2011: 18)

Bu noktada, siyaset ve manipülasyonun kendilerini gerçekleştirdiği alan, kültüralist süreçlerin neredeyse merkezine oturtulan çağdaş sanat piyasası olmaktadır. Buna göre, "Kültür savaşlarının kurduğu yeni siyasal coğrafyaları pekiştirecek yeni öznelerin ve tarihlerin tasarlanmasında sanatın en yoğun olarak kullanıldığı bölge

herhalde Balkanlardır. Bu bölgeyi İkinci Dünya Savaşı ertesindeki rejimlerin izinden temizleyerek "sivil" ve açık toplumlar olarak yeniden örgütlemek amacıyla İstanbul-Berlin hattında son derece işlek olan bir "kültür/sanat koridoru" oluşturulmuştur."

Modernist kültürün evrenselciliği yerini postmodern tikelliğe bırakmakta ve yeni dönemin kültür alanı cemaatleşme eğilimine girmektedir. Kültür ve kimlik politikalarını temsil ederek, "kültürel çeşitlilik", "çokkültürlülük" ve "öteki" gibi anahtar sözcüklerin gündemi belirlediği "bienaller" bu cemaatleşme için en iyi uygulama alanını oluştururken, bunu organize eden bir sanat yönetimi ağı da görünür olmaya başlamaktadır. (Artun, 2013: 12-13)

Emmelhainz'e göre "bugünün sanatı aynı anda iki role bürünüyor: bir yandan neoliberalizmin etkilerini telafi etmeye ve azaltmaya çalışıyor, diğer yandan yağmacı ekonomi ve jeopolitik güç dağılımının yeni biçimlerinin şekillenmesinde etkin bir katılımda bulunuyor; dolayısıyla, yeni dünya düzenine geçiş sürecine de destek vermiş oluyor." (Emmelhainz, 2013:181)

Sibel Yardımcı'nın, İstanbul Bienali ve yukarıda sözü edilen bağlamda yeni dönemde etkin bir rol alan kentlerden biri olarak İstanbul'un dönüşümünü aktardığı *Küreselleşen İstanbul'da Bienal* isimli çalışması, Kültüralizm ve sanatta şirket kültürünün egemen olması ile eşzamanlı giden bir süreci ayrıntılandırması bakımından önemli bir kaynak olmuştur. Yardımcı, İstanbul Bienallerini başından itibaren inceleyerek, özellikle Avrupa Birliği ile somut uyumluluk anlaşmalarının imzalandığı, İstanbul'un kültüralist projelere somut olarak dahil edildiği, kentin bu karara göre yeniden yapılandırılmaya çalışıldığı kentsel dönüşüm adı altında bir kültür-sermaye ağının organize edildiği bir döneme denk gelen 9. Bienale (2005), "kültürler arası etkileşim" ve "çok kültürlülük" başlıklarında yaklaşmanın yetersizliğinden söz ederek, konunun ekonomik ve politik açıdan ele alınması gerektiğini belirtmiştir. (Yardımcı, 2005)

Emmelhainz kültür yönetimi ağını onaylayan şu yorumu yapar: "Kültür kurumları hakim düzenin yönetim organları olarak işliyor ve kültür üreticileri de serbest piyasa ideolojisinin yaşamımızın her yönüne aktarılmasına etkin biçimde katkı sağlıyorlar." (Emmelhainz, 2013:183)

İstanbul Bienali örneğinde somutlaşan ve 90'ların başından itibaren örülen süreç, çok kısa sürede sanat piyasası ağının da yardımı ile hayata geçirilmiştir. "Öteki" başlığı ile ilişkilendirilebilecek olan batının yeni kültüralist tavrı ise, Afrika maskları koleksiyonlarının etnografi kapsamından çıkartılıp sanat mertebesine layık görüldüğü, 2006 yılında açılan Museé du Quai Branly'e taşınmasından sonra, açılış konuşmasını yapan Chirac'ın sözlerinde açığa çıkar. Chirac burada 'batının, insanlığın kaderinin yalnızca kendi ellerinde olduğuna ilişkin mantıksız ve kabul edilmez iddiası'nı reddettiklerini açıklar. 'Bu müzenin dünya kültürlerinin eşitliği inancı üzerine kurulduğunu' söyleyerek, 'halklar arasında bir hiyerarşi olmadığı gibi sanatlar arasında da bir hiyerarşi olmayacağını' belirtir. (Artun,2013:24-25)

Alain Badiou, kültüre ilişkin eğilimleri açıkladığı Etik adlı kitabında konuya şu şekilde yaklaşır: "Günümüz etiğinin nesnel (ya da tarihsel) temeli olan kültürcülük, aslında bir turistin töre, adet ve inançlar çeşitliği karşısında, özellikle de imgesel oluşumların (dinlerin, cinsel temsillerin, otorite ve tezahürlerinin, v.b.) oluşturduğu indirgenemez karışım karşısında kapıldığı büyülenmeden farksızdır. Evet, etiğin asli 'nesnel' temeli, doğrudan doğruya vahşilerle yaşanan sömürgeci karşılaşmanın verdiği hayretten miras alınmış kaba bir sosyolojiye dayalıdır. " (Badiou, 2006: 40)

1980'lerde yaşanan kültürün özelleştirilmesi süreci ile birlikte, Johanna Drucker'in "işbirliği" ve iliştirilme" ilkeleriyle açıkladığı çağdaş sanatın özerkliği çürütmesine ilişkin söylem, neoliberal doktrinin bir taklididir. Sanatsal işbirliği bu doktrinin öngördüğü sivil toplum ile hükümetler ve büyük şirketler (Corporation) arasındaki siyasal işbirliğinin bir yansımasıdır. Entelektüel hayat bu siyasal işbirliği sayesinde işlevselleşir. (Artun, 2011: 42)

Kültüralist süreçlerin belirlenimindeki kültür ve sanat yönetimi alanlarının aktörlerinden söz eden Emmelhainz, bunu kültürel mühendislik şeklinde nitelemektedir. Ona göre "kültürel mühendislik, korporasyonların ve hükümetin yaşam alanlarını tasarlama ve biçimlendirme girişimlerini somutlaştırır. Çünkü yeni gerçeklikler yaratabilecek projelerin geliştirilmesinde kültür; yeniliğin, dinamizmin, bireysel ve toplumsal refahın temel bir öğesi olarak yer alır. Örneğin ekonomik daralma yaşanan bölgelerde kültür bir canlandırma aracı olmanın yanında eğitim

stratejileri belirlemede ve sosyal alanların tasarımında kullanılmıştır. Dünyanın her köşesinde var olan çağdaş sanat da bir müdahale ve gelişim- ve liberal değerleri benimsetme- aracı olarak kullanılarak, liberal politikaların normalleşmesine destek verir." (Emmelhainz, 2013: 181-182)

2. ÇAĞDAŞ SANATTA DEMOKRATİKLEŞME, MUHALEFET ve ÖTEKİ

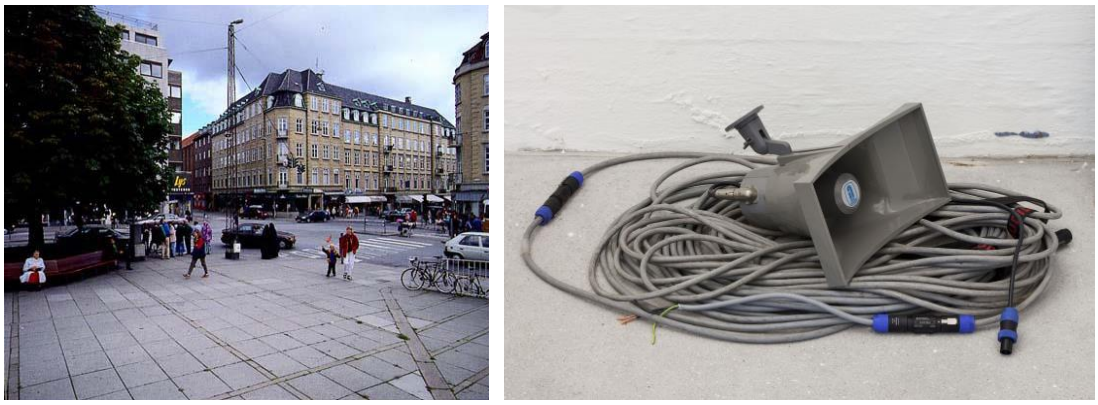
"Bir yalanı bin defa tekrar edersen gerçeğe dönüşür.''

Joseph GOEBBELS

"Sanat endüstrisi alanında yeni bir insan türü peyda oldu: sanat yöneticileri. Saygın okullarda eğitim alan bu türün mensupları, nasıl başka malların üretiminde ve pazarlanmasında bir sevk ve idare söz konusuysa, sanatın da aynı şekilde yönetilebileceğine, yönetilmesi gerektiğine inanıyorlar. Bu inançları yüzünden herhangi bir suçluluk duymuyorlar, öyle romantik takıntıları da pek yok."

Hans HAACKE

Jens Haaning *Türk Şakaları* adlı performansında [Fotoğraf-20], Kophenag'taki bir mahallede, hoparlörlerden yayınladığı Türkçe fıkralarla, sadece bunları anlayabilecek olan "öteki"lerin ortaklaşarak bir bağ kurması ve bir topluluk hissiyle geçici olarak iyi hissetmelerini sağlamıştır. İyi niyetli bir çaba gibi görünmesi yanında, çağdaş sanatın en temel özelliklerinden biri olarak yarattığı imgenin geçiciliği beraberinde, kimlik politikalarının dar alanında hareket eden kısıtlı ve minör bir iyileştirme sunmaktadır.



Fotoğraf-20: Jens Haanings (1994), *Turkish Jokes* [ses kaydı], Kophenag, Danimarka

Alain Badiou öteki konusuna ilişkin yaptığı değerlendirmede, batılı bakışı mahkûm eder. Ona göre batılı bakış, çokkültürcülüğü benimsemenin önkoşulu olarak ötekinin kendisine benzemesini beklemektedir. Ve konuya eğilen güncel yaklaşımlara radikal bir eleştiri getirir:

"Şüphelerimiz ilk olarak kendilerini etik ve 'farklılık hakkı'nın müridi ilan edenlerin *canlı bir biçimde ayakta tutulan farklılıktan açıkça dehşete kapıldıklarını* gördüğümüz zaman uyandı. Onlara göre, Afrikalıların adetleri barbarca, Müslümanlar korkutucu, Çinliler de totaliterdir... vb. Aslında bu öteki iyi bir öteki ise kabul edilebilir." (Badiou, 2006: 38)

Benzer bir görüşü Zizek de tekrarlar. Ona göre de öteki ile kurulan ilişkideki " liberal 'hoşgörü', tözünden yoksun bırakılmış folklorik Öteki'ye göz yummaktadır. Örneğin günümüz megalopolislerinde birçok etnik mutfak görülür; gel gelelim her türlü gerçek Öteki, *fundamentalizm*i (köktendincilik) yüzünden anında reddedilir, çünkü ötekiliğin çekirdeği *jouissance'ının* (entelektüel haz vb.) düzenlenmesinde yatar: 'gerçek öteki' hiçbir zaman ruhani bilgeliklerin ve hoş adaletlerin ötekisi değildir, tanımı gereği 'ataerkil'dir, 'vahşi'dir. " (Zizek, 2011: 272)

Ötekilik meselesine dair farkındalık yaratmak adına yapılan bir performansın söz konusu halin altını daha da çizen bir etkinlik bütününe dönüşmesi riski söz konusu olabilmektedir. Bununla birlikte Baudrillard'ın tüketimin giderek semboller üreten bir hal almasıyla "hayatın estetikleştirilmesi" olarak tanımladığı ve yeni dönemin sanatını bu doğrultuda oluşturan eğilimlerle, 1990'lı yıllarda

gerçekleştirilen sanat ürününde sıklıkla karşılaşılmaya başlanmıştır. Sanatçının izleyici/ziyaretçilere "küçük hizmetlerde bulunduğunu ve yalnızca bir iletişim sağlandığı"ndan söz eden Baurriaud'ya göre ise bu izleyicileri arasındaki iletişime olanak sağlayan bir sanat toplumsal alanda yaşanan ve çalışma hayatında artan uzmanlaşmadan medyaya ilginin artması ve insanların evlerine kapanmasıyla gerçekleşen parçalanmaya karşı bir tepkiselliktir. Baurriaud bu parçalanmanın sanat tarafından yumuşatıldığından söz ederek benzer yaklaşımlarda sanatçıların üretimlerini "küçük hizmetler" ve ortaya çıkan sonucu da "toplumsal dokudaki çatlakların doldurulması" şeklinde tanımlamaktadır. Burada çağdaş sanatın politik imgesi belirginleşmektedir. Baurriaud bu gibi çalışmaları yeni bir estetik bağlama oturtarak, diyaloğun ya da ilişkinin formunun analizini yapar. Buna göre toplumsal ilişkiler bir sanatsal dil ya da malzeme olarak değerlendirilirken bunun geleneksel sanat formuna benzetilebileceğinden söz eder; böylelikle katılımcıların bilincinde olarak oyuna dâhil olmaları bu sanatı insanca ve demokratik kılmaktadır. (Stallabras,2009:159)

