T.C KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR ANA SANAT DALI

1990 SONRASI TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANATINDA POLİTİK YAKLAŞIMLAR

SANATTA YETERLİK TEZİ

Danışman: Yrd.Doç. Hüseyin Yarkın Biçer

Yener Pınarbaş

Kocaeli 2017

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR ANA SANAT DALI

1990'LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANATLARINDA POLİTİK YAKLAŞIMLAR

SANATTA YETERLİK TEZİ

Tezi Hazırlayan :Yener Pınarbaş

Tezin Kabul Edildiği Enstütü Yönetim Kurulu Karar ve No: 12.07.2017/17

Jüri Başkanı, Yrd. Doç. Hüseyin Yarkın Biçer

Jüri Üyesi, Prof. İsmet Çavuşoğlu

Jüri Üyesi, Doç.Dr. Mehmet Gökhan Genel

Jüri Üyesi, Doç. Safiye Başar

Jüri Üyesi, Yrd.Doç.Dr. Nevzat Atalay

Kocaeli 2017

ÖNSÖZ

1990 sonrası küreselleşmeyle birlikte bireysel hak ve özgürlük talepleri dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de yaygınlaşmış, başta Türkiye Cumhuriyeti Devletinin kuruluşundan günümüze uzanan süreçte; kurucu kültleri, idari yapısı ve halk için ön gördüğü paradigmalara dayalı itirazlar döneme damgasını vurmuştur.

Temel hak ve özgürlük talepleri bağlamında; ideolojik toplum tahayyüllerine uygun biçimde bedenin şekillendirmeye çalışılmasına, cinsiyet tercihlerinden, giyim kuşam dayatma anlayışına yoğun ve yaygın olarak karşı çıkılmıştır. Farklı cinsel kimlik tercihlerinin başta devlet olmak üzere toplumca kabulü ve görünürlük talepleri dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de duyulur olmuştur. Toplumsal talepleriyle etnisite bir ralite olarak görülmeye başlanmıştır. 2000'li yıllardan günümüze küreselleşmenin baskısı ile değişim hareketlerine sahne olan kent ve kamusal mekanların yeniden düzenlenmesi, toplumsal eleştirilere neden olmuştur.

Türkiye'de yaşanan tüm bu politik iklim ve dinamikler sanat alanını etkilemiş, bu dönemde sanatçıların kaygısı, yeniden yapılanan sosyal düzene ait tartışmaları dillendirmek, bu tartışmaların sürdürüleceği yeni mecralar üretmek ve tanımlamak olmuştur. Toplumsal muhalefet yüklü sanat projeleri giderek yaygınlaşmış ve popüler hale gelmiştir. Anılan verilerden yola çıkarak **"1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanatında Politik Yaklaşımlar"** başlıklı Sanatta Yeterlik Tezi çalışması ile; Günümüz sanat pratiklerinin; iktidar ve toplumsal muhalefet pespektiflerinden kavranmasına katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ **2**
İÇİNDEKİLER **2-5**
GÖRSELLER LİSTESİ **6-11**
ÖZET **12**
ABSTRACT **13**
GİRİŞ **14-23**

BİRİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL'DA POLİTİKA, TOPLUM VE SANAT

1.1. POLİTİK PROPAGANDA VE SANAT 24
1.1.1. Nazizim'de Sanat ve Politik Propaganda 26
1.1.1.1 Nazizim'de Kahramanlık Kültü 34
1.1.1.2. Nazizm'de Toplum ve Sanat 36
1.1.2. Komünizm'de Sanat ve Politik Propaganda 39
1.1.2.1. Komünizm'de Kahramanlık Kültü 43
1.1.2.2. Komünizm'de Toplum ve Sanat 45
1.1.3. Kapitalizm'de Sanat ve Politik Propaganda 51
1.1.3.1.Kapitalizm'de Kahramanlık Kültü 51
1.1.3.2.Kapitalizm'de Toplum ve Sanat 57

1.2. TOPLUMSAL MUHALEFET VE SANAT 62
1.2.1. II. Dünya Savaşı Öncesi Toplumsal Muhalefet ve Sanat 62
1.2.2. II. Dünya Savaşı Sonrası Toplumsal Muhalef ve Sanat……..……...68

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE SANAT VE POLİTİKA

2.1. 1990 ÖNCESİ TÜRKİYE'DE SANAT VE POLİTİKA 86
2.1.1. Cumhuriyet Sonrası Sanat; Kahramanlar Kültü ve Modernite 86
2.1.2. 1990 Öncesi Sanatta Cinsiyet 100

2.2. 1990 SONRASI TÜRKİYE'DE SANAT ORTAMI VE YENİ KURUMLAR 106
2.2.1. 1990'lardan Günümüze Önemli Sergi Etkinlikleri 109
2.2.1.1. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri 109
2.2.1.2. Politik ve Eleştirel Konseptli Sergiler; Anı - Bellek, Kürselleşme- Devlet, Şiddet, Sefalet ve Gar Sergileri 110
2.2.1.3. Genç Etkinlik Sergileri 111
2.2.1.4. Bienaller 112
2.2.2. 1990 Sonrası Sanat ve Sermaye İlişkisi 116
2.2.3. Alternatif Sanat Kurumları ve Sanatçı İnisiyatifleri 118

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1990 SONRASI TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANATINDA POLİTİK YAKLAŞIMLAR

3.1. KÜRESELLEŞME VE 1990 SONRASI DÜNYA 123
3.1.1. 1990 Sonrası Dünya Genelinde Politik İklim ve Küreselleşme 123
3.1.2. 1990 Sonrası Türkiye'de Yaşanan Politik Gelişmeler 127

3.2. 1990 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATTA POLİTİK ELEŞTİRİ 130
3.2.1. İktidar Otoritesi ve Kült Kimlik Eleştirisi 130
3.2.2. Otoriter Devlet Modeli Eleştirisi 137

3.3. 1990 SONRASI TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANATIN'DA TEMEL HAK VE ÖZGÜRLÜK TALEPLERİ 151
3.3.1.Çağdaş Sanatta Toplumsal Cinsiyet ve Beden Meselesi..... 153
3.3.2.Geleneksel Kadın Kimliğine İtirazlar 153
3.3.3. Baş Örtüsü Meselesi ve Sanat 163
3.3.4. Kadına Yönelik Şiddet'in Sanata Yansıması 167
3.3.5. Farklı Cinsel Kimliklerin Varoluş ve Eşitlik Mücadelesi 174

3.4. 1990 SONRASI ETNİSİTE VE KÜLTÜREL KİMLİĞİN ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMALARI 182
3.4.1. Kürt Kimliğinin Sanata Yansıması 182
3.4.2. Alevi Kimliğinin Sanata Yansıması 191
3.4.3. Hırant Dink ve Ermeni Kimliğinin Sanata Yansıması…….... 195

3.5. İSTANBUL BAĞLAMINDA KENTSEL VE KAMUSAL DEĞİŞİMLERİN ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMASI 201
3.5.1. Cumhuriyet Sonrası İstanbul 201
3.5.2. Kamusal Müdahalelere Eleştiriler 207
3.5.2.1 İstanbul'laşmak Sergisi 209
3.5.2.2. Ucu Olmayan Şehir 211
3.5.2.3. Milyonluk Manzara Sergisi 213
3.5.2.4. 13. Uluslararası İstanbul Bienali 214
3.5.2.5. Aktivizm ve Çağdaş Sanat 218

SONUÇ 224
KAYNAKÇA 228
ÖZGEÇMİŞ 251

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Yangından sonra Reichstag binası, 1933.

Görsel 2. Hitler Yoz Sanat "Entartete Kunst" Sergilerinden birini ziyaret ederken.

Görsel 3. İskandinavya'nın İşgalini anlatan Nazi afişi.

Görsel 4. "İradenin Zaferi" adlı filmden bir sahne, 1934.

Görsel 5. Miron'un disk atan atleti.

Görsel 6. Leni Reinsfal'in Olympia Filminin açılış sahnesinden bir görüntü.

Görsel 7. Arno Breker, İntikamcı, rölyef 1940.

Görsel 8. Josef Thorak, Yoldaşlık, Bronz Heykel 1937.

Görsel 9. Heinrich Hoffmann,Fotoğraf, Hitler Portresi,1935

Görsel 10. Hubert Lanzinger, "Bayrak Taşıyıcısı", 1933 sonrası, ABD. Ordusu Sanat Kolleksiyonu, Washington.

Görsel 11. "Çalışmanın Ödülleri", Anonim eser.

Görsel 12 . "Alman Aile", Anonim eser.

Görsel 13. Nazi Almanyası afişi, Nazi demir yumruğu Stalin'in surtaında…

Görsel 14. Viladimir Tatlin, "3. Enternasyonal Anıtı",maket,1917.

Görsel 15. "Potemkin Zırhlısı" filminden bir kare, Sergei Ayzenstayn.

Görsel 16. Sergey Merkurov, V. I. Lenin Anıtı, 1937, Granit, 16m yüksekliğinde, Volga- Moskova Kanalı.

Görsel 17. Grigori M. Şegal, "Lider, Öğretmen ve Arkadaş", 1937, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 90 cm, Özel Koleksiyon.

Görsel 18. Yuri I. Pimenov, "Yeni Moskova", 1937, tuval üzerine yağlıboya,Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.

Görsel 19. Sergey V. Gerasimov, "Kolektif Çiftlik Festivali", 1936- 1937, tuval üzerine yağlıboya, 235 x 370 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.

Görsel 20. Serafima Ryangina, "Hep Daha Yükseğe", 1934 Tuval üzerine yağlı boya. 1.49 x 1m, Rus Sanatı Devlet Müzesi, Kiev.

Görsel Resim 21. Vera Muhina, "İşçi ile Çiftçi Kız", 1937, Paslanmaz Çelik, 2400 cm yüksekliğinde, Moskova.

Görsel 22. Sovyet Afişi.

Görsel 23. Jewgeni Chaldej, Fotoğraf, Reichstag'da, 1945, Almanya.

Görsel 24. Robert Cappa, ABD askerleri Normadiya çıkarmasında, Fotoğraf, 1945

Görsel 25. Joe Rosenthal, İwo Jima'ya Bayrak Diken ABD Askerleri, Fotoğraf.

Görsel 26. Alfred T. Palmer, Propaganda Fotoğrafları, 1942, ABD.

Görsel 27. "Rambo", Film afişi.

Görsel 28. Richard Hamilton, 'Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?'_ "Bugünün evlerini bu denli farklı kılan, Bu denli Cazip kılan nedir?" 1956.

Görsel 29. Andy Warhol," Marilyn Monroe", 1962.

Görsel 30. Tom Wesselmann: "Büyük Amerika Çıplağı" No:99.

Görsel 31. Eugene Delacroix'in 1830 Devrimi tablosu "Halka Önderlik Eden Hürriyet"

Görsel 32. George Grotsz; "Saat sabah beşte. İdareci sınıfın yüzünden", 1921.

Görsel 33. John Heartfield, "On Yıl Sonra; Baba ve Oğulları" ,fotomontaj, 1924.

Görsel 34. John Heartfield, "Hitler Selamının Anlamı: Milyonlar Arkamda", Ekim 1932, Almanya.

Görsel 35. Fotomontaj John Hesrtfield, "Yaşasın, Tereyağın Hepsi Bitmiş!" AIZ dergisi kapağı,1935.

Görsel 36. Arno Berker'in Willi Baurneister tarafından baş çizilmiş "intikamcısı" 1941.

Görsel 37. Edward Kienholz,"Portatif Savaş Anıtı", (Portable war memorial) 1968, Ludwig Müzesi, Köln.

Görsel 38. Huynh Cong (Nick Ut), "Napalm Bombasından Kaçan Çocuklar", Fotoğraf, 1972, Vietnam.

Görsel 39. Martha Rosler , "Balonlar, Savaşı Eve Taşımak": Güzelim Ev serisi, Kolaj, 1967.

Görsel 40. Judy Chicago, "Yemek Daveti", 1974--79, ahşap, seramik, kumaş, metal, boya.

Görsel 41. (sağda), Martha Rosler, "Mutfağın Göstergeleri", Video, 1975.

Görsel 42. James Luna, "Kültürel Nesne", Performans, Balboa Parkı Uygarlık Tarihi Müzesi1987.

Görsel 43. Hans Haace, "Shapolsky at al.." 1971.

Görsel 44. Hans Haace, "Germania", 1993, Vendik Bienali.

Görsel 45. Hans Haace, "Germania" 1993, Vendik Bienali,datay.

Görsel 46. Cristo ve Jeanne Claude, "Sarmalanmış Reichtag", 1996.

Görsel 47. Reichstag, Cam kubbe, 1999.

Görsel 48. Görsel 51. Banksy, Stencil, İsrail'li Askerin üzrini arıyan Filistinli kız, Filistin duvarı.

Görsel 49. JR. "Kadınlar" Projesi, Rio de Janeiro, Brezilya, 2008

Görsel 50. Lombardi, Oliver North, "Lake Resources of Panama, and the Iran-Contra Operation", ca. 1984–86 (4th Version), 1999.

Görsel 51. Pietro Canonica "Taksim Cumhuriyet Abidesi" İstanbul, 1928.

Görsel 52. Josef Thorak ve Anton Hanak , "Güvenpark Anıtı", Ankara, 1935.

Görsel 53. Ali Hadi Bara, Adana Milli Kurtuluşu Anıtı, "Kurtuluş Savaşında Türk Kadını".

Görsel 54. Ali Hadi Bara, Atatürk heykeli, Harbiye Ordu evi önü, 1937.

Görsel 55. Zeki Faik İzer, "İnkılap Yolunda", 1933, 176.5x237 cm, Tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Görsel 56. Nazmi Ziya Güran, "Taksim Meydanı", tuval üzerine yağlıboya, 1935.

Görsel 57. Cemal Tollu, "Alfabe Okuyan Köylüler", tuval üzerine yağlıboya. 1933.

Görsel Resim 58. Neşet Günal, "Kapı Önü" 160x170 cm, Tuval üzerine yağlıboya,1977

Görsel 59. Gürdal Duyar, "Güzel İstanbul", Heykel, 1973.

Görsel 60. Muzaffer Ertoran "İşçi", Tophane Parkı, 1973.

Görsel 61. Füsün Onur, "Nü" asemblaj, 1974.

Görsel 62. Nil Yalter, " Başsız Kadın veya Göbek Dansı" 1974.

Görsel 63. Nur Koçak, "Kırmızı ve Siyah I", tuval üzerine akrilik,1976.

Görsel 64. Gülsün Karamustafa, "Çifte Hakikat/ Double Reality", 1987 ,Yeni Eğilimler Sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Görsel 65 Aydan Mürtezaoğlu, "Karatahta", 1992- 2009 arasında gerçekleştirilen bir dizi enstelasyon, Yaklaşık, 200x150x50 cm.

Görsel 66. Vahap Afşar, "Atatürk ve Alfabe", 1992.

Görsel 67. Vahap Avşar, "Özgürlük ve Macera", 1992.

Görsel 68. Memed Erdener (Extramücadele), "Mazgalyürek", 2000.

Görsel 69. Hale Tenger, "S.imden Aşşa Kasımpaşa Ekolü", 1990.

Görsel 70. Hale Tenger, "Böyle Tanıdıklarım Var II", Priapos ve üç maymun heykelciklerinden oluşan düzenleme, 700x140x9 cm, 1999.

Görsel 71. Hale Tenger "İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik / Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık" 4. Ulusalarası İstanbul Bienali, 1995.

Görsel 72. Bülent Şangar, "Küreselleşme -Şiddet, Devlet Sefalet, 1995.

Görsel 73. Halil Altındere, "Tabularla Dans", Karışık teknik,1997.

Görsel 74. Gülsün Karamustafa, "Bühne/ Sahne", 1998 fotoğraf içeren enstalasyon projesi İskorpit, Haus der Kulturen der Welt, Berlin. (1998) enstelasyon görüntüsü.

Görsel 75. Gülsün Karamustafa, "Where the Continents Meet/ Kıtaların Birleştiği Yer", 1997 karışık teknik Around Us, Inside Us, Boras Müzesi, Boras, 1997.

Görsel 76. Gülsün Karamustafa, "Kıtaların Birleştiği Yer", enstelasyon, detay.

Görsel 77. Demet Yoruç, "Hulk", fotoğraf, 2004

Görsel 78. Murat Tosyalı, "İtaat", fotoğraf,

Görsel 79. Burak Delier, "Guard", 2005.

Görsel 80. Extramücadele – "Ne?" (Azınlıklar için 18 afiş) 2007, 10. İstanbul Bienali.

Görsel 81. Aydan Murtezaoğlu, "Aile Salonumuz Üst Kattadır", 1998.

Görsel 82. Canan Şenol, "Odalık", 1998, enstelasyon.

Görsel 83. Şükran Moral, "Bordello"(Genelev), 1997.

Görsel 84. Şükran Moral, "Leyla ile Mecnun", 2005.

Görsel 85. Nilbar Güneş, 2009, "Bilinmeyen Sporlar", Performans.

Görsel 86. Nilbar Güneş, "Bilinmeyen Sporlar", Resim serisi, 2009.

Görsel 87. Neriman Polat "Ev Nöbeti" Fotoğraf serisi, 2013.

Görsel 88. Neriman Polat "Ev Nöbeti" Fotoğraf serisi, Özel Güvenlik, 2013.

Görsel 89. Neriman Polat, Canan, İnci Furni, Türbanlı Performans, 2007.

Görsel 90. Canan Şenol, "Hicap", Video Performans, 2007.

Görsel 91. "Haksız Tahrik" Sergi Afişi.

Görsel 92. Şükran Moral, 'Çocuk Gelin" Enstelasyon 155 x 180 x 71 cm

Görsel 93. İfhah Olmaz" Sergi Afişi, 2016.

Görsel 94. Arzu Yayıntaş, "Eşitsizlik Mutfağı", Enstelasyon, 2016.

Görsel 95. İç Mihrak, "Sensin Bayan", 2012.

Görsel 96. Gülsün Karamustafa, "Cinsiyetlendirilmiş İlişkiler Ağında Bir Oyun Alanı", 1996 detay I.

Görsel 97. Gülsün Karamustafa, "Cinsiyetlendirilmiş İlişkiler Ağında Bir Oyun Alanı", 1996 detay II.

Görsel 98. Kutluğ Ataman, "Peruk Takan Kadınlar" Video Performans, detay I

Görsel 99. Kutluğ Ataman, "Peruk Takan Kadınlar" Video Performans, datay II

Görsel 100. Kutluğ Ataman, "Ruhuma Asla" Video Performans.

Görsel 101. Ömer Tevfik , "Trans Evi Sergisi" fotoğraf, 2014.

Görsel 102. "Trans Evi" Sergi afişi 2014.

Görsel 103. İç mihrak, " astigmat" afiş tasarımı.

Görsel 104. Halil Altındere, "Tabularla Dans", 1995, 5. Uluslarası İstanbul Bienali

Görsel 105. Cengiz Tekin, Fotoğraf serisi, "Serbest Vuruş", 9. İstanbul Bienali, 2005.

Görsel 106. Ali Bozan, "Bu bir Toros değildir" Fotoğraf. 2009.

Görsel 107. Fatih Tan, "Hasır Altı" Fotoğraf. 2010.

Görsel 108. Şener Özmen, "Takım Elbisem" Fotoğraf, 13. İstanbul Bienali, 2013.

Görsel 109. Şener Özmen, "Canlı Bir Güvercine Barış Nasıl Anlatılır?" Video performans 2015.

Görsel 110. Burak Delier, "Madımak'93" Ateşe Dayanıklı Takım Elbise, detay.

Görsel 111. Burak Delier, "Madımak 93" Enstelasyon, 2007.

Görsel 112. Antipop, "Türkiye'de Aleviler" grafik çalışma, 2011.

Görsel 113. Nalan Yırtmaç "Nereye Gideceğimizi Bilmeden sergisi-Portreler" Depo, 2015.

Görsel 114. Sarkis, " Respiro", Enstelasyon, 56. Venedik Bienali, 2015.

Görsel 115. Sarkis, "Respiro" Enstelasyon, detay, Sarkis'in Babasınınn mezar taşı, 56. Venedik Bienali, 2015.

Görsel 116. Sarkis, "Respiro" , Enstelasyon, detay, Hırant Dink, 56. Venedik Bienali, 2015.

Görsel 117. Ayşe Erkmen, "Dario ve Emre", 1999.

Görsel 118.Gülsun Karamustafa, "Memory of a Square/ Meydanın Belleği", çift ekran video film projesi (17'40''), Centre of Gravity/ Çekim Merkezi, İstanbul Modern, İstanbul, 2005.

Görsel 119. Gülsün Karamustafa, "Memory of a Square/ Meydanın Belleği", çift ekran video film projesi (17'40'') 2005.

Görsel 120. Şener Özmen, "İstanbul Guide", Rehber Kitap.

Görsel 121. Ferhat Özgür, "Pieta" Fotoğraf, "Şehir Defteri" sergisi, 2009.

Görsel 122. İstanbul'laşmak Sergisi, detay, 2012.

Görsel 123 . Ucu Olmayan Şehir "Ekümenoplis" Film görseli 2013.

Görsel 124. Nar Photos, "Milyonluk Manzara" Sergisi, Fotoğraf, 2013.

Görsel 125 . Nar Photos, "Milyonluk Manzara"Sergisi, Fotoğraf, 2013.

Görsel 126 . Halil Altındere, "Harikalar Diyarı" Video çalışma, 2013.

Görsel 127. Mülksüzleşme Ağları, Fotoğtaf, 2013.

Görsel 128. Fotoğraf, "Pembeye Boyanmış Dozer", Anonim, 2013.

Görsel 129. Erdem Gündüz, "Duran Adam" katılımlı Performans, 2013.

Görsel 130. Sarkis "Respiro Sergisi" Kırmızlı Kadın, Vitray, 56.Venedik Bienali 2015.

Görsel 131. Sarkis "Respiro Sergisi" Merdivenler, Vitray, 56. Venedik Bienali, 2015

ÖZET

Bu Sanatta Yeterlik Tezi çalışmasında; Günümüz sanat pratiklerinin politik yönü ele alınmıştır. Bu bağlamda; gerek iktidar erkinin sanata olan manipülasyonu, gerekse toplumsal kesimlerce üretilen muhalif talep ve itirazların sanata olan etkisi ortaya konmuştur. Buradan hareketle; 1990 sonrası Türkiye Çağdaş Sanatının politik yönü irdelenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde; 20. Yüzyıl'da, İdeolojik bağlamda Faşist, Komünist, Kapitalist İktidarların, Politik propaganda amacıyla sanata olan etkileri ele alınmış, politik dayatmalarına karşı, muhalif yapıların itirazlarının sanata olan yansımaları mukayeseli olarak irdelenmiştir.

İkinci bölümde; Cumhuriyet sonrası politik gelişmelerin Türkiye sanatına etkileri araştırılmış, sanatsal ifade, biçim ve anlayışların zaman içinde gelişimi ortaya konulmuştur. 1990 sonrası Türkiye sanat ortamının fiziki gelişimi ve yeni kurumların gelişimine ve sanata olan katkılarına yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde; Türkiye Cumhuriyeti Devletinin ideolojisine, kurucu kültlerine ve toplumsal tahayyüllerine sanat yoluyla yapılan eleştirilere yer verilmiş, 1990 sonrası dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de yaygınlaşan, bireysel ve toplumsal kimliklerin, cinsiyet, din ve etnik bağlamlarda; temel hak ve özgürlük talep ve eleştirilerin sanata yansımaları ortaya konmuştur. Kent ve kentlilik bağlamında; kamusal alanların düzenlenmesine yönelik itiraz ve eleştirlerin sanata olan yansımaları da tez kapsamında ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Güncel Sanat, Türkiye Sanatı, Politika, İktidar, Muhalefet

Abstract

This study discusses the political aspect of contemporary art practice, including the effects of the political manipulation of art and, conversely, the demands and objections from segments of society with regard to art. Starting from this point, the political aspect of Turkish Contemporary Art after 1990 is examined.

In this context, the first section makes a comparative study of the impact of fascist, communist, and capitalist powers utilizing art for propaganda and the effects of the opposing side' use of art to stand against the political impositions of the 20th century.

The impacts of the Post-Republican political developments on Turkish art are investigated in the second section. This focuses on the development of artistic expression, form, and understanding over time, and additionally the physical evolution of the Turkish art environment, the development of new institutions and their contributions to art.

In the third section, the art criticism of the ideology of the Republic of Turkey, its founding cults, and its social imaginations are covered. This involves the artistic reflections of objections and criticisms concerning the fundamental individual rights and freedoms of gender, religious, and ethnic identities present in Turkey as well as in the world after 1990. Additionally, artistic reflections of the opposition to the transformation of social memory in the face of the regulation of urban and public spaces has been extensively addressed.

Keywords: Contemporary Art, Turkish Art, Politics, Politic Power, Opposition

GİRİŞ

Ersnst Fisher, Sanatın Gerekliliği adlı yapıtında; sanatın tarihi için; ilkel ortaklıklar zamanından başlayarak ticaretin, sanayinin, kapitalizmin ve kentsoyluluğun içinden geçtiğini vurgulayarak sanatın toplumsal gelişimle ortaya çıkan sınıflarla olan etkilişimine dikkat çeker. Ona göre dinsel sanat sadece bir iktidar aşaması, insanlığın gizli güçlere, inanç yoluyla maddesel dünyayı denetleme çabası olduğuna vurgu yapar (Fisher,1968, s.62). Bu bağlamda ilk çağdan günümüze sanat sosyolojik açıdan; toplumsal gelişmelere paralel olarak başta din olmak üzere, siyasi otorite ve egemen sınıflarca değiştirilip dönüştürüldüğü, politik yönlendirmeye maruz kaldığı ve alt sınıflar üzerinde manipülasyon aracı olarak da kullanıldığı görülür. İnsanlık tarım devrimi sayesinde yerleşik düzene geçmiş, yerleşilen köylerde iş birliği ve bölümü yaparak sınıfsal toplum düzenini başlatmıştır. Tarihsel süreçte önceleri site devleti olan soyal yapılar, kendi aralarında savaşıp bir birleri üzerinde üstünlük sağlayarak ilk çağın mutlakiyet rejimlerini ortaya çıkarmıştır. Bu siyasal sistemlerde din ve siyaset bir arada başta tanrısal kral, rahipler, soylular, askerler, orta düzey memurlar, zanatkarlar ve köylüler ve köleler gibi sosyal sınıflar devlet düzenini oluşturmuştur. Binlerce yıl süren, yavaş yavaş gelişen bu toplumsal yapıda sanatın en önemli rolü yöneticiler, soylular, rahipler ve toplum arasındaki uzlaşma ve çekişmelerde çok katmanlı bir oyun-operasyon aracı olarak kullanılmasıdır.

Bu bağlamda sanatın en eski politik propaganda içeren örneklerine, günümüz uygarlığının temeli olarak görülen Yunan ve Roma uygarlığında oluşan "greko-romen" olarak adlandırılan sanattan etkin biçimde yararlanıldığı bilinir. Romalılar, kazanılan zaferlerin anısına Roma'nın gücünü yansıtan anıtsal geçitler; zafer takları ve sütunları inşa ederek meydanlarını düzenlemişlerdir. İmparator ve devlet ileri gelenlerinin büst ve heykelleri ise sadece bir meydan süsü değildi. İmparatorlar yarı tanrı sayıldığı için bu heykel imgelere tapma ve saygı gösterme geleneği mevcuttu. Görece dini özgürlüğün yanısıra hangi dine mensup olursa olsun tüm Romalılar, İmparator kültü heykellerine tapım benzeri bir saygı

göstermek zorundaydı. Gombrich, Sanatın Öyküsü adlı kitabında bu konuya değinirken, Roma'da, imparator heykel ve büstlerinin geçmişten gelen tanrı- kral kültü nedeniyle saygı gördüğünü, her Romalı'nın o imgeler karşısında , ona saygı ve bağlılığının bir belirtgesi olmak üzere, buhur yakmak zorunluluğunda olduğunu, Hristiyanların bu pagan anlayışı, İmparator kültü tapımını reddetmelerinden dolayı, politik açıdan tehlikeli sayılarak, takibata uğradıklarını ve bu nedenle baskı gördüklerine vurgu yapar (Gombrich, 1972, s. 83).

Tek tanrılı din olarak tarih sahnesinde etkin biçimde yer alan ilk din Hristiyanlık olmuştur. Tarihin bir cilvesi olarak Roma da baskı gören bu öğreti giderek güçlenmiş ve İmparator Konstanstin tarafından resmi din olarak kabul edilmiştir. Başlangıçta baskı gördüğü siyasal erk tarafından daha sonra resmi statüye kavuşturulmuş, Roma'nın ikiye ayrılmasından ve yıkılmasından sonra başlayan Ortaçağ süresince hızla yayılmış, Roma'nın boşluğunu doldurarak siyasal bir güce kavuşmuştur. Bu dönemde resim ve heykel okuma yazma bilmeyen geniş halk yığınlarına dini öğretmek amacıyla araç olarak kullanmıştır. Böylece uygarlık sürecinde Hristiyanlık, sanatın yardımıyla, çok tanrılı dinlerin yerini alan ve geniş kitlelerce benimsenen ilk, tek tanrılı küresel inanç sistemi haline gelmiştir. Giderek üsluplaşan bir sanatsal dille kendi ikonografisini yaratmıştır. Bu ikongrafide Tanrı ve din büyüklerinin imgeleri şüphesiz önemli bir yer tutar. Ancak bir başka önemli unsur da teokratik yapı da önemli yeri olan kral ve soylulardır. Kilise ve Soylular sınıfı arasındaki geçmişe dayalı politik organik bağ, Katolik kralların Papa tarafından kutsandığı taç giyme törenlerinde çarpıcı biçimde görülür. Feodal yapı içinde alt rütbeye sahip soyluların, derebeylerin de bu ikonografik anlatımlarda bir yer edindikleri görülür. Ortaçağdan bu yana kilise inşa ettiren derebeylerin, yapımda emeği geçen diğer soyluların heykel veya resimlerinin kilisenin içinde bir bölümde "kurucular dizisi" adında bir dizi imgelerinin; resim veya heykellerinin yerleştirilmesi bir gelenektir. Bu yalnızca basit bir haminin imgesi değildir, soylu kişi ve ailesi, tanrı ve azizlerin resim ve heykelleri arasında kendilerine bir yer bulmuşlardır. Sanat tarihinde bu amaçla yapılmış soylulara dokunulmazlık ve prestij sağlayan resim ve heykellere çok sık rastlanır.

Coğrafi keşifler ve Rönesans'la zenginleşen Avrupa'da ortaya çıkan Burjuva sınıfı da 16.yy. dan itibaren giderek siyasi bir unsur olarak etkinlik göstermiştir. Bu dönemde sanat tarihte hiç olmadığı kadar bir statü göstergesi olarak burjuva malikhanelerini süslemiştir. Ortaçağın resim ustasının, zanaatçi statüsü Rönesans' la birlikte farklı bir konuma evrilmiş, sanat ve sanatçılar burjuvalarca korunmuştur. Richard Lippert"Sanatta Anlamın Görüntüsü" adlı eserinde 17. yüzyılda bir iktidar simgesi olarak sanat koleksiyonculuğunun ve resim sanatının önemini vurgular;

> "Buradaki sergi, bir anlamda ortaçağ katedrallerinin renkli camlarını andırıyordu, ama yine de bunlardan tamamen farklıydı, katedral halka açık bir mekanken, özel galeri halka kapalı bir mekandı. Dolayısıyla buraya girebilmek hem statü göstergesiydi hem de buraya girebilene şunu hatırlatıyordu: Galerinin sahibinin statüsü ziyaretçilerin statüsünden yüksekti. Varlıklı ve iktidar sahibi insanlar aklınıza gelebilecek her konuda tablo topluyorlardı "(Lippert, 2002, s.30.)

Bu yeni sınıfın sanat hamiliği karşılıksız değildi elbette. Hamilerinin sanatçılara verdiği görevler mimarlık, ressamlık ve heykeltraşlıkla sınırlı kalmamış, her türlü savaş araç gereçleri, köprüler, eğlenceli oyuncaklar, toplantı ve baloların koreografileri de dahil çok çeşitli alanlarda tasarım yapmaları istenmiştir. Gombrich bu duruma bir örnek olarak Versay Sarayını göstererek sanatın etkileyici gücüne yalnız Roma Kilisesi'nin değil aynı zamanda 17.yüzyıl Avrupasının kral ve prenslerinde, halk üzerindeki etkilerini güçlendirmek amacıyla, iktidar gösterisi yapmakta aynı derece de hırslı olduklarına dikkat çeker. Ona göre, XIV. Louis'nin sarayı, Versay Sarayı sonsuz güçlülüğün simgesi olmuştur. (Gombrich, 1972, s. 352.).

Rönesansla birlikte Grek ve Roma'nın seçkinci sanat anlayışı batıda hakim olmuş ve pek değişmeden 19 yüz yıl' a kadar süren Barok sanatın ihtişam ve güç gösterisine dayanan klasik anlayışla harmanlanmış "akademik" sanat iktidarlar

tarafından güç gösterisi olarak kullanılmıştır. Bu seçkinci anlayış iktidarlar tarafından yeni gelişen modern kentlerin; kamusal alanlarının, meydanlarının düzenlenmesinde de kullanılmıştır. Bu durum yalnızca estetik bir gösterişten değil aynı zamanda sürdürülebilir bir kent olgusuyla yönetilebilir bir toplum arzusundan doğmuştur.

18. ve 19. yüzyıllardan itibaren Aydınlanma çağı ve Sanayi devrimi toplumsal yapıyı her alanda etkisi altına almış, üretimin çoğalması ve yaygınlaşması yeni sınıfları ve çatışmaları doğurmuştur. Toplumsal alanda sınıf mücadelelerinin başlaması bu dönemde olmuştur. Mutlakiyet rejimlerine karşı geniş halk yığınlarının muhalefet etmesi sonucu halk iktidarı kavramları bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu anlamda sınıf çatışmalarının eşiğinde, Fransız Devrimi ile yeni bir çağ başlamıştır. Yüz yıllar boyunca egemen düzen tarafından kontrol edilen sanat bu dönemde sıklıkla muhalif sınıflar tarafından verilen mücadeleye yeni bir alanı açacaktır. Devrim öncesi ve sonrası; özgür birey, vatandaşlık bilinci gibi konuları ele alan, devrimin önde gelen destekçilerinden olan Neo Klasik sanatın öncüsü ressam Jacques Louis David, 1789 sonrası devrim hükümetinde sanat bakanı olarak görev almıştır. Sanat bakanlığının işlevi elbette devrim politiklarının sanat yoluyla propagandasının yapılmasıdır. Ancak devrim hükümeti kısa süre sonra, Fransa Konsülü olan Napolyon Bonapart tarafından ele geçirilmiş Napolyon imparatorluğunu ilan etmiştir (1804-1816). Napolyon gerek, Fransa diktatörlüğü gerekse, İmparatorluğu döneminde tüm Avrupa'yı savaşa boğmuş, İngilizleri dize getirmek amacıyla Mısırı işgal etmiş, fethetmek amacıyla ordusuyla Moskova önlerine kadar Rus steplerinde ilerlemiştir. Napolyon'un fethettiği ülkelerde halka yapılan zulüm ve katliamlar sanata yansımıştır. Modernizmin öncülerinden olarak kabul edilen İspanyol ressam Francisco Goya, Fransız ordularına direnen İspanyol vatanseverlerin 1814 tarihli, "3 Mayıs ta kurşuna dizilenler" tablosu ve "Savaşın acıları" başlıklı çok sayıda gravürü; dönemin politik ve askeri olaylarının belgesi niteliğindedir.