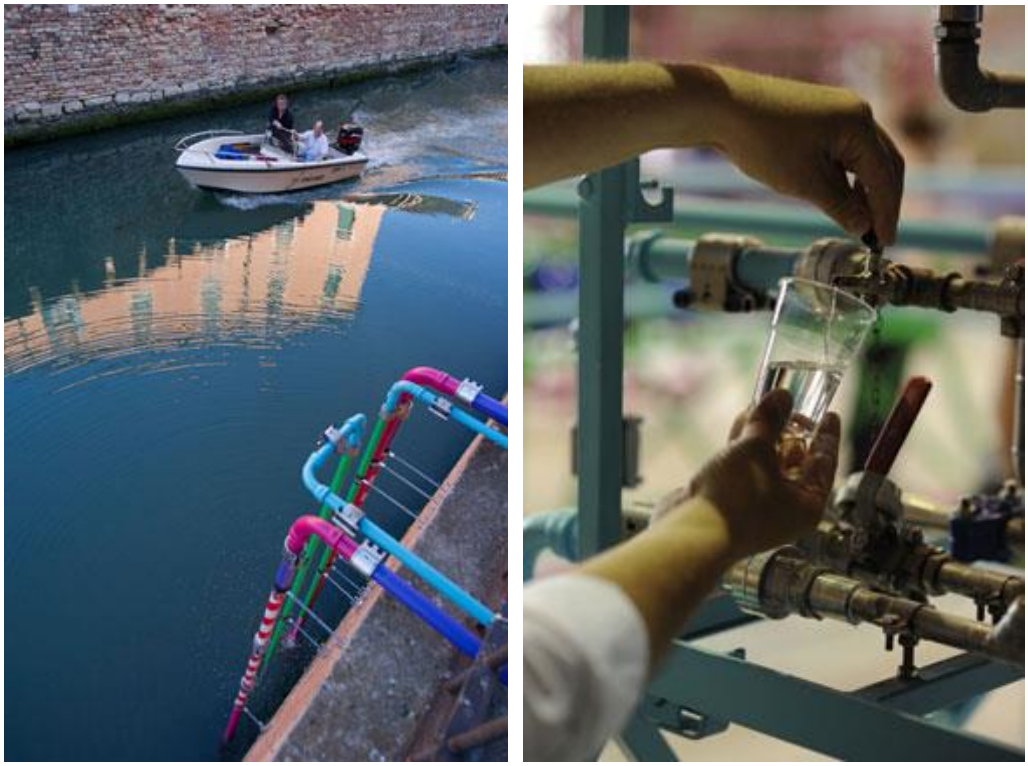
Sözü geçen "küçük hizmet"i Havana Bienali'ne katılan Rene Francisco da gerçekleştirir. Küba'da eski bir evde yaşayan yaşlı bir kadının zor yaşam koşullarını gösteren ve ilişkisel estetik (N. Bourriaud) bağlamında değerlendirilebilecek işlerden biri olan "Agua Benita"da [Fotoğraf-21], Rene Francisco yaşlı kadının evini ekibi ile birlikte tamir ederek, güzelleştirir. Yaşamsal soruna getirdiği bu pratik çözümü de sanatsal bir mecraya, müzeye, video yerleştirme olarak taşımaktadır.



Fotoğraf-21: René Francisco (2009), *Agua Benita* [video yerleştirme], Havana, Küba

Rene Fransisco yaşlı kadını mutlu ederek iyi bir şey yapmanın huzuruyla yoluna devam edecektir. Kıyıya vuran balıklardan "bir" tanesini denize atarak onun hayatını değiştirmiştir:

"Dün 'yeniye' ayrıcalık tanıyan ve dil yoluyla her şeyi alt üst etme çağrısında bulunan modernist bir kültürün içinde, sanat dünyasındaki iç ilişkiler üzerinde duruluyordu; bugün ise sanat yapıtının 'çetin' Gösteri Toplumuna karşı direndiği eklektik bir kültür çerçevesinde dış ilişkilerin altı çiziliyor. Toplumsal ütopyalar ve devrimci umutlar yerlerini gündelik mikro-ütopyalara ve öykünmeci stratejilere bıraktı." (Baurriaud, 2003:50)



Fotoğraf-22: Ayşe Erkmen (2011), *Plan B[yerleştirme], Venedik, İtalya*

Gündelik mikro-ütopyalar kapsamında okunabilecek başka bir örnek de, Ayşe Erkmen'in "B Planı" [Fotoğraf- 22] başlıklı yerleştirmesi: 54. Venedik Bienali kapsamında Venedik'in suyla olan kaçınılmaz ve karmaşık ilişkisinden yola çıkan sanatçı, kanalın suyunu temizleyerek içme suyu elde etmek adına Arsenale'nin bir odasını kompleks bir su arıtma birimine dönüştürüyor:
Ancak yerel yönetimlerden gerekli izinlerin alınamaması üzerine Erkmen, arıtılmış suyun kanala geri verilmesini sağlayarak " kanalın ve okyanusun ezici ölçeğine karşı beyhude, ama cesur bir jest"te bulunmaktadır. (İKSV, Elektronik kaynak)

Türk Pavyonunda gerçekleştirilen proje "bedende dolaşan kan, sınırları aşan sermaye, okyanusları aşan mal akışları, devlet ve otorite mekanizmaları ve hayatta kalmanın temel gereği olan, doğal kaynakların arz akışı" gibi göndermelerde bulunmaktadır. Küratörlüğünü bu etkinlikten iki yıl sonra gerçekleştirilecek olan 13. İstanbul Bienalinin de küratörü, Fulya Erdemci'nin yaptığı projede, "sistemlerin makro ve mikro katmanları arasındaki -bireysel eylemlerin ölçeğinden çok daha geniş, ama aynı zamanda ayrılmaz bir biçimde birbirine bağlı- ilişkiyi sorguluyor.

"Plan B", değişimin olanaklarına şiirsel bir göndermede bulunurken, aynı zamanda, bizi kuşatan karmaşık sistemler ve yapılar içindeki sürdürülemez, ani ve kısa ömürlü çözümlere ve değişimlere duyulan coşkuya, ince bir eleştiri getiriyor.“ (İKSV, elektronik kaynak)

Ayşe Erkmen’in eleştirisi yerel yönetim müdahalesiyle kesintiye uğrayan “içilebilir su” üretiminden – suyun temizlenip kanala geri verilmesiyle çalışmanın metninde de kabul edilen “beyhude” bir çabaya dönüşmektedir. Başlangıçta Baurriaud’un sözünü ettiği “ilişkisel form” niteliği kazanmış “bir bardak içilebilir su” sanatın “küçük hizmeti” olabilecekken, beyhudeliğe dönüşerek belki de yeni bir özerklik kazanmaktadır. Ancak bu tasarlanmış bir sonuç olmadığından, ortaya çıkanın yarım kalmış bir proje görüntüsü verdiği söylenebilir mi?

Sözü edilen olanaklılık ise, projenin postmodern metinlerin temel niteliklerinden biri olan deneysellik bağlamında uydurulma deneyimine açık potansiyeli gibi görünmektedir. Dolayısıyla ortaya çıkan sonuç, çağdaş sanata yöneltilen “her şey mübah” anlayışı ve nitelik eleştirilerini hatırlatmaktadır.

Erkmen’in gerekli izinleri almış olması halinde yapacağı katkının “gelen izleyicilerin içebileceği bir bardak su” olması halinde elde edilecek olan sonuç; benzer işlerde ortaya çıkan demokrasi söyleminin, küçük ve geçici kahramanlıklar ve kısa süreli iyileştirmelerle, mikro düzeyde bir anlayışla bütünden uzaklaştıran yanına işaret eder. ortaya çıkacak olan kurgu, sanatçıya sivil toplum misyonu yüklerken, farkındalık ve sanatçı sorumluluğu hissini de tatmin eder gibidir. Böylelikle, 1980’lerin başından itibaren bittiği söylenen “büyük anlatılar”ın yerini, mikro kurtuluşlar ve çağdaş sanatta “küçük hizmetler” almaktadır. Bu açıdan sanat, bir taraftan da 17.yydan itibaren bilinen özerklik alanından ve ayrıcalıklı halinden çıkarak, *fayda* bağlamında neredeyse zaanate geri dönülen örnekler ortaya koyar.

Eric Aliez’e göre bu durum; yani, “ilişkisel estetiğin şizofrenisi, iletişim yeni evrenselleri üzerinde sörf yaparak sunmayı aradığı alternatif demokratikleşmenin bir tür işlevi gibidir. ’İnsanlararası mübadeleyi, varolan toplumsal biçimlerin çatlaklarında, ekonomik olarak şeyleştirilmekten kurtarmaktan çok, (ilişkisel estetiğin de öne sürdüğü gibi- fakat galeri / sanat fuarı sisteminden, sanatın yeni ekonomisinin müze-laboratuvarına kadar hepsini yönlendiren ve bienal, trienal,

documenta, manifesta silsilesi ve bunların- Braudel'in deyimiyle- şehir kapitalizmlerine entegrasyonu üzerinden ivmelendirilmiş dönüşümü yönlendirilen rotayı hiç kaybetmeden) meslektaşlarının yeni ölçütlerini ve hayatın bu sergi aracılığıyla katışımcı bir biçimde yönetilmesini –'interaktif kültürünün' (işlem olarak ilişki) itici rolünü hazırlayan dispositifleri test etmektedir." (Aliez, 2010: 32-33)

Film yapımcısı, yazar ve küratör olarak çalışmalarını sürdüren Artur Zmijewski İsrail, Batı Şeria, Polonya, Almanya, Fransa, Kuzey İrlanda ve Avusturya'da kamusal siyasi eylemlerde çekilmiş görüntülerin yer aldığı Demokrasiler (2009) adlı projesinde [Fotoğraf- 23] bir çok videodan kamusal alanın demokratik kullanımları ve çeşitliliğine ilişkin yaşanmış örnekler gösterir.



Fotoğraf-23: Artur Zmijewski (2009), *Demokrasiler* [video], Dortmund: Almanya

Filmler, aşırı sağcı Avusturyalı politikacı Jörg Haider'in Viyana'daki cenazesi, Strasbourg'daki NATO karşıtı gösteriler, Varşova'daki Çalışan Halk İçin Haç Yolu, Belfast'ta bir Kraliyet Yanlısı gösterideki İrlandalı Protestanlar, Batı Şeria'daki İsrail işgaline karşı koyan Filistinli göstericiler ve İsraillilerin karşı protestoları gibi çeşitli olayları belgeliyor. Sanatçı retorik, görsel kimlik ve kamusal siyasi eylemleri takip

eden uyuşmazlıkları temsil eden dille ilgilenmekte ve bienal metninde geçtiği haliyle taraf tutmaksızın (!) kamusal alanda demokratik sürecin (mesela dinin kamusal alana sızma derecesi gibi) siyasi potansiyelin önünü kesme tehlikesini barındıran hayli sorunlu doğasını ortaya koymaktadır. (İKSV, Elektronik kaynak)

Sanatçının 25 adet video enstalasyondan oluşan projesinin bir çeşit kakofoni ortaya koyduğunu belirten küratör Inke Arns, bu "projede demokrasiye dair çok şey olduğunu" söylemektedir. (Arns, Elektronik kaynak)
Buna göre söz konusu çalışmanın muhalefeti askıda kalarak, belirsiz bir mecraya çekilmekte, küratörünün de deyişiyle bir kakofoniden öteye gidememektedir. Polonyalı sanatçının sanat piyasasının içinden yapmış olduğu muhalefet, çağdaş sanatın politikasını ve sınırları ortaya koyan niteliktedir.

Cavit Mukaddes, *Bir Bienal Bir Bilanço* adıyla yayımlanan ve İstanbul Bienaline eleştirel bir bakış getiren derlemesinde, çağdaş sanatta ortaya konan muhalefeti şu sözlerle yorumlamaktadır:
"Muhalif bir söylemi benimsiyorlar, ama her defasında gerekli finansal kaynaklara ulaşma kolaylığına da sahipler bu nasıl bir paradoksal durum ki bu sözde muhalifler, yönetimin tüm forumlarında aşırı temsil gücüne de sahipler, bunu da politika-sanat adına yaptıklarını iddia ediyorlar. Adeta devasa bir sistemin emniyet sübabı işlevini sürdürüyorlar." (Mukaddes, 2007: 133)

Kuspit muhalif sanatın haber ve belgesel nitelikli örneklerini estetik ölçütler açısından eleştirerek, buna Otto Dix'in korkunç savaş imgelerinin estetik açıdan güzel bir sahneye dönüştüğünü aktararak [Fotoğraf-24], fotoğrafın hiçbir zaman ruhumuzu bu denli koruyarak bir etki bırakamayacağını savunur. Aynı şekilde William Gass çağdaş sanat içindeki muhalif örneklerin haber niteliğine değinmektedir. Ona göre de çağdaş sanat ürünlerindeki muhalif çalışmaların ne gibi bir toplumsal anlamı olursa olsun, sanatsal açıdan hüsran olarak değerlendirmektedir. (Kuspit, 2006: 53)



Fotoğraf-24: Otto Dix (1929-1932), War Triptych,

Sistemin karşısında ona muhalif bir yaklaşımla oluşturulmuş gibi görünen birçok çağdaş sanat yapıtı, postmodern teori ve onun kuramcılarını referans alırken, bir yandan da küresel kapitalizmin devamlılığını sağlamak noktasında mikro-politikalara hizmet eden anlamlar açığa çıkarmaktadırlar. Bu açıdan bakıldığında, "Öteki" genel başlığı altında toplanabilecek birçok çağdaş sanat işinin, politik imgenin "sistemin yanında" kuruluşuna karşılık gelen yardımcı bir zemin yapılandırmakta olduğu gözlemlenmektedir.

Emmelhainz'e göre, "sanatı yaratma, sergileme ve tüketme koşullarının yanında, genel ekonomiyi de ayakta tutan burjuva düzeni adeta bir tabuya dönüşmüş ve en radikal kabul edilen sanatçılar bile bunlara dokunamıyor. Çünkü çağdaş sanat yozlaşmış bir fırsatçılık, spekülasyon ve manipülasyonun oyun alanına dönmüş durumda: dayanışmanın asla mümkün olmadığı, Darwinci rekabetçilikle şekillenen bir işgücü alanı, bu bağlamda antisosyal bir radikal olarak sanatçı figürü sertliğini yitirdi onun yerine, girişimci, sorunları düz değil yaratıcı bir yaklaşımla çözmeye çalışan yeni bir sanatçı imgesi oluştu." (Emmelhainz, 2013: 182)



Fotoğraf-25: Aydan Murtezaoğlu & Bülent Şangar (2009), İşsiz İşçiler - sana yeni bir iş buldum! [performans], İstanbul, Türkiye

2009'da 11. İstanbul Bienalindeki işlerden biri olan "işsiz-işçiler" de [Fotoğraf-25] çağdaş sanatta, sanat ve kültür yönetimi süreçleri içinden muhalefet yapan örneklerden biriydi. Bienal öncesinde gazete ilanıyla performansı gerçekleştirecek olan çalışanlar için ilan verilmesi ve yapılan mülakatlarla işe kabul edilenler, gerçekten de işsiz olan ve iş arayan insanlardı. Sergi mekânında kurulan masa düzeneğindeki iki kişiden biri orada bulunan tişörtü düzensiz bırakıyor diğeri hemen yanında katlıyordu. Sanatçılar bu yolla üretim süreçlerinin sonuçlarını irdelediği yerleştirme/performansta "projenin amacının, kapitalizmin 'proletaryadan prekaryaya geçiş süreci' ile yarattığı toplumsal adaletin yenilgilerini ve azalışını sorgulamak" olduğunu belirtmişlerdi. (İKSV, 2009: Elektronik kaynak)

Ancak işe aldıkları işçilerden biri ile sonrasında girdikleri ücret polemiği, çağdaş sanatın, sisteminin içinden, piyasa organizasyon süreçleri ile bağlantılı bir zeminde, eleştirinin eleştirisine neden olan bir hal alabilmektedir. Bu durum çağdaş sanatta varlık gösteren muhalefetin kontrol altından olması anlamı da taşır.

Söz konusu çalışan Burak Üzümkesici'nin Bülent Şangar ve Aydan Murtezaoğlu'na yazdığı mektupta değindikleri konunun somut örneğini teşkil eder:

"Yıllardır çektiğiniz fotoğrafların Bienal gibi, dev şirketlerin desteğiyle yürüyen uluslararası bir platformda sergilenmesi eminim sizi çok mutlu ediyordur. Her şeyin yolunda gitmesi için çok uğraşmışsınızdır. Öncelikle Bienal keyfinizi kaçırdığım için üzgünüm. Neden mi? Yazıyı eğer dikkatle okusaydınız, asıl keyfini kaçırmak istediğimin siz değil İKSV olduğunu anlardınız. Çalışanların ücretinin 17,50 TL olmasına sizin karar verdiğinizi zannettiğimi mi düşündünüz ki, kendinizi böyle neresinden tutsan elinde kalan bir yazıyla savunmaya kalktınız. Doğrudan bütün eleştirileri göğüsleme gereği duymuşsunuz. Üzgünüm ama içinde tek bir İKSV kısaltması geçmeyen, sanat-sermaye ilişkisi kurulmayan yazılarla bu konu tartışılamaz diye düşünüyorum. Sizin yaptığınız da ne yazık ki esas odakları ıskalamak (saklamak mı demeliydim?) ve okları tek bir kişiye yöneltmek olmuş. "Sanatçıyla sanatçı veya sanatçıyla katılımcı birbirine saldırır, sermaye reklamını yapar ve malı götürür" durumuna düşmemeyi tercih ederim." (Üzümkesici, 2009: Elektronik kaynak)

"Sanatçılar, sergi politikalarını sanatlarının konusu haline getirebilseler bile, bu politikaların mutabakata varılmış sınırları dışında bir şey üretmeye kalkıştıklarında, kısıtlanmaktalar. Bunun nedeni sanat dünyasının mutabakatını, misliyle aşan sistemsel bir kuşatmanın varlığı: sanat, sanatın diplomatik gücünü kullanan ve kültürü bir çeşit sosyal sermaye veya kaynak olarak gören politik hassasiyetlerle kaynaşmış durumda. Dolayısıyla bu alana büyük paralar yatırılıyor." (Emmelhainz, 2013: 172)

Emmelhainz'in sözünü ettiği sistemsel kuşatmanın sonuçları bir çeşit umutsuzluk, çaresizlik hissi de doğurmakta ve yaygınlaştırmaktadır. 1990'ların sanatını inceleyen Johanna Drucker'a göre, yeni dönem postmodernizmin aşıldığı ve "özerklikten, muhalefetten veya radikal itirazlardan uzaklaşarak, onaylama ve işbirliğine dayalı tavırlara dönüldüğü zamanlardır. Drucker, güzel sanatların [artık] tam da avangardın geleneksel olarak karşı çıktığı değer sistemlerine iliştirilmiş olduğunu yazar. Direnişin günbatımında direniş imgeleri de tükenmiştir; "tüketimciliğin hüküm sürdüğü, tamamıyla yoldan çıkmış bir dünyada, üretimin standardını ticari imgeler belirler." Radikal bir estetiğe karşı inatla sürdürülen inanç, bu noktada fırlatılıp

atılmalıdır. Çünkü radikal estetiğin yerini Drucker'ın tabiriyle işbirlikçi ve iliştirilmiş" bir sanat almıştır. (Artun,2011: 42)

"Serbest ticareti ve özgür -serbest – sanatı, birbirlerine karşıt değil de, ilkini onun yaralarını saran, bütünleyici bir parçası olarak görmek mümkündür; doğrusu kirlenmemiş kültürel bağımsızlık ideali için en tehlikelisi de budur. Bu bütünleyici hiç de asli olmayan bir arızi unsur gibi görünebilir ama, (Jacques Derrida'nın ünlü analizinde olduğu gibi) bir kitabın sonsözü ya da bir makalenin dipnotları gibi sistemin tamamlanmasında rol oynar ve onun temel karakterini karşılar." (Stallabras, 2009: 16)

Stallabras'ın sözünü ettiği tamamlama, sistemin aktörlerinin de etkisiyle gerçekleşir. Her çağdaş sanat etkinliği ya da programının içinde sıklakla görmeye alıştığımız bir anti-yaklaşımla karşılaşmak çok mümkündür. Genel eğilim bu şekilde muhalefet alanını da kapatmak ve himayesi altına alarak ehlileştirmek yönündedir; hem de hümanizma, insan hakları ve çok kültürlülük gibi meşru bayraklar altında:

Sanat yetkilileri (küratör-danışmanlar, müze müdürleri-yöneticileri) sanatın postmodern demokratikleşmesinin tehlikeli avangarddan ve ilk sanat biçimlerinin dönüştürücü "devrimci" pratiğinden, paylaşılandaki yaşam güçlerine doğru kopuşuna tanıklık ederek, sudan ucuz bir fiyata toplumsal bir "yakınlık" işlevi kazanmış olmaktan dolayı oldukça memnundurlar. (Aliez, 2010: 33)

'26 Aralık 2012 gününde Radikal gazetesinde "Eleştirmenlik şef garsonluk mu oldu?" başlıklı haberde Ahu Antmen, sanat piyasası üzerine yazmaya son veren Sarah Thornton'un, bu piyasanın yolsuzluklarını teşhir eden manifestosuna "tümüyle katıldığı"nı belirterek, yıllardır "iradesi dışında araçsallaştırıldığını" ve artık "piyasa emperyalizminin [kendisinde] fena halde hazımsızlık" yaptığını açıkladı. Ayşegül Sönmez, David Hickey'in eleştiriden "tiksindiği" ve yaptıklarının "son derece zengin insanlara entelektüel şef garsonluk" olduğu yolundaki sözlerini alıntılayarak "mücadeleden" ve "fikirden yana" olduğunu bildirdi. Art Unlimited gazetesinin "yazı işleri müdürü" Evrim Altuğ ise, "Thornton'un bu rötarlı farkındalığının" bedelini "Türkiye'deki bir avuç eleştirmen"in ödediğini, onlar kaybederken "kazançlı

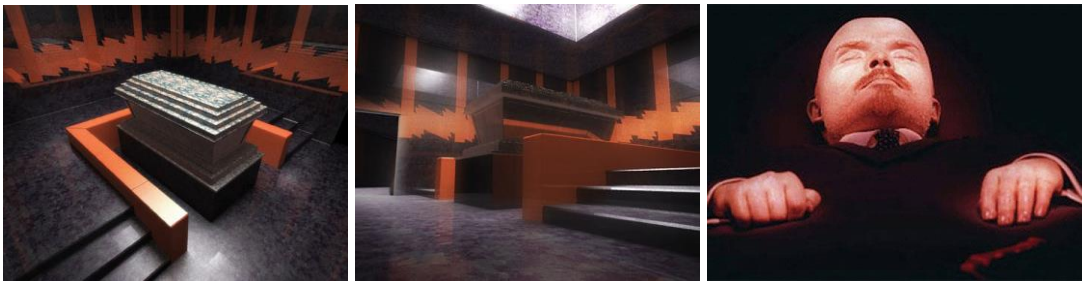
çıkanların da bu alanda kumarbazlık yapanlar" olduğunu söyledi.' … 2008'den başlayarak siyaset dünyasında da işitilmeye başlayan bu tür itiraflar oldukça önemli işaretler. Tabii bu ölçüde radikal ifadelerin ilerde nereye varacağı daha da önemli. Ama eğer, eleştirinin Diderot ile başlayan tarihi çoktan sonlandıysa, ki yukarda söylenenler de bunu doğruluyor, o zaman acaba eleştiriden ne kastediliyor? Yoksa öznesi ve nesnesi, göstereni ve gösterileni, tarihi ve "fikri" içine patlamış olan, sanattaki gibi sahteliğin hakikate evrildiği, anlamın yitip gittiği bir boşlukta mı konuşuluyor? Zamanın ve mekânın olmadığı bir "kara delik"te…" (Artun, 2013: Elektronik kaynak)

3. SANAT ve UMUT

3.1. Sanatta ve Hayatta Ütopya-Yok Zamanlar

"Jack Ranciére 20 yıldır entelektüel çevrelerce "toplumsal açıklamaların" reddedildiğini söyler. Başka bir dünya özlemi ve fikriyle ortaya konan ütopyaların, anlatıların ya da ideallerin bu toplumsal açıklamalarla yıkıcı bir işbirliği içerisinde olduğu düşüncesiyle ve totalitarizm çağrışımı beraberinde değerlendirildiğinden, toplumsal her türlü açıklamanın durmaksızın reddedildiğini belirtmiştir. Çünkü bu tür toplumsal açıklamaların, totalitarizmin dehşetinden sorumlu tutularak, insanlığın kurtuluşuna ilişkin ütopyalarla yıkıcı bir işbirliği içinde" olduğu farz edilir." (Artun, 2009:158?)