20.yüzyılda; modernite ile hızlanan sosyal, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, tarihte hiç olmadığı kadar geniş ölçekte sanata yansımıştır . Bu dönemde sanat; geleneksel teknik, biçem ve içerikle ilgili olarak yoğun bir sorgulama ve yenilik

arayışına girmiştir. Tüm bu sosyal gelişmelere paralel olarak bilimsel ilerleme; psikiyatrinin bilim olarak kabulü, elektriğin, atom altı dünyanın ve nihayet uzayın keşfi… modern çağdaki bu büyük dönüşümler yeni sanat hareketlerinin kaynağı olmuştur. Çağın mizacı ve ruhu, sanata çeşitli biçimlerde yansımış, naturalist ve klasik anlayışa bağlı tarihsel sürecin hakimiyeti son bulmuştur. Sanat yeni ifade biçimleriyle bir yandan varoluşsal özüne yaklaşmış, diğer yandan eski çağlara oranla daha da yoğun biçimde politik bir mecraya da kapılarını aralamıştır.

İnsanlık, Yirminci Yüzyıl'da sanatın ideolojik amaçlı kullamımına yoğun biçimde tanık olunmuştur. Bu dönem, Nazi Sanatı ve onun karşıtı olan Sovyet Sanatı gibi ideolojik örneklerini yaratmıştır. II. Dünya Savaşı süresince Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliğinin cephede süren yıkıcı savaşa paralel olarak, her iki gücün propaganda amaçlı sanatsal üretimleri üzerinden kıyasıya yaşanan rekabetlerini net biçimde okunmak mümkündür. Savaş sonrası dünya doğu ve batı blokları olarak iki kutba ayrılmış, doğuda "Sosyalist Realizim" olarak adlandırılan sanat anlayışı hüküm sürmüş, Batıda ise savaşın galipleri başta ABD olmak üzere; düşünce ifade özgürlüğü ilkesi gereği, sanat; yeniliklere açık, avangard doğrultuda biçimlendirilmiş, soyut dışavurumculuk, pop sanat, kavramsal sanat vb. yaklaşımlarla sanat üslup ve yöntemlerinde çeşitlilik ve çoğulluk yaşanmıştır. Batıda özgür sanat ortamı ve ifade özgürlüğü arasındaki paralellik, doğu blokunda, devlet eliyle propaganda amacıyla kullanılan sınırlayıcı yapısı nedeniyle Sosyalist realizme politik anlamda bir karşı duruş olmuştur.

20. yüzyıl sanatı idolojik propaganda amaçlı kullanımın yanı sıra geçmişte hiç olmadığı kadar yoğun biçimde toplumsal eleştiri ve egemen düzene karşı etkin bir başkaldırı yöntemi olmuştur. Bu başkaldırı anlayışı; sistemli, görünür ve etkin biçimde kendini ilk kez Dada hareketiyle göstermiştir. I. Dünya Savaşı Avrupa'da büyük yıkımlara neden olmuştur. Dada mensupları; egemenlerce oluşturulan sistemi bu yıkımın sorumlusu olarak görmüş bu nedenle sanatsal söylem ve eylemlerinde muhalif tavırlar sergilemişlerdir. Elli yıl içinde iki büyük dünya savaşıyla gelen yıkıma karşı bir itiraz ve isyan olarak 1960'lı yılların toplumsal özgürlük hareketlerinden beslenen sanat, söylemleri ve avangard yapısı itibarıyla

Dada ile büyük benzerlikler göstermiştir. Toplumsal olgular; etnik, kültürel, cinsel kimlikler; ifade, farkındalık, hak arama ve itiraz aracı ve alanı olarak sanatta kendilerine yer bulmuşlardır. Hayatla sanat arasındaki çizgi saydamlaşmış, sanatın eleştiri ve itiraz nosyonu etkin biçimde görünür hale gelmiştir.

20. yüzyıl Türkiye sanatı; iktidar ve toplumsal muhalefet ilişkileri, sanat bağlamında incelendiğinde anılan verilerle uyumlu olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Cumhuriyet sonrası Türkiye'de sanat ve iktidar odaklarının ilişkisi net veriler ortaya koymaktadır. Cumhuriyet rejimi ile birlikte batılı anlamda modernleşme hedefleri toplumsal bir değişimi zorunlu kılmıştır. Cumhuriyet devrimlerinin ve modernlik anlayışının topluma benimsetilmesinde, sanat önemli bir rol üstlenmiştir. 1930'lu ve 1940'lı yılların dünyasında, hüküm süren otoriter rejimlerin ideolojik temelli sanat anlayışı, Avrupa genelinde ve Soyetler Birliği'nde ki gibi Türkiye'de de yaşanmıştır. Bu döneme ait sanatın içerik ve görselliğinin, kamusal meydanların düzenlenmesine dair ortaya koyduğu gösterge ve tercihler gerçekte iktidar tarafından nasıl bir toplumsallığın oluşturulmak istendiğini göstermektedir.

> "Modernist anlayış heykel sanatını, tanrı/iktidar/ideoloji simgesi olma felaketinden kurtarmak için yeni bir anlayış ve biçim icat ettiyse de, 20.yüzyıl Komünist ve Kapitalist kutuplaşması heykeli yine iktidarın görsel kanıtı olarak dayatmayı başarmıştır. Sovyet ülkelerinin kentlerini dev idealist/ideolojik heykeller süslemiştir…Benzer biçimde "Türkiye'nin büyük/küçük bütün kentlerinde kitlenin imgelemine silinmez bir görüntü olarak yerleştirilen Atatürk, Türk Büyükleri ve İstiklal Savaşı heykelleri de zaman içinde bu anlayışın iyice çarpıtılmış ürünleri olarak değerlendirilebilir" (Madra, 2005:30).

Bu durum, heykel sanatının 20. yüz yılda dünya genelinde ve Cumhuriyet sonrası Türkiye modernleşmesinde, iktidar, sanat ve toplum arasındaki ilişkileri açıkça ortaya koymaktadır. Cumhuriyet ilk yıllarından itibaren Sanat batı modernleşmesinin halka kabul ettirilmesi amacıyla kullanılmıştır. Bu nedenle yurt

dışına eğitim amacıyla sanatçılar gönderilmiş, batılı yaşam tarzının yaygınlaştırılması arzulanmıştır. Sanat üretimi de biçim ve içerik olarak bu ülküden etkilenmiş fakat geniş halk yığınlarınca anlaşılamamış ve kabul görmemiştir. Madra'nın da ifade ettiği gibi çoğunlukla şehir ve kasaba meydanları; sadece ideolojik amaçlarla estetik açıdan yoksun heykellerle doldurulmuştur. Kamusal alanda resim ve heykel sanatları resmi görüş ve anlayışın dar kalıplarına sığdırılmıştır. Dünya genelinde 1960 sonrası ortaya çıkan sanatsal biçim ve eleştirel özgür ifade anlayışının kavranmasında ve özümsenmesinde gecikmeler yaşanmış; darbeler, sürekli kesintilere uğrayan özgür ve demokratik topluma ait muhalif bir sanatın 1980'li yılların ortalarına kadar gelişmesine olanak vermemiştir.

Günümüz Türkiye'sinde güncel sanat, 1990 sonrası yaygınlaşan küreselleşme hareketinden olumlu yönde etkilenmiş, sınırların ortadan kalması dünya genelinde diyalogun yaygınlaşmasına olanak vermiştir. Bu dönemde sanat piyasasının kurumsal anlamda artan bir hızla çeşitlenip ve güçlendiğini de ifade etmek gerekir. Dünya genelinde olduğu gibi özel sermayenin sanata olan yoğun ilgisiyle birlikte günümüze uzanan süreçte pek çok sanat kurumu açılmıştır. Sayısı ve ilgi alanları çeşitlenen fuarlar, bianeller, küratörlü sergiler, gibi etkinlikler yaygınlaşarak sanat, sanatçı ve izleyiciyi uluslararası düzeyde sanatsal yöntem ve yönelimlerle buluşturmuştur. Bu etki 2000'li yıllarda daha da hızlanarak artmıştır. Sanat alanında dünyayı yakalama konusunda sanatçıların bireysel çabalarının yanı sıra sınırların bir anlamda ortadan kalması ve sanatçılar arası etkileşimin olumlu katkısı olmuştur. Yeni kuşak Türk sanatçısı da; batıda sanat eğitimi alan ya da yaşayan sanatçılar gibi görsel tarihi izleyebilme, toplum bilimsel açıdan yorumlama ve sanata tercüme etme imkanlarına kavuşmuştur. Küreselleşmenin etkisiyle, politik iklime duyarlı ve toplumsal dinamiklerden beslenen bir sanat anlayışı artarak yaygınlaşmıştır. Bu dönemde sanatçıların kaygısı, yeniden yapılanan sosyal düzene ait tartışmaları dillendirmek, yeni mekânlar üretmek ve tanımlamak olmuştur. Toplumsal muhalefet yüklü sanat projeleri giderek popüler hale gelmiş, kamusal alana yayılan; güncel sanat pratikleri toplumsal muhalefet yöntemlerini yeniden düşünmek ve tartışmak için yeni alanlar açmıştır.

Küreselleşme 1990'lardan itibaren Türkiye'de sosyopolitik alanı güçlü biçimde etkilemiştir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluşundan günümüze uzanan süreçte; kurucu kültleri, idari yapısı ve halk için ön gördüğü paradigmalara karşı toplum kesimlerinden, farklılıklara ve kimlik temellerine dayalı itirazlar döneme damgasını vurmuştur. Bireysel hak ve özgürlük talepleri dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de yaygınlaşmıştır. İdeolojik toplum tahayyüllerine uygun biçimde bedenin şekillendirmeye çalışılmasına, cinsiyet tercihlerinin zapturap altına alınmasına yoğun ve yaygın olarak karşı çıkılmıştır. Farklı cinsel kimlik tercihlerinin başta devlet olmak üzere toplumca kabulü ve görünürlük talepleri dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de sanat alanında daha fazla yer bulmuştur. Bu bağlamda 1990 sonrası pek çok sanatçı cinsel kimlik ve tercihlerin toplumda özgürce ifade edilmesinin temel bir insan hakkı olduğundan yola çıkarak meseleyi sanat alanına taşımışlardır.

1990'lı yıllar da İslami kesimlerce dinin – dindarlığın kamusal alanda da bir kimlik olarak tanınması talepleri 1980'lı yıllardan kalma baş örtüsü sorunu; üniversitelere alınmayan başı örtülü kız öğrenilerin meseleleri temel hak ve özgürlükler bağlamında görülmüş ve sanatçılar tarafından sanata tercüme edilmiştir. 1980'li yılların başından beri toplumsal talepleriyle Kürt etnik ralitesi sanat alanında görünür hale gelmiştir. 2000 li yıllardan günümüze kentler Küreselleşmenin baskısı ile değişim hareketlerine sahne olmaktadır. Özel yatırımın ilgi odağı haline gelmiş kentler marka değer olarak görülmekte, bu amaçla kent kırsalı ve ormanlar imara açılmakta, kent mekezleri kentsel dönüşüme tabii tutularak büyük rantlar elde edilmektedir. Bu bağlamda, meydanlar ve kamausal alanların yeniden düzenlenlenerek; toplumsal belleğin dönüştürülme arzusu karşısında yaşanan toplumsal itiraz ve eleştirler çağdaş sanatta kendisine yer bulmuştur.

Küreselleşme sürecinin olumsuz yanları ve neo liberal politikaların yarattığı eşitsizlikler de toplumsal itirazlara neden olmuştur. Son yıllarda geniş halk yığınlarının özgürlük ve demokrasiye yönelik arzu ve talepleri artmıştır. 2000'li yıllar sonrasında artan bir ivmeyle; Arap, İspanyol, Yunan İsrailli, Fransız,

Amerikalı, İngiliz ve Türk vb. şehirlerinin meydanlarını dolduran genç protestocuların hedefi; geçmiş nesil politikacıların eliyle inşa edilmiş ülkelerinde ve dünya genelinde hala yürürlükte olan işsizlik ve yapısal eşitsizliklerdir. Bu protestocuların ortak hedefinde ufukta göremedikleri ulaşılabilir bir gelecek arzusu, otoritelerin birey yaşamını düzenlemediği ve kontrol etmediği bir dünya bulunmaktadır… Bu bağlamda dünya genelinde hakim olan sosyopolitik iklim karsısında, sanatçılar arasında toplumsal muhalefet anlayışına dayalı sanat projeleri giderek yaygınlaşma eğilimindedir. Toplumu, kamusal alanı öncelik olarak alan; bu güncel sanat pratikleri, toplumsal muhalefet kavramlarını yeniden düşünmek ve tartışmak için yeni bir alan açmaktadır.

Günümüzün sanatı; çift kutuplu politik düzenin sona ermesini takiben, dünya genelinde son yirmi, Türkiye'nin büyük kentlerinde ise son on yıldır, müze ve galeri gibi alışılmış sanat kurumlarından çıkıp toplumsal alanlara yayılma eğilimindedir. Bu bağlamda sanatı iki ayrı boyutta değerlendirmek olasıdır. Bu boyutlardan biri toplum ve toplumu oluşturan ve yöneten mekanizmalarla uyumlu iken, diğeri toplumu dönüştürücü gücü olan bir sanattır. Adorno'ya göre sanat bir yandan toplumu kendisinde, kendi tarzında bir içerikle bulundurur, onu özümler; diğer yandan aynı sanat, topluma karşı sanat anlamında, toplumsal bir itiraz olur (Adorno, 1990). Bu toplumun tek düzeleştiği sırada ona karsı çıkan devrimci ve öncü sanattır. Sanat toplum içinde kendi özerk ve özgür alanını koruduğu süre içinde bulunduğu toplumun anti-tezini de kendi içinde saklar. Adorno'nun belirttiği gibi "Sanatın toplumsallığı ne üretildiği sürecin erdeminden ne de içeriğinin toplumsal kökenlerinden kaynaklanır. Sanat toplumsaldır; çünkü içinde bulunduğu topluma muhalif bir konumdadır. Onun bu konumunu kazanabilmesinin tek koşulu da özerk olmasıdir.

Yukarıda anılan tüm verilerden yola çıkarak ; Bu tez kapsamında 20. yüzyılda politika, toplum ve sanat arasındaki örüntüler ele alınarak; İdeolojiler ve Politik İktidarlar tarafından sanatın Toplumsal amaç ve hedefler için propaganda amaçlı kullanımı; Faşist Nazi Sanatı, Komünist Sovyetler Birliğin'de Sosyalist Realizm ve Kapitalizmin önemli temsilcisi olan ABD'de ortaya çıkan Soyut ve Pop sanat anlayışları üzerinden irdelenerek, sanatın politik yüzü gösterilecektir. İdeolojilerin

politik dayatmalarına karşı bir toplumsal anti tez olarak sanat; Dada'dan, 1960 sonrası özgürlük haraketlerinde beslenen, iktidar erkine muhalif avangard sanatsal ifade biçimleri irdenelenecektir. Hem iktidar erkinin ideolojik sanatından, hem de toplumsal kesimlerce üretilen muhalif sanatsal eğilimlerin sosyal yapılara; İdeoloji, Ulus, Milliyet, Savaş, Etnisite, Aile, Birey, Cinsiyet, konularına etkileri ve geliştirdikleri politik perspektifler mukayeseli olarak ortaya konacaktır.

20. yüzyıl Dünyası genelinde irdelenen bu sosyopolitik sanatsal perspektifin Cumhuriyet sonrası Türkiye sanatına etkileri mukayeseli biçimde ortaya konulacaktır. 1990 sonrası dünya genelinde gelişen sosyopolitik olayların kutupsuz dünya ve kürselleşmenin ülkemiz sanatına etkisi, ülkemizdeki sosyal paradigmaların; politik iktidar ve toplum ilişkisi; dayatmalar ve karşı duruş bağlamlarında; ideoloji, kamusallık, ulus, milliyet, etnisite, birey ve cinsiyet, kent kavramları arasındaki sosyopolitik ilişkilerin çağdaş sanat alanına olan yansımaları görünür kılınacaktır.

Bu bağlamda, **"1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanatında Politik Yaklaşımlar"** başlıklı Sanatta Yeterlik Tezi çalışması ile; Günümüz sanat pratikleriyle, sanat ve toplumsal muhalefet kavramlarını yeniden düşünmek ve tartışmak için yeni bir alan açılmasına katkıda bulunulması amaçlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL'DA POLİTİKA, TOPLUM VE SANAT

1.1. POLİTİK PROPAGANDA VE SANAT

20. yüzyıl'da bilimsel ve teknik ilerlemeler; makineleşme, teknolojinin gelişmesi, psikiyatrinin bilim olarak kabulü, elektriğin, atom altı dünyanın ve nihayet uzayın keşfi gibi olağan üstü gelişmeler yaşanmıştır. Bunların bir sonucu olarak devletlerin orduları da makineleşmiş, kitle imha silahları tarihte hiç görülmediği oranda yaygınlaşmıştır. Diğer yandan modern çağdaki bu büyük dönüşümler yeni sanat hareketlerinin doğmasına, biçim ve niteliklerinin değişmesine yol açmıştır. Çağın karakterini ve ruhunu yansıtma endişesi yüzyılın sanat hareketlerine çeşitli biçimlerde yansımıştır. Geleneksel anlamda klasik ve naturalist anlayışa bağlı tarihsel zincirinin kopmasına neden olmuştur. Sanat yeni ifade biçimleriyle bir yandan özüne yaklaşmış, diğer yandan yoğun ve yaygın biçimde politik bir mecraya kapılarını aralamıştır. Önceki çağlardan farklı olarak, sanat, halkın yanında, halkın haklarının koruyucusu, sesi, egemen düzene karşı çıkan ve başkaldıran niteliklere sahip olmuştur. Ancak bu yeni gelişmeler, sanatın çağlar boyunca egemen güçler tarafından, halk üzerinde politik yönlendirme aracı olarak kullanılmış olduğu gerçeğini değiştirmemiştir. Şüphesiz sanatın bu yeni karakteri 20. yüzyıl' da daha da güçlü biçimde ortaya konmuştur. Yirminci yüzyıl; Nazi Sanatı, onun karşıtı olan Sovyet Sanatı ve Sosyalist Gerçekçilik gibi totaliter ideolojik örneklerine karşı; Liberal Amerikan Sanatının; soyut dışavurumculuğun, popüler sanat ve benzerlerinin ideolojik amaçlı manipüle edildiği örneklerini yaratmıştır.

İdeolojinin tanımlarına bakacak olursak; "insan eyleminin amacını, bu amaçlara nasıl varılacağını tanımlayan ve sosyal ve fiziki realitenin niteliğini belirleyen bir değerlendirici prensipler sistemi olarak görülebilir" (Şerif, 2007, İdeoloji, s.20). Marx, ideolojinin bütününde bir kurallar silsilesinin yattığını ifade eder; ideolojiyi insanlara sınırlar çizen bir kurallar kümesi halinde görerek, bu sınırlar etrafında dünyayı nasıl algılamamız gerektiğini dayatmalarla şekillendirmeye

çalışan bir durum şeklinde yorumlamıştır. İdeolojilerin tanıtımı, kabul ettirilmesi, yaygınlaştırılması, sürdürülebilir olması kısaca başarıya ulaşması için, kitlelerce kabul edilmesi gerekir. Bu bağlamda ideolojinin bir dizi yöntemler silsilesiyle halka benimsetilmesi gerekir. Bunu sağlayan araç ve yöntemlerin tümüne propaganda denir. Propaganda kelimesini tarihte ilk kez kullanan, Roma Katolik Kilisesi Devleti olmuştur. Britanya'nın Hristiyanlaştırılmasında, yüzyıllar boyunca sürekli başarısızlığa uğrayan Roma Katolik Kilisesi, 1622 yılında, Roma'da "Congragatio de Propaganda Fide"yi (İtikatı Yayma Cemaati) kurmuş, propaganda kelimesini ise "yayma, yaygınlaştırma" anlamında kullanmıştır. Harold Lasswell'in "Birinci Dünya Savaşı'nda Propaganda Tekniği" adlı çalışması bu konuda ilk kapsamlı araştırma sayılmıştır. Lasswel'e göre propaganda, "anlamlı semboller, ya da öyküler, söylentiler, haberler, resimler ve toplumsal iletişimin diğer biçimleriyle düşüncelerin denetimini" ifade etmektedir (Werner ve Tankard 1994, s.154). Propaganda da etkinliği arttırmak, ikna edici rolünü pekiştirmek ve kitleleri ortak bir amaca uygun olarak bir araya getirmek için bazı yöntemler kullanılır. Bu yöntemlerin en önemlilerinden bir de sanattır. Sanatın -duygulara hitap etmesi nedeniyle- politika için kullanılmasının uzun bir geçmişi vardır. Mısır'daki piramitler, imparatorlukların gösterişli ve anıtsal mimarisi, eski medeniyetlerdeki tanrıların ihtişamlı heykelleri, liderleri ilah gibi gösteren resimler, toplumlarda kontrolü ve bütünlüğü sağlamak, bireylerde topluluğun üyesi olma duygusunu geliştirmek ve var olan iktidarı güçlendirmek için kullanılan propaganda araçlarıdır (Domenach, 2003, s. 8).

Sinema ve fotoğrafın güncel hayata girmesi, iletişim aracı olarak yaygın kullanımı I. Dünya savaşına rastlar, grafik ve afiş sanatı da kitleleri askere almada etkin bir rol oynamıştır. Aynı şekilde yayımlanan "savaş postası" adı verilen dergi ve gazetelerde fotoğrafın yaygın kullanımı, sinema salonlarında gösterilen savaş haberleri, savaş ve propaganda olgusunu cephe gerisine günlük sivil hayatın içine sokmuştur. Daha önceleri cephe de süren savaşlar, cephe gerisinde gündelik hayatın parçası haline getirilmiş; toplumun politik açıdan uyumlu olarak savaşı desteklemesi sağlanmıştır. Fotoğraf sanatı savaş postalarında savaşı güncel yaşamın içine getirmiştir. Sinema sanatı sayesinde yapılan propaganda filmleri, kitleleri iktidarın istekleri doğrultusunda yönlendirilmesine yardım etmiştir. Tüm bu disiplinlerin yanı

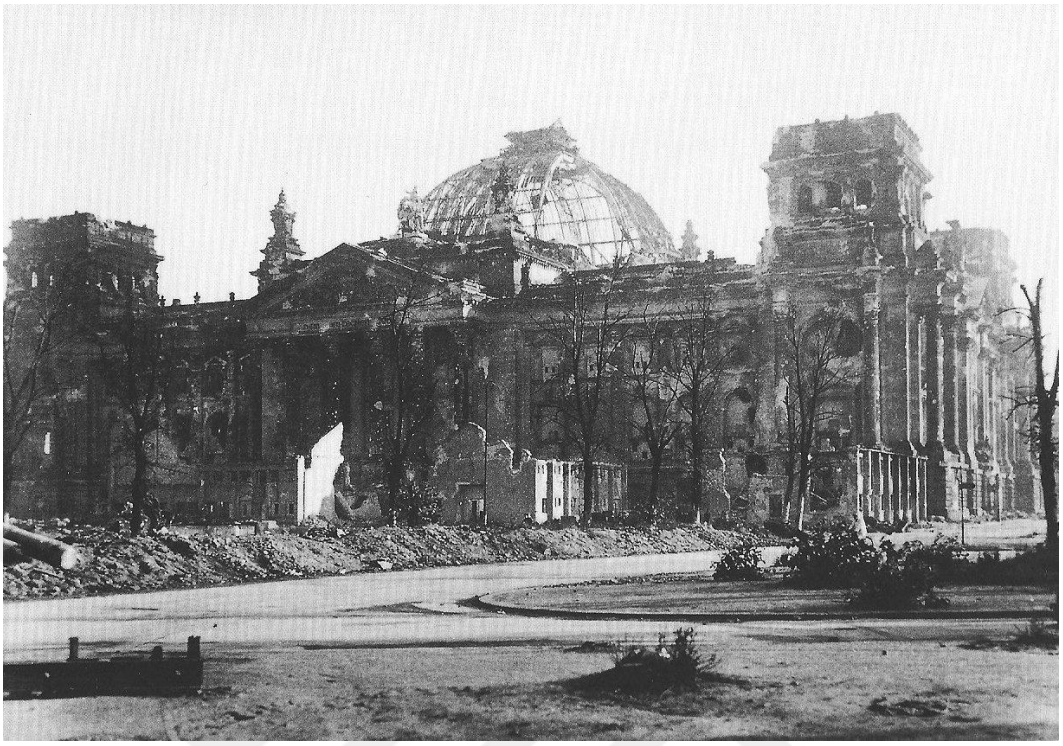
sıra başta afiş sanatı olmak üzere cephede süren savaşlar adeta sanat alanında da kitlelerin gözleri önünde sürdürülmüştür.

20. yy.'ın ilk çeyreğinden günümüze Nazi, Sovyet ve Kapitalist İdeolojiler; kendi hedefleri doğrultusunda bir toplum tahayyülünü gerçekleştirmek amacıyla sanatı bir propaganda aracı olarak kullanmışlar. Buna mukabil, bir toplumsal başkaldırı aracı olarak; Dada, Rus Avangard Sanatı ve Sosyalist Ütopya, İlerici Toplum ve Liberalizm çizgisinde; Fluxus, Feminizm, Kimlik Sanatı, Kamusal Sanat ve Kamusal Alanlarda sanat etkinlikleri iktidar erkine bir karşı duruş olarak konumlanmışlardır.

1.1.1. Nazim'de Sanat ve Politik Propaganda

Sanatın "toplumsal" bir üretim ve "ideolojik" bir etkinlik olduğunu belirten Janet Wolff, "Sanatın Toplumsal Üretimi" adlı kitabında, ideolojinin topluma kendini kabul ettirmek isteyeceğinden hareketle; "ideolojinin geniş tanımının sanat, edebiyat ve kültürü de içine" aldığından" bahseder. Kültürün belirli bir toplumsal ve tarihsel çevre içinde, insanlar ve insan grupları tarafından üretilmiş olmasından dolayı, tüm diğer bilinçlilik biçimleri gibi, maddi koşullardan etkilendiğinden bahsederek, kültür üreticisinin kendi ideolojisini oluşturma yeteneğine sahip bir toplumsal yapı içerisinde yer aldığını söyler. Yanı sıra "genel ekonomik koşullar ve üretim biçiminin yarattığı genel ideolojik biçim, toplumu bir bütün olarak belirlemektedir" diyerek sanatın, her durumda ideolojik bir etkinlik" olduğunu vurgular" (Wolf, 2000. s.7).

20. Yüzyıl'ın politik olaylarına yön veren bir yapı olan Alman Parlamentosu (Reichstag) Yangını, 1920'li yıllarda Almanya'da etkin siyaset yürüten komünistlerin tasfiyesi amacıyla NSDAP (Milliyetçi Sosyalist Alman İşçi Partisi) tarafından propaganda unsuru olarak kullanılmış ve bu sayede 1933 yılında iktidar olmalarına yol açmıştır.



Görsel 1. Yangından sonra Reichstag binası, 1933
Kaynak: http://sound--vision.blogspot.com.tr/2009/11/historias-de-berlim-16.html (Erişim Tarihi; 20.03.2014)

Alman İmparatorluğunun ilk parlamentosu olan bina, 1894 yılında kullanıma açılmış, iddialara göre daha sonradan idam edilen Hollandalı komünist Marinus van der Lubbe tarafından çıkartılan yangında hasar gördüğü 1933 yılına kadar Reichstag'a ev sahipliği yapmış; bu yangın yıllar boyunca tartışma konusu olmuş; Milliyetçi Sosyalist Alman İşçi Partisi, bu olayı Berlin'i vatan hainlerinden arındırmak ve Komünist Parti'yi kapattırmak için bir sebep olarak kullanmıştır (Gökçe; Arkitera.com).

Daha sonra tamir edilen yapıda Naziler savaş kararı almış ve bina savaş boyunca kapalı kalmıştır. Binanın 20 yy. boyunca bünyesinde geçireceği değişimler bir yüzyılın politik tarihini de yansıtmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasındaki rolü, savaş sonrası çift kutuplu dünyanın doğuşu ve 1990'lı yıllarda sona erene kadar yapının geçirdiği değişimler politik tarihin yansımalarını taşımaktadır.



Görsel 2. Hitler Yoz Sanat "Entartete Kunst" Sergilerinden birini ziyaret ederken.
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Degenerate_art (Erişim Tarihi: 20.03.2014)

Tarihsel açıdan ele alınacak olursa sanatın somut biçimde ideolojik bir etkinlik olarak en yoğun, açık ve yaygın kullanılması Almanya'da Nazi iktidarı dönemine denk gelir. Nazi Sanatı olarak adlandırılan bu anlayış, doğal olarak 20.yüzyıl'ın ilk çeyreği boyunca yeşerip gelişen avangart yaklaşımlara mesafeli durmuş ve onları yasaklamıştır. Bu amaçla 1927'de Alman sanatına yön vermek adına "Nasyonal Sosyalist Alman Kültürü" adında bir dernek kurulmuş ve tüzükte şu ibareler yer almıştır:

> " Alman halkına ırk, sanat ve bilim ile ahlaksal değerler arasındaki ilişkileri açıklamaktır… Başka bir amacı ise yeni kuşaklarda ve halkın her sınıfında, özgürlük mücadelesiyle ilişkili olarak, Alman ulusunun kültür değerleri ve ırksal özellikleri için yapılacak mücadelenin gerekliliğini belirterek, bu mücadele ile ilgili bir bilgi ve istem yaratmaktır" (Keser, 2006 s.96).

Bu amaçla 1937 yılında dönemin avangart sayılan yaklaşık 100 sanatçının 700'e yakın eseri, toplatılarak aşağılanmak amacıyla Münih'te açılan Entartete Kunst "Yoz Sanat" adlı sergilerde eserler salonlara gelişi güzel doldurulmuş ve Hitler tarafından yazılan alaycı ve aşağılayıcı ifadelerle dolu yazılarla birlikte sergilenmiştir. Bu sergi daha sonra Alman şehirlerini dolaşmış, halkın yoz sanatı görmesi, avangarda karşı sempatinin ve desteğin kırılması hedeflenmiştir. Böylece Nazilerle aynı görüşü paylaşmayan aydın ve sanatçı kesime de gözdağı verilmiştir. Nazizm'in ideolojisini yaymak, toplumu Nazizm'in ilke ve ülkülerinde birleştirmek, dahası yeni bir insan tipi ve toplum yaratmada sanatı kullanmışlardır.



Görsel 3. İskandinavya'nın İşgalini anlatan Nazi afişi.

Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/366550857155855916/ (Erişim Tarihi: 21.03.2014)

Nazi ideolojisi gereği "ari alman" ırkına ait bir sanat yaratılmaya çalışılmıştır, bu amaçla Nazizm kültürel kimliğini antik çağın Yunan ve Roma uygarlık ve kültürünün mirasçısı olarak görmüş, diğer yandan Roma sonrası ortaçağlar boyunca Avrupa'yı istila eden kuzeyli pagan kabilelerin "atalarının" sanat ve estetik anlayışıyla birleştirmek istemişlerdir. Norveç'in işgali sonrası, hazırlanan bir afişte; Alman asker ve Norveçli yurttaş Bolşevizme karşı birlik olacaklarına dair el sıkışırken görülmektedir. Arka fonda yer alan Viking gemisi, Germen topluluklar sayılan Alman, Danimarka, İsveç, Norveç toplulukların, "ari ırkın" ortak tarihsel köken kardeşliğini vurgulaması açısından önemlidir. Almanlar, İskandinav ülkelerini işgal etmemiş, ortak anavatanlarına geri dönmüştür.

Böylece sanatın köklerinin bir yandan ortaçağlardan süzülüp gelen eski Alman ustaların Dürer, Grünewald gibi yerel motiflerden beslenmesi diğer yandan da, antik çağın egemeni Greko-romen sanatın gelişkin ihtişamlı tekniğinin bir sentezi olması hedeflenmiştir. Bu amaçla, faşizm propagandası; sanat yoluyla estetize edilmiş söylemle birlikte yürütülmüş, devlet simgeleri üretilmiş ve politik hareketin biçimsel görünüşüne çok önem verilmiştir.

Mitinglerde heybetli mekânlardan, tiyatro, müzik, koreografi ve mimarinin bir arada kullanıldığı bütünsel sanat eserlerinden yararlanılmıştır. Aynı zamanda Hitler, belgesel sinemanın önemini anlayan bir lider olarak, Leni Riefenstahl'ı 1934 parti kongresini kaydetmesi için görevlendirmiştir. Toby Clark'a göre benzer amaçla çekilen "İradenin Zaferi" adlı filmde Alman halkının geometrik dizilişiyle bir güç sembolüne dönüştürülmüş, Hitler'in, insanların arasından kutsal mesajını iletmek üzere yükselen sıradan bir asker olduğu düşüncesi vurgulanmak istenmiştir. "Tek Ulus, Tek Lider, Tek Devlet" sloganının görselleştirilmiştir. Aynı zamanda Hitler'in Germen halkının ari ve yüce bir ırk olduğu iddiası, filmde güçlü, sağlıklı, mutlu askerlerin görüntüleri ile pekiştirilmiştir (Clark, 2004, s.62).