"Immanuel Wallernstein, 1997 yılında derlediği *Ütopistik ya da 21. yüzyılın Tarihsel Seçimleri* adlı eserinde, gelecekteki olası sistemlerin geçerliliğinin incelenmesi anlamına gelen 'ütopistik' kavramını ortaya attı. [...] Ütopya kelimesinden türetilmiş bir kelime kullanmaktaki ısrarı, Fukuyama'nın 'tarihin sonu' tezini yadsıma amacı taşır gibidir; çünkü öngörülmeyen belki de yıkıcı olabilecek enerjileriyle alternatiflerin olanağını yeniden gündeme getirerek tarihi yeniden devreye sokar." (Kreft,2009: 15)



Fotoğraf-26: Ramón Mateos "Bir adım ileri, iki adım geri" (2007)

Ramon Mateos'un 9 video kanalından yayınlanan bir video enstalasyon olarak kurguladığı *"Bir adım ileri, iki adım geri"* adlı işinde [Fotoğraf- 26] 8 ekranda her biri aynı anda farklı dillerde "Enternasyonal" i okuyan 8 kişi izlenmektedir. Bilindik

bir melodinin karmaşık seslerle duyulduğu enstalasyonun ortasında ise Lenin Mozolesi'nin iç mekanını yansıtan bir video projeksiyon yer alır. Mekânın canlandırmasından oluşan ve tekrar eden görüntülerde, Lenin mumyasının katalogdaki tabirle "bir karabasan görüyormuşçasına kımıldadığı" fark edilmektedir. "Küreselleşme ve liberalizm bize sürekli olarak piyasa kanunlarının kendiliğinden belirlediği mutlu bir dünyada yaşadığımız mesajını iletir. Bu mutluluk sadece sistemin bizi koruduğunu iddia ettiği ama bu mantığa aykırı bir biçimde sistemin ürettiği terör tarafından tehdit edilir. Berlin Duvarı'nın yıkılışından bu yana hep birlikte bu gerçekliğin içinde varoluyoruz ve artık liberal tutkunun nihai sonuçlarıyla karşı karşıyayız. Bu zeminde, günümüz solu dayanaklarını yitirmiş, derin bölünmelere uğramış ve dünyanın sorunlarına çözümlerle katkıda bulunma kapasitesini yitirmiş görünüyor. Devrimci solun güçlü simgesel mekânizması bu durumu en iyi anlatan bazı imgelerle bu işe katkıda bulunuyor". (İKSV, elektronik kaynak)

Bienal kataloğunda geçen ve Lenin ile temsil edilen figürün metni politik imgelemde, büyük anlatıların bittiğine işaret edilen yeni dönemin kitleler üzerinde çoğaltmakta olduğu umutsuzluğa ilişkin bir gösterge olarak okunabilir… Söz konusu çalışma üzerine yaptığı değerlendirmede Mehmet Yılmaz konuyu ilginç ve bir o kadar gerçekçi bir yaklaşımla açıklar: "Kendi mekânlarında, sermaye çevresi o siyasal çalışmayı izlerken orgazm derecesinde büyük keyif almış olmalılar! Çünkü solun başarısızlığı, yıkımı duruyordu karşılarında. Ve tersten bakıldığında, bu yıkım, kendi zaferinin göstergesiydi." (Yılmaz, elektronik kaynak)

Baudrillard günümüz koşullarını bir simülasyon dünyası şeklinde tanımlayarak, bu koşullarda göstergenin en büyük işlevinin gerçekliği kayboluşa itmek olduğunu belirterek, medya ve sanatın bu işlevi yerine getirdiğini belirtir. Ona göre, sanatın icadında yatan formlar icat ederek gerçeklikten kopma, onun karşısına başka bir sahne çıkarma aynanın arkasına geçme kabiliyetinden, başka bir oyun ve oyun için başka kurallar icat etme yetisinden doğan yanılsama artık imkânsızdır, çünkü imgeler şeylerin içine girmiştir. İmgeler artık gerçekliğin aynası değildir, gerçekliğin bağrını kuşatmış ve onu hipergerçekliğe dönüştürmüşlerdir- orada bir ekrandan ötekine, her

imgenin yegâne amacı imgedir. İmge artık gerçeği tahayyül edemez (Baudrillard,2010: 36)

Ütopyanın sonlanışı önce burada, kurgulanmış somut bir simülasyonun içinde gerçekleşir. Baudrillardın simülasyon kuramının bu denli kabul görmesi ve hemen ardından Matrix filmi ve benzer hikayelerin hızla yaygınlaşması da bundandır. Gerçekleşen tam da sanatın kendi işini bırakıp, metafor alanını bir manipülasyon alanına dönüştürerek, malzemelerini ütopyanın sonlandığı konusundaki mitin yaygınlaştırması işinin hizmetine sokması olabilir. Baudrillard'a göre "19. ve 20. Yüzyılın bütün ütopyaları, hayata geçirilirken, gerçekliği gerçeklikten kovmuş ve bizi anlamdan yoksun bir hipergerçekliğe terk etmişlerdir, çünkü her türlü nihai perspektif soğurulmuş, sindirilmiş geriye sadece tortu olarak, derinlikten yoksun bir yüzey kalmıştır." (Baudrillard,2010: 37)
Bu haliyle çağdaş sanat piyasası içinde yer verilen, seçilerek galeri mekânına getirilen muhalefetin de benzer bir şekilde ütopyaların sonlandığı tezine hizmet ettiği söylenebilir. Büyük sermaye ve şirketlerin yönetimindeki dev bir ağa dönüşmüş olan sanat piyasasının, karşıt kuramlara kendi bünyesinde verdiği sınırlı izin, ancak eleştiride barınmakta olan kötü gidişin teyit edilmesiyle yaydığı umutsuzluğa ilişkin bir izin gibi görünmektedir.

İki kutuplu dünyanın sonlandığı 1990 yılından itibaren giderek artan ölçüde, ütopya, umut, ufuk, anlatı gibi ifadelerle özdeşleştirilen SSCB'nin çözülüşü ile, büyük anlatıların bittiğini ilan eden yeni dönemde adeta eski anlatıların cesedini çiğnenmekte, çekiştirilmekte ve tüm bunlar bitişin-sonlanışın gerekçeleri olarak gösterilirken aynı zamanda yeni başlangıçların olamayacağını da bu nedenle ilan etmektedir.
Vyacheslav Akhunov'un 2007'de gerçekleştirdiği "1m2" adlı yerleştirmesi [Fotoğraf-27] de benzer bir içerikle oluşturulmuştur. Sanatçının 1976-1991 arasında oluşturduğu güncenin reprodüksiyonları ile oluşturduğu kibrit kutuları önden bakıldığında zengin bir çeşitlilik sunarken diğer taraftan tek tip üniforma görüntüsü sergilemektedir. Çalışmalarını Sovyet döneminin eleştirisi etrafında ören sanatçının çalışmaları "Sovyet propagandasının estetiğini sınırlarına dek zorluyor ve ideolojik aygıtın ironik biçimde tepetaklak edilmesinin ötesine geçen bazı soruları gündeme

getiriyor. Geçmişle revizyonizm ya da nostaljinin ötesinde bir ilişki kuran bir arşiv oluşturuyorlar, komünizmle ilişkileri de sorgulanmaya açık" (İKSV, elektronik kaynak) şeklinde tanımlanırken, büyük anlatının bittiği, onun 'eskimiş' imgelerini ironik bir biçimde kullanıma sokarak gösterilmektedir. Bu ironi bir çeşit ümit kesme durumunun yansıtılmasıdır. Burada bir önerme de yoktur, dolayısıyla hiçliğe kapı açan bir eleştirellik ortaya koyar.



Fotoğraf-27: Vyacheslav Akhunov, 2007. 1m2 [yerleştirme], İstanbul, Türkiye, 11. İstanbul Bienali

Çağdaş sanat sıklıkla başvurulan bir yönelim olarak ironik anlatım, kültür endüstrisi bağlamında okunabilecek bir neşeli bakış çerçevesinde okunabilir. Buna göre eleştirellik söz konusu neşelilik içinde yumuşatılmakta ya da radikalize edilmektedir. Ancak tüm ironisine ütopya-umut tanım ve kavramlarını iten çalışmalar söz konusu neşelilik altında bir çaresizlik algısı sunmakta gibidir.

J.M. Bernstein konuyla ilişkilendirilebilecek bir biçimde, Adorno'nun Kültür Endüstrisi kitabı için yaptığı sunuşta, küreselleşen dünyada kültür endüstrisi

koşullarında yaşamanın tam olarak politik bir belirleyenin varlığına ihtiyaç duymadığını belirterek şunları söyler:

“Kültür endüstrisinin etkinliği bir ideolojinin bayraktarlığını yapmasına, eşyanın hakiki doğasını gizlemesine dayanmaz; mevcut durum karşısında herhangi bir alternatifin var olduğu fikrini uzaklaştırmasına dayanır. ‘eğlenmek her zaman bir şey düşünmemek, gösterildiği yerde bile acıyı unutmak demektir. Dolayısıyla haz daima ‘direnişe ilişkin son düşünceden kaçmaktır.’; eğlencenin vaat ettiği özgürleşme ‘yadsıma gibi, düşünceden de kurtulmaktır’.” (Bernstein, 2009: 21)

Bir dönemin kapanıp başka bir dönemin açıldığını haber veren çalışmalar, Çin ekonomisinin sosyalist politikalarının yavaş yavaş bir kapitalistleşmeye doğru gitmesiyle, bu ülke nezdinde de sembolize olan büyük anlatının sona ermesi anlamı taşımaktadır. Özellikle 90’larda Çin çağdaş sanatında [Fotoğraf-28-29] ortaya çıkan eleştirinin, eski propaganda öğesi barındıran politik imgelerin postmodern bir yeniden üretim yoluyla gerçekleştirilen örneklerle çoğaldığı ve eskinin imgelerinin pop bir dil çerçevesinde kullanılması yoluyla eskinin değerlerinin sarsılmak istendiği bir eleştirellik görülmektedir.



Fotoğraf-28: Li Shan (2005) Rouge Series



Fotoğraf-29: Wang Guangyi (2005), Great Criticism Series: Tiffany [yağlıboya]

Aynı şekilde Rusya ve eski Yugoslavya ülkelerinin de dâhil olduğu çağdaş sanat piyasası, söz konusu durumu besleyen sanat üretiminde artış görülmekle birlikte, batılı ülkeler tarafından bu sanatçıların çok kültürlülük başlığında sanat ağına dâhil edildiği ve desteklendiği görülmektedir. Rusya kökenli bir sanat topluluğu olan ve adını Çernişevski'nin romanı ve Lenin'in söyleminden alan Ne yapmalı/Chto Delat bunlardan biridir. 2003'te kurulan ve yazar, felsefeci, eleştirmen ve sanatçıların oluşturduğu topluluk, bir de İngilizce Rusça bir dergi çıkartarak, Rus entelektüel kültürünün dünya da yeniden ve etkin bir biçimde siyasallaşmasını hedeflemektedir. Topluluğun 2007 tarihli video çalışması Perestroika – *Songspiel* [Fotoğraf-30] ise toplumsal olaylara geliştirdiği mesafeli bakışla, temkinlilik, eleştiri ve nihilist bir eğilim taşıyor gibidir. Yıkıntı bir kent görüntüsünün önündeki bir koronun göründüğü videoda söylenen marşın sözleri söz konusu umutsuzluk ve çaresizlik hissinin örneğini ortaya koyar:

Tarihi kim yazıyor? Siyaseti kim şekillendiriyor?
Meydana! Meydana!
Meydandaki 100.000 kişi duyuracaklar seslerini
O zaman her şey değişecek!
Her şey değişecek mi?
Öyle zannediyorlar!
Sonra dönecekler evlerine
Birlik beraberlik hissiyatı içinde
Böyle şeyleri her kuşak biraz yaşar.
Dönecekler evlerine.
Sonra meydan bürokratlara kalacak
Sonra KGB dönecek
Sonra da çıkarlarının ne olduğunu iyi bilenler
Para ve iktidar!
Gerek yok onların endişelenmesine
Çünkü halk dönecek evine.
Görevlerini yapmanın huzuruyla.
(Chto delat / Ne yapmalı?, Elektronik kaynak)



Fotoğraf-30: Chto delat / Ne yapmalı? (2007), Perestroika – Songspiel [video]

Sözü geçen işin de yer aldığı ve 2009'da düzenlenen 11. İstanbul Bienali bir bütün olarak geçmişin (1990 öncesinin) yıkıntılarını sergileyerek bir anlamda coğrafi yakınlığı ve siyasi hareketlerinin tarihine bakıldığında görülebilecek etkileşim üzerinden, Türkiye toplumsal muhalefetin ümidi kesmesi gereken bir tablo ortaya koymuştur.

Eski Yugoslavya ülkelerinden biri olan Hırvatistan'dan kalkıp gelen küratör kolektifi *What, How & For Whom (Ne, Nasıl ve Kimin İçin)*, hem kendilerinin hem de Türkiye entelektüelinin (eski *Sovyet* kalıntısı olarak görülen) anlayacağı ortak bir anlam kurmaktaydı. Bertold Brecht'in kapitalizm eleştirisi üzerinden yazdığı *Üç Kuruşluk Opera*'sından yola çıkan bienal, Ahu Antmen'in sözleriyle şu anlama gelmekteydi:

"Evet, en politik içerikli bienal diyebiliriz on birinci bienal için ama politik anlamda ateşli, sarsıcı bir bienal demek güç. Birbiri ardına sıralanmış eli yüzü düzgün belgeler, belgeseller ve projeler var bu bienalde; sanatsal ve görsel anlamda çarpıcı olmayan, ama dünya meselelerine dair bilgi veren işler bir araya getirilmiş. Bunlar arasında İsrail-Filistin meselesine değinenler (Jumana Emil Abboud, Wafa Hourani,

Avi Mograbi, Larissa Sansour), Lübnan Savaşı'nı ele alanlar (Mounire Al Solh, Zeina Maasri, Rabih Mroue), komünizmin etkilerini ve komünizm sonrası yeni dünya düzenine uyum sorununu işleyenler (Vyacheslav Akhunov, Danica Dakic, Rena Effendi, Ne Yapmalı?) ağırlıkta. […] Küratörlerin kendi coğrafyalarının ve kültürel deneyimlerinin bir sonucu olacak herhalde ama bienalde izlediğimiz 'politika' ve göstergeleri genellikle oldukça eski moda kavramlar, tutumlar ve görsellikler üzerinden gündeme geliyor. Bu durum, bir dönemin devrimci politik söyleminin/tavrının bir tür nostaljiye dönüşmesine (bienalde sergilenen yapıtların ötesinde, kırmızı-siyahlı tanıtım renklerinden afiş tasarımları ve devrimci konuşmaların yapıldığı açılış performanslarına kadar), sanki günümüz dünyasında artık geçerliliği kalmamış bir düşünceler ve eylemler kümesi olarak algılanmasına yol açabiliyor." (Antmen,2009: Elektronik kaynak)

3.2. Çağdaş Muhalefet / Sanatsal Aktivizm

Kültürel alanda sanat ve politikanın kaynaşması toplumsal sistemi kapsayan iletişim katmanları diye tanımlayabileceğimiz "inosfer"in (medya peyzajı ya da algı alanı olarak da geçer) sınırları dâhilinde gerçekleşir. […] inosfer bağlamında politik aktivizm dendiğinde, yaşam tarzlarını değiştirme arzusunu yayma ve paylaşma düşüncesi akla gelir; bu doğrultuda toplumsal hareketler de arzuları yayan ve değişimleri hayata geçiren vasıtalar olarak görülür.(Emmelhainz,2013:178)

2008 yılında New York, Los Angeles ve bazı ABD kentlerinde sokakta dağıtılan New York Times gazetesini alanları sürpriz bir haber beklemekteydi. Manşette Irak ve Afganistan savaşlarının bittiğini haber veren gazete bunun dışında daha birçok güzel haberle doluydu [Fotoğraf-31] :



Fotoğraf-31: Kollektif, *The New York Times Special Edition*, 12 Kasım 2008, ABD

"Gazetede ayrıca bir ulusal sağlık sisteminin kurulacağı, şirketlerin lobi faaliyeti yürütmesine son verileceği, azami ücret yasasının yürürlüğe konacağı ve bütün devlet üniversitelerinde harçların kaldırılacağı haberleri yer alıyordu. İlanlar da hayli sıradışıydı. Örneğin Exxon Mobil ilanında şöyle deniyordu: "Devir değişti. Petrol sahaları, bağımsızlığını yeni kazanan Irak'a devredildi ve Kongre 'Adil Ticaret' uygulamasına onay verdi; bu sisteme göre kârın büyük kısmı aracılara, hisse sahiplerine ve idarecilerden oluşan küçük bir gruba değil, doğrudan üreticilere gidecek. Exxon, düzenin daha iyi işlemesine katkıda bulunmak için sabırsızlanmaktadır – sadece yasalar gerektirdiği için değil, Exxon daima yenilikten yana olduğu için". Gazetenin "Düzeltme ve Tekzip Metinleri" bölümünde, *Times* gazetesi çubuğu kendine büküp halktan özür diliyordu: "Medyada tekelleşmenin etkilerini ve tehlikelerini –muhtemelen bu yöndeki girişimlerimiz yüzünden– yeterince yansıtmadığımız için özür dileriz: The Times, halihazırda yirmiden fazla yerel gazetenin, bir dizi televizyon ve radyo kanalının sahibidir ve Red Sox ile Discovery Channel'da hisseleri bulunmaktadır." Özür yazısının devamında, Times'ın

“kendi tekeline kendi eliyle son vereceği, böylece Amerikan gazeteciliğinin bağımsızlığına katkıda bulunacağı” yazıyordu. Fakat dikkatli okurlar, ilk şaşkınlığın ardından, gazetede yazılanların geleceğe ait haberler olduğunu göreceklerdi; zira gazetenin üzerindeki tarih 4 Temmuz 2009’du. Kısa bir süre sonra yapılan basın açıklamasında, gazetenin bir “aldatmaca” [*hoax*] olduğu ve Yes Men, Anti-Advertising Agency, CODEPINK, United for Peace and Justice, Not An Alternative, May First/People Link, Improv Everywhere, Evil Twin ve Cultures of Resistance gibi grupların katıldığı “altı ay süren ayrıntılı çalışmalar sonucu hayata geçirildiği” duyuruldu.[…] Yes Men, günümüzün anti-kapitalist, tüketimcilik karşıtı ve alternatif küreselleşme mücadelelerinin daha geniş bağlamı içerisinde toplumsal dönüşüm yaratmaya çalışan çok sayıdaki çağdaş aktivist grubundan biri – Critical Art Ensemble, Reverend Billy, Space Hijackers, Etcetera, Las Agencias, Billboard Liberation Front, Grupo de Arte Callejero (GAC), Institute for Applied Autonomy, The Laboratory of Insurrectionary Imagination ve Mujeres Creando, bu aktivist gruplarından sadece birkaç tanesi. Bu tür kolektiflerin gerçekleştirdikleri eylem ve kampanyalar, siyasî aktivizmin yaratıcı ve yıkıcı boyut kazanmasına imkân veren alternatif tarzların doğmasını sağladı.” (Özden, 2012: Elektronik kaynak)

“Sanatsal güzelliğin estetik cazibesi, insanlığa ilham verebilecek üst-siyasi [*metropolitical*] bir güçtür. Bu güç özerk olmalıdır, yani diğer bütün güçlerden ve düzenlerden bağımsız olmalıdır, çünkü o bu dünyaya ait değildir ve böylece umutlarımızı gerçekleştirebilir. Sanatın bu kurtarıcı ve estetik gücünü savunan son modrrnist yaklaşımlardan birini de Herbert Marcuse ortaya koyar:
Sanatın bağlı kaldığı nomos (yasa-kural) yerleşik gerçeklik ilkesi değil onun olumsuzlanmasıdır. Ama salt olumsuzlama soyut olur, ‘kötü‘ ütopya olur. Büyük sansat eserlerindeki ütopya, gerçeklik ilkesinin basitçe olumsuzlanması değil, hem geçmişin hem de geleceğin gölgesini taşıyacak biçimde, bu ilkenin aşılarak muhafaza edilmesidir(Aufhebung).” (Kreft, 2009:36)

Çağdaş sanatın, gündelik hayata ilişkin gerçekleri hiçbir estetik norm gözetmeksizin kurguladığı sanat işleri, burada adı geçen kötü ütopyayı çağrıştırmaktadır.

Hayatın estetikleşmesi süreci ile eş zamanlı olarak gerçekleşen kamusal alanda sanat pratikleri, çağdaş sanat piyasasına ve neoliberal belirlenime hizmet etmesi yanında çağdaş muhalefet-sanatsal aktivizm olarak isimlendirilebilecek bir alanda, sistemin dışından örnekler de gerçekleşmektedir. Çağdaş sanatın avangard hareketlerin söylemlerinden devraldığı sanat-hayat alanı, sisteme angaje ya da ehlileşmiş örneklerin yanı sıra gerçek muhalefete de olanak yaratan bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda ele alınabilecek olan başka bir örnek de, doğrudan sanatsal bir kapsama alınamayacak kadar bilimsel, ancak yine metin ve gerçekliğin politik açıdan manipülasyonu ile ortaya konduğundan ve çağdaş sanat metni ile benzer bir yaklaşım açısından da değerlendirilebileceğinden performans özelliği atfedilebilecek bir olay olarak "Sokal vakası". 1996'da New York'ta Fizik profesörü olan Alan Sokal'ın, postmodern kuramın ve metin dilinin eleştirisine dayanan "performasnsı", Sokal'ın benzer bir biçim anlayışı ile yazdığı metni, dönemin popüler postmodern dergilerinden Social Text'te yaınlanmasına dayanıyor. "Aşılan Sınırlar: Kuantum Kütleçekiminin Dönüşümsel Bir Betimlemesine Doğru" adıyla yayınlanan makale, "postmodern jargonu ve düşünceleri bolca kullanan ve önde gelen postmodern düşünürlere bolca gönderme yapan ama aslında tamamen anlamsız ve bilimsel bakımdan uydurma temeller üzerine kurulu bir makale yolladı. Dergi makalenin sahteliğinden hiç şüphelenmeksizin olduğu gibi yayınladı. Makaleyle ilgili çeşitli postmodern yayınlarda övgüler yer aldı. Sokal kısa bir süre sonra Lingua Franca dergisinde makalenin içeriğini ortaya koydu ve böylece "Bilim Savaşları" olarak da adlandırılan bir tartışmayı başlattı." (wikipedia: Elektronik kaynak)



Fotoğraf-32: Jean Bricmont ve Alan Sokal, New York



Fotoğraf-33: Son Moda Saçmalar (2002), kitap kapağı

Alan Sokal 1998'de sözü geçen olayı da anlattığı ve Jean Bricmont ile birlikte kaleme aldığı de *Son Moda Saçmalar* adlı kitabını yayımladı [Fotoğraf- 32-33]. Bu defa da Jacques Lacan, Julia Kristeva, Jacque Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Luce İrigaray, Bruno Latour gibi postmodern yazarların kuramlarını geliştirirken doğa bilimlerinden yaptıkları yersiz alıntıları ifşa ederek, daha ayrıntılı bir eleştiri geliştirdi.

Sokal vakası olarak bilinen olay ile Alan Sokal yeni dönemin postmodern dilini metin aracılığıyla gerçekleştirdiği bir performans ile eleştirmiş olur. Söz konusu ifşa ile popüler olandan diğer bir deyişle meşru olandan, karşıt alana geçerek sistemin dışından bir eleştiri gerçekleştirmiş olur. Söz konusu alan sistemin meşruluğunun sorgulanmasına olanak tanımaktadır.

Benzer bir yaklaşım eylem biçiminde tasarlanan aktivist sanat içine dâhil edebileceğimiz örneklerde de mevcuttur. 2013 yılı sonbaharında düzenlenmesi planlanan 13. İstanbul Bienali'nin sermaye ilişkili sanat yönetimi açığa vurmak, bağlantılarını ifşa etmek ve son yıllarda İstanbul'un geçirdiği kentsel dönüşüm projesi bağlamında kentin pazarlanması süreci ile bağlantılandırılan bir eleştiri üzerinden tasarlanan eylem/performans Kamusal Direniş Platformu (Açıkalan Sanat Kolektifi, Kamusal Sanat Laboratuvarı, Art Heck, Homur Mizah ve Karikatür Grubu, Öğrenci Kolektifleri, Gündoğusu Sanat ve Düşün Topluluğu, Red Fotoğraf, Bağımsız sanatçılar, bağımsız öğrenciler) tarafından gerçekleştirilmiştir [Fotoğraf-34-35-36]. Bienalin uluslararası ve üst düzey yönetici ve düzenleyicilerinin hazır bulunduğu "Kamusal Sermaye" başlıklı toplantı esnasında, beş dakikada bir üzerinde semt isimlerinin yazılı olduğu tişörtleri ile eylemciler salonun ortasına sessizce yatmışlardır. Ellerinde üzerinde sermaye gruplarının isimlerinin yazılı olduğu küçük bez pankartlarla gelen eylemciler, bu pankartlarla kentsel dönüşüm yatırımcıları olan iki sermaye grubunu ifşa eden performans/eylemlerinden sonra güvenlik görevlileri tarafından hızla ve yaka paça dışarı çıkarılmışlardır.

Bienal küratörünün planları dışında vuku bulan performans şaşkın bakışlarla izlenirken, en büyük sanat organizasyonu performatif bir sanatsal dil ve aktivizme tanık olmaktadır. (Anti İstanbul 2013: Elektronik kaynak)



Fotoğraf-34: Kamusal Direniş Platformu (2013), Anti İstanbul 2013 Bienal Protestosu Performansı, İstanbul, Türkiye



Fotoğraf-35: Kamusal Direniş Platformu (2013), Anti İstanbul 2013 Bienal Protestosu Performansı, İstanbul, Türkiye

Kamusal Direniş Platformu

Basın Bülteni

Kamuoyuna Duyurulur

13. İstanbul Bienali "Kamusal Sermaye" başlıklı toplantıya sanatçı müdahalesi!

Geçtiğimiz cuma günü (10 Mayıs 2013) Taksim The Marmara Oteli'nde İKSV'nin 13. İstanbul Bienali dahilinde üçüncüsü düzenlenen "Kamusal Sermaye" başlıklı toplantıda, Kamusal Direniş Platformu (Açıkalan Sanat Kolektifi, Kamusal Sanat Laboratuvarı, ArtHack, Homur Mizah ve Karikatür Grubu, Öğrenci Kolektifleri, Gündoğusu Sanat ve Düşün Topluluğu, Red Fotoğraf, Bağımsız Sanatçılar, Bağımsız Üniversite Öğrencileri) olarak bir eylem gerçekleştirdik. Sanatçılar, eylemlerinde beşer dakika arayla etkinlik konuşmacılarının önüne çıkarak sessizce yattılar. Semt isimlerinin bulunduğu tişörtleri giyen eylemciler, üzerlerine sermaye logolarının basılı olduğu örtüler örttüler. Eylem, sırayla yere uzanan eylemcilerin otel güvenliği tarafından karga tulumba dışarı çıkarılmasıyla son buldu.