Görsel 4. "İradenin Zaferi" adlı filmden bir sahne, 1934

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0radenin_Zaferi

(Erişim Tarihi: 22.03.2014)

1936 Berlin olimpiyatları için Leni Reinsfal'in hazırladığı "Oliympia" adlı tanıtım filmi, antik çağdan heykellerin olduğu, antik çağların yaşandığı güney kırlarını gösterir. Kamera antik Yunan klasik dönemi başyapıtlarından heykeltraş Myron'un, "disk atan atlet" heykeli önüne gelince heykel canlanır ve diski atar, böylece olimpiyat oyunları başlar. Antik çağ ve mitolojileriyle özdeşleşme, antik çağın kültür mirasına sahip çıkış ve buradan hareketle Avrupa genelinde egemenlik hakkı iddiası Nazi idealleri için sanatın önem ve işlevini açıkça ortaya koymaktadır. Bu eserlerde yer alan güçlü beden görselleri yalnız geçmişin değil yeni nesil Alman halkının da sağlıklı, dayanıklı ve yenilmez olma özlemini yansıtmaktadır. Ancak antik çağın tanrısal ve sükûnet dolu bedensel ve ruhsal estetiği, germen köklerin sanatsal anlayışı ve Nazizmin diğer toplumlara üstünlük kurmak amacıyla; savaşım, mücadele vb. idealleriyle birleşince güçlü ama

sükûnetten uzak, savaşmaya hazır, tedirgin ve tehditkar bir bedensel estetiği ortaya çıkmıştır (bkz. Resim 7 ve 8).



Görsel 5. Myron'un disk atan atlet heykeli.

Kaynak: https://arteenelvalle.wikispaces.com/Disc%C3%B3bolo%2C+de+Mir%C3%B3n

Erişim Tarihi: 23.03.2014)

Görsel 6. Riefenstahl'in "Olympia" Filminin açılış sahnesinden bir görüntü.
Kaynak: https://deutschlandunddieostmark.wordpress.com/category/leni-riefenstahl/

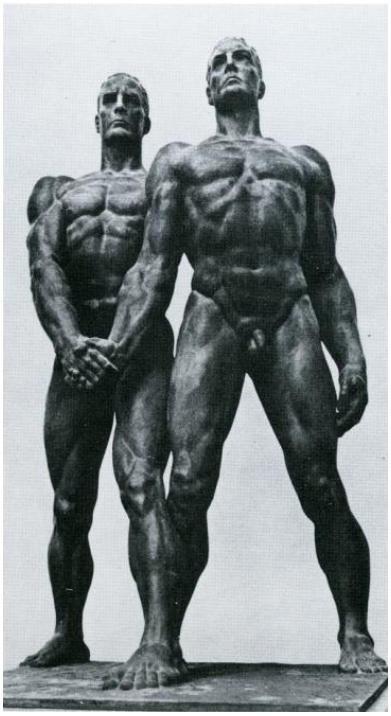
(Erişim Tarihi: 24.03.2014)

Üstün ari ırk yaratma sürecinde ırk saflaştırılması amaçlanmış, ari soydan olmayanlar elimine edilmiş, Nazi ideallerini benimsemeyenler ile ari ırktan olmayan Yahudi, Çingene ve engeliler toplatılarak çalışma kamplarına gönderilmiştir. Başta Yahudiler ve Çingeneler olmak üzere; kalıtımsal hastalığa sahip, sakat ve zihinsel engelli Almanlar da toplama kamplarında yaşamlarını kaybetmiş ve sistematik biçimde soykırıma tabi tutulmuşlardır. Bu kıyımda altı milyon civanda Yahudi'nin kamplarda öldüğü tahmin edilmektedir.



Görsel 7. Arno Breker, "İntikamcı", rölyef, 1940

Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/387591111656791943/ (Erişim Tarihi: 25.03.2014)



Görsel 8. Josef Thorak, "Yoldaşlık", bronz heykel, 1937

Kaynak: http://www.yadvashem.org/yv/en/education/lesson_plans/germanys_sculptor.asp

(Erişim Tarihi: 26.03.2014)

1.1.1.1 Nazizim'de Kahramanlık Kültü



Görsel 9. Heinrich Hoffmann, Fotoğraf, Hitler Portresi, 1933
Kaynak: http://spartacus-educational.com/GERhitler4.htm (Erişim Tarihi: 20.03.2014)

Propagandayı her açıdan kullanmış ve kitleleri arkasına alarak kamuoyunu yönlendirmiş liderlerden en önemlisi Adolf Hitler'dir. Almanlara karsı yapılan propagandaya rağmen, bu durumu ustaca kendi lehine çevirmeyi bilmiş "Hitler ve Propaganda Bakanı Goebbels sayesinde propaganda kendine özgü bir sanat haline gelmiştir" (Akçalı, 2003, s.59). Fotoğraf sanatı lider ve kahramanlar kültü yaratımında önemli bir işleve, oldukça geniş uygulama alanına ve sayısız örneğe sahiptir.



Görsel 10. Hubert Lanzinger, "Bayrak Taşıyıcısı", 1933 sonrası,
ABD Ordusu Sanat Koleksiyonu, Washington
Kaynak:https://culturenightlosangeles.wordpress.com/2013/11/04/degenerate-art-exhibition-entartete-kunst-munich-1937-exhibition-images-texts/
(Erişim Tarihi: 27.03.2014)

Nazilerin idealize ettikleri vücut ölçülerinin tersine, koyu saçlı ve kısa boylu biri olan Hitler'in boy ölçekte çekilmiş çok az fotoğrafı vardır. Hitler, fotoğraflarda genellikle devlet dairelerine asılan fotoğrafı örneğinde olduğu gibi alt açıdan fotoğraflanmıştır (Resim 9). Ayrıca fotoğrafın altına "Tek Millet, Tek Devlet, Tek Lider" sloganı yazılan örneklerde mevcuttur, böylece Nazi İdeolojisi özetlenmiştir. Hitler'in özel fotoğrafçısı ve Nazilerin resimli basınındaki en güçlü adamları olan Heinrich Hoffmann'dır. Nazi Partisi'ne üye ve Hitler'in yakın arkadaşlarından biri olan Hoffmann, Hitler'in çok sayıda fotoğrafını çekti. Bu fotoğraflar sayesinde Hitler, söylevlerinde kullanacağı etkili hareketleri ve

duruşları belirleyebiliyordu. 1933 yılında iktidara geldiğinde, kendisini konu alan fotoğrafları yayımlama hakkını, yakın dostu Hoffmann'a vermiş, Hoffmann aynı yıl Nazi propagandası yapmayı amaçlayan bir ajans kurmuştur. Hitler'in fotoğraflarını çekme yetkisi sadece Hoffmann'a ait olmuş, Dünya basını dahil tüm gazeteler ve resimli dergiler, fotoğrafları ondan almak zorunda kalmıştır.(Freud, 2007, s.166).

Lider Hitler imgesi fotoğrafın yanı sıra Resim, Heykel, Afiş vb. diğer sanat disiplinlerinde de kendine yer bulur; arkaik geçmişin romantik şövalye imgesi olarak ulusun bayraktarlığını yapan Hitler resmi, faşist ideolojilerdeki lider kültlerinin sanatsal ifadesine en güzel örnektir. Resim 10'da Hitler ülkesini kurtarmayı amaçlayan Haçlı askeri olarak betimlenmiştir. Hitler; "İnsanlık her şeyini savaşa borçludur, yirmi beş yıldan uzun süren bir barış, bir ulus üzerinde büyük yıkım yaratır" (Clark, 2004, s.69) diyerek savaşa dayalı yayılmacı bir politika izleyeceğini vurgulamıştır.

1.1.1.2. Nazizm'de Toplum ve Sanat



Görsel 11. "Çalışmanın Ödülleri" Anonim eser.

Kaynak: https://culturenightlosangeles.wordpress.com/2013/11/04/degenerate-artexhibition-entartete-kunst-munich-1937-exhibition-images-texts/
(Erişim Tarihi: 28.03.2014)

Nasyonel Sosyalizm, bir ölçüde sosyalizmin vaat ettiği zenginliklerin adil paylaşımı ülkülerini savunurlar. Ancak sosyalizmden farkları teknik ilerleme ve ilerleyen gelişen, refahı artan bir toplumdan çok, tarihsel- romantik bir geçmişe özlem ve hayranlık, arkaizmin ve muhafazakâr değerlerin sürdürülmesi üzerine kuruludur. Resim sanatında verilen örnekler vatana bağlılığın cisimsel bir ifadesi olarak; toprağa bağlılık ve tarım konuları önemli bir yere sahiptir. 20 yy. çiftçisinin modern dünyasından çoğu zaman uzak, zamanı belirsiz bir çağda, toprakla uyumlu köylüler, bereket içinde neşeli hasat şenlikleri manzaraları sıkça işlenmiş konulardır (Resim 11). "Çalışmanın Ödülleri" adlı eserde bu konular ele alınmış; resmin merkezine antik Yunan'da toprağın bereketinden sorumlu tanrıça Demeter'i andıran kadın figürü yerleştirilerek, özlenen mitolojik ve tarihsel geçmiş Alman köylüsüyle bir araya getirilmiştir. Resmin geneline hâkim olan ve ari ırkın sarı saçıyla, toprak ve başak demetleriyle uyumlu sıcak bir sarı ton tüm atmosfere hâkim olmuştur. Toby Clark, ünlü bir Nazi sloganı olarak bilinen ve ana vatanlarına kök salıp genetik olarak saf ırkların üremesini sağlayan halkı – genellikle tohum ekme ve ekin kaldırma tasvirleriyle – betimlenen bu tarz resimlere "Kan ve Toprak" gibi milliyetçi bir alt yazının yerleştirilmesiyle bu resimlerin politik bir söyleme kavuştuklarından bahseder (Clark, 2004, s.69). Toplumsal tahayyülün tersine, askeri alanda bilimsel ve teknolojik gelişmeyi desteklemeleri bir tür çelişki de olsa, devletin ve toplumun yaşamının sürdürülebilmesi için yeni kaynaklara ihtiyaç vardır. Bu anlayış savaş yayılmacılığı gereksinimini ortaya koyar. Bu nedenle devlet ve toplum bir bedenin parçaları olarak görülürler. Lider ise bu bedende kafa ve içindeki beyindir. Halk ise bedenin diğer işlevleri yerine getiren uzuvlar olarak görülür. Yeni kaynaklar için savaş ve işgal, bunun için teknolojik olarak üstün bir ordu, savaş makinesinin sürdürülebilirliği için işgücü, bu işgücünü besleyecek tarımsal üretime, tüm bunlar için insan kaynağını üretecek sosyal yapıya ihtiyaç duyulur.

Bu bağlamda "aile" kavramı ideallerin gerçekleşmesinde önemli rol oynamaktadır. Aile toplumun en temel birimidir, kadına verilen en önemli rol olabildiğince çok sayıda, iyi yetişmiş ideallere bağlı çocuklar yetiştirmesidir (Resim.12).



Görsel 12 . "Alman Aile", Anonim eser

Kaynak:https://culturenightlosangeles.wordpress.com/2013/11/04/degenerate-art-exhibition-entartete-kunst-munich-1937-exhibition-images-texts/
(Erişim Tarihi: 29.03.2014)

İkinci Dünya Savaşını taraflarının gözünden afiş sanatının en güzel örneklerinde görmek mümkündür. Nazi Almanyası ile Sovyet Rusya arasındaki tarihin en kanlı savaşı, neredeyse birbirine cevap niteliği taşıyan afişlerden izlenebilir. Resim 13'teki savaş dönemine ait afiş dikkatle incelendiğinde. Almanya, Avrupa kıtasını tümüyle işgal etmiş, sınırlarını Komünist Rusya'yanın sınırlarına dayanmıştır. Britanya adasından Urallar'a kadar bir alanda ari ırkın hüküm süreceği bir "Ari Vatan" geleceği tasarlayan Nazizm doğal olarak geniş tarım alanlarına ve madenlere sahip Rusya'yı ve komünizmi hedef almaktadır. Kıtanın merkezinde yer alan anavatan Almanya; "gelişen teknolojisini temsil eden fabrika imgesi, toprağa bağlılığın simgesi ve tüm Alman ulusunu besleyen tarlaları, hastalık ve zayıflıktan arınmış ari yeni neslin temsil edildiği bebek beşiği gibi imgelerle Almanya'nın emel ve hedeflerini açıkça gösterir. Henüz işgal etmediği İngiltere'nin bağrında başkan Churchill'in mezarı, Britanya için hedeflenen geleceğini gösterir. Almanya demir bir yumruğa dönüşmüş, Avrupa'yı

yayılmacı komünist Rusya'dan kurtaracak yegâne güç olarak gösterilmiştir. Afiş, 2. Dünya Savaşı esnasında Nazi Almanyası'nın politik doktrinini net biçimde görselleştirmektedir.



Görsel 13. Nazi Almanyası Afişi, Nazi demir yumruğu Stalin'in suratında…
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/301459768778313091/ (Erişim Tarihi: 30.03.2014)

1.1.2. Komünizm'de Sanat ve Politik Propaganda

Sovyet sanatı devrimin ilk yıllarında dönemin avangart sanatının ilerici ve yenilikçi anlayışlarından yararlanmış, sanatçılar eserleriyle devrim ruhuna samimiyetle hizmet etme idealini benimsemişlerdir. Vladimir Tatlin'in Sovyet devrimine ve komünizme olan sonsuz inancının simgesi olarak tasarladığı 3. Enternasyonal Anıtı, resim, heykel, ve mimarinin benzersiz bileşiminin ütopik bir

ifadesidir. Gelecekteki uzay çağının dinamizmini yansıtmak adına dev spiral yapının içindeki silindir, küp ve küreyi rotasyonla döndürmeyi hayal eden Tatlin, böylece kinetik heykel ve mimari fikrinin öncülüğünü yapmış, ancak Rusya'da dönemin maddi koşulları, Eyfel Kulesi'nin rakibi olan bu iddialı yapının gerçekleştirilmesine engel olmuştur. Bu yapıt Sovyet devrimin hemen ertesinde yeni bir toplumun inşa sürecinde Rus sanatçılarının nasıl bir gelecek tasarladığına ilişkin önemli bir ipucudur (Antmen, 2008, s.102). Yapıt, bünyesinde toplantı salonları, radyo istasyonu, dünyanın her yerinden gelecek, telgraf erişimi, akşamları yapıt üzerine yansıtılacak sinema ile günümüz iletişim çağını kavramının arkaik bir prototipini sunar, Silindirik katlardan oluşan yapı zigurat benzerliğiyle; Babil Kulesi mitine, kaybolan ortak dilin yerini alan modern iletişim ve evrensel birlikteliği hedef alan sosyalist ütopyaya ve enternasyonal toplantılarının ruhuna göndermede bulunur.

Devrim, ilk yıllarında avangart sanat, devrimin ilerici ruhunu yansıtan bir anlayışla, halkı ve yeni sanatı güncel yaşamda bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Bu amaçla geniş kitlelerin katılımına olanak sağlayan açık alan gösterileri, sanatın birçok disiplininin, resim, heykel, afiş, tiyatro, müzik vb.nin bir arada olduğu halkın faal olarak bir parçası olacağı performatif gösteriler düzenlenmiştir. Ekim devrimini sonrası bolşevikler ve menşevikler arasında süren dört yıllık iç savaş döneminde daha hızlı ve duygulara daha etkin hitap eden "ajitatif propaganda" veya ajitprop denilen yöntemler kullanılmıştır. İlk ajitprop uygulamaları doğrultusunda yapılan sokak festivalleri, halka açık tiyatro oyunları herkesin katıldığı kamusal sanat etkinlikleri şeklinde gerçekleşmiştir. Fransız Devrimi'nin festivallerinden hareketle Ortodoks Rus tören alayı geleneğinin, halk eğlencelerinin, karnavalesk öğeleriyle; Bolşoy Tiyatrosu dansçılarının yanı sıra, palyaçolar, gerçek boyutlu kuklalar, sirk akrobatları, sokak tellalları birleştirilmiştir. (Clark, 2004, s.92).



Görsel 14. Vladimir Tatlin, "3. Enternasyonal Anıtı" (maket),1917
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/301459768778313091/ (Erişim Tarihi: 30.03.2014)

1917 Ekim Devrimi'ni savunan filmlerden biri olan Potemkin Zırhlısı, 1925 yılında çarlık rejimine karsı patlak veren ilk isyanların yıl dönümünü kutlamak için çekilen propaganda filmlerinden biridir. Film 1905 yılında çarlık karşıtı bir ayaklanma provasını; Odessa kenti ayaklanmasını ve çarlık ordusu tarafından acımasızca bastırılmasını anlatır. Film kötü koşullar da sömürülen halkın, Potemkin zırhlısında görev yapan askerlerin sefaletini, yiyecekleri etlerin kurtlu oluşunu, bu yakıcı şartlara başkaldırması ve çarlık ordusu tarafından kanlı biçimde bastırılmasını konu alır. Akıllara kazınan sahnelerden en ünlüsü çarlık

askerlerinin Odessa limanını basması, masum halkı katletmesi ve bu esnada sinema sanatında daha sonra sıkça tekrarlanacak olan, annesi ölen bebeğin, bebek arabasıyla Odessa merdivenlerinden uzunca bir süre sürüklenişi gibi çarpıcı sahnelerle doludur.

Eisenstein, film anlatımı ile ilgili sunları söylemektedir: "Bir ayrıntı bazen ait olduğu bütünü tümüyle aksettirebilir" (Dorsay, 1984, s.49). Böylece kurtlu etler (Resim 15) bütün bir emekçi kitlesinin içinde bulunduğu kötü koşulların bir simgesi olmakta, güvertede olanlar çarlık rejiminin zalimliğini çağrıştırmaktadır. Potemkin Zırhlısı'nda başrol oyuncusu, stüdyo, dekor ve makyaj kullanılmamıştır. Film bir kurgu harikasıdır. Kurguyla çarpıcı sahneler yaratılmıştır. Montajın açıklayıcı gücünden sonuna kadar yararlanan M. S. Eisenstein, isçi sınıfının devrim mücadelesinin öyküsünü büyük bir inandırıcılıkla anlatmıştır. Aynı zamanda Potemkin Zırhlısı, sinematografinin en eksiksiz ve saf anlatımlarından biri olarak sinama tarihinde önemli yer edinmiştir. (Luda ve Martin, 2003, s.48)

Ancak Lenin daha sonra devrime destek veren avangart sanat anlayışı yerine; devrimin sanat aracılığıyla halka, tabana, daha geniş kesimlere için sanatın biçim olarak daha sağlam ve anlaşılır olduğu klasik "doğalcı" biçemi desteklemiştir. Büyük çoğunluğu köylü olan, modern dünyanın klasik kültüründen uzak Sovyet halkını bilinçlendirmek, kültürel alt yapısını batılı değerlere yaklaştırmak amacıyla avangart anlayıştan uzak duran biçimsel bir sanat benimsenmiştir. 1929 yılında Stalin'in iktidara gelmesiyle birlikte sanatta gerçekçi yaklaşımlar, avangartların deneysel ele alışlarından daha fazla desteklenmiştir. Klasik anlayışın açık ve net ifade imkânlarının kültürel inşa aracı olarak kullanılacağı bu yeni Sovyet sanatının, toplumu idealler etrafında birleştirilmesi ve ideoloji doğrultusunda eğitilmesi amacıyla toplumcu gerçekçilik resmi sanat anlayışı olarak benimsenmiştir. Sosyalist Realizm, 1934 yılından 1980'li yılların sonlarına kadar sanat, edebiyat ve mimarı alanda SSCB'nin resmî sanatsal ifade biçimi olmuş, sanat yapıtlarında Bolşevik bakış açısının yansıtılması öngörülmüştür.



Görsel 15. Sergey Eisenstein'ın **"**Potemkin Zırhlısı" filminden bir kare.
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/561964859725594047/ (Erişim Tarihi: 5.5.2014)

1.1.2.1. Komünizm'de Kahramanlık Kültü

Lenin ve Stalin heykelleri, Varşova Paktı ülkelerinin meydanlarını süslemeye, komünizm gücünü kamusal alanda göstermeye 1990'ların ilk yıllarına kadar devam etmiştir. Toplumsal gerçekçi akım Sovyet kahramanlar yaratmak adına geniş kamusal alanlarda, Lenin ve Stalin'in devasa heykelleri gibi ideolojik örneklerini hakim kılmıştır (Resim 16). Kavramsal ve biçimsel açıdan ilkçağdan günümüze kamusal alanda siyasal erkin gücünü temsil eden heykel sanatını komünist işçi sınıfı ideallerinin hizmetine sunmuştur. Ancak tarihsel açıdan adeta bir gelenek olan siyasal erkin sanatı manüplasyonu burada da kendini tekrar etmiştir. Lenin çoğu zaman kalabalığın heyecanını bastırmak amacıyla kolunu uzatmış, parlak komünist geleceği müjdelercesine bir adım öne atmış şekilde betimlenmiştir.





Görsel 16. Sergey Merkurov, V. I. Lenin Anıtı, 1937, Granit, 16m yüksekliğinde, Volga- Moskova Kanalı
Kaynak: https://magnoliaforever.wordpress.com/2011/09/16/the-battleship-potemkin/

(Erişim Tarihi: 6.5.2014)

Görsel 17. Grigori M. Şegal, "Lider, Öğretmen ve Arkadaş", 1937, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 90 cm, Özel Koleksiyon.
Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Lenin_heykelleri_listesi

(Erişim Tarihi: 6.5.2014)

Lenin'in ardından Stalin'in Sovyet insanı tarafından tanrılaştırılması en üst safhaya ulaşmıştır. Bu olgu sosyologlarca "kült kişilikler" olarak nitelenir. II. Dünya Savaşı sonrasında liderlerin kült kişilikler olarak yüceltilmesi yaygınlık kazanmıştır. "Lenin'in bir aziz ya da tanrı seviyesine yükseltilmesi ölümünden sonra büyük bir hızla gerçekleşmiş ve daha çok Lenin'in ardılı olarak kendi konumunu haklı çıkarmaya çalışan Stalin tarafından teşvik edilmiştir" (Clark, 2004, s. 128). Grigori Şegal (1889- 1956) "Lider, Öğretmen ve Arkadaş" (1937) adlı yapıtında Stalin'i bir konferansta, Lenin heykelinin önünde betimlemiştir. Stalin kürsüde köylü kadına öğüt vermek için hafifçe başını eğmiş; bilgelik, alçakgönüllülük ve halkının

problemleri karşısında liderin takındığı babacan tavır izleyiciye aktarılmak istenmiştir.

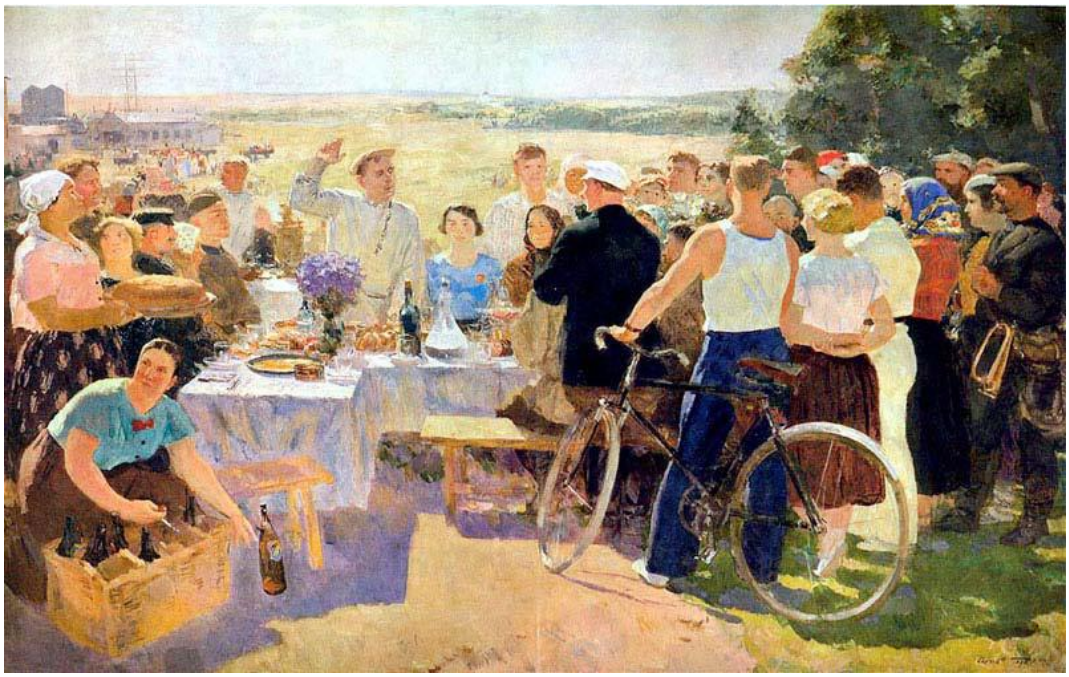
1.1.2.2. Komünizm'de Toplum ve Sanat

Komünist Sovyet toplumunda kadın ve erkeğe eşitlik sağlayan ideallerin hayata geçirilmeye çalışılmıştır. Engels; kadının toplum ve aile içindeki en önemli işlevinin ev işi yapmak ve çocuk yetiştirmek düzeyine indirgendiğini vurgulayarak erkek egemen toplumu eleştirir; Erkeklerin çoğunlukla, hiç değilse varlıklı sınıflarda, ailenin dayanağı olmak ve onu beslemek zorunda olduğuna vurgu yaparak, bu durum ona hiçbir hukuksal ayrıcalıkla desteklenmeyi gereksinmeyen bir otorite kazandırdığını belirtir. Engels'e göre aile içinde erkek, burjuvadır; kadın, proletarya rolünü oynar (Marx ve Engels, 2008, s.188).



Görsel 18. Yuri I. Pimenov, "Yeni Moskova", 1937, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 170 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova
Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Lenin_heykelleri_listesi
(Erişim Tarihi: 13.5.2014)

Bu bağlamda komünist idelaller dayalı biçimde kadın ve erkek eşitliğinin sanata yansıması ise devrimin bakış açısından ele alınarak, iyimser biçimde betimlenmiştir. Ressam Yuri I. Pimenov'un 1937 tarihli "Yeni Moskova" (Resim. 18) adlı yapıtı Moskova üzerinden Sovyet şehirlerinin ve şehirlisinin nasıl kurgulanmak istendiğini gösteren çok sayıda resme tipik bir örnektir. Şehrin yeni, hareketli, canlı, modern çehresini, otomobil sektörünün gelişimini ve komünist yönetimde kadının toplumsal yaşamda ne denli etkin olduklarını gösterir.



Görsel 19. Sergey V. Gerasimov, "Kolektif Çiftlik Festivali", 1936- 1937, tuval üzerine yağlıboya, 235 x 370 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova
Kaynak: https://i1.wp.com/www.ozgurmehmetk.net/wp-content/uploads/2015/05/Yuri-Pimenov-New-Moscow.jpg (Erişim Tarihi: 23.5.2014

Kırsal alanda yaşamı ve köylülerin etkinlikleri de sıkça sosyalist realist akım sanatçılarına konu olmuştur. Çağdaşı Faşist Nazilerde mitolojik geçmişe duyulan romantik ve özlem dolu anlayışın simgeleri yerine, toplumsal idealler uğruna çalışan, üreten halk yığınları, neşeli, güçlü kadın ve erkekler, çağın teknolojik ruhunu yansıtan araç ve gereçler, motorlu araçlar sıklıkla kullanılan öğelerdir. Toplumsal tahayyüller gereği, kadın ve erkeğin cinsiyet ayrımına tabi tutulmaksızın tarımdan endüstriye her alanda birlikte, yeni toplumu inşa edecekleri vurgulanmış, Nazizmin

aksine tüm bu insansı faaliyetler o çağa ait, güncel faaliyetler olarak, neşeli pozitif duyguların yansıtıldığı sanat yapıtlarında temsil edilmiştir. Savaş sonrası döneminin şartları, kıtlıklar, halkın yorgunluğu düşünüldüğünde pek gerçekçi olmayacak sahnelerin resmedildiği açıktır. Bu resimlerde sosyalist realizmin temel öğesi iyimserlik karşımıza çıkar. Stalin döneminin en önemli sanatçılarından biri olan Sergey V. Gerasimov'un 1937 tarihli "Kolektif Çiftlik Festivali" adlı yapıtı güneşli bir günde, sınıfsız toplumun mutlu üyeleri bolluk içinde şenliklerinin tadını çıkarırken göstermektedir. Bütün unsurlar umut dolu komünist geleceği işaret eder (Resim. 19).



Görsel 20. Serafima Ryangina, "Hep Daha Yükseğe", 1934 Tuval üzerine yağlı boya. 1.49 x 1m, Rus Sanatı Devlet Müzesi, Kiev
Kaynak: https://sites.duke.edu/russian217final/2015/05/01/sergey-vasilyevich-gerasimov-1885-1964-collective-harvest-farm-festival-1937/ (Erişim Tarihi: 23.5.2014)

Toplumsal açıdan kadın ve erkek eşitliği, eşit işe eşit ücret, kadının toplumsal hayatta iş yaşamında özgür, bağımsız birey olarak var olması desteklenmiş ve sanat eserlerinde Nazilerin anne rolüne karşılık, özgür kadın kimliği vurgulanmış ve topluma benimsetilmiştir. Bu dönemde üretilen sosyalist gerçekçi sanatla Nazizmin nostaljik zamansız bir çağı içeren romantik sanatı arasında tek bağ her ikisinin de vaatlerinin gerçeklikten uzak oluşudur.



Görsel 21. Vera Muhina, "İşçi ile Çiftçi Kız", 1937, paslanmaz çelik, 2400 cm yüksekliğinde, Moskova,
Kaynak: https://artoftherussias.wordpress.com/category/russia-2/serafima-ryangina/
(Erişim Tarihi: 23.5.2014)

Sovyet sanatı sadece öğretici ve eğitici bir araç olarak kullanılmış, sanatın eğitsel işlevi ise daha çok anıtsal çalışmalarda vücut bulmuştur. 1918 yılında, Bolşevik Partisinin açtığı, 'anıtsal propaganda kampanyası' sonucunda, şehirlere Marksist düşünürleri ve proleter hareketin kahramanlarını betimleyen büyük boyutlu anıtlar dikilmiştir. Lenin'in ölümünden sonra bu 'anıtsal propaganda kampanyası' resmi kültür çizgisi olarak benimsenmiştir. Bu yönde ürün veren sanatçılar ise

devletin resmî çalışanları konumuna gelmiş ve her tür yenilik denemesini karşı-devrimci, burjuva tercihi ve gerici olmakla yargılamışlardır (Keser, 2006, s.83).

İlk defa 1937 Paris Dünya Fuarında sergilenen Vera Muhina'nın 24 metre uzunluğundaki anıtsal heykeli "İşçi ile Çiftçi Kız" (Resim. 21) yeni sovyet insanını temsil eder. Orak tutan kadın çiftçi ve çekiç tutan erkek işçi figürü Sovyetler Birliği'nin simgesi olarak hafızalara kazınmıştır.



Görsel 22. Sovyet Propaganda Afiş
Kaynak: https://artoftherussias.wordpress.com/category/russia- (Erişim Tarihi: 23.5.2014)

20.yüzyılın ilk yarısında Komünist Sovyetler Birliği ve Nazi Almanyası Avrupa genelinde yayılmacı emelleri nedeniyle savaş alanlarında karşı karşıya gelmiştir. Sosyalist Realizm dönemin süper gücü olarak görülen Almanya'nın Nazi Sanatına bir karşı duruşla sanat alanında savaş olgusunun en güzel örneklerini vermiştir. Resim 22'de Nazizm Avrupa çapında etnik temizlik yapan, beşikteki masum bebekleri dahi katleden bir şeytansı güç olarak gösterilmiştir. Elinde Faşizmin simgelerinden balta ile resmedilen Alman askerinin ten rengi dahil insan dışı tekinsiz bir varlık olduğu sezdirilir. Ancak bu kötücül gücü, güçlü Sovyet Kızıl ordusu durduracaktır. Afiş yalınlık içinde üniformalar üzerinde gamalı haç ve kızıl yıldızın ustalıkla kullanıldığı en güzel örneklerden biridir.

Alman'lar ve Amerikalı'lar gibi Ruslar'da sanatın propaganda gücünden yararlanmaktaydılar. Fotoğraf sanatı örnekleri ise batı cephesinin en önemli tanıklığını sunar. Bunlar arsında en önemli çalışma, Jewgeni Chaldej'in Berlin'in düşüşünü belgeleyen, Sovyet bayrağını yanmış Alman Parlamentosunun çatısında gösteren karelerdir.



Görsel 23. Jewgeni Chaldej, "Reichstag'da", 1945, Almanya.
Kaynak: https://artoftherussias.wordpress.com/category/russia- (Erişim Tarihi: 23.5.2014)

Jewgeni Chaldej Kızıl Ordu'nun Berlin'e girişini gösteren ve İkinci Dünya Savaşı'nın sonunu imleyen bir fotoğraf serisi çekmiştir. Berlin'deki parlamento binası Reichstag'ın çatısında kızıl bayrak sallayan askerleri gösteren bu seri fotoğraflar propaganda amacıyla çekilmişlerdir. Alman keskin nişancılardan sakınarak çatıya kısa süreliğine ve sırayla çıkan iki asker, kızıl bayrağı sallarken fotoğraflanmış (Resim. 23) ve filme alınmışlardır.

Sovyetler Birliğine bağlı ülkelerde Sosyalist Realizm 1920'li yılların ortalarından 1980'lerin sonuna kadar hakimiyetini sürdürmüştür. Savaş öncesi Avrupa'da yayılan savaş sonrası ABD' de gelişerek devam eden dönemin avangart (öncü-yenilikçi) sanatına karşı duruş sergilemiştir. Bu karşı duruş Savaş sonrası döneminin çift kutuplu dünyasında bu kez de "liberal-kapitalist" blok karşısında olmuştur.

Mihail Gorbaçov'un 1985 yılında Komünist Parti Genel Sekreteri olmasıyla benimsenen "perestroyka" (yeniden yapılanma) ve "glasnost" (açıklık) politikası sonucu, 1990'ların hemen öncesinde doğu bloku ile birlikte ideolojik bir sanat olarak Sosyalist Realizmin de sonu gelmiştir.

1.1.3. Kapitalizim'de Sanat ve Politik Propaganda

1.1.3.1 Kapitalizm'de Kahramanlık Kültü

Kapitalizmin dünya liderli sayılan Amerika Birleşik Devletleri bağımsızlık savaşından günümüze; gerek savaş, gerekse barış dönemlerinde güçlü ve yenilmez imajını dünya geneline yaymak için sıklıkla sanat yoluyla propagandaya başvurulmuştur. Bu amaçla savaş zamanlarında, savaş bilincini yerleştirmek için enstitüsüler kurulmuş ve propaganda önemli bir rol oynamıştır. Gazete ve dergilere sansür konmuş, ABD günlük yaşamını, kültürünü empoze eden filmler üretilmiş, halkın desteğini almak ve sağlamak için posterlerden yararlanılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında Alman hasımları gibi ABD güçleri de halk desteğini sağlamak, kamusal alanda moral desteği ve zafere olan inancı canlı tutmak zorundaydılar. Bu amaçla sinemalarda film gösterimlerimden önce ya da sonra cephede çekilen görüntüler geniş halk yığınlara izletilerek, toplumun savaşa olan desteği canlı tutulmuştur. Savaş alanından gelen fotoğraflar dergi ve gazetelerin kapaklarında savaşı gündelik hayata taşımada önemli bir role sahiptir.



Görsel 24. Robert Cappa, ABD askerleri Normandiya çıkarmasında 1945
Kaynak:http://www.nationalww2museum.org/learn/education/for-teachers/lesson-plans/photos-as-primary-sources.html?referrer=https://www.google.com.tr/
(Erişim Tarihi: 23.5.2014)

Bu bağlamda Robert Cappa'nın fotoğraf kareleri bizi 1945 yılının Normandiya kıyılarına götürür (Resim.24). Normandiya Çıkarması sırasında Amerikan Ordusuna eşlik eden Robert Cappa'nın çıkartma sırasında çektiği iki rulo 35 mm.lik filmdeki yetmiş iki pozdan on biri savaşın dehşetli atmosferini mükemmel bir görsellikle anlatır. Teknik talihsizlik nedeniyle filmlerin altmış bir tanesi kullanılamaz hale gelmiş, on biri ise hafif bulanık olarak basılabilmiştir. Life dergisi bulanık fotoğrafların nedenini "yaşanan anın o büyük heyecanı içinde

fotoğrafçı Cappa'nın kamerasını sallaması" olarak açıklamıştır. Cappa'nın görüntüleri 20 yy. boyunca kurtarıcı Amerika ve kahraman Amerikalı imajını empoze eden sayısız savaş filmine ilham kaynağı olmuştur. Stephan Spielberg'in "Er Ryan'ı Kurtarmak" adlı filmi bu filmlerin en başarılısı ve ünlüsü olmuştur. Bir diğer önemli kült fotoğraf (Resim 25) ABD'nin Pasifik cephesinde 23 Şubat 1945 yılında Iwo Jima isimli küçük bir adada çekilen) ABD kamuoyunda zaferin sembolü haline gelmiştir ve savaş sonrasında da ikonik bir imge olarak Amerikan yenilmezliğinin simgesi olarak sıkça kullanılmıştır.



Görsel 25. Joe Rosenthal, 1945, Iwo Jima.
Kaynak: http://www.forumgercek.com/164234-post1.html (Erişim Tarihi: 21.11.2014)

Fotoğrafın hikayesi olarak bayrağın kurşun yağmuru atında dikildiğinden bahsedilmiş ve fotoğraftaki figür daha sonra 1954'te ABD'de deniz piyadeleri anısına Washington'da bir kahramanlık anıtı haline gelmiştir. Bu fotoğrafı çektiği sırada Joe Rosenthal, Associated Press'te çalışıyor ve Japonya'daki İwo Jima Adası'nda çarpışmaları izliyordu. Fotoğrafta 20 bin kadar Japon ve 6 bin kadar ABD

askerinin öldüğü savaş alanının ortasında kalan ve adada ki tek yükselti olan Suribachi Dağı'nda, ABD bayrağını çekmeye çalışan dört ABD'li asker görülmektedir. 2000 yılında yayımlanan ve bayrağı asan askerlerden birinin oğlu olan, James Bradley'in yazdığı "Babalarımızın Bayrakları" isimli kitapta ise hikaye daha farklı anlatılmaktadır. Kitapta yazdığına göre fotoğraftaki bayrak Suribachi dağına ilk dikilen bayrak değildir, dikilen ilk bayrağı askerlerden biri bayrağı hatıra olarak saklamak istediği için ilk bayrağın yerine bir ikincisi dikilir ve Rosenthal'ta fotoğrafı bu sırada çeker. Ayrıca bayrak 36 gün süren İwo Jima savaşının sonunda değil çıkarmanın beşinci gününde ve sakin bir ortamda çekilmiştir

ABD bayrağı ikonu; anıt, enstalasyon, resim vb. pek çok biçimde modern sanat çalışmasına ilham konusu olmuştur.



Görsel 26. Alfred T. Palmer, Propaganda Fotoğrafları, 1942, ABD.
Kaynak: http://www.alamy.com/stock-photo-m-3-tank-and-crew-using-small-arms-fort-knox-kentucky-usa-alfred-t-122177971.html (Erişim Tarihi: 25.11.2014)

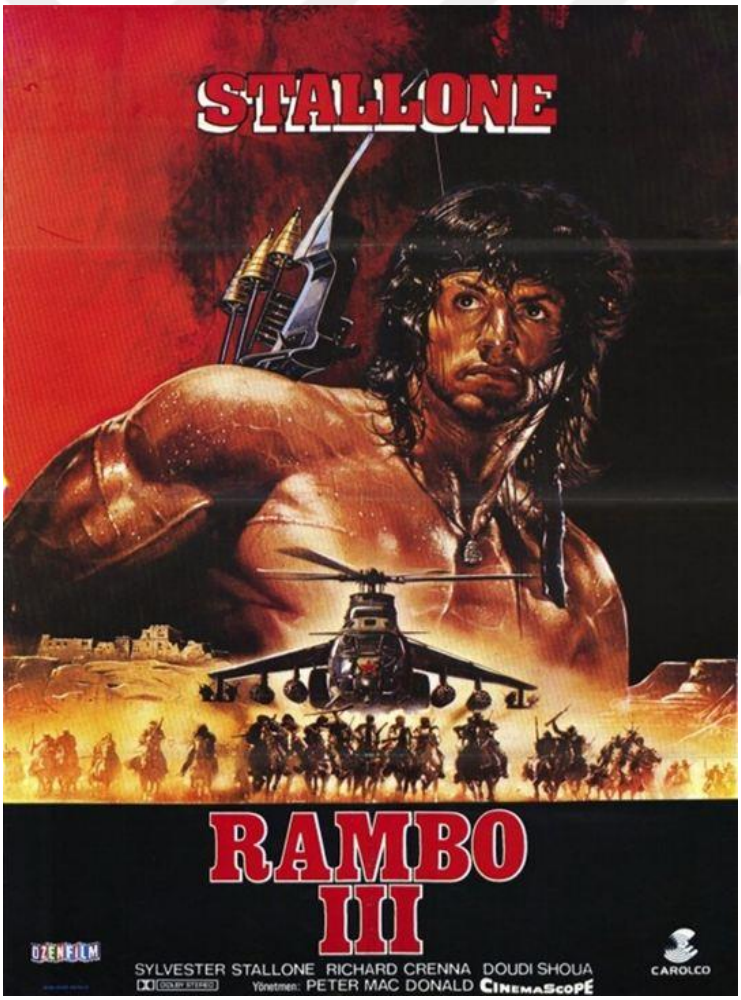
Amerikalı fotoğrafçı Alfred T. Palmer, Amerikan askerlerini ve silah fabrikalarında çalışanları yapay ışıklar kullanarak bir reklam karesiymiş gibi fotoğraflamıştır. Bu fotoğraflar bir çatışma anında bir M-3 tankını siper alıp nişan alan askerlerin ve el bombasının pimini çekmiş atmak üzere olan asker fotoğrafları serileridir. Savaş bölgesinden çok uzakta 1942 yılında ABD'deki Kentucky'de bir askeri üste çekilmiştir (Historic Photo Archive; shorpy.com).

Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere 20. yy'ın sonunda canlı olarak izleğimiz I. Körfez savaşı ve Irak'ın işgali gibi savaşlarda ki teknolojik olanakların olmadığı İkinci Dünya Savaşı yıllarında fotoğraf sanatı bu anlamda önemli bir yere sahip olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'nın bitişiyle dünya iki kutba bölünmüş. Savaşın galiplerinden batılı güçler, ABD bağlaşıkları Liberal-Kapitalist Bloğu ve onun askeri kanadı NATO'yu, Sovyetler Birliği ve bağlaşıkları ise Varşova Paktını oluşturmuştur. Mağlup Almanya, Sovyetler Birliği ve ABD güdümünde iki devlete, başkent Berlin ise doğu ve batı olarak iki parçaya bölünmüştür. Bu dönem Sovyetler Birliği'nin 1980'li yılların sonunda çöküşüne, Berlin Duvarı'nın yıkılmasına ve iki Almanyanın birleşmesine kadar devam edecek bir siyasal kamplaşmayı ve iki kutuplu dünya düzenini beraberinde getirmiştir. Bu kamplaşma, Ortadoğu'dan, Afganistan'a, Vietnam'dan Küba'ya tüm dünya üzerinde tartışmalı alanlar yaratmış, iki kutup arasında; karşılıklı silahlanma, hatta nükleer tehdide varan bir soğuk savaş dönemi yaşanmıştır.

Nazizm ve komünizmin aksine baskın bir tek adam kültü Amerikan sanatında ön plana çıkmaz. Bunun yerine sinemada sıkça toplumun içinden çıkan kahramanlar ön plandadır. Filmlerin ortak ana fikri olarak yeri geldiğinde sıradan Amerikalı'ların; toplum, diğer mazlum milletler ve hatta dünya için biraz da abartılarak fedakarlık yapmaları, inisiyatif almaları, canlarını ortaya koymaları sıkça işlenmiştir. Bu anlamda sıradan ferlerin kahramanlaştığı kült filimler çekilmiştir. Mazlum Afganlara yardım ederken işgalci Kızılordu'ya tek başına karşı koyan Vietnam gazisi John Rambo'nun 1980'li yılların sinema dünyasında boy göstermesi

tesadüf değildir. Amerika daha seksenli yılların ortalarında rakibi Sovyetler Birliği'nin ekonomik olarak zor durumda olduğunu ve içinde barındırdığı etnik huzursuzluğu görmüş ve bu nedenle Kızılordu'ya karşı koyan ABD'li kahraman imajını sinema sanatı üzerinden propaganda amaçlı kullanmıştır. Aynı biçimde sıradan bir boksör olarak varoşlardan çıkıp yükselen, Kızılordu mensubu boksör "İvan Drago'yu" yenen " Rocky Bilbao" karakteri de Amerikalı bireyin, Amerikan rüyasının, liberal sistemin başarısına övgü niteliğindedir. Uzaylıların istilasına karşı uzay gemisinin içine atom bombası bırakmaya gönüllü olan kahramanlarıyla "Independence Day" filmi, olası bir dünya dışı saldırının bile, ABD önderliğinde uluslararası bir koalisyon gücüyle bertaraf edilebileceğini anlatır.



Görsel 27. "Rambo", film afişi

Kaynak: http://www.beyazperde.com/filmler/film36722/fotolar/detay/?cmediafile=21026829 (Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Robert Cappa'nın Normandiya Çıkarması görsellerinden esinlenerek başlangıç sahneleri çekilen, tek bir Amerikalı ferdin bile savaş alanında ölüme bırakılmayacağını anlatan "Er Ryan'ı Kurtarmak" ve daha niceleri hayali Amerikan kahraman kültlerinin en bilinen örnekleridir. Anılan duruma 2000 yılı sonrasından gerçek bir örnek; Irak Savaşı'nda görev yaparken esir düşen ABD'li kadın asker Jessica Lynch'in gerçek hikayesi bile Amerikan sinemasında propaganda amaçlı bir film olarak yer bulmuştur. CIA'in, kadın askerin Saddam Hastanesi'nde olduğunu belirlemesinin ardından özel timlerce hastaneye bir operasyon düzenlenir ve Jessica Lynch'i kurtarırlar. Operasyonun başarıyla tamamlanmasını telefonla öğrenen ABD Başkanı Bush, mutluluğunu çalışma arkadaşlarıyla paylaşırken, filmin ana fikrini merkez komutanlığı sözcüsü Jim Wilkinson ifade eder: "ABD kahramanlarını asla yalnız bırakmaz". Er Jessica'nın başına gelenler baştan sona filmlerdeki gibiydi. Jessica'nın kayboluşu ve kurtarılışı ABD kamuoyundan da büyük ilgi görmüş,bunu fırsat bilen Hollywood yapımcıları Oscar'lı "Er Ryan'ı Kurtarmak" filminin, "Er Lynch'i Kurtarmak" versiyonunu çekmişler, filim Kasım 2003 tarihinde, vizyona girmiştir (Can, 2005 s.165). Er Jessica'nın kurtarılış hikayesi baştan sona abartılarak propagandaya hizmet etmiştir. Washington Post'ta 3 Nisan 2003 günü yayımlanan 'Ölümle Savaşıyordu' başlıklı habere göre; Er Jessica, yaralanmasına rağmen Iraklılara ateş etmeyi sürdürmüş, bununla da kalmamış kendisini ele geçiren Iraklılar tarafından da bıçaklanmıştı (İnceoğlu ve Akıner, 2004, s.159). Pek çok savaş filimde görülen örnekleri gibi bu örnekte de sıradan bir Amerikalı, kahramanca savaşmış, esir düşmüş ve ülkesi tarafından kurtarılmıştır.

1.1.3.2. Kapitalizm'de Toplum ve Sanat

Anılan politik gelişmeler bağlamında sanat alanında da dünya iki kutba bölünmüş, Amerikan Sanatı; Soyut Ekspresyonizm, Pop-Art gibi akımlar batı bloğunda da hızla yayılmış, Doğu bloğu ülkelerinde sosyalizm ideolojisi gereği sosyalist realizm resmi sanat anlayışı olmuştur. Sanatın bu kamplaşmadaki rolü politik açıdan önemini ifade eder. Bu önem, bir kültür politikası olarak Sovyetlerin sosyalist realist sanatına karşılık olarak dünya genelinde Amerikan

sanatının yaygınlaştırılması ve benimsetilmesi çabalarına yol açmıştır. Eleanor Heartney, bu olguyu; Amerikan Sanatını temsil eden soyut ekspresyonist sanatçıların sergileri CIA'in yönlendirmesiyle özellikle Avrupa'da birçok yerde sergilenerek ABD'nin propaganda malzemesine dönüşür (Heartney, 2012, s.366). Anlaşılacağı üzere 20. yüzyıl'ın ikinci yarısı boyunca da sanat ideolojik bir mecrada varlığını sürdürmüştür. Bunun en önemli iki nedeni; Avrupa'dan kaçan sanatçıların ABD'ye göç etmesi nedeniyle Paris'in sanat merkezini ünvanını New York'a devretmesi ve doğu – batı arasında soğuk savaş yılları boyunca yaşanacak olan bölünmedir.

Bu dönemde ABD'de liberal kültürün ve milli bilincin yaratılması ve dünya genelinde yaygınlaştırılması amacıyla politikalar üretilmiştir. En önemlisi 1935–1943 yılları arasında yürütülen Federal Art Project'dir (Federal Sanat Projesi). Bu proje kapsamında özgürlükçü söylemleriyle gelişen soyut ekspresyonist tavırla üretimlerde bulunan; Arshile Gorky, Jackson Pollock, Willem de Kooning, William Baziotes, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Philip Guston ve James Brooks gibi sanatçılara yer verilmiş, deneysel çalışmalarını özgürce ortaya koymaları teşvik edilmiştir. Soyut Dışavrumculuk, Pop-Art gibi avangart sanatsal ifade biçimleri liberal ekonominin bir parçası olarak dünya genelinde yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır.

Bu amaçla, 1950 yılında CIA destekli kurulan ve CIA tarafından finanse edilen, bir cephe örgütü olan "Congress for Cultural Freedom"'ın faaliyetleri büyük bir gizlilikle yürütülmüştür. Frances Saunders, Berlin'de örgütlenen Congress for Cultural Freedom üyelerinin Komünizme karşı olan liberal ve sosyal demokratlardan seçilerek oluşturulduğunu belirterek "başarısının doruğa ulaştığı günlerde otuz beş ülkede bürosu olduğunu" ifade eder. Saunders'e göre, Kongre onlarca personel çalışmış, yirminin üzerinde saygın dergi yayımlımış, sergiler düzemiş, tanınmış kişilerin katıldığı uluslararası toplantılar düzenliyerek; müzisyenlere ve ressamlara ödüller dağıtmıştır. Congress for Cultural Freedom'ın devlet bağlantıları gizli tutulmuş; bu gizlilik 1967 yılına kadar korunabilmiştir (Saunders, 2004, s.13).



Görsel 28. Richard Hamilton, "Just What is İt That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?"" (Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı Kılan, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?), 1956
Kaynak: http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/september/13/richard-hamilton-father-of-pop-art-1922-2011/ (Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Tüketim endüstrisinden, reklamlardan ve kitle iletişim araçlarından esinlenilerek; ticari markalar, konserve kutuları, sinema yıldızları, politikacılar, zenginler, ünlü şahsiyetler, resimli romanlar, pop sanatının ele aldığı başlıca konular olmuştur. 1956 yılında Londra'da açılan "İşte Yarın" başlıklı sergide sunulan pop sanatının öncü isimlerinden İngiliz sanatçı Richart Hamilton'un "Just What is İt That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?" başlıklı kolaj çalışması bu anlamda ünlü yapıtlardan biridir. Teknolojik gelişmesinin gündelik yaşama yansıması sonucu üretilen başta televizyon, kasetçalar gibi ev aletleri;

elektrikli süpürge kullanan kadın imgesi, pencereden görünen sinema ve duvardaki çizgi roman afişleri, modern çağın kadın ve erkek cinselliğinin teşhiri, kısaca batı dünyasındaki gündelik yaşamın portresini dönemin tüm sosyokültürel kodlarını kullanarak görsel biçimde sunar.

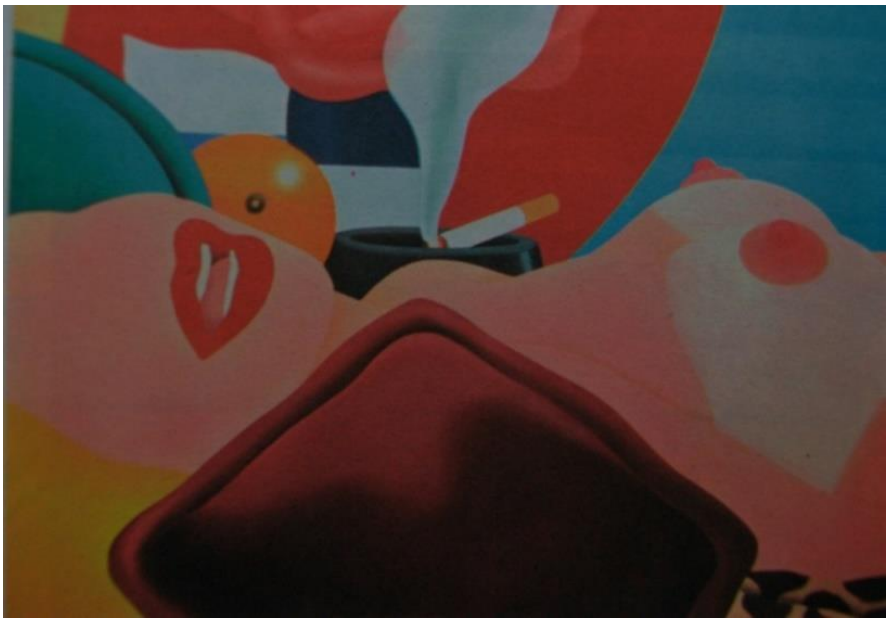
Ayrıca 1960'lı yıllar da gelişen savaş karşıtı özgürlükçü hareketler, Amerikan toplumunda kadın erkek arasında özgürleşen cinsellik gibi kavramlar da pop sanatta geniş yer bulmuştur. Ancak kısa sürede Pop-Art'ın görsel dili reklam endüstrisinin kavramsal altyapısından etkilenmiş ve böylece liberal Amerikan kültürü "Amerikan Yaşam Tarzı" temasıyla pop sanat aracılığıyla dünyaya yansıtılmıştır. Dönemin sanatçıları da bu yaşam tarzını, onun gündelik hayatta en çok yer bulan yani popülerleşen öğelerini dünyaya tanıtmışlardır. Bu bağlamda pop sanatı Amerikan değerlerinin dünyaya benimsetilmesinde etkili bir silaha dönüşmüştür. Bugün dünyanın en ücra yerlerinde bile insanlar ingilizce bilmeseler bile Coca-Cola amblemini tanır. Hollywood sineması Amerikan kültürü dendiğinde akla gelen başlıca simgeleri dünya genelinde "Amerikan Rüyası" olarak tanıtmıştır. Ünlü sinema sanatçılarını, domates çorbası konservesi, coca cola gibi pekçok ticari metayı çoğaltarak yinelediği baskılarıyla Andy Warhol, hamburgerden, Coca cola'ya; kültürel açıdan Amerikan aidiyetine sahip yiyeceklerin devasa heykellerini yapan Charles Oldenbourg, çizgi roman karelerini tuvale taşıyan Roy Lichtenstein, kültürel bir nesneye dönüştürdüğü kadın resimleriyle Tom Wesselmann, Amerikan popüler sanatının başlıca sanatçılarıdır.

> "Popüler Amerikan sanatının da kadın imgesi pop sanatın başlıca konularından birisi olarak cinsellikle yüklenmiş, seyirlik bir nesne konumundadır. Sarışın kırmızı dudaklı ve seksidir, ama örneğin Tom Wesselmann'ın resimlerinde gördüğümüz gibi, bazen bir surattan bile yoksun bırakılmış olarak kültürel bir klişe olmaktan öteye gitmez" (Antmen, 2008, s.162).



Görsel 29 . Andy Warhol, "Marilyn Monroe", 1962
Kaynak: http://sanatkaravani.com/andy-warholsanatin-son-evrimini-gerceklestirmek/

(Erişim Tarihi: 25.11.2014)



Görsel 30. Tom Wesselmann, "Büyük Amerika Çıplağı", No:99
Kaynak: http://sanatkaravani.com/andy-warholsanatin-son-evrimini-gerceklestirmek/

(Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Amerikan kapitalizminin ve toplumsal değerlerinin dünyaya pazarlanmasında sinema sanatı önemli rol oynamıştır. Amerikan şehirleri, kasabaları, büyük evler, son teknoloji ürünü ev gereçleri, büyük mutfaklar, otomobiller… ABD'nin bir fırsatlar ülkesi olduğu imajı yaygınlaştırılmıştır. Kadın ve erkek teması liberal ekonomiye uygun biçimde özgürlüklerine düşkün, inisiyatif alabilen, gerektiğinde kendini feda etmek, gibi üstün niteliklerin yanı sıra cinsel özgürlüklere sahip fert tipi Amerikan filmlerinde yaygın görülen karakterler olarak dünyaya pazarlanmıştır.

1.2.TOPLUMSAL MUHALEFET VE SANAT

1.2.1. II. Dünya Savaşı Öncesi Toplumsal Muhalefet ve Sanat

18-19.yüzyıl'dan itibaren Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi toplumsal yapıyı her alanda etkisi altına almış, üretimin çoğalması ve yaygınlaşması yeni sınıfları ve çatışmaları doğurmuştur. Toplumsal hareketler ve sınıf mücadelesinin başlaması bu dönemde olmuştur. Mutlakiyet rejimlerine karşı geniş halk yığınlarının muhalefet etmesi ve halk iktidarı kavramı bu dönemde ses bulur. Bu anlamda sınıf çatışmalarından doğan Fransız Devrimi ile yeni bir çağ başlamıştır. Yüzyıllar boyunca egemen düzen tarafından kontrol edilen sanat bu dönemden sonra sıklıkla muhalif sınıflar tarafından verilen mücadeleye yeni bir alan açmıştır. 19. yüzyıl Avrupa'sında Fransız devriminin etkileri henüz sınıflar arasında ki eşitsizlikleri giderme bağlamında yeterli etkinlik düzeyine erişememiştir. Ancak politik anlamda sınıfsal mücadele ve sendikal hareketler başta İngiltere ve Fransa olmak üzere kıta genelinde yaygınlaşmıştır. Kentler örgütlü halk isyanlarının merkezleri haline gelmiştir. Paris'te gerçekleşen 1830 devrimleri ile proleter sınıf kendi kendini yönetme amacıyla ayaklanmış ve ilk komün pratikleri denenmiş, bu denemeler merkezi hükümet tarafından zor kullanılarak bastırılmıştır.

19. yüzyıl Avrupası'nda politik anlamda sınıfsal mücadele yaygınlaşmış; kentler örgütlü halk isyanlarının merkezleri haline gelmiştir. Eugene Delacroix'in 1830 Devrimini anlatan tablosu "Halka Önderlik Eden Hürriyet" bu isyanların sanatsal düzeyde görselleştirildiği en ünlü yapıttır. Görsel açıdan farklı şehir kesimlerinin; işçiler, silindir şapkalı bohem beyefendiler, kasketli ve eli silahlı sokak çocuğuyla birlikteliğini temsil etmektedir. Halka önderlik eden hürriyetin, genç bir kadın olarak kişileştirildiği imgesel temsiliyet bağlamında alegorik bir anlatım kullanılmıştır. Tablo Fransız hükümeti tarafından satın alınmış ve 1863 yılından sonra düzenli olarak sergilenmeye başlanmıştır (Resim 31).



Görsel 31. Eugene Delacroix'in 1830 Devrimini anlatan tablosu "Halka Önderlik Eden Hürriyet"
Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Eug%C3%A8ne_Delacroix__La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg (Erişim Tarihi: 25.11.2014)

20. yüzyılda sanat tarihinde hiç olmadığı kadar yoğun biçimde toplumsal eleştiri ve egemen düzene karşı etkin bir başkaldırı yöntemi olmuştur. Bu başkaldırı sistemli, görünür ve etkin biçimde kendini ilk kez Dada hareketiyle

gösterir. Birinci Dünya Savaşı Avrupa'da büyük yıkımlara neden olmuştur. Dada mensupları; egemenlerce oluşturulan sistemi bu yıkımın sorumlusu olarak görmüş bu nedenle söylem ve sanatsal eylemlerinde muhalif tavırlar sergilemişlerdir. George Grotsz, Berlin Dadasının "önemli bir ismidir. Die Pleite" (İflas Etmiş!) gibi dergilerde ya da Wieland Herzfelde'nin sahibi olduğu Malik Verlag Yayınevi tarafından basılan kataloglarda taş bastı olarak yayımlanmış olan çizimlerinde, savaşın zenginleştirdiği göbekli tüccarlarla, acı verdiği sakat bıraktığı zavallı insanlarla dolu bir Berlin'i betimlemiştir. (Resim 32)



Görsel 32. George Grotsz; "Saat Sabah Beşte: İdareci Sınıfın Yüzünden", 1921
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/134474738846449687/ (Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Alman fotomontaj sanatçısı Helmut Herzfelde, fanatik Alman milliyetçiliğini ve Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'da yaygın olan İngiliz

karşıtlığını protesto etmek için 1916'da adını John Hearthfield olarak değiştirmişti. Heartfiled'in yapıtları, ideolojik bir dışavurum aracı olarak, I. Dünya Savası döneminde kullanılmaya başlanan fotomontaj yönteminin erken örnekleridir.



Görsel 33. John Heartfield, "On Yıl Sonra; Baba ve Oğulları", fotomontaj, 1924
Kaynak: http://www.johnsheridanart.com/heartfield.htm (Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Heartfiled 1924 tarihli "On Yıl Sonra; Baba ve Oğulları" başlıklı fotomontajında milyonlarca gencin ölümünden sorhumlu olarak gördüğü Almanya'yı I. Dünya Savaşı'na sokan Kaiser Wilhem'i savaştan on yıl sonra arkasında iskeletlerden oluşan ordusuyla birlikte göstermiştir (Resim 33). Nazizmin Almanya'daki yükselişinin amansız eleştirmeni olarak Heartfiled'in yayımlanan sol görüşlü AIZ (Arbaiter-Illistrierte-Zeutung / İşçilerin Resimli Gazetesi) gibi komünist yayınların kapaklarında çıkan fotomontajları, Alman anti-faşist kültürünün en bilinen örneklerindendir. Nazi söyleminin akla ve sağduyuya

ne kadar ters olduğunu göstermeye amaçlayan dadacı taşlamalardır. Heartfiled'in yapıtlarındaki politik taşlamaların hedefi, rüşvet, yolsuzluk, gösteriş gibi konular olmuştur. Heartfield'in, "Adolf The Superman" (Süperman Adolf) ve "Millions Stand Behind Me" (Milyonlar Arkamda Duruyor, Resim 34) adlı eserleri, parayla beslenen ve insanlığı hiçe sayan bir anlayışı ortaya koyması açısından otorite karşıtı propagandayı başarıyla yansıtmaktadır. Güçelü bir sanatçı önsezisine sahip olan Hearfield, yaklaşmakta olan İkinci Dünya Savaşı'nı ve büyük yıkımın adım adım nasıl yaklaştığını sanatında güçlü bir biçimde yansıtmıştır.



Görsel 34. John Heartfield, "Hitler Selamının Anlamı: Milyonlar Arkamda", Ekim 1932, Almanya

Kaynak: http://www.johnsheridanart.com/heartfield.htm (Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Görsel 35. John Hesrtfield, "Yaşasın, Tereyağın Hepsi Bitmiş!" AIZ dergisi kapağı,1935

Kaynak: http://www.johnsheridanart.com/heartfield.htm (Erişim Tarihi: 25.11.2014)

John Heartfield'in "Yaşasın, Tereyağın Hepsi Bitmiş!" isimli fotomontajı (Resim. 35) Nazi söyleminin akla ve sağduyuya ne kadar ters olduğunu göstermeyi amaçlayan dadaist bir taşlamadır.

> “Gamalı haç motifiyle döşenmiş duvar kâğıtlı bir odada, yemek masasına oturan bir aile bisikletlerini yemektedir: Büyükanne bir kömür küreği çiğnerken, evin bebeği bir baltayı emmekte, Hitler’in yiyecek kıtlığının faydalarını “Demir bir ülkeyi her zaman güçlendirir, tereyağı ve domuz ise sadece insanları şişmanlatır” sözleriyle açıkladığı konuşmasına gönderme yapmaktadır.” (Clark, 2004, s.63).

Duvarda asılı Hitler resminin resim 9’daki ile aynı olmasına, beşikteki bebek ve balta motifinin ise resim 22’deki afişle olan benzerliğine dikkat çekmek gerekir. Herzfield, gelecek nesil olan bebek figürüne faşizmin sembolü olan baltayı emdirerek; faşizmin ülkülerinin gerçeğe aykırılığını sembolleştirmiştir.



Görsel 36. Arno Berker’in Willi Baurneister tarafından baş çizilmiş “İntikamcı”sı”, 1941

Kaynak: http://www.johnsheridanart.com/heartfield.htm (Erişim Tarihi: 25.11.2013)

Nazilere muhalefeti nedeniyle yasaklı bir sanatçı olan Willi Baurneister, Hitler'in en sevdiği heykeltraşlardan Arno Breker'in ünlü kabartmanlarından biri olan "İntikamcı" eserinin bir fotoğrafına edesiz ve muzipçe bir baş çizerek (Resim 36), Nazizmin ideal beden ölçüleri ve saldırgan eğilimleriyle dalga geçmiştir.

1.2.2. II. Dünya Savaşı Sonrası Toplumsal Muhalefet ve Sanat

Lyotard, modernitenin bitiş tarihinin 1943 oldeğunu söyler ve gerekçe olarak 20. yüzyılda, teknolojiyle beslenen kanlı savaşları sebep olarak gösterir; savaşa yeni teknolojilerin girmesiyle, sivil halkın ortadan kaldırılması gibi acı deneyimlerin yaşandığı bu dönem, aynı zamanda modernite ülkülerinin açıkça ihlal edildiği dönem olmuştur. Bilimde, teknikte, sanatta, siyasal özgürlükler adına yapılan şeyin ortak amacı insanlığın ilerlemesiydi. Fakat II. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve dehşet, modernitenin ideallerinin çöküşünü göstermiş ve sınıfsız bir toplum alternatifi gibi daha pek çok hayali yok etmiştir (Lyotard, 1997, s.20- 21).

Bu kanlı dönem dünya genelinde toplumsal bir tepkiye neden olmuş, 1960'lı yıllar özgürlük hareketlerinden beslenen kapsamlı bir sorgulamayı doğurmuştur. Fransa'da Mayıs-Haziran 1968 olayları sırasında öne çıkan gruplardan Situasyonist Enternasyonal; bütün bireylerin kendi hayat durumlarını inşa etmeleri, potansiyellerini serbest bırakmaları ve bizzat haz duymaları gerektiğine inanmışlar, kendilerinden önceki Dadaistler ve Sürrealistler gibi, sanat ve kültür kategorileştirmesini ayrı etkinlikler haline getirmek ve onları gündelik hayatın bir parçasına dönüştürmek istemişlerdir. Situasyonistlere göre kapitalizmde insanların büyük bir bölümünün yaratıcılığı saptırılmış ve boğulmuş, toplum aktörler ile seyircilere, üreticiler ile tüketicilere bölünmüştür. Bu nedenle iktidarı ele geçirmek için bir grup insan değil hayal gücü ile gerçekleştirilecek farklı türden bir devrim istemişlerdir: Onlara göre, şiir ve sanat herkes tarafından gerçekleştirilmelidir. 1962'den itibaren Situasyonistler eleştirilerini sadece kültüre değil kapitalist toplumun bütün yönlerine uygulamışlardır. Grubun önemli üyelerinden Guy Debord, çağdaş yaşamda metanın en gelişmiş biçiminin somut maddi ürünler değil de imgeler

olduğunu belirterek, çağımız toplumunu "gösteri toplumu" olarak nitelemiştir (Connor, 2001, s.77). Grup gösteri toplumu ve meta ekonomisini yıkmak için, başkaldırmayı ve grevleri savunmuştur.

Bu dönem otoriteye başkaldıran yeni nesil gençliğin kitlesel özgürlük talep ve eylemlerini beraberinde getirmiştir. Başta dünya genelinde yaşanan savaşlar ve yarattığı tahribat olmak üzere, etnik, kültürel, cinsiyete dayalı ayrımcılıklar ve gelir eşitsizliği karsısında sanat, ifşaa ve itiraz alanı olmuştur. Dönemin kültürel muhalefet ve sanat hareketleri; avangart yapıları itibarıyla yüz yılın başında ortaya çıkan Dada hareketiyle büyük benzerliklere sahiptir. Faklı disiplinlerden sanatçılar; sokak gösterilerinden, ses–müzik enstalasyonu, konserler, performans vb. deneysel sanat etkinlikleri gerçekleştirmiştir. Sanat–sanatçı, sanat nesnesi, sanat izleyicisi arasındaki sınırları yok eden pek çok örnek ve sanatsal tavır arasında; "1960 olaylarında sonra sanatı giderek politik bir kimlik kazanan, Joseph Beuys'un 1 Mayıs 1972 de gösteriler sonrası çöpçülere yardım etmek amacıyla sokakları süpürmesi gibi performansları, sanatın toplumsal dönüşüm yolunda kullandığını tüm açıklığıyla gözler önüne sürer" (Antmen, 2008, s.207).