Kamusal Direniş Platformu olarak, sessiz bir performans şeklinde planlanan ve gerçekleştirilen bu eylemin amacı net olarak ortaya konulmuştur. Buna karşın, eylemin Bienal yönetimi tarafından ısrarla kişisel zemine çekilmek istenmesi sonucunda kamuoyunun eylemi iki kişi arasında karakolda biten bir durum olarak algılaması, eksen kaydırmaktan ve ortaya konulan gerçeği görmezden gelme çabasından başka bir şey değildir.

Bir Eczacıbaşı kuruluşu olan İKSV tarafından düzenlenen ve Koç Holding'in sponsor olduğu 13. İstanbul Bienali'nin "Kamusal Simya" konseptiyle düzenlenmesi son derece ironiktir. Kentsel dönüşüm yağmasının da yatırımcılarından olan bu iki grubun düzenlediği 13. İstanbul Bienali'nin, kamusal alanları işgal edip iktidar ve sermayenin saldırılarını meşrulaştırmaktan başka bir işlevi olmadığı gün gibi ortada. Bu anlamda kentleri pazarlama taktiğinin parçası olan bienaller gibi sermaye destekli sanat etkinlikleri de sistemin kendi sözünü üretmek adına kullandığı araçlardan biri haline dönüşüyor.

AKP'nin sermaye odaklı yeni rant alanları açmak ve toplumsal yaşama müdahale etmek amacıyla başlattığı bu operasyon için Çevre ve Şehircilik Bakanı "kentsel dönüşüme karşı çıkanlar vatan hainidir" açıklamasında bulundu. Bizler iktidarın her türlü baskısına, tacizine, hukuksuzluğuna karşı direnerek "vatan hainliği" yapmaya devam ediyoruz

İstanbul katlediliyor

İstanbul uluslararası sermayeye pazarlanıyor

Tüm bienal sanatçıları, tasarımcılar, küratörler, düşünürler, sanatseverler

Oyuna alet olmayın!

http://antiistanbul2013bienal.blogspot.com/

Fotoğraf-36: Kamusal Direniş Platformu (2013), Anti İstanbul 2013 Bienal-Basın Bülteni

Politik imgeyi barındıran sanat işlerinde günün sanatına ait olduğu bilinen şok etkisi, ortaya çıkan duyarsızlığın kılını bile kıpırdatamaz gibidir. Çünkü zaten en kötü senaryo ya da görüntüye hazırlanmış toplumsal psikoloji, olumsuzluğun altını çizen günümüz sanat işine belki de gülüp geçmektedir. Bu nedenledir ki ironi barındıran işler daha çok ilgi görmekte, söz konusu duyarsızlığın içinden en ufak kıpırtılar dahi değerli hale gelmektedir. Tüm bu tablo göstermektedir ki, günümüzde sanat hayata bu denli yaklaşmışken, tam da hayatın ihtiyaç duyduğu umudu taşıyacak bir kanal olarak, farkındalık misyonuna dâhil edilmelidir.

Çağdaş sanatın kültüralist süreçlere ve neoliberal politikalara hizmet eder hale gelmesi, bunu sanatçıları, akademisyenler, entelektüeller ve sanat izleyicisi gibi kategorilerden oluşan geniş bir sanat çevresinin algısında oluşturulan meşruiyet alanına dahil olmaktadır. Geniş çevreleri ikna eden çağdaş sanat döngüsü, kendi diliyle tersinden eleştirilmesi, gerçekleştirilen eylem/performans örnekleri söz konusu yaygın eğilim ve yönelimlerin meşruluğunun sorgulanması anlamında alternatif bir yol potansiyelini işaret eder. 1960'lı yılların öğrenci ayaklanmaları ve sonrasında yaşanan toplumsal hayal kırıklığı ile yükselen postmodern avangard hareketlerin etkisindeki çağdaş sanat ve yeni estetik yaklaşım, sanatın ve hayatın birleştiği ortak bir zeminde kurgulanmış sanat ürünü malzeme ve yaklaşım çeşitliğinin olanakları ile politik alana eklemlenmesi kolaylaşmaktadır. Bienal sanatı olarak da adlandırılan, çağdaş sanatın piyasalaşmasıyla ortaya çıkan tepkisellik büyümekte ve bu yolla gerçekleştirilen karşıt hareketler/performanslar artmaktadır. Sovyet bloğunun çözülmesi, neoliberal politikalar ve geç kapitalizmin acımasızlığı, tek kutuplu dünya sisteminde ortaya çıkan toplumsal çaresizlik, bunu teyit eden kuramsal çalışmalarla toplum nezdinde "entelektüel" bir şiddete dönüşmektedir. Bu durum toplumsal alanı, "başka bir dünya mümkün" şeklindeki ütopyacı söylemden hızla uzaklaştıran bir umutsuzluk hali barındırır. Çağdaş sanatın demokratikleştirme iddiası ile ortaya koyduğu yeni estetik dil, bu açıdan da bir hayal kırıklığı yaratmakta ve sistemin yeni üretimini destekleyen örnekler üretmektedir. Bunu kırmanın yolu, aktivist sanat örnekleri ile durumun teşhirini sağlayarak meşruluğunun kırılması yanında, sistemin ifşa edilerek manipülasyona boğulmuş toplumsal alana umut öğesinin taşınması ve sanatın özünde var olan direnme kültürünün bu yolla

canlandırılmasıdır. Işıl Özgentürk hayat alanından benzer bir önerme ile "militan iyimserlik" kavramından söz etmektedir:

"Dünyanın (toplumun, bireyin, somut koşulların) doğru bilgisine sahip olma çabası içinde ve Bloch'un tanımıyla 'gerçekçi olabilirlik' gerçekleşmesi için eylemde bulunan 'militan iyimserlik' şu anda yaşanmakta olan dünyada ve ülkemizde insana, 'hiçbir sonda bitmek istemeyen umuda' en çok yaraşan, onu ve toplumu geleceğe en doğru biçimde taşıyacak olan, yol gösterici insani özellik ve bir erdemdir." (Özgentürk, 2011: Elektronik kaynak)

SONUÇ

"Bugün sanatsal yaratım yeni bir evrensellik önermelidir, sadece beni veya cemaati ifade etmemeli, yeni tür bir evrenselliği hayata geçirmelidir."

Alain BADIOU

20. yüzyılda yaşanan gelişmeler (devrimlerin etkileri, savaşlar, ekonomik değişimler) sanat ve siyaset ilişkisi üzerine ortaya konan görüşlerin farklı siyasi hareketler ve rejimler üzerinden açıklanması yanında, bu dönemin sanatının dolaysız bir siyasi araç olması rolünü pekiştiren gelişmelerle birlikte, bu yüzyılın sanatın siyaset olarak anlaşıldığı bir yüzyıl olduğu ileri sürülmüştür. (Kreft, 2009: 38)

Kreft'in 20. Yüzyıl üzerine yaptığı bu değerlendirme, savaş yılları ve soğuk savaş döneminin kapladığı bir siyasal konjonktüre küreselleşme olgusunun da eklendiği bir dönemi tarif eder. Bununla birlikte 21. yüzyılın ilk yıllarını gören bir kuşak olarak özellikle 1990 sonrasında, kapitalizm karşıtlarının yenilgisi olarak anlaşılan Berlin duvarının yıkılışı ile sembolize edilen süreç, söz konusu politizmin dozunun daha da artmasına neden olmuştur. Tüm bu sürecin başlangıcını oluşturan modernizmin farklı aşamalarda farklı içerikler kazanmış ikili yapısı, sınıfsal belirlenimi açısından tek bir tanım yapılmasını zorlaşmıştır. Sınıf kavramı ve toplumla mesafesi olan modernizm bir "Burjuva modernizmi" ise buna karşı bir "avangard modernizm" de doğmuş ve fakat yükseldiği dönemde hem teorik hem pratik manevralarla egemenlerce bastırılmıştır.

Kreft, estetik haz politikasına karşı bir iktidar politikası olarak anlaşılan sanat-siyaset ilişkisini, kültürel hegemonya kurmada gösterdiği yüzlerce yıllık tecrübesi ile Batı'ya dolayısıyla Avrupa kültürüne mal etmektedir. Bununla birlikte 1980'ler sonrasında sanat-siyaset ilişkisinin evrensel değil tikel çelişkiler olduğunun pek çok farklı bakış açısı beraberinde anlaşılmasıyla ifşa edildiğinden söz eder. (Kreft, 2009: 40)

Avrupa merkezli bir yaklaşım biçimiyle, ideal olan ve ötekiler ayrımında Batı geri ye kalmışlık ve ilkellik atfettiği ülkelere sömürgeci bir tarzla kendi uygarlık düzeyi ya da medeniyetini taşımış-dayatmıştır. Kültürel girdilerle gerçekleştirilen ve uzun vadede kapitalistleşmenin gereği olarak Batılı yaşam tarzını yerleştirmeyi amaçlayan bu anlayış, kültürel alana sistematik müdahalelerle gerçekleşmiş bir hegemonik strateji doğrultusunda ortaya çıkar. Söz konusu strateji, postmodern içerik revizyonları beraberinde devam eden bir süreci izlerken; Batı için bugün aynı merkezi misyon, kültürel ve dini ayrımların sözde gözetilmediği çok kültürcü bir imajla devam etmekte, ancak gerçekte Ali Artun'un söylediği gibi "öteki"nin anavatanı neo-liberal müdahalelerle sarsılmaktadır. Temelde Sovyet bloğunun çözülmesi ile başlayan süreç, 11 Eylül 2001'de iki uçağın Amerika'daki ticaret merkezlerinden ikiz kulelere çarpması ile ivme alarak doruğa çıkmıştır.

Buna göre, **"**Çağdaş zamanlarda 'gündelik hayatın mikro-yönetimi… İmgelerin denetimine dayanır.' Tüketimle ilgili arzu, kimlikle ilgili iman imgelerin diliyle kamçılanır. İmgelerin iktidarının baskın ortamı hala sanattır. Sanat duyuların, duyguların ve anlamların 'alt-yapı'sı sayılır. Ve 'görsel kültür' çağında hayat sanatı fethettikçe, giderek bütün hayat, tüketim kadar siyaset de estetikleşir (Baudrillard). [...] Ancak bu süreç giderek bir doyum noktasına ulaşır ve sonuçta imgeler anlamlarını, estetik ayrıcalığını yitirmeye başlar. Estetik sanata yabancılaşır ve kültürle eşleşir. Ya da estetik duyuların (esthesis) dünyasıyla birlikte sanat da kültürelleşir." (Artun, 2012: Elektronik kaynak)

Çağdaş sanat, sanat ve kültür yönetimi yoluyla neoliberal politikaların tartışıldığı zeminlerin eksik olmaması beraberinde, bir taraftan demokratik ve muhalif çizgiyi sanat ve saygınlık adına korurken; diğer bir yandan katılımcıların muhalif tepkileri akıtılarak bir çeşit deşarj mekanizması ortaya konmaktadır. Böylelikle gerçek muhalefet ehlileşir, söz konusu sistem içinde soğurulur. Bu koşullarda çağdaş sanat üretimlerinin tek tek kendileri ve çağdaş sanat piyasası, kamusal sanat ve hayatta birleştiği iddia edilen ve öyle de görülen tüm bu olanın kendisi, neoliberal stratejinin belirlenimindeki kültüralist sürecin siyasi ve ideolojik etkisiyle politikleşme eğilimi içindedir. Sanat ile hayat arasındaki sınırların kimin ya da kimlerin (egemenler, ezilenler, orta sınıf) yararına ortadan kalktığının önemi

olmaksızın, modernizmin tanımladığı sanatın özerk imgesi hızla politikleşmektedir. Kuspit ve Hess'in de belirttiği gibi postsanat ya da çağdaş sanat ürünü artık haber niteliği ve gündelik gerçeklerin sıradan göstergeleri ile oluşmaktadır; bağlamı ve kategorisi değişmiştir. Dolayısıyla Kant'ın tarif ettiği "amaçsız-amaçlılık" tanımını ilgilendiren estetik bir ölçüte ihtiyaç duymaz. Aksine ihtiyacı ve niyeti olabildiğince amaçlı hale gelmektedir. Bu yanıyla özerkliğin alanını terk eden imge, üreticisinin ya da üretim koşullarının politik niyetine bağlanır. Bu bağlanma sanatın özerkliğini ilgilendiren bir sembolik alandan ya da diğer adıyla metafor alanında değil; medya diline uygun bir manipülasyon alanında vuku bulur.