Tüm bu yeni anlayış ve sanatsal etkinlikler, 1960'lı yılların toplumsal ortamında yenilikler arayan kitlelerin ruh hallerinin yansımasına dönüşmüştür. Dönemin sanat anlayışıyla, sanatın toplumsal katmanlarla olan bağını, geçişkenliğini ve otoriteye muhalefet etme becerisini güçlendirmek hedeflemiştir. Dönemin pek çok sanatçısının eserlerinde modernitenin eleştirisi ve savaşların getirdiği acıya ve yıkıma isyan gözlemlenir.

Amerikalı sanatçı, Edward Kienholz'un 1968 tarihli, "Portatif Savaş Anıtı" başlıklı çalışması savaş ve kahramanlık olguları ile tüketime dayalı Amerikan kültürünü hicveder. Enstalasyon, II. Dünya Savaşı esnasında fotoğrafçı Joe Rosenthal'ın Amerikan Bayrağının Japonya'nın İvo Jimo adasına dikilirken gösteren efsanevi fotoğrafından esinlenilerek gerçekleştirilen savaş anıtının pleksiglas kopyasından, kola otomatına Amerikan sosyokültürel yaşamının parodisini sunmaktadır.



Görsel 37. Edward Kienholz, "Portatif Savaş Anıtı", (Portable War Memorial) 1968, Ludwig Müzesi, Köln
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/323133341987515683/ (Erişim Tarihi: 8.1.2015)

Savaş anıtında; yüzleri olmayan metalik gri renge boyanmış, gerçek boyutlarda asker figürler Amerikan bayrağını bir bahçe masasına dikmektedirler. Eserin merkezinde karatahta üzerinde ters konumda asılmış, üzerindeki tarih alanı boş bırakılmış bir haç, yanı sıra sıradan bir kafeteryada oturmakta olan kadın ve erkek figürlerinin görselleri yer almaktadır. Enstalasyonun en sağ tarafında, eser ilk sergilendiğinde para atılarak kola alınabilen bir otomat yer almaktadır. Tüm bu görselliğe bozuk bir plağın sürekli başa sardığı "Tanrı Amerika'yı Korusun" şarkısı eşlik etmektedir.

1972'de Huynh Cong Ut'un (Nick Ut) çektiği, napalm bombasından kaçan çocukları gösteren fotoğraf karesindeki trajedi, ironik biçimde savaş karşıtı hareketin en önemli ikonlarından biri haline gelmiştir. Vietnam Savaşı en çarpıcı savaş fotoğraflarının çekildiği savaş olmasının yanı sıra fotoğrafçıların en çok kayıp verdiği savaştır. Vietnam Savaşı askerler ile muhabirlerin bir arada çalıştıkları bir savaştır. Bu haliyle muhabirler erlere iliştirilmiş (embedded) bir şekilde muhabirlik yapıyorlardı. Vietnam Savaşı'nın yaşanan en görsel savaş olmasının nedenleri arasında, savaşa ilişkin görüntülerin alınması, dağıtılması ve kullanılması konusunda basına oldukça kolaylık gösterilmesi vardır. Fotoğrafçılar iliştirildikleri birliklerle beraber savaşı sadece görüntülemiyor, aynı zamanda

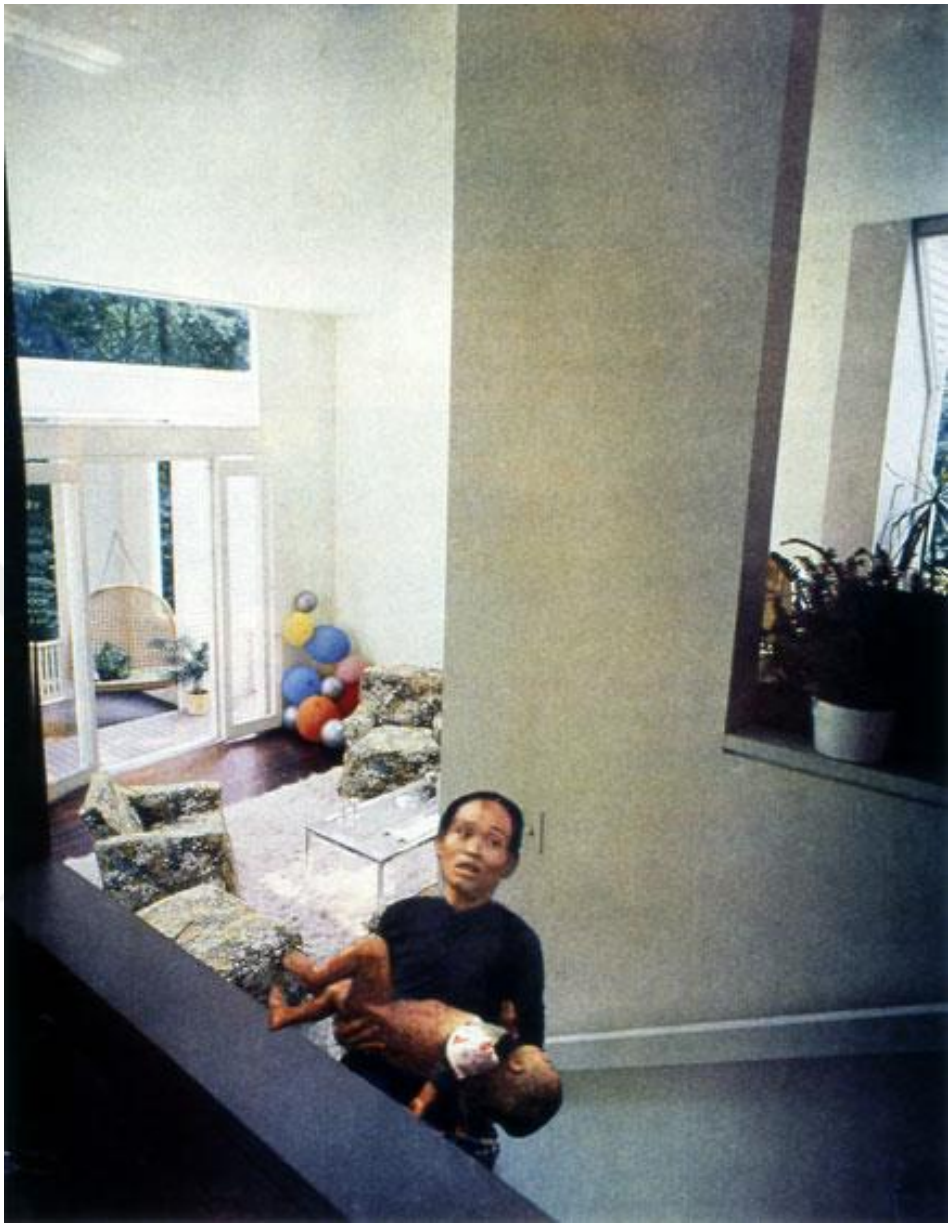
yaşıyordu. Bu yüzden Vietnam Savaşı'nın tüm fotoğraflarında görülen gerçeğin ta kendisiydi.



Görsel 38. Huynh Cong (Nick Ut), "Napalm Bombasından Kaçan Çocuklar", 1972, Vietnam
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Nick_Ut (Erişim Tarihi: 8.1.2015)

Vietnam Savaşı'nda çekilen fotoğrafların hiçbirinin kurgu olmadığı hemen hemen kesindir. Sontag'a göre; 1972'de Huynh Cong Ut'un (Nick Ut) çektiği napalm bombasından kaçarken acı içinde feryat eden çocukları gösteren fotoğrafın kurgulanamayacak ve poz verdirilerek çekilmesi mümkün olmayan gerçek karelerdir. (Sontag, 2005, s.57).

Feminist Sanatın öncülerinden Marta Rosler 1967-72 yılları arasında Vietnam Savaşı'nın trajedisini kolajlar yoluyla Amerikan evlerine taşımıştır. Bu amaçla gerçek savaş görüntülerini, iç mimarlık dergilerinden kestiği görsellerle kolaj yapan sanatçı, uzak savaş meydanlarındaki dehşeti, Amerikan rüyasıyla yan yana getirerek, rahatsızlık verici, gerçeküstü bir kabus oluşturmuştur (12. İstanbul Bienali El Kitabı, s.257). Rosler'in bu çalışmalarındaki yüzler Huynh Cong'un napalm bombasından kaçanların yüzlerini akla getirmekte, Amerikan rüyasıyla bir kabus üzerinden yüzleşmeyle yardımcı olmaktadır (Resim 40).

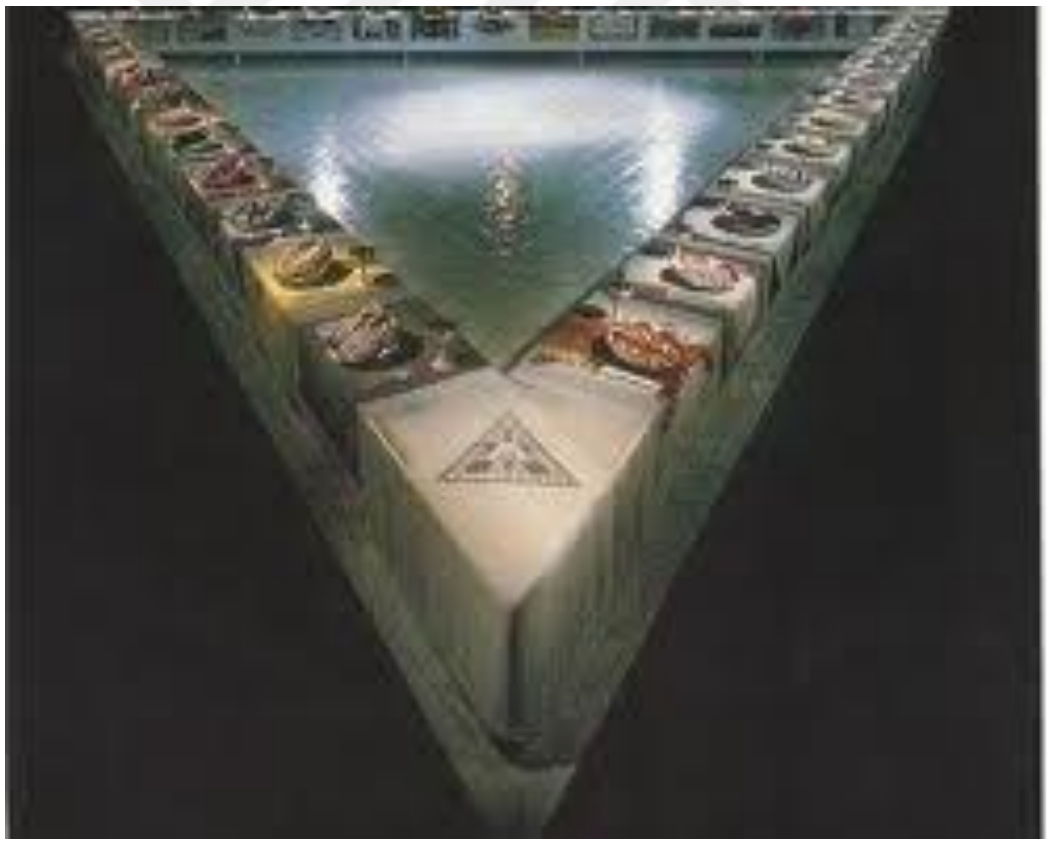


Görsel 39. Martha Rosler, "Balonlar, Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev" serisi, 1967

Kaynak: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/16/cut-and-paste-works-by-franz-west-and-martha-rosler/ (Erişim Tarihi: 8.1.2015)

1960'lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen "Feminist Sanat" önemli bir yere sahiptir. Kadın kimliğinin tarihsel süreçte erkekler tarafından ikinci plana atılmasına karşı çıkan feminist anlayış,

sanatın da kadınlar tarafından yeni bir bilinçle sorgulanmasına yol açmıştır. 1970'lerde ABD'de genel olarak galerilerden ve piyasadan dışlanan kadın sanatçıların kolektif çalışmalarıyla sergiler düzenlemek amacıyla "Kadın Evi", "Kadın Mekanı" gibi oluşumlar gerçekleştirilmiştir. Kadın Evi programı; sanatçılara; farkındalık yaratmak, bir kadın söylemi ve atmosferi oluşturmak, kadın rol modelleri göstermek, kadınların kendi olmasını sağlayıp kendi deneyimlerinden yola çıkarak sanat üretmelerini sağlamak, birbirine yardımcı kollektif çalışmalar yapmak, malzemeler ve yüksek sanat pratikleri arasındaki hiyerarşileri inceleyerek marjinalize olmuş ve aşınmaya uğramış pratikleri yeniden düşünmek vb. konularda eğitimler verilmiştir (Fields, 2012:40). Bu dönemin önemli gelişmelerinden biri de; Judy Chicago ve Miriam Schapio ile birlikte California Sanat Enstitüsü'nde Feminist Sanat eğitimlerine başlamalarıdır.



Görsel 40. Judy Chicago, "Yemek Daveti", 1974-79, ahşap, seramik, kumaş, metal, boya
Kaynak: https://morethanthreeartists.com/2015/09/21/judy-chicago-the-dinner-party-and-the-feminist-art-movement/ (Erişim Tarihi: 8.1.2015)

Cinsiyet eşitsizliğine dayalı ikonik sanatsal çalışmalardan en çok akılda kalan çalışma Judy Chicago'nun Yemek daveti başlıklı eseridir. (Resim. 41). Bu eser;

> "Mitolojiden ve tarihten büyük kadınları yücelten 39 seramik tabak ve işlenmiş desenlerle üçgen bir masadan oluşan anıtsal bir enstalasyondur. Masanın altındaki fayans döşemeye 999 saygın kadının ismi yazılmıştır. Dinner Party tarihe katkıda bulunmuş fakat gölgede bırakılmış kadınlara borcunu ödemenin yanı sıra, kadınlarla birlikte anılan zanaatları yüceltir ve kadın bedeniyle cinselliğini onurlandırır. Belirli bir konuğa ayrılan tabakların hepsi vajina şeklindedir; masada tarihler ilerledikçe bunların daha boyutlu hale gelip belirginleştiğini görürüz. Tartışmalı kadın cinsel organı resimleri ve feminizme biyolojik belirlenimci yaklaşımına rağmen, bu çalışma hala dikkatleri üstüne toplamaktadır. Dahası, "etnik köken ve cinsel yönelim gibi kimlik sorunlarının sanata ve sanat söylemine girmesinde katalizör rolü oynamıştır" (Eleanor, 2012, s. 245).

Etkinliğinin görsellerinden de anlaşılacağı gibi feminist sanatçıların kadınlığın ayırıcı özelliklerine odaklanmışlardır. İlk kuşak feminist sanatçıların, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeleştiren ve vajinal resimlerden oluşan bir ikonografiye yöneldikleri görülür. Kadın kimliği ve bedeninin temsiline, doğurganlığa ve ana tanrıça kültüne göndermelerde bulunmuşlardır. İlk kuşak feminist sanatçıların ardında gelen sanatçılarsa; kadın bedeninden çok, kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir. Sanatsal ifade biçimi olarak resim, heykel, enstalasyon gibi yöntemlerin yanısıra performans ve video sanatı da etkin biçimde kullanılmıştır. Martha Rosler'in 1975 tarihli videosu "Mutfağın Göstergeleri" (Resim. 42) kadının geleneksel rolünün ardındaki geleneksel dayatmaların ifşası yönünde gerçekleşmiş yapı sökümcü bir çalışmadır. Kadın kimliği feminizm başlığı altında sanata yansıması 80'li ve 90'lı yıllarda da sanata konu olmaya devam etmiştir.



Görsel 41. Martha Rosler, "Mutfağın Göstergeleri", Video, 1975
Kaynak: https://feministartpower.wordpress.com/gallery/martha-rosler/
(Erişim Tarihi: 10.1.2015)

1980'li yılların sanatsal çeşitliliğine örnek temalardan biri de "öteki" olan kimliğin-kimliklerin, kültür özelliklerinin sanatta yer bulması olmuştur. Batı sanatının yaygın biçimde konumlandığı, batılı, erkek, sanatçı-sanat mefhumuna bir alternatif olarak, görülmeyen yok sayılan öteki olgusuna; kadın, batılı olmayan, yerel sanat ve sanatçılara kapılarını açmıştır.

> "20 yy. boyunca kendi kendini temsil olanağı bulamamış kesimlerin 'kimlik' olgusuna odaklanarak ürettikleri yapıtlar, Batı sanatının sergilendiği ortamlara girmeye başlamış, Batı kültür ve düşünce dünyasında 'çok- kültürcü' eğilimin bir uzantısı olan bu dönüşüm, farklı kültürlerin ve sanatsal ifadelerinin geniş bir kesime ulaşmasında etkili olmuştur" (Antmen, 2008, s. 295).

Etnik köken ve kimliklere dayalı eşitsizlikler bu dönemden itibaren sanat yoluyla dillendirilmeye başlamıştır. Kendi bedenini bir kültürel nesne olarak sergileyen, kızılderili asıllı James Luna, köleliğe dair bir ikonografiyi sanatına yansıtan Afro-amerikan sanatçı Kara Walker, kültürel–tarihsel bir olgu olarak Sovyet yaşam biçimini, kendi yaşam deneyiminin süzgecinden geçirip sanata taşıyan Ilya Kabakov bu sanatın en önemli temsilcileridir.



Görsel 42. James Luna, Kültürel Nesne, 1987 Performans, Balboa Parkı Uygarlık Tarihi Müzesi

Kaynak: http://arts-sciences.und.edu/news/2013/04/james-luna.cfm

(Erişim Tarihi: 10.1.2015)

20. yüzyıl sanatının politik içerikli örnekleri, kavramsal sanat alınında da çok sayıda örneğe sahiptir. Bu alanda Kavramsal sanatın önemli sanatçılarından olan Hans Haacke (d.1936, Cologne, Almanya) 1960'lardan itibaren; ekolojik, politik, endüstriyel, ve finansal sistemleri ve tüm bu alanlardaki değişim ve dönüşümlerin

ifşası amacına yönelik bir kavramsal altyapıyla sanat icra etmiştir. Politik sisteme dair süreçleri görünür kılmayı amaçlayan Haacke'nin en bilinen ikonik çalışması; 1970 yılında New York Modern Museum'a koyduğu iki seçim sandığıdır. Haacke ziyaretçilere; "Vali Rockyfeller için oy vermeme nedenlerinin, Başkan Nixon'un Çinhindi polikasını kınamamasının neden olup olmadığını" sorar. Ziyaretçiler Haacke'in anket sorusunu cevaplayarak oy pusulalarını pleksiglas kutulara atarlar. Kutularda biriken evet ve hayır oyları zihinlerde saklı düşüncenin görünür hale geldiği, politik sistemin görsel yansımasını sunmaktadır.



Görsel 43. Hans Haacke, "Shapolsky at All", 1971
Kaynak:http://ewaneumann.com/websites/haacke/shapolsky.html
(ErişimTarihi:10.1.2015)

1971 yılında hazırladığı enstalasyonunda Haacke, New York'un ünlü emlakçısı Shapolsky'nin hızlı mali yükselişini, politik ve finansal bağlantılarını ifşa etmeyi amaçlamıştır. Hazırladığı görsellerde Shapolsky'nin şüpheli servetini nasıl elde ettiğini gösteren bağlantı diyagramları, fotoğraf ve belgelerden oluşan çalışmasına "Şüpheli Varlıklar" adını verir. Çalışması, Guggenheim Müzesi'nde sergilenecekken

yönetim kurulu üyesi olan Shapolsky tarafından engellenir, hatta küratör işten atılarak sergi iptal edilir.



Görsel 44. Hans Haacke, "Germania", 1993, Venedik Bienali

Kaynak: http://pietmondriaan.com/tag/germania/ (Erişim Tarihi: 15.1.2015)



Görsel 45. Hans Haacke, "Germania", 1993, İç Mekan, Venedik Bienali

Kaynak: http://pietmondriaan.com/tag/germania/ (Erişim Tarihi: : 15.1.2015)

Haacke, 1993 yılında Venedik Bienali'nde Almanya pavyonunda, 1938 Paris Fuarı'ndaki Nazi Almanyasını temsil eden tasarımın aynısını inşa ederek katılır. Sergi öncesinde bir hiltiyle pavyonun tüm zemininde delikler açıp öylece bırakır. Ziyaretçilerin zemin üzerinde yürümesi üzerine yer kaplamaları parçalanan mekanın zemini, Nazizmin temellerinin çarpıklığına ve başarısızlığa mahkum oluşuna bir hicivdir. Haacke çalışmalarında politik süreçlere yapılan göndeme ve hicivleriyle sanatta belgeselci bir tavrın nasıl yaratıcılıkla harmanlanabileceğini çarpıcı biçimde kanıtlamıştır.

Almaya'da doğmuş,Yahudi kökenli bir sanatçı olan Haacke, Venedik Bienali'ndeki Alman Pavyonunun ortaya çıkış hikayesini şöyle aktarır: Hitler 1933'te iktidara gelmesinin ardından, 1934 yılında, yoldaşı Benito Musolini'yi ziyareti planına Venedik'teki Alman Pavyonunuda dahil eder. Sanat alanında başarısız Viyana'lı bir ressam olan Hitler'in dönemin avangart sanatından esinle düzenlenen pavyondan hiç hoşlanmadığını; bu nedenle Alman Pavyonunu yeniden dizayn ettirdiğini söyler (Archives Germania, Pietmondrian.com). 1937 yılında Münih'te açılan "Dejenere Sanat" (bkz. Resim 2.) sergisiyle birlikte yeniden inşa ettirilen Venedik Bienali pavyonu ile Nazizmin sanat anlayış ve uygulamaları arasında bağı vurgular.

Daha önceki bölümlerde, I Dünya Savaşı öncesi, 1933 yangını sonrası ve 1945'te Sovyet ordularının Berlin'i işgali esnasında görselleriniyle ele aldığımız Alman Parlamento Binası bu dönemde de sanata konu olmuştur. Bina iki Almanya'nın birleşmesinden sonra restore edilmiş, yenilemenin başlamasından önce Reichstag, 1995 yılında Amerikan sanatçı Christo ve eşi Jeanne-Claude tarafından devasa büyüklükte bir örtü ile sarmalanmış ve adeta birleşik Alman halkı için bir hediye paketi görünümüne kavuşmuştur. Bina bu dönemde milyonlarca kişi tarafından ziyaret edilmiştir. Reichstag restorasyonu 1999 yılında bitmiş, binanın tepesine büyük cam bir kubbe inşaa edilmiştir. Halkın ziyaretine açık olan kubbeden Parlamento Salonunun görülebilmesi mümkün kılınmıştır. Böylelikle 20.yy'da politik etkinliklere yön veren bu yapı yüzyılın sonunda kendisini kamuya açarak demokrasinin evrensel prensiplerinden şeffaflığı, sembolikte olsa sanatsal görselliği

sayesinde sağlamıştır. Yapı 21. yüzyıl'da şeffaflık ve kamusallık ilişkisinin demokrasi ve toplum için arz edeceği önemi zarif biçimde gözler önüne sermektedir.



Görsel 46. Cristo ve Jeanne Cloude, "Sarmalanmış Reichtag", 1996
Kaynak: http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag
(Erişim Tarihi: 15.1.2015)



Görsel 47. Reichstag, Cam Kubbe, 1999
Kaynak: http://v3.arkitera.com/g160-meclis-binalari.html?year=&aID=2840
(Erişim Tarihi:15.1.2015)

Sanatın bu dönemde müze ve galerilerden çıkarak sokağa yayıldığı böylece hayat ve sanat arasında doğrudan bir bağın kamusal alanlarda kurulduğunu ifade etmek gerekir.

Bu bağlamda bir kamusal alan sanatı olarak "Grafiti" önemli yere sahiptir. Bu ifade biçimi 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında hip-hop kültürüyle beraber dikkat çekmiş ve alt kültür öğesi olarak değerlendirilmiştir. Zaman içinde evrim geçiren, teknik ve üslup bakımından değişimlere uğrayan grafiti, yazıdan resme, başka bir deyişle tipografiden ikonografiye doğru bir eğilim göstermiştir. 1980'li yıllarda "Pop-Art"ın graffiti üzerinde etkili olduğu gözlemlenmiştir. Grafitinin kent kültürü alanından etkinlik göstermesi, renk öğesinin kent yaşamı içindeki önemi, zamanla yöntem ve süre açısından kolaylık sağlayan şablon tekniği olan stencil'in bu alanda daha sık kullanılmasını ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Coca Cola, Nike, (reklam yasağından önce sigara firmaları) vb. firmalar, bilhassa gençler tarafından ilgi gören grafiti tekniğini reklam amaçlı kullanmaktadır ve bu durum "brandalizm" olarak adlandırılmıştır. Başta grafiti olmak üzere sokak sanatı, yerleşik sanat kurumlarının da dikkatini çekmektedir. Tate Modern, sokak sanatı sergilerinin ilkini 2008 yılının Mayıs ayında gerçekleştirmiştir. Sergiye katılan sanatçıların bu konudaki görüşü grafitiye sokakta devam edebildikleri sürece müzede sergilenmesinin de olumlu olduğu yönündedir. Aksi görüş ise sokak sanatının kendini göstermek ve gerçekleştirmek için kurumlara ihtiyacı olmadığını, bütün kentin grafiti için çalışma alanı olduğunu savunur.

Muhalif tavra sahip grafiti sanatçıları arasında Banksy en dikkat çekici örneklerinden biridir. Başta İngiltere olmak üzere çeşitli ülkelerde yaptığı sarsıcı duvar resimleriyle adını duyuran ve gerçek kimliği bilinmeyen 'gerilla sanatçı' olarak anılan Banksy rumuzlu sanatçının eserleri savaş karşıtı, hayvan hakları destekçisi ve antikapitalist mesajlar vermektedir. Banksy'nin görsel sanatı, bir karşı duruşun ikonografisini içerir. Başlıca temaları, kapitalizm, tüketim toplumu, mülkiyet, savaş, gözetim, polis, ceza, itaat, sosyal kültür, vb. kurulu düzen ve onun dayattığı her şeyin sorgusuz kabulü, Banksy'nin eserlerinin ironik yönünün beslendiği mefhumlardır.

Banksy birarada düşünülemeyecek öğe ve kavramları bir araya getirerek zıtlıklarla şaşırtıcı birliktelikler yaratır. Beklenmedik durumlar üreterek meseleleri bağlamından saptırır. Molotof kokteyli yerine polislere çiçek fırlatan eylemci, İsrailli askerin üstünü arayan pembe elbiseli Filistinli kız gibi rol değişimleri, ters gösterimler, yer değiştiren birbirinin karşıtı olarak kodlanmış ögeleri metafor olarak kullanır. Olguları alt üst edip yoldan çıkararak mesaj iletmenin en hızlı ve etkili yöntemlerini incelikle kullanır. İnsanların duymak, görmek, bilmek istemedikleri şeyleri onlara çarpıcı grafitiler ile gösterir. 2005 yılında Bethlehem'de Filistin–İsrail arasındaki güvenlik duvarının her iki tarafına yaptığı grafitiler ile siyasetin başaramadığı bölünmüşlüğü ortadan kaldırır, insan gerçeğini vurgular. Duvardaki çok sayıda çalışması ile buradaki meseleye ilişkin olarak sanatın sofistike gücüyle toplumsal farkındalık yaratır. Çalışmaların gücü; biçimsel açıdan büyük boyutlu olmasından, uygulandıkları alan ve yapılarla olan uyumunundan; yani sayısal niceliğinden ve kavramsal açıdan son derece vurucu ironi dolu olmalarından kaynaklanmaktadır.



Görsel 48. Banksy, Stencil, İsrail'li Askerin üzerini arayan Filistin'li kız,
Kaynak: http://www.themagger.com/duvarlarin-efendisi-banksy/
(Erişim Tarihi: : 15.1.2015)

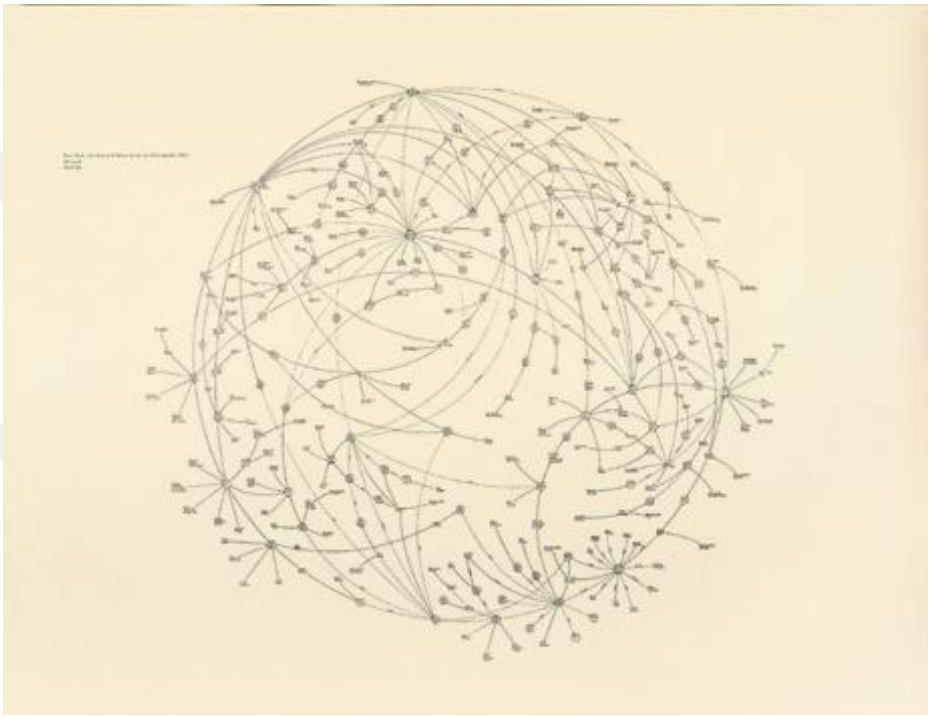
Kamusal Alanda fotoğraf sanatını Banksy'nin stencilleri gibi duvarlara taşıyan bir başka örnek sanatçı da JR'dır. 2008 Yılında "Women" (Kadınlar) başlıklı projesine Brezilya'da başlayıp Vietnam, Kamboçya, Kenya'da devam eden sanatçı; bu ülkelerin gecekondu mahallelerinde yaşayan, hayatlarını idame ettirmek için çöpçülük dahil pek çok işte çalışan kadınların portrelerini çekmiş, önce kadınların yaşadığı mahallelerde, daha sonra dünyanın çeşitli ve ünlü sanat merkezlerinde sergilenmiştir. Bu sergilerde izleyiciler, portrelerdeki kadınların hayatlarına; zorlu yaşamlarına, otobiyografilerine tanık olmuştur. Bu çalışma bir belgesel olarak "Women Are Heroes" adıyla 2011, İstanbul Film Festivalinde de gösterilmiştir. JR'ın özgürlük, sınır, kimlik gibi kavramlar üzerinden müze, galeri olmadan doğrudan sokaklarda sergilediği sanat ve eylem karışımı üretimleri, kamuoyu oluşturmak, farkındalık yaratmak yolunda fotoğraf sanatının etkin bir şekilde kamusal alanda kullanımın en ilginç örneklerini sunmaktradır.



Görsel 49. JR. "Kadınlar" Projesi, Rio de Janeiro, Brezilya, 2008
Kaynak: http://www.editionsalternatives.com/site.php?type=P&id=623
(Erişim Tarihi: 15.1.2015)

1990 sonrası dönemin sanatının biçim ve içerik açısından ne denli değiştiğine dair en çarpıcı politik çalışmalarından biri de Amerikalı sanatçı Mark

Lombardi'nindir. Lombardi, Amerikanın ve dünyanın büyük skandallarını, halktan gizlenen yönleriyle ele alıp yapıtlarında göstermeyi istemiştir. Ölümünden sonra 2003 yılında Robert Hobbs'un küratörlüğünü yaptığı "Global Networks" (Küresel Ağlar) adlı sergi büyük müzede açılmış ve büyük ilgi toplamıştır. Lombardi, yapıtında teröre destek veren kaynakları ele aldığı bir araştırma yapmış, Başkan Bush'la bazı bankaların ilişkisini bu yapıtlarında ortaya koymuştu (Kahraman, 2013, s.209)



Görsel 50. Lombardi, Oliver North, "Lake Resources of Panama and the Iran-Contra Operation", 1984–86 (4th Version), 1999
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/417708934173711741/ (Erişim Tarihi: 15.1.2015)

Gerek Hans Haacke'nin Nazi dönemi Almanya'sıyla hesaplaştığı 1993 tarihli Venedik Bienali'nde sergilenen "Germania" başlıklı Alman Pavyonu, gerek Banksy'nin ironi dolu sanatı; sanatçı ve sanatı arasında belli bir nesnel bağ taşır. Sanatçı estetik ve içeriği ironiyle harmanlamıştır. Lombardi'nin yapıtında ise nesnellik önemli değildir. Lombardi kişisel olanın sanatsal olabileceği görüşündeydi. Sanatsal üretimin dayanağı olan nesnellik önceliği değildi. 1990'ların sonunda beliren ve ondan sonra daima " çağdaş sanat" olarak bu alan gündelik hayatın ve

insan bilincinin sınırları içinde yer alan her şeyi sanatın doğal malzemesi, bir yerden sonrada kendisi olarak nitelendirmiştir. Gerek 1990'ların gerekse 2000'li yılların hareketli siyasal ve kültürel ortamı bu anlayışa yeteri kadar malzeme sunmaktadır. Dünyanın her yerinde çağdaş sanat; 2000'li yıllarda, toplumsal, kültürel ve siyasal dönüşümün insanı doğrudan ilgilendiren varlıksal "ontolojik" ve varoluşsal "existantial" her türlü sorunsalı kendisine konu edinmektedir.(Kahraman, 2013, s. 210).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE SANAT VE POLİTİKA

2.1. 1990 Öncesi Türkiye'de Sanat ve Politika

Osmanlı İmparatorluğu tarihi boyunca sürekli savaştığı, düşman olarak gördüğü Avrupa'ya karşı olan tarihsel stratejisini; duraklama ve hemen ardından gerileme dönemiyle birlikte yeniden oluşturmuş, 18. yüzyıldan itibaren batının özellikle bilim ve teknoloji alanlarındaki üstünlüğünü kabul etmiştir. Bu nedenle öncelikli olarak ordunun modernizasyon çabaları başlatılmış, bu tercih zamanla batılı toplumsal bir gelecek tahayyülüne dönüşürken, batılı anlamda sanatın gelişim sürecini de başlatmıştır. 1793 yılında, Mühendishane'de ve Harbiye Mektebi'nde, doğa gözlemine bağlı resim derslerinin programa alınmasıyla birlikte, sanat eğitimi, batılı anlamda başlamıştır. Harbiye ve Askeri İdadi Mektebi'nde ki ilk sanat dersleri, daha çok mesleki gaye ile programda yer almış olmalarına rağmen, bugün ulaşılan sanatsal düzeyin ilk nüvesi olması bakımından önem arz eder.

Cumhuriyet öncesi ilk sanat eğitimi hareketleri içinde, bugünkü akademik seviyede kurulmuş olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (Güzel Sanatlar Akademisi / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) önemi büyüktür. 1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından kurulmasıyla birlikte asker ressamlar kuşağı, yerlerini yavaş yavaş bu okullardan mezun olan sivil sanatçılara terk etmiştir.

2.1.1. Cumhuriyet Sonrası Sanat; Kahramanlar Kültü ve Modernite

Modernleşme sürecinde Cumhuriyetin ilanıyla birlikte bilim ve sanata önem verilerek Batı ile aramızdaki açığın kapatılması hedeflenmiştir. Bu nedenle "batılılaşma" Cumhuriyet ideolojisinin temel politik paradigması olmuştur. 1924 yılından itibaren bilgi, birikim ve deneyim kazanma yanında Avrupa sanatını kaynağında inceleyebilmek amacıyla yurt dışına birçok sanatçı burslu olarak gönderilmiştir. Bu dönemin sanat üretimi; estetik kaygılarından ziyade Cumhuriyet

ideolojisini yaşatmanın, varlık mücadelesinin aracı olmuştur. Atatürk devrimleri doğrultusunda milli ve ulusal konuların işlendiği eserler ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet ideolojisinin toplumun her köşesine ulaştırılması için Kurtuluş Savaşı'nın ve yeni kurulan cumhuriyetin ve inkılapların konu edinildiği sanat eserleri üretilmesi gerekmiştir. Devletin kültür politikası olarak ön gördüğü sanat alanındaki bu yenilikler sadece sanat alanında değil yeniden yapılandırılmak istenilen bir toplumun kimlik arayışında devrim niteliği taşımıştır (İskender, 1983, s.1748).



Görsel 51. Pietro Canonica, "Taksim Cumhuriyet Abidesi", İstanbul, 1928.
Kaynak: http://www.uslanmam.com/ulu-onderimiz-m-kemal-ataturk/463232-ataturkunanitlari.html (Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Meydan düzenlemelerinde kullanılacak büyük boyutlarda yapılan anıt heykeller cumhuriyetin ilk yıllarında teknik zorlukları sebebiyle yurt dışından sanatçılara yaptırılmıştır. 1926–1938 yılları arasında Türkiye'nin farklı şehirlerinde, önemli kamusal alanlarında "Atatürk, Kurtuluş Savaşı ve Devrim" konulu heykeller yapmışlardır. Bu anıtlar Cumhuriyetin ilanından günümüze ideolojik güç mücadeleleri, toplumsal tahayyüllerdeki ayrılıklar, toplumsal hafızanın yok edilmesi ve yeniden inşası konularında tartışmalı alanlar olagelmiştir. Bunlar arasında Heykeltıraş Canonica, Ankara Etnografya Müzesi "Atlı Atatürk" Heykeli (1927), Ankara Sıhhiye Zafer alanındaki "Atatürk" Figürü (1927), Taksim "Cumhuriyet" Anıtı (1928) ve İzmir "Atlı Atatürk" Anıtı (1932) olmak üzere dört anıt heykel yapmıştır. Anıtların, ağırlıklı olarak halkta ulusal bir kültür ve kimlik yaratmak, ayrıca çağdaşlaşma politikalarını özellikle heykel üzerinden yürütmek adına yaptırılmış olduğu söylenebilir. Anıtlar o dönemlerde büyük bir önem taşımıştır (Gezer, 1984, s. 90).

Heykel sanatçıları Krippel ve Canonica gibi Anton Hanak ve Josef Thorak'da Cumhuriyet ideallerini, kurucu ve kahramanlarını yücelten anıtlar yapmışlardır. Bu sanatçılar arasında Josef Thorak Alman Nasyonal Sosyalist rejiminin istekleri doğrultusunda yaptığı, iktidarların sembollerini görselleştirmesindeki başarılı eserleri ile tanınmaktadır. Hanak ve Thorak'ın birlikte yaptıkları Ankara Kızılay Meydanı'nda bulunan Güvenpark Anıtı; genç cumhuriyetin kuruluş mitleri ve kültüyle ilgili sembolik görseller sunmaktadır. Geniş bir alan kaplayan bu anıt, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı temalarının yanı sıra devrimlerini birlikte yürüttüğü arkadaşlarını ifade etmiştir. Anıtın Kızılay cephesinde güvenin timsali olarak Atatürk figürü ve her iki tarafında güçlü, adaleli yapısıyla Türk gençliği betimlenmiştir. Anıtın kompozisyonun bir bölümünde; "yaşlı bir adamın elinden düşen sopanın genç bir adam tarafından alınarak daha sonraki nesillere ulaştırılması" metaforuyla; Osmanlı'nın geçmişte kaldığı, genç Cumhuriyeti'nin bayrağı devralışı anlatılmıştır. Anıtta ulusun yaralarını saran kahramanlara atıflarda bulunulmuştur. Alt taraftaki sağ-sol kabartmalarda ise köylü ve çiftçileri simgeleyen gruplar yer almaktadır. Yalın bir kompozisyonla anıtta yer alan figürler, duruşlarındaki kararlı ifadelere, anatomik

açıdan ön plana çıkarılmış parçalı kaslarıyla güç dolu bedenlere sahiptir. Kompozisyonun merkezinde yer alan üzerinde bir pelerin bulunan Atatürk hariç diğer figürlerin üzerlerinde her hangi bir döneme ya da kültüre referans vermeyen giysiler, arkaik bir zamansızlığa, mitolojik bir kahramanlık destanına işaret etmektedir. Bu eserdeki sosyopolitik tavır ve estetiğin, Josef Torak'ın Alman Nazi iktidarı döneminde yapmış olduğu eserlerle uyumlu olduğu gözlemlenir (bkz. Resim 55).



Görsel 52. Josef Thorak ve Anton Hanak, "Güvenpark" Anıtı, Ankara, 1935
Kaynak: https://www.turkcebilgi.com/g%C3%BCvenpark_an%C4%B1t%C4%B1
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Cumhuriyet sonrası şehir ve kasabaların meydanlarını süsleyen pek çok heykel çalışmasında büyük oranda Güvenpark anıtında anılan kavramsal ve görsel kurgu esin kaynağı olmuştur. Bu dönem de sanatçılardan Türk devrimlerinin ve ideallerinin topluma yayılması ve benimsetilmesi için yararlanılmıştır. Sanatçılara Milli Kurtuluş Savaşı'na ait resimler yaptırılmış ve röprodüksiyonların, okullara, kışlalara, köylere dağıtılarak resim ve heykel zevkinin topluma aşılanması hedeflenmiştir.



Görsel 53. Ali Hadi Bara, "Kurtuluş Savaşında Türk Kadını", Milli Kurtuluş Anıtı, Adana

Kaynak: http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=27918&start=10

(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Atatürk heykelleri zaman içinde iktidarın meşruiyetini temsil eden başlıca göstergeye dönüşmüştür. Türkiye siyasetinde Atatürk'ün hedeflediği batılı modernizme dair hedef kimi muhafazakar siyasal iktidarlarca benimsenmeyip mesafeli durulsa dahi her siyasi parti iktidara geldiğinde mevcudiyetini daha fazla Atatürk anıtı dikerek pekiştirilmiştir. Zamanla Atatürk heykeli enflasyonu estetikten yoksun anıtların tüm ülkeye yayılmasına neden olmuştur. "Atatürk heykellerinin işlevsellik kazanmasının ilk örnekleri 1950'lerde Demokrat Parti dönemine rast gelir.

Demokrat Parti, her ne kadar kendisinden önceki CHP dönemini kıyasıya eleştirmiş ve dini sembollerden hayli istifade etmiş olsa da, iktidar simgesi olarak Atatürk heykelleri dikmekten stratejik olarak fayda sağlamıştır (Tekiner, 2010, s. 161).



Görsel 54. Ali Hadi Bara, "Atatürk" Heykeli, Harbiye Orduevi önü, 1937
Kaynak: http://heryerdenetvar.blogcu.com/ataturk-icin-yapilan-anitlar/10062778
(Erişim Tarihi: 20.4.2015)

Heykel sanatında olduğu gibi resim sanatı da Cumhuriyet rejimi ve Atatürk devrimlerinin kabulünde önemli bir misyon edinmiştir. Zeki Faik İzer'in "İnkılap Yolunda" isimli resmi, Cumhuriyet'in 10. Yıldönümü'nde İnkılap Sergisi'nde sergilenmiştir. Sembolik bir dile sahip olan resmin üst köşesinde; Atatürk yolunda "musasır medeniyet hedeflerine" yürüyen gençlik, sağ alt köşede ise irticanın ezilişi

gösterilmiştir. Resmin merkezinde ileriyi gösteren Atatürk ve bayrak taşıyan bir kadın figürü yer almaktadır. Atatürk'ün çevresine gençler ve süngülü bir asker yerleştirilmiştir. Ön planda bir kız çocuğu, yerdeki fermana basmakta ve tarih kitabı taşımaktadır. Sağ alt köşeye gerileyen ve yıkılan figürler yerleştirilmiştir (Elibal, 1973, s. 157).



Görsel 55. Zeki Faik İzer, "İnkılap Yolunda", 176.5x237 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1933, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu

Kaynak: http://heryerdenetvar.blogcu.com/ataturk-icin-yapilan-anitlar/10062778

(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

İzer, Delacroix'nın 1830 devrimlerini canlandıran "Halka Önderlik Eden Hürriyet" tablosunu kompozisyon şemasını neredeyse bir kalıp olarak kullanmıştır. Tablo inkılap yolunda Türkiye Cumhuriyeti'nin öyküsünü anlatır. İsyan eden halkın aksine aydınlık için yürüyen bir topluluk göze çarpmaktadır. Elinde süngüsü olan asker gericiliğe karşı savaş açmıştır. Elinde Türk bayrağı olan kadın Halide Edip'in yerini almıştır. İleriyi gösteren Atatürk'ün etrafında çağdaş giyimli Türk kadını ve erkeğiyle çevrilmiştir.

Cumhuriyet, halkçı özü ve çağdaşlık hedefiyle, din ve devlet işlerini bir birinden ayırarak laik bir devlet ve toplum yaratmak ülküsünü benimsemiş, medeni kanun kabul edilmiş; kadın ve erkeğin kanun önünde eşit haklar verilmiş, kadına seçme ve seçilme hakkı tanınmış, erkeklerle birlikte karma eğitim alması ve yaşamın her alanında etkin olması sağlanmıştır. Dönemin Sovyet toplumsal gerçekçiliğinde (bkz. Resim 58) sıklıkla ele alınan kadın erkek eşitliğine ve modern toplumsal yaşama dair resimler Cumhuriyet sonrası Türk sanatında da kendisine yer bulmuştur. Nazmi Ziya Güran'ın "Taksim Meydanı" adlı eseri; henüz ülke genelinde yaygınlaşmasa da Cumhuriyetin halk için sağlamak istediği yaşam biçim ve standartlarını, özellikle Türk kadınlarına getirdiği özgürlüğü temsil eder.



Görsel 56. Nazmi Ziya Güran, "Taksim Meydanı", tuval üzerine yağlıboya, 1935
Kaynak: http://heryerdenetvar.blogcu.com/ataturk-icin-yapilan-anitlar/10062778
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Bu dönemde üretilen sanat eserleri, toplumsal değişimin izlerini, çağdaşlaşma tahayyüllerinin ve sürecinin gelişim safhalarını, yurttaşlık bilincine ulaşan erkek ve

kadın kimliğinin gelişmesine tanıklık etmektedir. Toplumsal bilincin olmasında, sanat aracılığıyla katkıda bulunmak amaçlanmıştır. Bu döneme damgasını vuran sanat hareketi "D Grubu" olarak bilinir.

> "… 1930'larda güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda kültür ve sanat olaylarına 'ulusal' ve 'yeni' bir yön verilmek istendiği süreçte yer alır. Çağdaşlaşma yolunda tüm kurumlarıyla Batı'yı örnek alan Türkiye'nin, sanatının da yeni olması gerektiğini savunan CHP Hükümeti'nin siyasasını benimseyen grup (d grubu), başlangıçta geçmişten, geleneklerden, birikimlerden yararlanmak yerine Batı'daki yeni akımları tanıtma ve deneme yolunu seçmiş, çok sayıda sergi düzenleyerek 'yeni' sanatı halka göstermeyi amaçlamıştır…1937-1944 yılları arasında yurt gezileri yapılmış, Türkiye'nin 63 iline 58 ressam gönderilmiş ve sekiz yılda 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir. Zaten zengin folklorik değerlere sahip Anadolu sanatçılarda derin izler bırakmış, üsluplarını belirlemiştir…" (Yaman, 2006, s. 2).

Böylece devlet sanatçılar yoluyla halkla ilişki kurmuş Anadolu yaşamına uzanan, köylü tiplerini canlandıran, köylünün günlük yaşayışını izleyen resimleri halkın yaşamını yansıtır. Cemal Tollu'nun "Alfabe Okuyan Köylüler" isimli resmi, bu dönemde yapılan yurt gezilerine katılan pek çok sanatçının ele aldığı, halk temasını cumhuriyet idealleriyle birlikte sunmaktadır. Resimde, tarlada oturan, köylü giysileri içinde çocukları tarafından etrafı sarılmış bir kadın elinde tutuğu bir kâğıdı okumakta, çocukları da onu ilgiyle izlemektedir. Resmin adından, okunanın alfabe olduğu anlaşılmaktadır. Bu resimde köylü kadın, 1930'lu yılların halk eğitimi anlayışı içinde tarlasında alfabe okuyan, yani okuma yazma öğrenmekte olan kadın, aydınlanmacı bir anlayış içinde, geleceğin bilinçli yurttaşı, cumhuriyetin köylü kadınının simgesidir.

Figür resminde "toplumcu gerçekçi" etkileri araştıran ve gelişen politik bilinçleriyle gündelik hayata ilişkin tespitler yaparak bir anlamda sosyal bir eleştiriyi de hedefleyen bir grup genç 1941'de "Yeniler Grubu" adıyla "öteki İstanbul'u" betimleyen "Liman" konulu bir sergiyle kamuoyunun karşısına çıkarlar. D Grubu ressamlarının devrimleri ve toplumu uyumla yücelten ve gerçekleri yansıtmada eksik

kalan tavrına karşın, Yeniler Grubu; İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle, yokluk ve sıkıntı içindeki toplumsal yaşama, özellikle kıyıda kenarda kalmış insanlara yönelik sıcak duygulu bir bakış geliştirmiştir. Bu genç inisiyatif, doğal olarak dikkat çekmiştir.



Görsel 57. Cemal Tollu, "Alfabe Okuyan Köylüler", 92x73.5 cm.1933
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/264093965624619912/ (Erişim Tarihi: 5.3.2015)

On yıl kadar süren hareket, yaklaşık olarak on sekiz sergi düzenler. Grup, toplumsal ve sosyal içerikli bir sanat anlayışı savunarak özellikle Akademi ve D

Grubu'na karşı bir tavır sergilemiştir. D Grubu'nun sanatının halka inmediğini, bu konuda hiç katkıda bulunmadığını, Avrupa Sanatını ve tekniklerini memleketimize aktarmakla yetindiğini, toplum sorunlarına yabancı kaldığını ileri sürerek harekete geçmişlerdi (Berk ve Gezer,1973, s. 5). Nuri İyem ve Neşet Günal, bu döneme toplumcu gerçekçi eğilimdeki eserleriyle damga vurmuşlardır. Anadolu konusunu, Türk kültürünü kendi üsluplarıyla eserlerinde betimlemişlerdir (Tansuğ, 2004).



Görsel 58. Neşet Günal, "Kapı Önü IV", 160x170 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1977
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/264093965624619912/ (Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Yeniler Gurubu'nun toplumsal gerçekçi sanat anlayışı, o dönemde Sovyetler Birliğinde yaşanan yaldızlı ve ikircikli toplumsal gerçekçilik anlayışıyla kıyaslanamayacak düzeyde gerçekleri içermiştir. Grubun resimlerinin toplumun yaşam biçimini; yaşadıkları güçlük ve varoluş mücadelesini ortaya koyduğunu önemle vurgulamak gerekir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, dünya genelinde yaygınlaşan, siyasal erk tarafından yönlendirilmeyen özgürlükçü avangart yöntemlerle yapılan sanat Türkiye'de az sayıda sanatçı tarafından benimsenmiştir. 1960'lı yıllarda son kez Avrupa'ya eğitim almaya giden Türk sanatçıları da kendilerinden önceki kuşakların yaptıkları gibi kendi dönemlerinde hüküm sürmekte olan sanatsal anlayış ve yaklaşımlara mesafeli durmuşlar. Birkaç on yıl öncesinin sanatsal eğilim ve yöntemlerini benimseyerek sanatsal pratiklerinde avangart tavırdan uzak durup "risk" almamayı tercih etmişlerdir.

Cumhuriyetin 50. Yılının kutlandığı 1973 yılında dönemin iktidarı partisi CHP tarafından, Cumhuriyetin ilanından beri kamusal alanları dolduran Atatürk ve devrimler temalı anıtlara alternatif olarak temaları sanatçılar tarafından belirlenecek güncel sanatsal, yeni yöntem ve eğilimlere açık heykeller dikilmesi amaçlanmıştır. Bu kapsamda yapılan, "İstanbul 20 Heykel Projesi" ile İstanbul İl Kutlama Komitesi'nce seçilen sanatçıların yapıtları 29 Ekim 1973 tarihinden önce belirlenmiş park ve alanlara yerleştirilmiştir. Bu yapıtlar ve eser sahipleri; Gürdal Duyar'dan "Güzel İstanbul," Muzaffer Ertoran'dan "İşçi", Nusret Suman'dan "Mimar Sinan", Namık Denizhan'dan "İkimiz", Mehmet Uyanık'dan "Birlik", Bihrat Mavitan'dan "Yükseliş", Ferit Özşen'den "Yağmur", Füsun Onur'dan "Soyut Kompozisyon", Seyhun Topuz'dan bir heykel, Tamer Başoğlu, Yavuz Görey, Metin Haseki, Ali Teoman Germaner, Kuzgun Acar'dan soyut heykeller, Kamil Sonad'dan "Çıplak", Zerrin Bölükbaşı'dan "Figür", Zühtü Müridoğlu'ndan "Dayanışma," Hüseyin Anka Özkan'dan "Yankı", Hakkı Karayiğitoğlu'ndan "Bahar" temalı heykellerdir (Tekiner,2010, s. 182).

Ancak bu heykeler kamusal mekanlara yerleştirildikten kısa bir süre sonra, kimisi soyut kompozisyon olduğundan anlaşılmadığı, kimisi de "nü" oluşları ya da "orak çekiç" gibi sosyalist simgelere sahip oldukları gerekçesiyle tartışmalara neden olmuştur.



Görsel 59. Gürdal Duyar, "Güzel İstanbul", 1973
Kaynak: http://www.istanbulistanbulolali.com/2011/08/guzel-istanbul-heykeli suruldu.html (Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul" başlıklı nü kadın figür heykeli dönemin koalisyonunda hükümetinde krize yol açmış, Necmettin Erbakan heykelin ahlaka aykırı olduğunu ve kaldırılmasını istemiştir. 1973 yılından günümüze değişen iktidar erkinin bu heykelleri beğenmemesi nedeniyle zaman zaman yerleri değiştirilmiştir. Bu işlemler esnasından hasar alan, kaybolan heykellerin yanısıra halk tarafından vahşi bir duyarsızlıkla yok edilmeleri, iktidar ve onun eliyle şekillendirilmiş bir

kitlesel gücün sanat üzerindeki tercih ve baskılarına tipik örneklerdir. Bu heykellerden günümüze sadece sekiz tanesi kalabilmiştir. Gülhane Parkı'nda "Çıplak", Harbiye'de "Figür", Bebek Parkı'nda "Soyut" Heykel, Fındıklı Parkı'nda "Dayanışma", Gümüşsuyu Parkı'nda "Yankı", Gülhane Parkı'nda "Soyut" Heykel ve "Kış" sağ kalan heykeller. Bunlara Tophane Parkı'ndaki bir hayli hasarlı "İşçi" ve son on yılda sürekli bir yerden diğerine nakledilen "Güzel İstanbul" da eklenebilir (Tekiner, 2010, s. 182).



Görsel 60. Muzaffer Ertoran, "İşçi", Tophane Parkı, 1973(Kaynak; Gezer,1984,s.11 Solda, kişisel arşiv 2013, sağda).

Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul" isimli nü çalışması şehir içinde sürekli yer değiştirmiştir, Yıldız Parkı'nın ücra bir köşesinde gözlerden uzak bir köşeye yerleştirilmiştir. Muzaffer Ertoran tarafından Tophane Parkında İş ve İşçi bulma kurumuna yakın bir konuma yerleştirilen "İşçi" heykelinin toplumla olan hikayesi daha da hazin bir hikayeye sahiptir. Heykel'de yalın bir anatomi ve kompozisyona sahip bir işçinin elinde bir balyoz bulunmaktadır. İş ve İşçi Bulma Kurumuna yakın bir konumun seçilmesi tesadüf değildir. Amaç emek bilincinin çalışan kesime

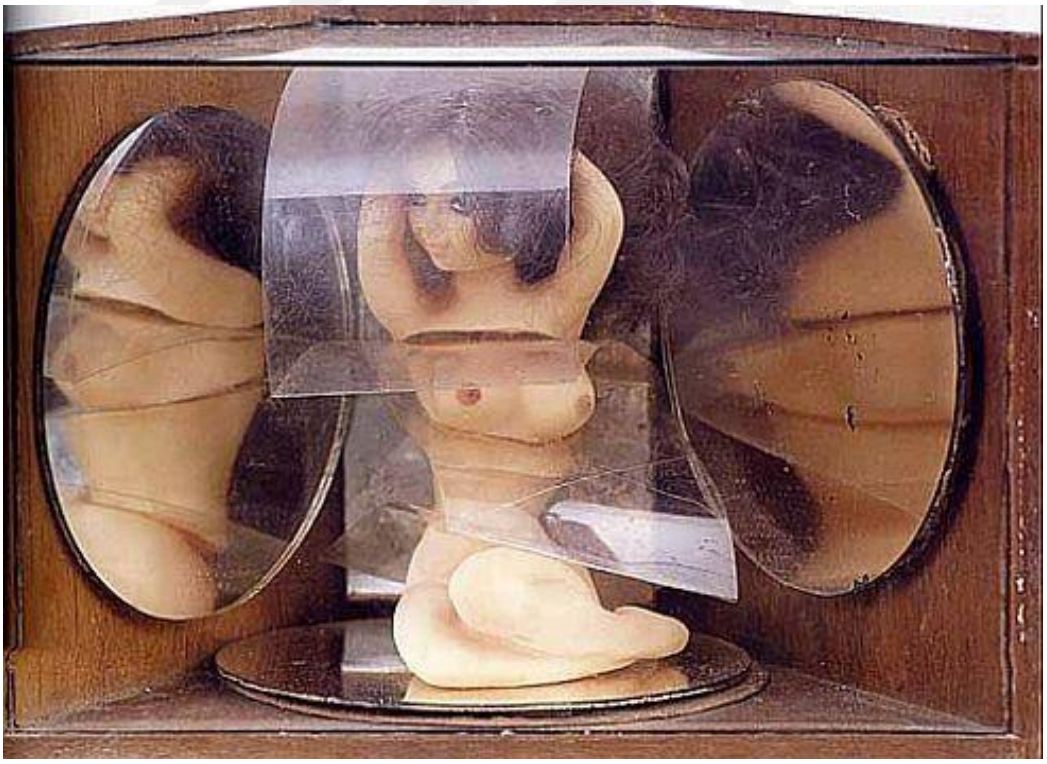
kazandırılmasıdır. Ancak sosyalist ülkelerdeki işçi anıtlarının estetiğini andıran bu anıt halk tarafından benimsenememiştir. Heykelin önce parmakları, elinde tuttuğu balyoz parçalanmış, yüzü boyanmıştır. Ertoran heykeli pek çok kez tamir etse de heykele yapılan saldırılar hiç durmamış, 1990'lı yılardan sonra heykel tamamen parçalanmıştır. Yakın bir zamana kadar heykelin yerinde beton gövdesi ve zeminle bağlantısını sağlayan paslı demirler durmaktaydı, 2016 yılından itibaren Tophane Parkı'nda başlatılan meydan düzenlemesi kapsamında heykelin son kalıntıları da ortadan kaldırılmıştır.

2.1.2. 1990 Öncesi Sanatta Cinsiyet

Henüz Türkiye'de bilinçli biçimde "toplumsal cinsiyet" diye bir kavramdan söz edilmezken, 1970'lerin ilk yarısı gibi erken bir tarihte yapıtları ilk kez sergilenen ve sonra unutulan, ancak bugün bile hala güncelliğini koruyan güçlü etkiye sahip yapıtlar üreten iki sanatçı, Füsun Onur ve Nil Yalter'in ürünlerinden bahsetmek gerekir. 1970'li yıllarda Gürdal Duyar tarafından yapılan "Güzel İstanbul" adlı heykeli dönemin koalisyon hükümetinin muhafazakar kanadının itirazları nedeniyle yerleştirildiği Karaköy semtinden kaldırılmış, bu durum sanat çevrelerinin tepkisine yol açmıştı. Heykelin akıbetini protesto etmek amacıyla 1974 yılında Heykeltraşlar Derneği tarafından "Çıplak" temalı bir sergi düzenlenmiştir.

Bu sergide yer alan Füsün Onur'un "Nü" başlıklı asemblajı dönemin sanat anlayışı ve alışkanlıklarıyla kıyaslandığında hayli yenilikçi biçem ve kavramsal alt metne, toplumun beden üzerine tahakkümü konusunda son derece cesur bir söyleme sahiptir. Asemblajda kullanılan bebek o yıllarda araba ve dolmuş dikiz aynalarına asılan, dolayısıyla özel alan- kamusal ayrımı gözetmeksizin çıplak kadın bedeninin gündelik yaşam içinde süs haline getirildiği "kitch" bir nesnedir. " Onur, bebeğin plastik vücudunda kesikler açmış, iki yanına yerleştirdiği aynalarla beden üzerindeki parçalanmışlık hissini vurgulamıştır. Yapıtta "nü" olan bebeğin pozu karikatürize edilmiştir. Bebek "Venüs" aynada kendini seyre dalmış, seyirlik çıplaktır. Füsun Onur'un geleneksel sanat tarihinin kodlarıyla oynadığı kadar, etrafında gördüğü kültürel göstergelerin cinsiyetçi kurgularını irdelemekte olduğunu da gösterir ." (Antmen, 2012, s.74).

Yapıtları ancak 1990'lı yıllardan sonra sergilenme olanağına kavuşmuş önemli bir diğer sanatçı ise Nil Yalter'dir. 1974 yılında ilk video çalışması olan "Başsız Kadın veya Göbek Dansı" yapıtı dönemin batılı sanatçılarında sık rastlandığı gibi kendi bedenini kullandığı bir iş olarak performatif özelliğe sahiptir ve bu yönüyle Türk sanatı için dikkat çekicidir. Yalter, videoda; fonda duyulan bir doğu ezgisi eşliğinde Rene Nelli'nin "Erotizm ve Uygarlıklar" kitabından alıntıladığı "kadın hem dışbükeydir hem içbükey" cümlesi, bedenine yansıtmış halde görülür. Sözkonusu yazı Afrika'nın bazı bölgelerinde uygulanan kadın sünnetine göndermede bulunurken, Anadolu'da kadınların karınlarına doğurganlık amacıyla tılsımlı yazılar yazdırma geleneğini de çağrıştırır. Öte yandan göbek, cinsiyetlendirilmiş bir kavram olarak "dansözlüğe" işaret eder ve oryantalist bir genelleme çerçevesinde "doğulu kadın" algısını şekillendiren unsurları düşündürür (Antmen, 2012, s.83).



Görsel 61. Füsün Onur, "Nü" Asemblajı, 1974
Kaynak: http://m.bianet.org/bianet/kadin/133086-hayal-ve-hakikat-sergisinin-gosteremedikleri(Erişim Tarihi: 5.3.2015)



Görsel 62. Nil Yalter, " Başsız Kadın veya Göbek Dansı", 1974
Kaynak: http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

1970'lerden itibaren 1980'li yıllar boyunca toplumsal meselelerin cinsiyet boyutunu ele alan sanatçılardan; Gülsün Karamustafa'nın illüstratif nitelikli resimleri ve Nur Koçak'ın foto gerçekçi çalışmaları, Türkiye sanat ortamı için yenilikçi sanat arayışları olmuştur. Bu dönemdeki yapıtlarıyla ilgili olarak beden ve feminizm arasındaki ilişkilerini, Nur Koçak; "bütün bunları yapmaya başladığımda, 'feminizmin f'sini bilmiyordum sonradan militan feminist çevrelerce söylemimin feminizme cuk oturduğu dile getirildi hep" şeklinde anlatırken, Gülsün Karamustafa; "Ben yaptığım işlerde illa ki kadın sorunun öne çıkaracağım diye bir şey bugüne kadar hiç yapmadım. Ama genelde bütün işlerime baktığınızda, hem hayattan etkilenen hem de çevremdeki veya kendi tarihime dönüp baktığım bir takım işlerde, kadın meselesi gündeme şiddetli bir şekilde gelmiştir. " (Atagök, 2011, s.79-81).

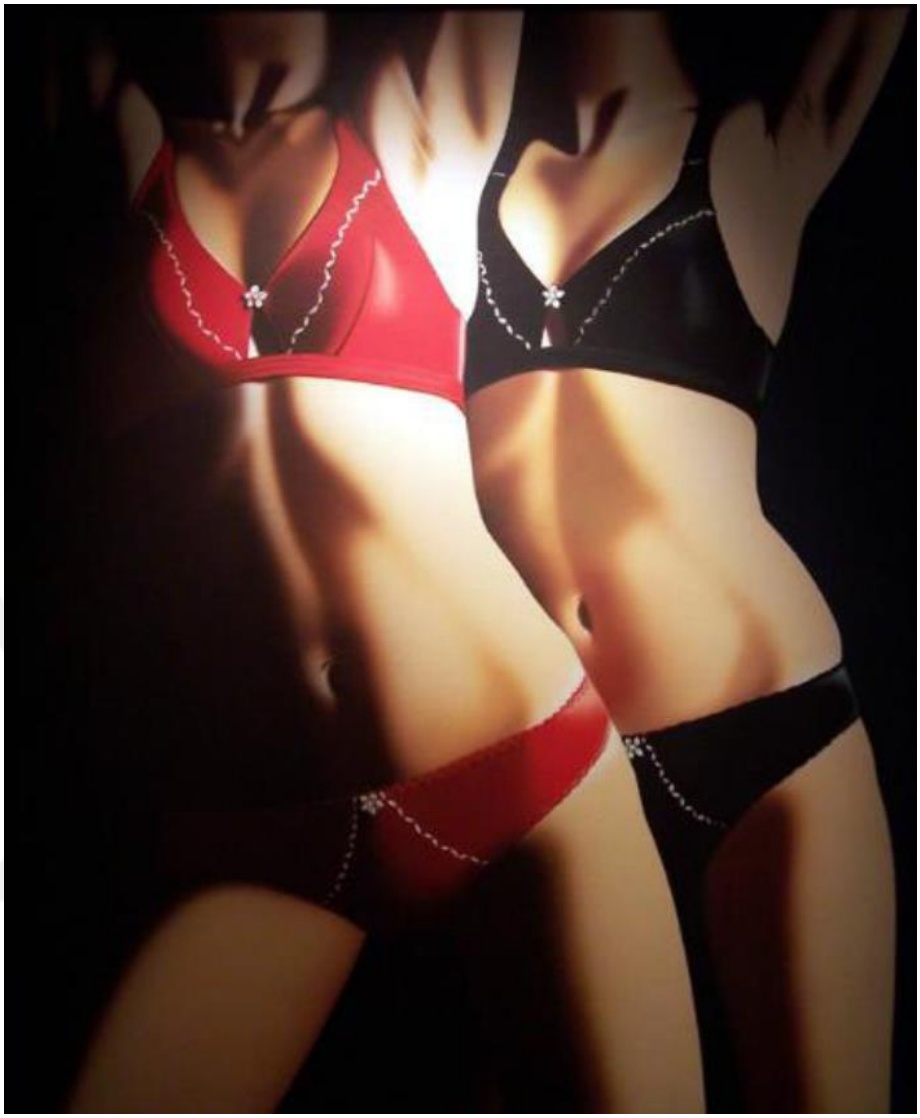
Yöntem olarak Nur Koçaka'ın foto gerçekçi bir üslupla yaptığı tuval resmi çalışmaları dikkat çekicidir. İçerik olarak tuval sınırlarının dışına taşan az sayıda

sanatçı arasında Koçak'ın yapıtları sosyo-kültürel ve politik bağlamlar içermiştir. Kültürel nesne olarak müdahale ettiği kartpostalları ile posta sanatıyla ilgilenen, döneminin tek sanatçısı o olmuştur. Koçak'ın sanat yapma hedeflerini ve biçimiyle ilgi şu görüşleri dile getiri;

> "Kitle kültürümüzün tipik ürünleri olan piyasanın kartpostallarını (Müdahale Edilmiş Kartpostallar Serisi) ve onlar doğrultusunda ürettiğim kendi kartpostal/desenlerimi (Mutluluk Resimleriniz) çoğaltarak çeşitli ülkelere postalıyorum. Bunları izleyenler toplumsal düşlerimizden toplumsal gerçeklerimize atlasınlar, çiçek tarhlarıyla "ferforje"ler, baskı renklerinin çığırtkanlığıyla kurşun kalem dokusunun yalınlığı arasında gidip gelsinler istiyorum." (Koçak,1983, s.29).

Koçak, ilk çalışmalarında kitle iletişim araçlarından alınan imgelerden yararlanarak, kadının, kadın bedeninin kullanım nesneleri ve kadının nesne olarak kullanımı konusunu ele almıştır. Daha çok batı medyasında yayımlanan dergilerin reklamlarında görülen kadına dair kullanım eşyalarının fotoğraflarından esinlenmiştir. Bu çalışmalarında Koçak, kadına özgü nesnelerin medya içindeki kullanılış tarzına dikkat çekmiştir. Bu fotoğrafların içerdikleri tüm unsurlarla birlikte birer "haz" nesnesi olarak sunulmasının, kadının toplumsal olarak algılanışını bir yanıyla hem yönlendirdiği, hem de dolaysız olarak dile getirdiğini açığa çıkarmıştır.