Zizek batının son dönemde popülerleşen kültüralist eğilimi olarak, liberal hoşgörüsünün öteki'ye kendisi gibi olması koşuluyla gösterildiğini belirterek, onunla girdiği karşılıklı diyalogda ne yapacağını soran liberale "hiçbir şey" cevabını verir ve şöyle devam eder: "Kendi yanlış ön kabulüne takılıp kaldığın müddetçe hiçbir şey yapamazsın! Liberal çok kültürcünün bir türlü farkına varmadığı şey ikili 'iletişim'e giren kültürlerin her ikisinin de, bütünüyle "kendisi olmasını' engelleyen bir antagonizma ile malul olduklarıdır. Otantik iletişimin yegâne yolu benim içine düşmüş olduğum darboğazın Öteki'nin içine düşmüş olduğu darboğazda aynı olduğunu keşfettiğim anda ortak bir mücadelede dayanışmadan geçer." (Zizek, 2011:)

Burada verilebilecek en iyi örnek sanatsal aktivizmdir. Zizek'in de sözünü ettiği ortaklık bu alanda sağlanması en muhtemel şeydir. Bununla birlikte sanatın formuna dair tartışmalarda yine bu yolla Badiou'nun önerisi olan *yeni evrensellik* çare olabilir gibi görünmektedir. Badiou bu önerisini şöyle açıklar:
"Sanat etnik veya kişisel herhangi bir tikelliğin ifadesi olamaz. Sanat herkesi muhatap alan gayri şahsi bir hakikatin üretilmesidir. Buradaki önemli soru evrensellik: sanatsal yaratımda evrensellik var mıdır yok mudur? Çünkü günümüzün en önemli meselesi küreselleşmedir, dünyanın birliğidir. Küreselleşme bize soyut bir evrensellik sunar: Paranın, iletişimin, iktidarın evrenselliği. Günümüzün evrenselliği budur. Peki paranın ve iktidarın evrenselliğine karşı, sanatın meselesi nedir, sanatsal yaratımın işlevi nedir? … Benim tavrım şöyle: bugün sanatsal yaratım yeni bir

evrensellik önermelidir, sadece beni veya cemaati ifade etmemeli, insanlığa yeni tür bir evrensellik sunmalıdır. Ben buna hakikat diyorum." (Badiou, 2011: 357)

Badiou'nun yeni evrenselliği tarihin, sanatın ve ütopyaların sonlandığının iddia edildiği günlerde, Jameson'ın sözünü ettiği strateji ile yan yana geldiği takdirde, popüler yaklaşımların ürettiği çaresizliğin aksine, akıntının tersine bir umut öğesini ortaya koyabilir gibi görünmektedir. Jameson sözü geçen stratejiyi şu şekilde açıklar: "Eleştirmenlerin saiklerini şaibeli bulan ama ütopyanın yapısal muğlaklıkları konusunda da bir o kadar bilinçli olanlar, günümüzde Ütopya fikrinin ve programının son derece gerçek siyasal işlevinin farkında olanlar açısından, *anti-anti-ütopyacılık* sloganı en iyi strateji olabilir. (Jameson, 2009: 16)

21. yüzyılda, kültüralizmin postmodern teorileri takiben toplumsal alanda sanat yönetimi ve mekanizmaları aracılığıyla gerçekleştirdiği minör bölünme ile "başka bir dünya mümkün" söyleminin etkisini sonsuza dek kıran-yok eden tarihin sonu-ütopyanın sonu söylemi ve varyasyonlarının ürettiği umutsuzluk fikrinin inşa ettiği bir manipülasyon alanı hüküm sürmektedir. Neoliberalizmin lehine ancak büyük toplumsal kesimlerin aleyhine işleyen bu süreçlere karşın; sanat ve hayat'ı birleştiren büyük sahnede, insanlık Badiou'nun sözünü ettiği "yeni evrensellik" ile Jameson'ın yeni dönemin stratejisi olarak önerdiği "anti-anti-ütopyacılık"ı yanına alarak daha güçlü bir zemin tanımlayabilmesinin yolunu açmaktadır. Sözü edilen güç, ortaya çıkan umutsuzluk fikrini dağıtabilecek yeni bir direnme kültürü inşa etme olanağında açığa çıkabilir.

(2013 Mayısı'nın son günlerinde, İstanbul'daki Taksim Gezi Parkı'nın, hükümet tarafından yeniden düzenlenmesini içeren yayalaştırma projesine karşı başlayan olaylar, tezin ekler kısmına son anda dâhil edilmiştir. Olaylar, Taksim Gezi Parkı'nın iptal edilerek, yerine 1940 yılında yıkılmış olan Topçu Kışlası mimarisinin yeniden canlandırılması ile alışveriş merkezi olarak da kullanılması düşünülen kompleks bir yapı inşa edileceğinin açıklanması üzerine, parkın sahip olduğu ekolojik özelliğinin muhafaza edilmesi yönünde gelişen protestolarla başlamıştır. Sonrasında bunun bir direniş ve ayaklanmaya dönmesi sırasında yaşananların internet kaynaklı ve çoğunlukla anonim bazı görsel kayıtları, bu tezde sözü edilen politik imgenin

avangardın amaçladığı sanatın ve hayatın arasındaki sınırların ortadan kalkması ile ne şekilde yan yana gelebildiklerinin örneklerini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte tezde, Çağdaş Muhalefet Sanatsal Aktivizm başlığında, sanat ve hayatın birleştiği noktada gerçekleşen fiili durumlara ilişkin performans/eylem örnekleri ile benzerlikler taşıyıp taşımadığı; söz konusu eylemlerin sanatsal içeriğe sahip olup olmadığı; sonuç bölümünde önerilen "yeni-evrensellik" ve "anti-anti-ütopya" kavramlarının sözü edilen olaylarla ilişkisi gibi konuların sorgulanmaya ve tartışılmaya değer bulunması dolayısıyla, Gezi Parkı olayının görselleri ekler bölümüne "yorumsuz" olarak dâhil edilmiştir.)

KAYNAKÇA

- ADORNO, T. - BENJAMIN, W. - BLOCH, E. - BRECHT, B. – LUKACS, G. (2004). Estetik ve Politika (Çev: Ünsal Oskay), İstanbul: Alkım Yayınevi
- ALLIEZ, Eric (2010). Kapitalizm ve Şizofreni ve Konsensüs: İlişkisel Estetik Üzerine,(Çev. Tuğba Doğan), İstanbul: Bağlam Yayınları
- ALTUĞ, Taylan (2007). Kant Estetiği, İstanbul: Payel Yayınları
- ANDERSON, Perry (2011). Postmodernitenin Kökenleri (Çeviri: Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları
- ANTMEN, Ahu (13.09.2009). "Kentimizin Çağdaş Sanat Bayramı", Radikal Gazetesi (13.09.2009), http:// www. radikal. com.tr/kultur/kentimizin _cagdas _sanat _bayrami- 954298, erişim: 02.10.2012)
- ANTMEN, Ahu (2008), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık
- ARNS, İnke (2013). "Democracies"-http:// creative.arte.tv /fr/community/ artur-zmijewski-democracies, Erişim 20.05.2013
- ARTUN, Ali (2006). Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri: Müze ve Modernlik, İstanbul: İletişim Yayınları
- ARTUN, Ali (2007). "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı" Peter Bürger, Avangard Kuramı: Editör Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları
- ARTUN, Ali (2010). Vasıf Kortun ile Söyleşi, 19 Nisan 2007, www.metropolistanbul.com, erişim: 09.11.2011
- ARTUN, Ali (2011-a). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, İstanbul: İletişim Yayınları
- ARTUN, Ali (2011-b). Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş-Sunuş (Hazırlayan: Ali Artun) İstanbul: İletişim Yayınları
- ARTUN, Ali (2012). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, skopdergi sayı 3, http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanat-ve-kulturalizm/910, erişim: 08.11.2012
- ARTUN, Ali (2013). "Eleştiriden İstifa", skop bülten, http://www.e-skop.com/skopbulten/elestiriden-istifa/1049, erişim: 12.01.2013
- ARTUN, Ali (2013). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, İstanbul: İletişim Yayınları
- BADIOU, Alain (2006). Etik: Kötülük Kavrayuışı Üzerine Bir Deneme (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları
- BALCI, Fatih. Güncel Sanatta İmge Sorunu, Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 24, Aralık 2005, http://www.ebenzin.com/sayi2/4.asp, erişim: 05.10.2012
- BARNARD, Malcolm2002. Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür, (Çeviri: Güliz Korkmaz), Ankara: Ütopya Yayınevi
- BAUDELAİRE, Charles (2007). "1846 Salonu" (Hazırlayan: Ali Artun, Modern Hayatın Ressamı içinde), İstanbul: İletişim Yayınları
- BAUDELAİRE, Charles (2007). Modern Hayatın Ressamı, Çev: Ali Berktay, İstanbul: İletişim Yayınları
- BAUDRILLARD, Jean (2010). Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1,(Çev: Elçin Gen-Işık Ergüder), İstanbul: İletişim Yayınları

- BELGE, Murat (1997). Marksist Estetik, Birikim Yayınları
- BENJAMİN Walter (1995), Son Bakışta Aşk, Sunuş Yazısı; Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınevi
- BENJAMİN, Walter (2009), Pasajlar (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- BERGER, John (2008). Görme Biçimleri (Çeviri: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları
- BERNSTEIN, J.M. (2009), Kültür Endüstrisi için Sunuş (Çeviri: N. Ulner, M.Tüzel, E.Gen), İstanbul: İletişim Yayınları
- BOURRIAUD, Nicolas (2003). İlişkisel Estetik (Çeviri: Saadet Özen), İstanbul: Bağlam Yayınları
- BOURRIAUD, Nicolas. Postprodüksiyon (Çeviri: Nermin Saybaşılı), İstanbul: Bağlam Yayınları
- BÜRGER, Peter (2007). Avangard Kuramı (Çeviri: Erol Özbek), İstanbul: İletişim Yayınları
- CEVİZCİ, Ahmet (2005). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayınları
- CLARK, Toby (2004). Sanat ve Propaganda (Çeviri: Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- ÇALIKOĞLU, Levent (2005). Çağdaş Sanat Konuşmaları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- ÇALIKOĞLU, Levent (2007). Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- DUSSEL, Enrique (1998). "Beyond Eurocentricism: The World System and the Limits of Modernity", The Cultures of Globalization içinde, Fredric Jameson, Masao Miyoshi (ed.), Londra: Duke University Press
- EAGLETON, Terry (2011). Kültür Yorumları (Çev. Özge Çelik), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- EAGLETON, Terry (2011). Marks Neden Haklıydı? (Çev. Oya Köymen), İstanbul: Yordam Kitap
- EMMELHAINZ, Irmgard (2013). Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu? (Hazırlayan Ali Artun, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm içinde), İstanbul: İletişim Yayınları
- ENGELS, Friedrich (2001). Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu (Karl Marx, Feuerbach Üzerine Tezler, 1. tez), Çev: İsmail Yarkın, İnter Yayınları, İstanbul
- ENGELS, Friedrich (2001). Sanat ve Edebiyat Üzerine (Vorlesungen Über die Moderne Literatur der Deutschen, Alexander Jung, Danzig, 1842, üzerine kitap eleştirisinden bir bölüm, MEGA, bölüm I, cilt 2, S.323-31), Çev: Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul
- ENGELS, Friedrich- MARX, Karl (2001). Sanat ve Edebiyat Üzerine, Çev: Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul
- GOMBRICH, E.H. (1997). Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi
- GREENBERG, Clement (2009). "Modernist Resim", Modernizmin Serüveni, hazırlayan: Enis Batur, İstanbul: Alkım Yayınları,
- GUILBAUT, Serge (2009). "Avangardın Amerika'daki Yeni Serüvenleri: Greenberg, Pollock veya Troçkizmden, 'Yaşam Merkezi'nin Yeni Liberalizmine", Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika içinde; İletişim Yayınları, İstanbul:

- GUILBAUT, Serge (2009). New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, Çev: Elif Gökteke, Sel Yay., İstanbul:
- GÜRSOYTRAK, Hakan1996. Çağdaş Sanatta İmge, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir:
- HAUSER, Arnold (2006). Sanatın Toplumsal Tarihi, Cilt-II, Çev.: Yıldız Gölönü, Deniz Yayınları, İstanbul:
- HOBSBAWM, Eric (1996). Kısa 20. Yüzyıl, Sarmal Yayınevi, İstanbul:
- HOBSBAWM, Eric(2005). Devrim Çağı, Dost Kitabevi, Ankara:
- HOF, Ulrich Im (2004). Avrupa'da Aydınlanma, Çev: Şebnem Sunar, Literatür Yay., İstanbul:
- HUNTINGTON, Samuel P. (2006). Medeniyetler Çatışması (Derleyen:Murat Yılmaz), Anklara: Vadi Yayınları
- İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI, İKSV. http:// www. iksv. org/ bienal10/ sanatci. asp?sid=62
- İSTANBUL KÜLTÜR VE SANAT VAKFI, İKSV, http:// 11b.iksv.org /sanatcilar .asp ? sid =2
- JAMESON, Fredric (2006). Marksizm ve Biçim (Çev: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- JAMESON, Fredric (2008). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı (Çeviri: N. Plümer, A. Gölcü), Ankara: Nirengi Kitap
- JAMESON, Fredric (2012). Ütopya Denen Arzu (Çeviri: Ferit Burak Aydar),İstanbul: Metis Yayınları
- JAMESON, Friedric (1984). Postmodernism or the Cultural Logic of the Late Capitalism, New Left Review
- Kamusal Alan ve Güncel Sanat (2007), Proje Kitabı, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- KOÇAK, Orhan (1995). İmgenin Halleri, İstanbul: Metis Yayınları
- KRAUSSE, Anna-Carola (2005). Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Almanya: Literatür Yayınları
- KREFT, Lev (2009). Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika içinde Sunuş, İstanbul: İletişim Yayınları
- KUSPIT, Donald (2006). Sanatın Sonu (Çeviri: Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları
- Lash, Scott (1990). Sociology of Postmodernism, Londra ve New York: Routledge
- LENIN, Vladimir İlyiç (2001). Materyalizm ve Ampiriokritisizm (Çeviri: İsmail Yarkın), İstanbul: İnter Yayınları
- LEPPERD, Richard (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- LOOMBA, Ania (2000). Kolonyalizm Postkolonyalizm (Çeviri: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- LYNTON, Norbert (2004). Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi
- LYOTARD, François (2009). "Postmodernizmin Dönüşü" (Modernizmin Serüveni içinde: Hazırlayan Enis Batur) İstanbul: Alkım Yayınevi
- MADRA, Beral (2003). İki Yılda Bir Sanat - Bienal Yazıları / 1987 - 2003, İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- MARKS, Karl (1990). Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire (Çev. Sevim Belli),

- MAY, Rollo (2010). Yaratma Cesareti (Çev. Alper Oysal), İstanbul: Metis Yayınları
- MERCIER, Louis-Sebastien (2004). Paris Tablosu, İstanbul: İthaki Yayınları
- MUKADDES, Cavit (2007), Bir Bienal Bir Bilanço, Çekirdek Sanat Yayınları, İstanbul:
- ÖZDEN, Begüm. Kuryel, Fırat-Aylin. Kültürel Aktivizm: Pratikler, Açmazlar, İmkanlar, 09/11/2012 / skopbülten
- ÖZGENTÜRK, Işıl (6 Eylül 2011). "Hayatın Militanı Olmak", Cumhuriyet Gazetesi, http://kitap.cumhuriyet.com/?hn=274798, erişim: 23 Aralık 2012
- ÖZGÜR, Ferhat (1999). "Dil-İmge-Güncel Sanat", Art-İst Güncel Sanat Seçkisi, Sayı:3, İstanbul, http:// www. bapq.net/ _oldsite/ bapq/ issue1/image_turkce.html, erişim: 20.04.2012
- RIFAT, Mehmet (2001). Göstergebilimin ABC'si, İstanbul: Say Yayınları
- SARUP, Madan (1997). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev: A. Baki Güçlü, İstanbul:Bilim Sanat Yayınları
- SIMMEL, Georg (2009). Modern Kültürde Çatışma (Çev. T. Bora - N. Kayıkçı - E. Gen), İstanbul: İletişim Yayınları
- SOKAL, Alan-BRICMONT Jean (2002). Son Moda Saçmalar: Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları, Çeviri: M. Baydur, O. Onaran, İstanbul: İletişim Yayınları
- STALLABRASS, Julian (2009). Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller., Çev: Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları
- ŞAHİNER, Rıfat (2008). Postmodern Kırılmalar, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi
- TAN, Pelin - BOYNİK, Sezgin (2007). Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- TANSUĞ, Sezer (2003). Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitabevi
- TANYELİ, Uğur (2009). "Modernizmin Sınırları ve Mimarlık" (Hazırlayan: Enis Batur-Modernizmin Serüveni), İstanbul: Alkım Yayınları
- TILLY, Charles (2005). Avrupa'da Devrimler, Çeviren: Özden Arıkan, İstanbul: Literatür Yayınları
- TİMUÇİN, Afşar2003. Estetik, İstanbul: Bulut Yayınları
- TİMUÇİN, Afşar2008. Düşünce Tarihi, İstanbul: Bulut Yayınları
- TRILLING, Lionel (2006). (Aktaran : Kuspit, Sanatın Sonu[Çev. Yasemin Tezgiden], İstanbul: Metis Yayınları
- TÜRK DİL KURUMU (TDK) - Büyük Türkçe Sözlük, www.tdk.gov.tr, erişim: 02.10.2012
- ÜZÜMKESİCİ, Burak (2009). Burak Üzümkesici'nin Bülent Şangar ve Aydan Murtezaoğlu'na Yanıtı, skop bülten, http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-bienaller-ve-bir-prekarite-vakasi/1036,
- WU, Chin-tao (2005). Kültürün Özelleştirilmesi-1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi, Çev: Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları
- YARDIMCI, Sibel (2005). Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İstanbul: İletişim Yayınları
- YILMAZ, Mehmet (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat, İstanbul: Ütopya Yayınevi

- YILMAZ, Mehmet. Sanat, Siyaset, Popüler Kültür, http://my.opera.com
- ZISS, Avner (2009). Estetik (Çev: Yakup Şahan), İstanbul: Hayalbaz Kitap
- ZIZEK, Slavoj (2011). Kırılgan Temas (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları

EKLER






EMLAK






AZ
LAF




#DİRENGEZİPARKI
GELİYORUM!!!
%95




NSF



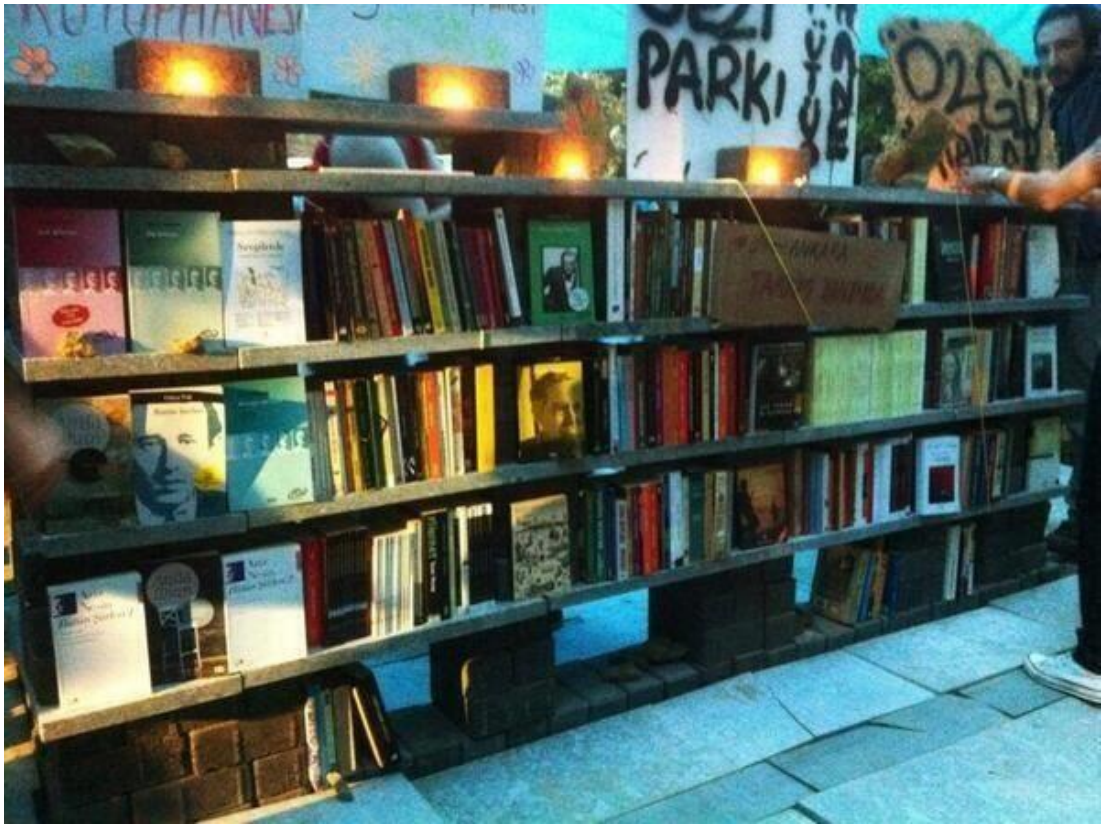





THE SPOTNICKS
TONALI HİLMİ
CADDESİ
ELVIS


Sokak
Direniş
Özgürlük


DİRENİŞ HATIRASI


PARKI




MP-4L-CS
37/38mm CS GAZ FİŞEĞİ
CS Miktarı: 25 gram
CS
hanimlarindunyasi.com

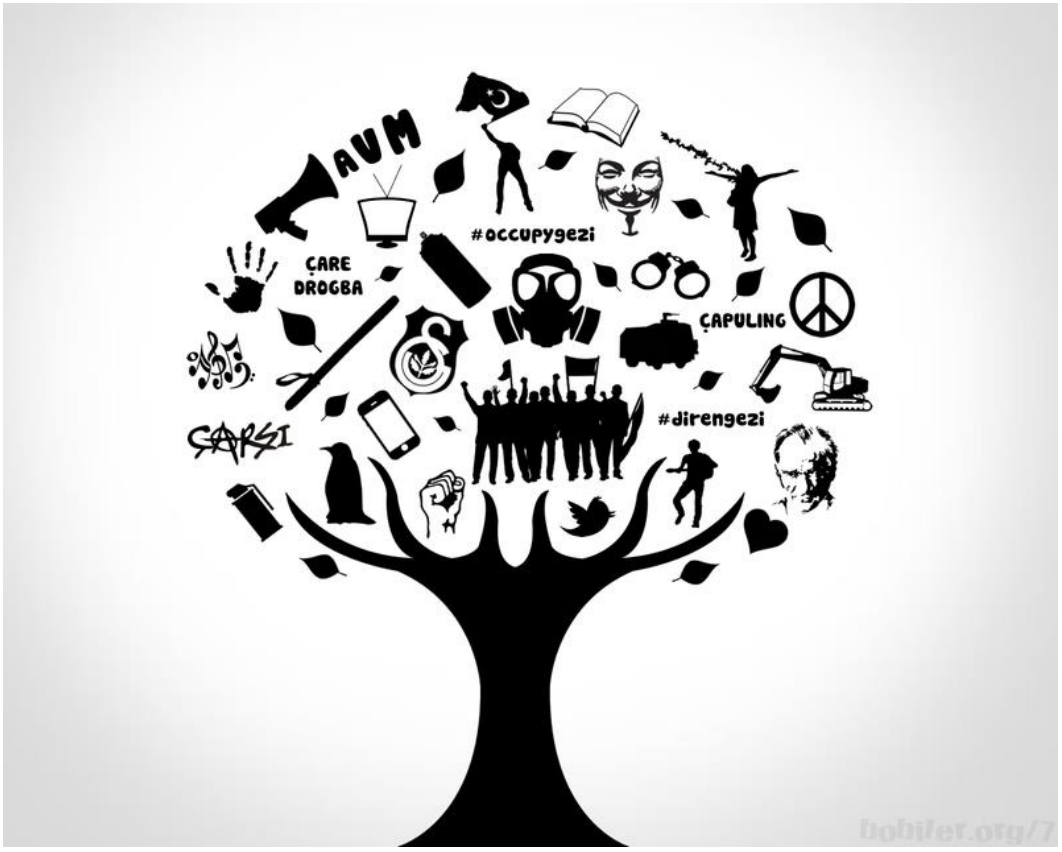









#direngeziparkı


AUM
#occupygezi
ÇARE
DROGBA
ÇAPULING
#direngezi
GARSI

ÖZGEÇMİŞ

Şirin YILMAZ

1981, Bulgaristan

2009-…… Araştırma Görevlisi, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

2008-…… Sanatta Yeterlik, Kocaeli Üniversitesi Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Tezi: "Çağdaş Sanatta Estetik ve Görsel Bir Öğe Olarak Politik İmge", Danışman: Prof. Dr. M. Reşat BAŞAR (tez aşaması)

2005-2008 Yüksek Lisans, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Tezi: "AB Uyum Sürecinin Türkiye Güncel Sanat Ortamına Etkileri", Danışman: Prof.Dr. M. Reşat BAŞAR

2000-2004 Lisans, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

SERGİLER

2013 MÜGSF 6. Uluslararası Öğrenci Trienali, İstanbul

2012 Büyük Buluşma Sergisi, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

2012 Unhcr Birleşmiş Milletler Mülteci Yüksek Komiserliği 2012 Güzel Sanatlar Projesi Kataloğu

2011 Ege Üniversitesi 4. Ege Art Sanat Günleri Genç Sanat Resim Yarışma Sergisi, Güzelyalı Kültür Merkezi, İzmir

2011 İtalya Sinaide Ghi Vakfı Suluboya Resim Yarışması Sergisi, San Luca Akademisi Sergi Salonu, Roma

2010 "Ekim Geçidi 9" Sergisi, Sakarya Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi, Sakarya

2010 Batı Karadeniz Üniversiteleri Birliği II. Öğretim Elemanları Sergisi, Zonguldak Karaelmas Üniversitesi, Zonguldak

2010 Letonya Uluslararası Sanat Sempozyumu (Figural Composition in the Contemporary Art) Sergisi, Liepajas Universitate, Letonya

2009 "Farklılıklar", Kocaeli Üniversitesi Sanatta Yeterlik Grup Sergisi (Resim, Heykel, Video, Enstalâsyon, Fotoğraf), Baki Komsuoğlu Sanat Galerisi, Kocaeli