Koçak, fotogerçekçi tuval çalışmalarında o dönemin reklam dünyasının afiş ve dergilerde yayımlanan; sıklıkla kadınların kullanılmasını, kadına yönelik nesne kullanımını sorgular. "Fetiş Nesne-Nesne Kadınlar" bu seride reklam ve dergilerde yayımlanan kadın bedeni ve ürünleri olağan boyutlarından da büyük bir boyuta taşıyarak nesneyi fetişleştirir. Koçak resimlerinde kadınların kafalarını kesme nedenini şöyle açıklar; " çünkü önemli olan kafaları değil, bedenlerinin belli bölümleriydi. İzleyicinin ilgisi oraya odaklansın istedim. Tüm bedenler bir örnek pozlarda, peş peşe sıralanmıştı. Bununla vurgulamak istediğim de kadının kimliksizleştirilmesi, aynılaştırılması olgusuydu" (Yılmaz, 2008, s.202).



Görsel 63. Nur Koçak, "Kırmızı ve Siyah I", tuval üzerine akrilik, 162x130 cm., 1976
Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2566 (Erişim Tarihi: 5.3.2015)

1980'li yılların sosyo-kültürel ve politik yaşamına damgasını vuran en önemli olay 12 Eylül 1980'de gerçekleşen askeri darbedir. Sosyo-politik açıdan baskıların arttığı, tek sesliliğin hâkim olduğu bir dönemdir. Ekonomik sıkıntıların yoğun yaşandığı, buna karşın emek bağlamında sosyal politikaların kapitalizme eklemlenme süreci nedeniyle giderek kötüleştiği bu dönemde, köyden kente göçün yoğunlaşması ve beraberinde kent kültürüyle kırsal kültürün çatışması ve bir ölçüde sentezlenmesi yaşanmıştır. Tüm bu zıtlıkların birlikteliğinden doğan "arabesk" olarak nitelenen

"kitsch" olgusu dönemin estetik anlayışına hâkim olmuştur. Dönemin anılan sosyo-kültürel olgularını başarıyla sanatına yansıtan en önemli sanatçılardan biri Gülsün Karamustafa'dır. Resimden enstalasyona, hareketli görüntüden özgün baskıya pek çok yöntemle eserler üreten Karamustafa'nın yapıtlarının kavramsal arka planını içinde yaşadığı kent kültürü oluşturur. Dönemin kent kültürünün eklektik, kitsch estetik anlayışını sosyo-kültürel bir bilinçle eserlerine yansıtmıştır. Karamustafa; uygulamalarımda (duvar halıları, asamblaj, kolaj ve resimlerde) Türkiye'de var olan kötü beğeni estetiğini kullandığını, yeni birleşimler ortaya koyarak sürekli burun buruna yaşadığımız bu yeni estetiğin yorumunu değil sergilemesini yaptığını ve izleyiciyi durum karşısında bir an duraklamaya çağırdığını ifade etmektedir. "Yaptığım bir çeşit aktüel değerlendirme ama yanı sıra malzemeyi estetik değerler süzgecinden geçirerek sanatsal boyutlara aktarma eylemidir" (Çokluk, 1987).



Görsel 64. Gülsün Karamustafa, "Çifte Hakikat/ Double Reality", "Yeni Eğilimler" Sergisi, 1987, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul
Kaynak: http://blog.saltonline.org/post/96342133284/g%C3%BCls%C3%BCn-karamustafa-ve-arabesk (Erişim Tarihi: 5.3.2015)

1987 yılında düzenlenen "Yeni Eğilimler" Sergisi'nde; kadın kıyafeti giydirdiği bir erkek vitrin mankeni ile travesti kimliği üzerinden cinsel tercih olgusunu ele aldığı "Çifte Hakikat/ Double Reality" başlıklı çarpıcı bir enstalasyonuyla katılmıştır. Karamustafa'nın sanatsal tavrı; yapıtlarında uyguladığı estetik, eserlerin sosyal altyapısı o dönem için hayli radikal bir anlayışın eserleridir. 1990 sonrası doğrudan politik göndermelerin olduğu sanat çalışmaları ile Türkiye'de politik sanata önemli katkıları olmuştur.

2.2.1990 SONRASI TÜRKİYE'DE SANAT ORTAMI VE YENİ KURUMLAR

1990 sonrası "küreselleşme" süreciyle birlikte dünya genelinde serbest piyasa koşullarının yerleşmesi, sermayenin, malların, yatırımların ve dolayısıyla "insanların" serbestçe dolaşabileceği bir düzen başlamıştır. Yeşeren neo-liberal sosyo-politik yapıyla; kapitalist ekonominin dünya geneline yayılması hedeflenmiştir. Bu dönemde mali anlamda imkânlar daha önce hiç olmadığı kadar küresel ölçekte genişlemiş, böylece tüketim ekonomisi ve onun getirisi olarak "kültür endüstrisi"nin küresel ölçekte yaygınlaştırılması sağlanmıştır. Bu bağlamda sanat piyasasındaki gelişmeler; kamu ya da özel sanat kurumları, müzayedeler, galeriler, müzeler vb. mecralarda sanat yapıtlarının satışında görülen yükseliş giderek artmış, 2000'li yıllara gelindiğinde önemli hacimlere ulaşmıştır.

> "Bugün dünyada 17.000 ticari galerinin bulunduğu kabul edilmektedir. Bunun 1.000 adedi New York'tadır. Yıllık cironun 40-50 milyar dolar mertebesinde olduğu sanılmaktadır. Gagosian Gallery 11 şube ile yılda 1 milyar dolar ciroya sahiptir. Müzayede de ise Cristie's ve Sotheby's in,% 26'şarlık piyasa payları bulunmaktadır. Geriye kalan % 48'lik pay diğer şirketler tarafından paylaşılmaktadır…" (Kahraman**,** 2013, s.214).

Bu verilerden de anlaşılacağı gibi küresel sanat mecrası üzerindeki uluslararası ticaretin yüksek düzeyi göz önüne alınırsa, küreselleşme ve neo-liberal politikaların sanat piyasaları üzerindeki etkisi hakkında önemli bir gerçeğe ulaşılır.

1990 sonrası Türkiye sanat ortamı ve sanatçılar, dünya genelinde yaşanan oldukça canlı bir sanat arenasının varlığından etkilenmişlerdir. 1990 öncesi sanatçı kuşaklarıyla kıyaslandığında yeni kuşak sanatçılar daha fazla yurtdışına çıkabilme olanağına kavuşmuş, bir kısmı yurtdışında sanat merkezlerinde eğitim almış ya da pek çoğu bu merkezlerle iletişim kurma, deneyimine kavuşmuştur. Böylece sanatçılarının; görsel tarihi ve güncel ifade biçimlerini izleme, sosyolojik açıdan yorumlama ve sanata tercüme etme imkânları gelişmiştir. Sanat alanında dünyayı yakalama konusunda sanatçıların bireysel çabalarının yanı sıra sınırların bir anlamda ortadan kalması ve sanatçılar arası etkileşimin olumlu katkısı olmuştur. Uluslararası sergiler yoluyla Türkiye sanatı, sanatçısı ve izleyicisi uluslararası alanda yeni sanatsal yöntem ve yönelimlere açılmıştır. Bu etki 2000'li yılların başından günümüze daha da hızlanarak artmıştır.

Çağdaş sanat müzelerinin ilki, 1997'de Guggenheim'in Bilbao'da açtığı müzedir. Bunu 2000 yılında açılan Tate Modern izlemiştir. The Museum of Modern Art 1990'lı yıllardan itibaren dünyada en iyi işletilen en çok gelir getiren müzesi olarak tanınmaktadır. MOMA 2007 yılında yeni yerine taşınarak adını değiştirmese de sembolik olarak yeni binasının tasarımıyla ve çağdaş sanatı sergilemesindeki etkin yaklaşımı nedeniyle çağdaş sanata ev sahipliği yapmaktadır. Bugün dünya genelinde, kentlerin hemen hepsinde bulunan modern sanat müzeleri adları "çağdaş sanat müzesi" olarak değişmemesine rağmen MOMA örneğinde olduğu gibi 1990 sonrasının sanatsal yaklaşımı olarak adlandırılan; "gündelik hayatın ve insan bilincinin sınırları içinde yer alan her şeyi sanatın doğal malzemesi, bir yerden sonrada da kendisi olarak nitelendiği" güncel sanat anlayışını etkin biçimde sergilemektedirler" (Kahraman, 2013, s. 211).

Türkiye'de ise 90'lı yıların sanat ortamının fiziki yapısına bakarsak; 80'li yıllardan itibaren ticari alış veriş boyutuna girmeksizin deneysel sergilere ev sahipliği yapmış olan Maçka Sanat Galerisi, daha sonraları benzer bir işlev yüklenen Galeri BM, süreklilik içeren sanatçı bağları üzerinden ticari boyutta çalışan Galeri Nev, kavramsal sanat üzerine akademik çalışmaları olan Nilgün Özayten yönetiminde bu eğilimlere ev sahipliği yapan AKM'nin üst katında ki sergi salonu, Tepebaşı TÜYAP'ta gerçekleşen genç sanatçı adaylarını ve güncel sanatın dışından

gelipte alana ilgi duyanları motive etmek konusunda benzersiz bir etkiye sahip olmuş, geniş (başvuran herkese açık yapısıyla neredeyse sınırsız) katılımlı Genç Etkinlik Sergileri (1994-1997) ve sanatçıların kent dokusu içinde buldukları tek seferliğine etkinlik için kullandıkları mekanlar olarak öne çıkmaktadır.(Kosova, 2012, s.33).

1990'lı yıllardan itibaren Türk sanat piyasasının kurumsal anlamda artan bir hızla çeşitlendiği, güçlendiğini ifade etmek gerekir. Bu dönemde dünya genelinde olduğu gibi özel sermayenin sanata olan yoğun ilgisiyle birlikte günümüze uzanan süreçte pek çok sanat kurumu açılmıştır.

1993 yılında Akbank tarafından kurulan Aksanat daha önce varolan banka galerilerinin aksine sanatın farklı mecralarında etkinlikler göstermiş, dünya çapında üretilen güncel sanatın Türkiye sanat ortamına taşınmasında, sergilenmesinde ve anlamlandırılmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

Platform, Garanti Güncel Sanatlar Merkezi 2001 yılında Vasıf Kortun tarafından Garanti Bankası sponsorluğuyla kurulmuş, 2011 yılında adını SALT olarak değiştirmiştir. Düzenlediği konferanslar, kişisel ve karma küratöryel sergi etkinlikleriyle Türkiye dışındaki sanatsal birikim ve oluşumları ülkeye taşıması yanı sıra aynı oranda da yerli sanatıda yurt dışında tanıtma çabası göstermiştir.

2003 yılında Eczacıbaşı Şirketler Grubu tarafından kurulan İstanbul Modern 20. yy boyunca gelişmiş ülkelerde sanatın taşıyıcısı olan modern sanat müzeleri anlamında ülkemizdeki eksikliği gidermiştir. Batılı anlamda yüz yılı aşkın süredir Türkiye'de üretilen sanat eserleri, bütünlüklü bir biçimde müze koleksiyonu sayesinde bir arada görünür ve daha önemlisi kavranır olmuştur. Yanı sıra yerel sanatçılara ve dünya çapında tanınmış sanatçıların çalışmaları sergiler yoluyla Türkiye sanat ortamında tanınırlık kazanmış, yerli yabancı karma sergiler, konferanslar aracılığıyla da bu alanda etkili bir diyalog sürecine katkılar sağlanmıştır.

Sabancı Holding tarafından 2005 yılında Emirgan'da kurulan Sakıp Sabancı Müzesi; bünyesinde önemli bir hat koleksiyonu ve Osmanlı'dan Cumhuriyete Türk Ressamlar kuşağının en önemli eserlerini barındıran çok önemli bir koleksiyona sahiptir. Türk sanatının gelişimine olan katkılarının yanısıra, yurtdışından;

Roden'den Pikasso'ya, Dali'den, Anish Kapoor'a modern ve post modern dönem sanatın önemli örneklerini, Türkiye sanat izleyicisi ve sanatçısıyla buluşturmuştur.

Anılan tüm bu kurumlara ek olarak göre daha geç tarihte Beyoğlu' nda açılan; Arter ve Pera Müzesi benzer işlevlere sahip daha yeni oluşumlardır.

Yukarıda anılan tüm bu kurumlar dünya genelinden örneklerini verdiğimiz modern sanat müzeciği geleneğinden güncel sanat müzelerine geçişte ülkemizde bir köprü işlevi üstlenmişler. 20 yy. modern sanatının yanı sıra yurt dışından getirilen modern ve güncel sanatçıların yapıtlarının sergilenmesi sayesinde Türkiye de güncel sanatın yeni ifade biçimleri ve dil geliştirmesinde önemli katkıları olmuştur. Yerli ve yabancı sanatçılar ile birlikte yapılan karma sergilerle sanatımızın dünyaya entegrasyonunda önemli roller üstlenmişlerdir.

2.2.1. 1990'lardan Günümüze Önemli Sergi Etkinlikleri

2.2.1.1. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri

1980 lerden günümüze uzanan süreçte; kesintisiz istikrarla sürmekte olan tek sergi olan "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri"nden bahsetmek gerekir. Resim ve Heykel Müzeleri Derneği tarafından 1980 yılında , "Günümüz İstanbul Sanatçıları Açıkhava Sergisi" adıyla açılmış olan sergi, 1985 yılından sonra üslupsal bir değişim yaşanmış ve giderek farklı eğilimlerin denenmesi için bir platform niteliği kazanmıştır (Sönmez, 1996, s.1103). Sergilerde avangart yaklaşımlara yer vermesi, tanınmamış sanatçılara alan açması ve güncel sanatı destekleyen yapısıyla 80'li yıllarda zaman zaman eleştirilere maruz kalmıştır. Süreç içinde onlarca küratörün emek verdiği, Atatürk Kültür Merkezi dahil pek çok sanat mekanı sergilere ev sahipliği yapmıştır. 2003 yılından günümüze Akbank Sanat Merkezinde düzenlenen sergilere binlerce genç sanatçı başvuruda bulunmuş ve yüzlercesi seçilerek adını duyurma şansına kavuşmuştur. Serginin en önemli yanı, güncel sanat pratiklerinin uygulanması ve yaygınlaşmasında genç sanatçı kuşağına cesaret kazandırmasıdır.

2.2.1.2. Politik ve Eleştirel Konseptli Sergiler; Anı /Bellek, Küreselleşme- Devlet, Şiddet, Sefalet ve Gar Sergileri

1990'lı yılarda Türk Sanatında yeni gelişen bir olgu olarak çağdaş anlamda konseptüel küratöryel sergiler başlamıştır. Bu bağlamda giderek artan bir güçle adlarından söz ettirecek yeni sanatçıların gruplaşarak meydana getirdikleri bir dizi sosyo-politik göndermeleri olan sergi etkinliklerinden bahsetmek gerekir.

Bunlardan ilki, Vasıf Kortun küratörlüğünde 1992'de Taksim Sanat Galerisi'nde ve 1993'te Akaretler Yokuşu 50 numarada açılan "Anı/ Bellek I ve II" sergileridir. Birinci sergi kapsamında; Cumhuriyet sonrası Türk Modernleşmesi olgusu üzerinden; Osmanlı'dan Cumhuriyete batı ile ilişkilerin irdelendiği, Cumhuriyet sonrası batılılaşma yöntemi olarak geleneksel değerlere yapılan müdahaleler irdelenmiştir. Sergi yeni batılı ve modern yaşam tarzı olarak benimsenen; yeni alfabe, yeni giyim kuşam tarzı, modern mimari ile geçmişin belleğine yapılan müdahaleleri, katılan sanatçıların eleştirel çalışmalarıyla çarpıcı biçimde yansıtmıştır. Anı/Belek II Sergisi, 1993 yılında gene aynı yerde açılmıştır. Sergi mekanı; monarşiden cumhuriyete uzanan tarihsel hafızaya sahiptir. Geçmişte ünlü saray ressamı Fausto Zonaro'nun evi olan, Cumhuriyet sonrası da uzun bir süre Cumhuriyet Halk Partisi'nin İstanbul İl Başkanlığı olarak kullanılan bu mekan üzerinden, sergi kapsamında tarihsel açıdan Türkiye'nin sosyo-politik değişimleri irdelemiştir.

1993 ve 1995 yılları arasında küratörlüğünü Ali Akay'ın yaptığı; "Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet I ve II" sergilerinden bahsetmek önemlidir. Her iki serginin ortak teması adlarından anlaşılacağı üzere küreselleşme kavramıyla, devlet şiddeti ve sefalet kavramları arasındaki ortak noktaların birlikte okunmasından yola çıkılmış olmasıdır. Sergi, 1980 darbesi sonrası iktidarın yıllar boyunca toplum üzerine uygulamış olduğu sistemli şiddet olgusuna ve bir şiddet aracı olarak sefaletin rolüne odaklamıştır. Bu örüntülerden yola çıkarak 1990 sonrası dönemin iktidarının ikircikli bir tutumla bir yandan; evrensel temel hak ve özgürlükleri yerleştirme, yaygınlaştırma vaatlerine karşın, diğer yandan darbe sonrası oluşturulan yapı ve yöntemlere karşı etkin mücadele sergilemeyip dahası bu yöntemleri kendi bekası için etkin biçimde yeniden nasıl ürettiği eleştirisini yapmıştır.

Yine aynı yıl Selim Birsel ve Vahap Avşar öncülüğünde Ankara Garı'nda açılan "Gar" başlıklı sergi öne çıkmaktadır. Cumhuriyet sonrası Türk modernleşme düstürunun önemli göstergesi olarak ülke genelinde yapımına önem verilen demiryollarından hareketle mekan olarak Ankara Garı seçilmiştir. Geçmişten, güncele modernleşmede alınan yolun bir göstergesi olarak Gar mekanı 1990'lı yılların kaotik sosyo-politik gerçekliğine uzanan eleştirel bir yaklaşıma sahip çalışmaların sergilenmesine ev sahipliği yapmıştır. Sergi mekanı olarak Gar'ın seçilmesiyle Türkiye'de güncel anlamlarıyla henüz yeni dile getirilen kamusal alan kavramına daha o tarihlerde bir göndermede bulunulması önemlidir.

Bu sergilerin odak noktası; hiç şüphesiz daha o dönemden itibaren güncel sanat yöntemlerini kullanan, eleştirel bir yaklaşımla dürtülenmiş politik bir sanat anlayışının güçlenerek yaygınlaşacağına işaret etmesidir. Her üç sergide de yer alan sanatçılardan; Aydan Murtazaoğlu, Vahap Avşar, Bülent Şangar ve Gülsün Karamustafa'nın 1990 sonrası giderek artan bir ivmeyle resmi ideoloji ve onun sosyal izdüşümlerinin sorgulanacağı sosyo-politik bir sanatsal anlayışın ilk öncüleri olarak anmak gerekir. Bu sanatçıların çalışmalarına bir sonraki bölümde geniş kapsamlı olarak değinilecektir.

2.2.1.3. Genç Etkinlik Sergileri

1990'lı yıllarda gerçekleşen sanat etkinliklerinden biri olan 1995-1998 yılları arasında dört kez gerçekleştirilen genç sanatçılara özgürce ifade alanı açan "Genç Etkinlik Sergileri" de önemli bir yere sahiptir. UNESCO ve Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) işbirliğiyle gerçekleştirilen sergilere yüzlerce genç sanatçı katılma ve tanınma olanağı bulmuştur. Sergi temalarının seçiminde; küreselleşmeyle birlikte dünya genelinde değişen sınırlar, iktidar erki, sermaye, kimlik, cinsiyet, etnisite, kent, kentlilik gibi olgular ve bu olgular arasındaki paralellik ve zıtlıklar arasındaki örüntülere odaklanılmıştır. Böylece tüm bu sergiler, toplumsal ve soyo-politik konuların ve genç kuşak sanatçılar tarafından cesaretle ve artan bir ivmeyle; sanat üretmelerine, sanat alanına taşımalarına önemli katkılarda bulunmuştur.

2.2.1.4. Bienaller

Uluslararası bir bienalin amacı, uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini ortaya çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır (Madra, 2003, s.13). Bu bağlamda,1990'lardan günümüze kesintisiz yapılan en önemli sergi hiç şüphesiz "Uluslararası İstanbul Bienali"dir. İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın seksenli yıllar boyunca düzenlediği yaz festivalleri kapsamında yapılan "Öncü Sanat", "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri", "Yeni Eğilimler" gibi sergilerden evrilerek güncel anlamda, dünya şehirlerinde her iki yılda bir yapılan önemli bienal sergilerinden birine dönüşmüştür. İlki Beral Madra'nın küratörlüğünde yapılan İstanbul Bienali, 1987 yılından günümüze kesintisiz olarak sürdürülmektedir. Bu başarıda elbette dünya genelinde hâkim olan ulusüstü küresel bir dinamiğe kesintisiz eklemlenmesinin yattığını vurgulamak gerekir. İstanbul Bienali'nin önemi; sanatsal açıdan jeopolitik konumu dolayısıyla Avrupa şehirlerinden, Orta ve Uzakdoğuya, kuzey ülkelerinden, Güney Afrika' ya küresel sanat ve bienaller hinterlandının kesişim yolları arasında farklı kültürel coğrafya ve politik merkezleri çekim alanına dahil etmesi ve bu anlamda bir şehir olarak İstanbul'u merkeze oturtması olmuştur.

"İstanbul Bienali'nden 1990'ların başında haberim oldu. O zamanlarda bildiğimiz merkezlerin dışında gelişen, çağdaş sanata dair yepyeni bir haritayı temsil eden bir durumun uzantısı olarak Johannesburg, Havana hatta Sao Paulo bienalleriyle bağlantılı görüyordum. Venedik gibi büyük bienallerden sonra kendini farklı bir mesajla, bağımsız bir ses olarak kurumsallaştıran ilk etkinlik olduğunu düşünüyordum. Rosa Martinez'den bugüne değin gelişmeleri daha yakından izlemeye çalıştığımda ise bu bienalin kendine özgü bir geleneği olduğunu fark ettim ki, bu da etkinliğin sistematik bir biçimde kentle kurduğu ilişkiydi. Küratörlerin kentin güzelliği, karmaşıklığı, dinamizmi, kültürel çeşitliliği ve tarihsel birikiminden etkilenmemesi olanaksız. Geçmişte dünyanın merkezlerinden biri olan İstanbul ile, bugün küresel ağ içinde kendine yer edinmek isteyen İstanbul Bienali'ni kent

bağlamından ayrı düşünmek zor. Bu da bienale kendine özgü bir kimlik kazandırıyor" (Antmen, Radikal Gazetesi, 2006) .

İstanbul Bienali uluslararası ölçekte Türkiye sanatının ivme kazanarak gelişmesine ve tanınmasına öncülük etmiştir. Bir diğer önemi ülke içinde sanatın yaygınlaşmasıdır. Yeni bir dinamizm üreterek batıdan doğu illerine uzanan kendi coğrafyasında yeni sanatçıların önce ulusal, sonra da uluslararası düzeyde varlık göstermesine ve sanatçıların tanınma ve üretme edimini cesaretlendirmiştir. Böylece güncel sanatımızda yeni pratikler olgusunu ülke genelinde yaygınlaştırma görevini yerine getirmektedir. Sadece Türk sanatının değil, bienal merkezi olarak İstanbul şehri üzerinden de Türkiye'nin dünya ile entegrasyonunda önemli rol oynamaktadır. İstanbul Bienalinin yanı sıra, 2000 sonrasında Çanakkale, Sinop, Antakya ve Mardin şehirlerinde de bienaller düzenlenmeye başlanmıştır. Yerel halk tarafından desteklenen bienal etkinlikleri Anadolu kentlerinin merkez-çevre arasındaki mesafeyi aşmalarında önemli bir rol üslenmiştir. Bu anlamda Anadolu'da düzenlenen bienallerin güncel sanata ve her şeyden öte güncel hayata yönelik bir kolektif bilinç oluşturmadaki rolünün çok önemli olduğunu vurgulamak gerekir.

İstanbul Bienali temaları içinde tarihsel ve güncel perspektifle Türkiye'nin toplumsal dinamiklerine, kültürel ve sosyo-politik yapısına, bugününe ve yarılarına dair önermeleri içeren, ışık tutan ve bu açıdan öne çıkan; bir dizi konseptin varlığından söz etmek önemlidir. Özellikle 2000'li yıllar sonrasında dünya ve ülkemiz genelinde politik açıdan ön plana çıkan, kimlik, kent, kamusal alan, devlet ve birey, etnisite, demokratik çoğulculuk, iktidar gibi sorunlu alan ve kavramların bir biriyle dirsek temasında olduğu ve dile getirildiği 9, 10 ve 13. Uluslararası İstanbul Bienalleri bu anlamda önemlidir.

9. Uluslararası İstanbul Bienali 2005 yılında Charles Eche ve Vasıf Kortun'un küratörlüğünde "İstanbul" başlığıyla kente yönelmekte; göç, kamusallık, mutenalaşma gibi, kentin sosyal dinamiklerini ve sorunlarını sanat yoluyla görünür kılma çabası içermekteydi. Bienal kapsamında bir yenilik olarak Halil Altındere'nin küratörlüğünü yaptığı "misafirperverlik alanı" bulunmaktaydı. Katılan sanatçılarının çoğunun çalışmaları muhalif bir çizgideydi. Bu alan kapsamında yapılan "Serbest

Vuruş/Free Kick" sergisi kürt muhalefeti yarattığı iddiasıyla eleştirilere maruz kalmıştır.

10. İstanbul Bienali, Çin asıllı Fransız küratör Hou Hanru tarafından, "İmkansız Değil Üstelik Gerekli; Küresel Savaş Çağında İyimserlik" başlığıyla, yayımladığı kavramsal çerçevede; modernite, ulus devlet, üçüncü dünya, emperyalizm gibi politik kavramları ele alarak; küreselleşme ve liberal ekonominin dayattığı eşitsizliklere karşı kitlesel direnişlerle karşı koyulması gerekliliğini vurguluyor, güç ve sermayenin gelecekte; milliyetçilik, muhafazakarlık, ırkçılık, dinsel tutuculuk üzerinden, toplumun açık ve eksik yanlarını dolduracağı ve toplumlar tarafından içselleştirileceği tehlikesini vurgulamıştır. Türkiye modernleşme süreci bağlamında; ulus devlet ve Kemalist politikaların tepeden inmeci-dayatmacı oluşunun demokratik teamüllere ve hümanizma ruhuna aykırılıklar barındırdığından bahsederek; "Türk toplumunu mevcut çelişkili durumdan çıkarmak" için bireysel haklara ve hümanist değerlere saygı üzerine kurulu, aşağıdan gelen gerçekten demokratik bir modernleşme ve modernlik projesinin gerekliliği vurgulanmıştır. Hou Hanrou'nun bu tespitleri öteden beri laik-muhafazakar kutuplaşmasının ve gerginliğinin yaşandığı Türkiye'de; kurucu sosyo-politik yapıya eleştiriler getirdiği gerekçesiyle laik çevrelerden tepki almış, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Nazan Erkmen 10. İstanbul Bienali Küratörü Hou Hanru'nun katalog metninde alıntıladığı Kemalizme dair eleştirel cümlelere tepki olarak 'oradan gelip bize posta koyamazsın' mealindeki kınama bildirisi, bienal sponsoru Koç ailesine hitaben 'gerçek Türk sanatçılarını desteklemeliyiz' mesajıyla internette dolaşan e-postalar, Bienal'e reaksiyon olarak organize edilen sergilerin tanıtım metinlerinde 'buralı' sanatçıları sahiplenme motifi bu tepkilere örnekler olarak sayılabilir (Kosova, 2012, s.35).

10. İstanbul Bienali'nin hem kavramsal içeriği hem de, ilginç sayılabilecek mekan seçimleri bu mekanları çapıcı biçimde kamunun gündemine getirmiştir. Sergiler için seçilen mekanlar şehrin soyolojik belleğini bünyesinde barındıran; Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, 3 Numaralı Antrepo, Santral İstanbul ve Kadıköy Halk Eğitim Merkezi olarak belirlenmiş, her mekân kendi simgesel anlamına, mimarisine, geçmişine, işlevine ve kent hayatındaki yerine

göre farklı bir temayla sergilere ev sahipliği yapmıştır. Atatürk Kültür Merkezi'nde kentsel yaşama dair ütopya kavramı üzerinden Türk Modernlik Projesi süreci irdelenmiş; bu kapsamında AKM'nin varlığı ve temsil ettiği batılı değerlerden yola çıkılarak bu yapının varlığına yönelik toplumsal kabul ve itirazlara, 1970'li yıllarda yakılmasına, uzun süredir de yıkılması gerektiği tartışmalarına atfen "Yakmalı mı, Yıkmalı mı?" başlığı ile 13 proje yer almıştır. İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) bloklarının tarihi, mimarisi ve sosyal yaşamdaki işlevlerini göz önünde bulundurularak, "Dünya Fabrikası" teması ile küreselleşme çağında zamanla değişen çalışma ve üretme yöntemleri konu alınmış ve mekanda 27 projeye yer verilmiştir. Tophane'de, Antrepo No.3'te uluslararası göç, kentleşme, kültürlerarası ve sınır ötesi iletişimin konu olduğu 43 sanatçının eserlerine yer verilerek kentlerdeki "sosyal hayat ve kent hayatı" ana teması etrafındaki işlerden oluşan bir mekân tasarlanmış, kentleşme, göç, kültürlerarası diyalog, yerelleşme, göçmenlik, kente entegrasyon ve sınırlar etrafındaki vb. konular işlenmiştir (10. Uluslararası İstanbul Bienali Rehber Kitabı, 2007).

13. Uluslararası İstanbul Bienali, Gezi olaylarının ertesinde vücut bulmuş bir sanatsal etkinlik olarak göze çarpmaktadır. Bienalin kavramsal çerçevesinin açıklandığı basın toplantısında küratör Fulya Erdemci**,** 13. İstanbul Bienali'nin odak noktasının siyasi bir forum olarak kamusal alan fikri olacağını açıklamış, tanımı ve içeriği üzerine çok tartışılan bu kavramın, güncel demokrasi biçimlerini sorgulayan, günümüzün mekansal-ekonomik politikalarını tartışmaya açan, uygarlık ile barbarlık kavramlarını sorunsallaştıran, ve bu bağlamda sanatın rolünü araştıran, matris işlevi görecek bir yapı hedeflediklerinden bahsederek; bugün toplumdaki "mutlak öteki"ye işaret eden "barbar" tanımlamasının tekrar gündeme getirilmesinin neyi ortaya koyduğunu sorgulamıştır. Erdemci, baskın ve kemikleşmiş söylemleri sarsarak, toplumdaki en zayıf ve dışlanmışların da sesinin duyurulacağı bir alan açmak adına, sanatın yeni pozisyonlar yaratma ve yeni öznellikler inşa etme potansiyeline işaret etmiş; İstanbul Bienali'nin, kamusal alan söyleminin toplumsal siyasi bir forum yaratma olanağını, mekansal-ekonomik adalet, kamusal alanda sanat ve sanat-pazar ilişkilerinin açımlanması üzerinden öne çıkarmayı amaçladığını da belirtmiştir. "Kamusallık" kavramını yeniden düşünme imkanı yaratacak İstanbul Bienali, yeni

düşünce ve hayal gücü kanalları açmayı hedefleyerek, kamusal bir buluşma ve tartışma zeminini harekete geçirecektir. Toplantıda ayrıca, 13. İstanbul Bienali'nin sergi mekanları olarak kentsel dönüşüm sonucunda geçici olarak boş bırakılan kamusal yapıların kullanılacağı bilgisi de verilmiştir. Sergilerin yer almasının planlandığı mekanlar arasında, adliyeler, okullar, askeri yapılar, postaneler, tren istasyonları gibi eski ulaşım merkezleri, depo veya tersane gibi eski endüstriyel yapılar ve yoğun tartışmalara konu olan Taksim Meydanı ile Gezi Parkı gibi kamusal kent mekanları yer alıyordu. Bunun yanı sıra, alışveriş merkezleri, oteller ve ofis-konut kuleleri gibi günümüz şehirciliğinin alamet-i farikalarının da sanatsal müdahalelere açılmasının düşünüldüğü fikrini ortaya koymuştur." (13. Uluslararası İstanbul Bienali Rehber Kitabı: 2013).

2.2.2. 1990 Sonrası Sanat ve Sermaye İlişkisi

Yukarıda anılan dünya genelinden yerele sanat piyasasının küreselleşme ve neo-liberalizmle olan ilişkisi sonucu büyük şirketlerin sanata olan ilgisi aşikardır. Türkiye sanat piyasasındaki özel sektörün etkinliğine, yeni oluşan sanat kurumlarını ile olan ilişkilerine bakacak olursak sermaye ve sanat alanı arasında sıkı bir ilişkinin olduğu göz ardı edilemez bir gerçektir. Bu ilişki doğal olarak sorgulamalara açık bir alana işaret etmektedir. Bu sorgulama yalnızca sadece 1990 sonrasına ait değildir, başlı başına bir araştırma konusudur, bu nedenle tez kapsamında konuya yalnızca bilgilendirici mahiyette yer verilmesi uygun bulunmuştur.

Araştırmacı, yazar ve sanat tarihçisi Chin-tao Wu, "Kültürün Özelleştirilmesi - 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi" adlı kitabında, kültürün ve sanatın, özelleştirme sürecinden bahseder."1980 sonrası Atlantik'in iki yakasındaki şirketler, sanat koleksiyonculuğu gibi etkinliklerini arttırdılar. Kendi küratörleriyle ve sanat departmanlarıyla donanmış olan günümüz şirketleri, ekonomik güçlerini kullanarak, oluşturdukları koleksiyonları yurtiçinde ve yurtdışında sergilemeye başladılar; böylece imtiyaz ve yetki açısından kamu müzeleri ve galerileriyle sıkı rekabete girdiler. Aynı zamanda, sanat müzelerini ve galerilerini birer tanıtım aracına dönüştürdüler: Kültür kurumlarının toplumumuzda sahip olduğu işlevi devralıp bu kurumların sosyal statüsünden yararlandılar." (Wu, 2005, s.16).

Julian Stallabrass'ın eleştirel yaklaşımına göre, bu nokta finansal gücün dağılımı ile kültürel hakimiyetin paylaşımı arasında çarpıcı paralellikleri yakalayabileceğimiz noktadır. Küresel sanat satışlarının yarısından biraz azını gerçekleştiren ABD'nin kültür hâkimi olması hiç de şaşırtıcı değildir, Avrupa ise geriye kalan satış hacminin büyük bölümünü gerçekleştir bunun yaklaşık yarısı Birleşik Krallık'ın elindedir. Fransa sanat tacirliği alanında önemli bir kaynak oluşturuyor, İtalya ve Almanya da bu alanda önemli pazarlara sahiptir. Sanat eseri fiyatları ve satış hacmi, hisse senedi piyasasıyla at başı gider ve dünyanın belli başlı finans merkezlerinin aynı zamanda en önemli sanat satış merkezleri olması hiç de rastlantı değildir. Bu paralelliği tespit ettiğimizde, sanatın yalnızca amaçsız bir serbest oyun bölgesi olmadığını kavrarız; sanat piyasası, aynı zamanda sanat eserlerinin, yatırım, vergiden kaçınma ve kara para aklama gibi çeşitli amaçlar için kullanıldığı ikincil bir spekülasyon piyasasıdır (Stallabrass, 2010, s.15). Artun, bu dönemde olşan "sanat piyasasını" sanat, sanatçı, hami, arasındaki ilişkileri eleştirir. Bu mecra prestijini, sanatçıların oluşturduğu değer üzerinden, iktidarını ise kültürel hamilik sıfatıyla var etmektedir. Söz konusu sistem içinde sanatçı, hem özgür kabul edilir; çünkü malzeme, içerik, stil, akım ve fikirden bağımsız hareket edebilmektedir, hem de alabildiğine tutsaktır; çünkü romantizmden bu yana sahip olduğu, sanatın varlığı ve neyin sanat olduğuyla ilgili iradeyi yitirmiş, bu iradeyi sanat piyasasına devretmiştir (Artun, 2011, s. 182).

Julian Stallabrass, Chin –tao Wu ve Ali Artun'un işaret ettiği eleştiriler; sanat piyasası ve neo-liberal ekonomi arasındaki ilişkiyi net biçimde ortaya koymaktadır**.** Ancak kapitalist ekonominin yönlendirme ve tahakkümleri yanı sıra, bu dönemde dünya genelinde sanat üzerinden yoğun ve canlı bir iletişimin kurulduğu yönündeki önemli bir gerçeği de vurgulamak gerekir. Uluslararası sergiler; bienaller, çağdaş sanat müzeleri, müzayedeler ve galerilerle sanatın küresel ölçekte dolaşımı sağlanmıştır. Bir diğer önemli olgu sayıları hızla artan bağımsız sanat kurumları, inisiyatifleri ve bu kurumların sanatçılara sağladığı maddi destek sayesinde fikir ve sanat eserleri daha da özgür ifade edildiği, kültürlerin birbirlerini anlama, tahlil etme, önermelerde bulunma imkanlarının genişlediği bir dönemden de söz etmek mümkündür. Bu anlamda küreselleşme ruhunun uluslararası sergi ve etkinlikler eliyle yaygınlaştırıldığını, önceki on yıllara kıyasla daha evrensel meselelere ilgi

duyan ve daha kolay algılanan ortak bir sanatsal dilin üretildiğini olumlu bir yan olarak vurgulamak gerekir.

2.2.3. Alternatif Sanat Kurumları ve Sanatçı İnisiyatifleri

Türkiye'de politik etki yaratmak üzere çağdaş sanat pratiklerinde önemli bir yaklaşım da, kamusal alanda üretilen ve kamusal alanı gözeten sanat anlayışıdır. Yaşam ve karşılaşma mekanları olarak muhalif kamusal mekanlar yaratmayı öneren, gündelik yaşamların içine sızan deneyimler ve toplumsal ilişki biçimleri örgütleyen bir tür kolektif eylem laboratuvarı ya da yeni tip kamusal sanat için dünyada pek çok farklı isim kullanılıyor; topluluk temelli sanat (comunity based art), proje temelli sanat, aktivist sanat ya da yeni tip kamusal sanat. Az sayıda da olsa Türkiye'de de işbirliği ve katılımı önemseyen "yeni tip kamusal sanat" olarak nitelendirilebilecek pratikler mevcut. Özellikle Türkiye'de 2000'li yılların ürünü olan sanatçı inisiyatiflerinden; Oda Projesi, Hafriyat, 5533, Apartman Projesi, Artık Mekan, Atıl Kunst, Dar Alan, Masa, Kurye, PİST, Nomad, Xurban Collective, Depo Sanat, Diyarbakır Sanat Merkezi ilk akla gelenlerdir. (Özden ve Bakçay, 2012, s.45)

Bağımsız sanatçı ve sanatçı grupları tarafından, 2000'li yılların başlarından itibaren sayısı giderek artan bağımsız yapılar, oluşumlar dikkat çekicidir. "İnisiyatif olarak da adlandırılan bu yapılar bir yandan sanat alanında varlık gösterme, bir yer edinme, söz söyleme yönünde sanatçılara geniş olanaklar sunmuş, diğer yandan gerek sanatçıları gerekse sanatın temasta bulunabileceği alan ve oluşumları bir araya getirerek etkileşimlere kapı açmıştır.

> "Uluslararası literatürde bu oluşumlar en genel kullanımla artist-run spaces, yani sanatçılar tarafından yürütülen (belki de işletilen) mekanlar olarak anılıyor. Ancak inisiyatif kelimesi (ki onu bile yanlış yazıyoruz) daha çok üçüncü dünya ülkelerinde kullanılıyor. Çünkü kelimenin sözlük anlamı 'yaşamı yönlendiren, şekil veren güç-kendi kararı ile hareket edebilme yeteneği' olmasının yanı sıra 'özgürlük/bağımsızlık' demek, yeni sanat oluşumlarını tanımlamak için bu kelime 'yerinde' bir seçim gibi duruyor (İnce, 2004, s.41).

Bu inisiyatiflerin en eskisi Hafriyat Grubudur. Grup; Antonio Costentino, Mustafa Pancar, Hakan Gürsoytrak tarafından eleştirel ve muhalif bir çizgiyle kurulmuştur. İlk sergisini 1995 yılında Karşı Sanat Galerisi'nde açmıştır. Politik bir tutum içinde güncel gerçeği, meseleleri görünür ve popüler hale getiren araçları kullanarak yapıtlarını üretmekte ve bu çalışmaları sergilemektedirler. Hafriyat Grubunun kent, kentin çeperleri ve taşraya dair biriktirdiği görsel veri ve malzemeler yine Hafriyat tarafından Karaköy'deki sergi mekanında organize edilen son derece çarpıcı nitelikteki sergiler olan; " Seçim Afişleri", "Sokak Sanatçıları", "Allah Korkusu", "Münferit", "Haksız Tahrik", "Makul" vb. akla gelen başlıca etkinliklerdir. Hafriyat Grubu kalabalık bir sanatçı kitlesiyle sanat ortamında varlığını etkin biçimde sürdürmektedir.

Selda Asal tarafından Asmalımescit'te kurulmuş olan "Apartman Projesi" sanatçı çalışmalarının mekanın vitrininden izlenebilmesi sayesinde, inisiyatiflerin fiziksel güçlükler karsısında güncel anlamda çözümler üreten yapılar olduklarına samimi bir örnek teşkil etmektedir. Tüm sanatçı inisiyatiflerinde olduğu gibi genç ve tanınmamış sanatçılar Apartman Projesi bünyesinde eserlerini sergileme olanağına kavuşmuştur.

Bu oluşumların ilklerinden sayılabilecek, "Oda Projesi"nin etkinlikleri inisiyatiflerin sosyo-kültürel açıdan sanat yoluyla üslendiği rolün açıkça kavramasına imkan verecektir. 2000'lerden günümüze mutenalaşma tartışmaların odak noktalarından olan Galata semtinde projelerini gerçekleştiren; Özge Açıkkol, Güneş Şavaş ve Seçil Yersel tarafından kurulmuş bir kolektiftir. Bulundukları çevrenin sosyo-kültürel potansiyellerinden beslenerek özel ve kamusal alan kavramlarının sınırlarını ve niteliğini araştırarak görünürlük kazandırmaktadırlar. Oda adını verdikleri mekanları buluşma ve yeni bir kamusal alan laboratuvarı olarak galeri veya müze dışı bir sanat alanı işlevine sahiptir. Bulundukları mahallenin çocuk, yaşlı, kadın, erkek tüm sakinleriyle sanatçıları bir araya getirip ortak projeler gerçekleştirmektedirler. Grup üyeleri Galata'daki mekanlarında bir proje başlatmadan önce, 1997-2000 yılları arasında mahalle sakinleri ile üç yıllık bir paylaşım yaşamışlar ve bu süreç mahalle sakinleri ile bağlarının güçlenmesine neden olmuştur. Galata'da yapılan şenliklere katılma, protesto eylemlerine katılma,

sokakta resim çalışmaları yapma, komşulara ev ziyaretleri gibi paylaşımlar grubun çevrede kabulünü hazırlayan etkenler olmuştur. Grup üyeleri atölyelerini çocuklara açarak odalarından birini onlara ayırmışlar ve resim malzemeleri, televizyon koyup, bir de salıncak kurmuşlardır. Giderek çocukların sayısının artması ve çocukların anne babalarının da bu odaya gelmeye başlaması ile oda yetmemiş etkinlikler apartmanın avlusuna taşmıştır. Çocukların resimleri sergilenmiş ve müzik grupları mekanda konserler vermeye başlamışlardır (Çalıkoğlu, 2007, s.64). Anılanlardan da anlaşılacağı gibi sanatı tabana yaymak, sanat yoluyla kentin sosyokültürel ve ekonomik değişimlerine olumlu katkının yanı sıra tahlil ve tanıklık etmektedirler. Açıkkol, 2000 yılından beri konuşlandıkları Galata'da mahalle sakinleriyle olan deneyim ve ilişkilerini şu şeklinde ifade etmektedir;

> "Oda Projesi'nin kendini rastlantılara bırakarak geliştirdiği ilişkide, bu mutenalaşma sürecini dönüştürebildiğimiz ölçüde 'dışarıdan gelenler' olma konumunun, ilişki sürecinde rol değişimlerine neden olması söz konusudur. Komşuluk, 'dışarıdan gelme' durumunu bir anlamda sıfırlandırır ve Oda Projesi'nin bir değişim değil bir 'mübadele' öngörmesine neden olur. Bu mübadelenin sınırları paylaşılan gündelik hayatın sınırları ile belirlenir. Böylelikle mahallenin sakinleri ile Oda Projesi'nin üyeleri ve misafirleri arasında herhangi bir hiyerarşi olmaksızın deneyim paylaşımları yaşanır. Bu ilişkinin işleyip işlemediğinden öte bu fikrin kendisi, sanat projeleri yoluyla deneye sokulur. 'Birlikte yaşama öngörüsü olarak sanat' bir tanım önerisi olabilir" (Açıkkol, 2004. s.94) .

Diyarbakır Sanat Merkezi 2002 yılında yerel ve uluslararası sanatçıların kentte etkinlik düzenlemelerini sağlamak ve Diyarbakır'daki sanatçıların gelişmesine yardımcı olmaktır. Diyarbakır Sanat Merkezi, olağanüstü hal içerisinde sivil dernek oluşturulamadığı için bir anonim şirketi olarak kurulmuştur. DSM' ye finansör olan Anadolu Kültür A.Ş. bir inisiyatife aykırı bir durumda görünse de, amaçları için gereken esnekliği gösterebilmek inisiyatif yapısının temel özelliğidir (Çalıkoğlu, 2009). Sanatsal bir etkinliğin doğru tanımlanabilmesi için kentin yerel kültürü ile organik bir ilişki içerisinde olunması gerekmektedir. DSM, Diyarbakır'ın etnik

yapısını meşru kılarak varlığını kentin dinamiğinin içerisine yerleştirebilmiştir. DSM kurulduğu amaç doğrultusunda çalışmalarına devam etmektedir (Diyarbakır.org).

2009 yılında İstanbul'da kurulan Depo Sanat, kendini İstanbul şehir merkezinde yer alan bir kültür sanat merkezi ve tartışma platformu sunan ve Türkiye'de Güney Kafkaslar, Ortadoğu ve Balkan ülkeleri ile bölgesel işbirliği yapmaya odaklanan ilk inisiyatif olarak tanımlamaktadır. (depoistanbul.net).

2003 yılında kurulmuş olan Nar Photos; haber ve belgesel fotoğrafçılığı dalında bağımsız çalışan bir kollektif olarak dikkat çekici çalışmalara imza atmıştır. Kolektif üyeleri amaçlarını; "Fotoğrafı dünyayı anlamak ve ifade etmek için görsel bir araç olarak kullanmak, olayları sunulduğu şekliyle kabullenmektense, sorgulamayı tercih etmek, yaşamın farklı durumlarını ortaya koyarak, yakın geçmişe dair toplumsal bir hafıza ve geniş bir tartışma alanı yaratmak" olarak ifade etmektedir. Ajans; ulusal ve uluslararası pek çok basın yayın kuruluşuna haber görseli hizmeti sunmaktadır.

Yöneticisi, moderatörü, küratörü olmayan bir kolektif olan İç Mihrak, kar amacı gütmeyen anonim yapıya sahip bir tasarım kolektifidir. Ele aldığı konular genellikle, Türkiye'ye özgü; resmi anlayış, resmi tarih ve popüler kültür fragmanları; ikonlar, ikonik kişiler, çağdaş ve geleneksel değerler olan "İç Mihrak", kendisini; "size doğru yolu göstermez, size sadece yürümekten bıktıracak kadar çok alternatif rotanın var olduğunu ispatlar. "İç Mihrak"ın hazırladığı afiş, stickerler, grafik kompozisyonlar da kullandığı hiciv dilini; ne resmi dilin ufkuna hapistir, ne de sokak dilini mihrap kabul eder; O bütün dillerle sevişir." (icmihrak.blogspot.com) şeklinde tanımlıyor.

İnisiyatiflerce gerçekleştirilmiş çarpıcı etkisi olan sergilere örnek olarak; "toplumsal cinsiyet" sorununu dert eden "Makul", "Haksız Tahrik" başlıklı feminist eylem-sergi; Hafriyat Karaköy'ün örgütlediği ve İstanbul Off Space kapsamında yer alan "Allah Korkusu" afiş sergisi, Sulukule Platformu'nun organize ettiği kentsel dönüşüm sürecini belgeleyen " Sulukule Sergisi", Hrant Dink'in ölümü sonrası 19 Ocak Kolektifi'nin çalışmaları, İstanbul'un neo-liberal yeniden paylaşım haritası "İstanbul Map" 7-8 Temmuz 2012'de kürtaj yasağını protesto etmek için yapılan eş zamanlı kolektif sanat eylem çağrısı (Özden ve Bakçay, 2012, s.45) Depo'da

düzenlenen "Ateşin Düştüğü Yer" , Karşı Sanat, Ada Sanat işbirliğiyle düzenlenen "Zaman Aşımı" Nar Photos'un gerçekleştirdiği kentsel dönüşüme odaklanan "Milyonluk Manzara", Gezi olaylarını belgeleyen Depo'da açılan geniş katılımlı sergiler akla gelen çapıcı etkinliklerdir.

Bu bölümde anılan 1990 sonrası Türkiye sanat ortamının fiziksel altyapısını oluşturan tüm bu farklı mecralarda üretilen ve sergilenen sanatın politik okumasını bir sonraki bölümde ele alacağız.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1990 SONRASI TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANATINDA POLİTİK YAKLAŞIMLAR

3.1. 1990 SONRASI DÜNYA VE KÜRESELLEŞME

3.1.1. 1990 Sonrası Dünya Genelinde Politik İklim ve Küreselleşme

İkinci dünya savaşının bitişini takiben savaşın galipleri tarafından oluşturulan iki kutuplu dünya düzeni 1980' li yılların sonlarına gelindiğinde hala etkin biçimde hüküm sürmekteydi. Bununla birlikte Doğu blokuna bağlı pek çok ülkede demokrasi arayışları, ekonomik sıkıntılar, işçi hakları gibi konularda itiraz ve mücadeleler Varşova paktının kuruluşundan beri hiç eksik olmamıştır. Sovyetler Birliği daha 1960'lı yıllarda Macaristan ve Çekoslovakya'da ki demokrasi arayışlarını askeri güç kullanarak bastırmak zorunda kalmış, 1980' li yıllar boyunca devam eden Polonya İşçi sendikası grevleri, yine 80'li yılların sonunda doğrudan SSCB'ye bağlı cumhuruiyetler de ki bağımsızlık haraketleri Doğu Blokunda yaşan muhalif olaylara gösterilecek önemli örneklerdir. İki kutuplu dünyanın geleceğini fazlasıyla etkileyen en önemli olay bölümüş Almanya topraklarında gerçekleşmiştir. Almaya savaş sonrası iki parçaya ayrılmış Batı Blokuna bağlanan Batı Almanya dünyanın sayılı gelişmiş ülkeleri arasına girmiş, eski başkent Berlin 1961 yılında doğu ve batı arasında bir duvarla ikiye ayrılmış bu duvar soğuk savaşın anıtsal sembolü olmuştur. Böylesi bir politik iklimde Doğu Alman Cumhuriyeti siyasi erkini koruyamamış, 1989 yılında Berlin duvarı halk tarafından yıkılmış, böylece iki Almanya'nın birleşmesine ve politik alanda Komünizmin çöküşüne giden yol açılmıştır.

Doğu Bloku ülkeleri, Komünist devlet yapısının ürettiği bürokratik sosyalizm ve güçsüz ekonomi nedeiyle Batı bloku ile kıyaslandığında pek çok sorun yaşamaktaydılar. Bireysel özgürlükler ve ekonomide ciddi sorunlar vardı. Bu dönemde Sovyetler Birliğin'de iş başına gelen Michael Gorbaçov, bozulan ekonomiyi rayına oturtmak amacıyla silahlanma yarışından, uzay savaşları

projelerinden vaz geçmiş ve açıklık politakası yürüterek demokratik alanda reformlar yapmıştır. Bu süreç 26 Aralık 1991 yılında SSCB'nin resmen sona ermesine kadar devam etmiş hemen ardından eski Sovyet Cumhuriyetleri uzun zamandır mücadelesini verdikleri bağımsızlıklarına kavuşmuşlardır.

Sovyet rejiminin sona ermesiyle Soğuk Savaş bitmiş, ardından dünya genelinde Blokların olmadığı, tekil bir yapıdan yola çıkarak Küreselleşme (globalisation) olarak adlandırılan yeni bir süreç başlamıştır. Bu dönemde özgürlükler bağlamında; sınırların ortadan kalktığı, diyaloğun ve çok kültürlülüğün hedeflendiği yapısal bir oluşumun dünya genelinde yaygınlaştırılması amaçlanmıştır. Batı Avrupa için yayılmacı bir tehdit olarak görülen Sovyetler Birliği'nin ortadan kalkmasıyla bilikte Doğu Avrupa ülkeleri bağımsızlıklarını tam anlamıyla elde etmişlerdir. Bu durum uzun süredir birleşik bir Avrupa'nın hayalini kuran Batı Avrupa devletlerini harakete geçirmiştir. Demokrasi ve refahın yayılacağı ortak bir Avrupa için adımlar atılmış nihayet 1999 yılında üye ülkelerde ortak para birimi olarak Euro kabul edilmiştir. 1990' lardan 2000' lerin sonuna uzanan süre içinde eski doğu blokuna dahil Doğu Avrupa ülkeleri zamanla Avrupa Birliği'nin birer parçası olmuştur. Dönemin eksikliklerine ve eşitsizliklere rağmen birleşik Avrupa projesi küreselleşme ruhunu en iyi temsil eden olgu olmuştur.

Ekonomik alanda ise Komünist ekonominin mağlubiyeti sonrası, dünya genelinde serbest piyasa koşullarının yerleşmesi, sermayenin, malların, yatırımların ve dolayısıyla " insanların" serbestçe dolaşabileceği bir düzen öngörülmüştür. Böylece Neo Liberalizim olarak adlandırılan yeni sosyopolitik ve ekonomik yapıyla özgürlükler ortamında Kapitalist ekonominin dünya geneline yayılması hedeflenmiştir. 1990'lı yılar da ekonomik gelişme daha önce hiç olmadığı kadar küresel ölçekte yaygınlaşmış, bu mali bolluğun neticesinde tüketim ekonomisi ve onun getirisi olalarak topumsal yapıda yeni standartlar üretilmiştir. Bu minvalde bireyci bir yaklaşım, bireyci tüketim ve lüks yaşam standartlarının hedeflenmesi yaygınlık kazanmıştır. Bu dönemde halihazırda ABD başta olmak üzere sanayileşmiş batılı ülkelerde toplumsal alanda yaygın bir özgürlük anlayışı ve madi zenginlik mevcuttu. Küreselleşme ile Neoliberal Politikalar yoluyla özgürlükleri ve serbest

piyasa ekonomisini dünya geneline yayarak bu refah ortamının yagınlaşması hedeflenmiştir.

1990 sonrası yaşanan iki önemli olay, etkileri daha sonrada katlanarak hissedilemeye devam edecek olan I. Körfez Savaşı ve Irak'ın işgalleridir. 1991 yılında Sadam Hüseyin yönetimindeki Irak, Kuveyt' i işgal etmiş, Bush yönetimindeki ABD ise, Kuveyt'i geri almak amacıyla körfez ülkelerinin desteğiyle Irak'a yönelik körfez savaşını başlatmıştır. 11 Eylül 2001 saldırılarının ardından, oğul Bush yönetimi, Sadam Hüseyin'in saldırıların arkasında yeraldığı ve kimyasal silah ürettiği gerekçesiyle Irak'ın işgal etmiştir. Bu savaşlar, 1990 lardan günümüze, ABD' nin Ortadoğu' daki varlığına dair olumsuz rolde büyük öneme sahiptir.

Küreselleşme sürecinde, Neo Liberal politikalar serbest ekonomi ve rekabet kurallarına hazırlıksız olan 3. Dünya halkları için tarihin en büyük gelir adaletsizliği ve eşitliksizlerde tanık olunmaktadır. Küreselleşmenin sahip olduğu bu tehlikelerle dönemin aydınlarının ilgisini çekmiş ve bu konuda uyarılara neden olmuştur. 15 Ocak 2002'de Romain Leick'in Der Spigel dergisi adına Jean Baudrillard'la yaptığı söyleşide, Baudrillard küreselleşmenin acımasız yönleriyle ilgili şu görüşleri dile getirir.

> "İnsanları kurtardığını iddia ediyor fakat sadece kuralları ortadan kaldırıyor. Bütün kuralların ortadan kaldırılması, daha kesin bir deyişle bütün kuralların salt pazarın kanununa indirgenmesi özgürlüğün tam tersidir – onun yanılsamasıdır. Onur, şeref, imtihan, feragat gibi eski moda ve aristokrat değerlerin artık hiçbir kıymeti harbiyesi yoktur." (Leick; Bodrillard'la Söyleş http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/130583.asp; 2002)

Naom Chomsky küreselleşmenin; "2. Dünya Savaşının peşinden dünya ekonomisinde regülasyonu sağladığı düşünülen küreselciliğin aslında egemen büyük şirketlerin elitlerinin ayrıcalıklarını sağlamlaştırma araçları olduğunu" ifade eder (Heartney, 2011,292). Küreselleşme karşıtı protestolar 2000'li yıllar boyunca artarak devam etmiş, Davos Dünya Ekonomik Forumu aktivister tarafından sürekli olarak

protestolara maruz kalmıştır. 2001 yılından itibaren Dünya Soyal Forumu yine aynı amaçla toplanan Avrupa Sosyal Forumları "Savaşa, Irkçılığa, Neo Liberalizme Karşı" motolarıyla dünyanın farklı kentlerinde toplanmaktadır. Küreselleşme süreci ve neo liberal politikaların yarattığı eşitsizlikler hâlihazırda sürüp giderken bu eşitsizlikleri en çok üçüncü dünya ülkeleri vatandaşlarının yanısıra, gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin kentli orta sınıfları ve dar gelirli vatadaşları hissetmektedir.

Dünya nüfüsunun giderek kentleşmesi, nüfüsun büyük oranda kentlerde toplanması da doğal olarak politik farkındalığı olan muhalif bir kentli sınıfı meydana getirmiştir. 2000'li yılların ortasından 2010'lu yıllara yayılan bir süreçte özgürlük ve demokrasiye yönelik arzu ve talepler kentli kitleler tarafından şiddetle protesto edilmiştir. Şehirlerinin meydanlarını dolduran İspanyol, Yunan, Fransız, Amerikalı, İngiliz ve Türk v.b genç protestocuların hedefi; geçmiş nesil politikacıların eliyle inşa edilmiş ülkelerinde ve dünya genelinde hala yürürlükte olan işsizlik ve yapısal eşitsizliklerdi. Bu protestocuların ortak hedefi ufukta göremedikleri ulaşılabilir bir gelecek arzusu, otoritelerin birey yaşamını düzenlemediği ve kontrol etmediği bir dünya düzenidir. 2010 sonrası başta Tunus'ta ortaya çıkan, kısa sürede Libya, Mısır, Körfez Ülkelerinin kentlerine ulaşan protestolar da başlarda dünya genelinde ortya çıkan benzer itirazlar niteliğindeydi. Kısa sürede Arap kentlerine yayılan çoğunluğu gençlerden oluşan eşitlik ve özgürlük arayan kalabalıklar dünya genelinde umut yaratmış, diktatörlerin devrilmesi bu haraketin "Arap Baharı" olarak nitelenmesine neden olmuştur. Ancak bu toplumların demokratik sosyopolitik geçmiş deneyimlerinin olmayışı, kısa sürede dini ve seküler temelli çatışmaların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Irak ve Suriye'de ortaya çıkan radikal dinci terör örgütlerinin dehşet saçan uygulamaları nedeniyle Arap Baharı hareketi başarısızlığa uğramış, Arap kışı olarak anılmaya başlamıştır. Bu dönemde Ortadoğu'yu saran sonu gelmez devletler arası anlaşmazlıklara, laik- muhaffazakar yönetime dayalı tercih ve çatışmalarının yanı sıra bir de mezhebi farklılıklardan kaynaklanan anlaşmazlıklar eklenmiştir. Özellikle 2011 yılından itibaren Suriye iç savaşının yarattığı dramatik ve kaotik atmosfer başta Suriye'li olmak üzere, Asya ve Afrika'nın az gelişmiş ülkelerinden Batıya, Avrupa ve Amerika kıta ülkelerine büyük ölçekte bir göç hareketini başlatmıştır.

Şüphesiz İnternetin gelişmesi ve yaygınlaşması ile dünya genelinde yaşanan iletişimin küresel ölçekte yaygınlaşması ve kolaylaşması yukarıda anılan tüm sosyopolitik hareket ve eylemlerin çıkış ve yayılmasında önemli rol üstlenmiştir. Gerek kamuoyundan saklananan gerçeklerin ortaya döküldüğü Weakileaks olayında gerek genç kuşağın dünya genelinde kentlerden çıkan toplumsal itrazları göstermiştir ki; teknoloji artık hayatımızda sadece teknik boyutuyla değil süregelen tüm toplumsal kabul, inanış ve değerleri de sorgulatacak ve dönüştürecek düzeyde döneme damgasını vuran bir fenomen haline gelmiştir. Bu gün ebeveynlerinden daha çok "Google" arama motoruna soru soran yeni bir kuşak dünya üzerinde hüküm sürmektedir. 1990 sonrası dünya; halen daha etkin olmasına rağmen, kitleleri yönlendiren bir medyanın giderek etkisizleştiği, bağımsız platformların yaygın kullanımı sayesinde daha tarafsız, daha etkin bir katılımla; bilgi, belge ve olguların paylaşıldığı, geniş kitlelerin çoğulcu bir düzeni talep ettiği çağı yaşamaktadır.

3.1.2. 1990 Sonrası Türkiye'de Yaşanan Politik Gelişmeler

1990 sonrası iki kutuplu dünya politik sisteminin çökmesi sonucu başta eski Sovyet uydusu ülkelerde olmak üzere totaliter rejimler yıkılmış, dünya genelinde demokrasi ve özgürlük arayışları yaygınlaşmıştır. Kürselleşmenin de etkisiyle "Ulus Devlet" dışı modellere alternatif yeni devlet modelleri arayışları hız kazanmıştır. Kürselleşmenin getirisi olan bu arayışlar 1990'ların başlarından günümüze Türkiye'de sosyopolitik ve kültürel alanları güçlü biçimde etkilemiştir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluşundan günümüze uzan süreçte devletin idari yapısı ve halk için ön gördüğü paradigmalar, "tek tipleştirci" anlayışa karşı toplumun farklı kesimlerinden gelen farklılıklara ve kimlik temellerine dayalı itirazlar döneme damgasını vurmuştur.

1993 yılının Ocak ayında Uğur Mumcu ile başlayan siyasi cinayetler, aynı yıl yaşanan Madımak Oteli faciası, dönemin şiddetine birer örnektir. Ülke 1993-2002

arasında koalisyon hükümetlerince yönetilmiş. 90'lı yıllar boyunca ekonomik krizlerle boğuşmuştur. Bu dönemde devlet kademeleri tepeden tabana, rüşvet, yolsuzluk, haksız rant iddialarına yoğun biçimde maruz kalmıştır. 1996 yılında yaşanan Susurluk olayı, kaza yapan bir aracın içinde miletvekili, eski emniyet müdürü ve mafyanın bir arada bulunması, dönemin kirli ve girift ilişkilerini gözler önüne sermiştir.

1990' lı yıllar da İslami kesimlerce dindarlığın; sadece özel alanda yaşanmasını değil, kamusal alanda da bir kimlik olarak tanınması talepleri etkin biçimde duyulur hale gelmiştir. 1980'lı yıllardan kalma başörtüsü sorunu; üniversitelere alınmayan başı örtülü kız öğrencilerin meseleleri sıkça kamusal alanda protestolarla dile getirlimştir. Bu mesele ancak 2010'lu yıllarda gerçek anlamda çözüme kavuşmuştur.

1990'lı yıllarda sosyalist kesimlerce kurulan SHP (Sosyaldemokrat Halkçı Parti) Kürt meselesinin barışçı yollardan çözümü için çaba göstermiş, 1994 yılında SHP bünyesinde bir gurup Kürt milletvekili meclise girmiştir. Ancak Mecliste yaşanan Kürtçe Yemin metni krizi neticesinde, vekillerin dokunulmazlıkları kaldırılmış ve tutuklanmışlardır. 1990 lı yılarda sorunun çözümüne yönelik şahin bir politika etkin biçimde yürütülmüştür. Bu dönemde göç ettirme ve politik açıdan etkin kişilere karşı bölgede ve ülkenin batısında faili meçhul cinayetler yaşanmıştır. 2002 yılı seçimlerinde, seçmen 1990'lı yıllar boyunca etkin; yaşan ekonomik krizler ve şiddet karşısında etkisiz olan hatta olumsuz bu tabloyu daha da kötüleştiren ve hatta yarar sağlayan dönemin politikacılarını meclis dışında bırakmış, yeni kurulan Adalet ve Kalkınma Partisi ve Cumhuriyet Halk Partisini Türkiye Büyük Millet Meclisine göndermiştir (Kahraman, 2013)

1990 sonrası dünya genelinde Küresel politikalar bağlamında; kırsal hayat tarzı ve üretim biçimi yerine, kentleşme ve sanayileşmenin tercih edildiği bir bir dönem yaşanmaktadır. Bu dönemde Türkiye' de de 1990'lı yıllardan günümüze kırsaldan kente göçün daha da yoğun yaşandığı belirtmek gerekir. Kalabalıklaşan, altyapıdan yoksun kentleşmeyi önlemek amacıyla 1990'lı yıllarda TOKİ (Toplu Konut Ortaklığı İdaresi) dar gelirli kesimler için toplu konutlar yapmaya başlamıştır.

Ancak kentlerin astromik hızla artan nüfusuna çare olamamıştır. 2000 li yıllardan günümüze Kentler üzerinde Küreselleşmenin baskısı daha da artmış, Kentler; özel yatırımın ilgi odağı haline gelmiş, marka değer olarak görülmüş, bu amaçla kent kırsalı ve ormanları imara açılmıştır. Kent mekezlerindeki bölgeler kentsel dönüşüme tabii tutularak büyük rant alanları yaratılmıştır. Bu dönemde meydanlar ve kamausal alanların yeniden düzenlenlenmesiyle toplumsal belleğin dönüştürülme arzusu karşısında toplumsal itirazlar yaşanmıştır.

Tüm bu veriler bağlamında 1990 sonrası Türkiye'de Laik, Müslüman, Kürt, Alevi gibi etnik din temelli kesimlerin yanı sıra bir kimlik olarakta cinsiyet meselesinin tanınma, kabul görme arzusu bağlamında sesinin duyulduğu bir toplumsal ortamın var olduğunu vurgulamak gerekir. Evrensel düzeyde demokratik temel hak ve özgürlükler; artık kimliklerin yaşam, tanınırlık ve kabul görme aracı olarak açıkça talep edilmekte, toplumu oluşturan kimlikler azınlık olarak sayılmak yerine kamusal alanda özgürlük, eşitlik ve birlikteliğin yollarını aramaktadırlar.

3.2. 1990 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATTA POLİTİK ELEŞTİRİ

3.2.1. İktidar Otoritesi ve Kült Kimlik Eleştirisi

> "12 Eylül 1980 darbesi ve sonrası Türkiye'de yaşanan insani ve toplumsal kayıplar çok büyük ve algılanamaz boyuttaydı. Tutuklamalarla yakalananlar sadece şüpheli teröristler değil; saygın sendikacılar, meşru siyasetçiler, üniversite öğretim üyeleri, öğretmenler, gazeteciler, hukukçular, kısacası, Eylül 1980 öncesinde solcu (ya da kimi durumlarda İslamcı) görüşlerini dile getirmiş olanlardı" (Zürcher, 1995, s.408).

Dönemin toplumu gibi sanatçılar da baskı ikliminden olumsuz yönde etkilenmiş, ancak 1980'lerin ikinci yarısından itibaren uygulanan liberal politikalar ve 1990 sonrası yaşanan küreselleşmenin iyimser etkileri ve toplumu ve dönemin sanatçı niteliğini de olumlu yönde değiştirmiştir. 1990'lı yılların sanatçı kuşağı için

küreselleşmenin vaadettiği; evrensel düzeyde temel hak ve özgürlükler anlayışı ve sanatsal pratiklerde dünya ile entegrasyonları önemli motivasyon kaynağı olmuştur. Bu dönemde Türkiye'de sanatın ve yeni sanatçı kuşağının politik bir bilinçle, içinde yaşadıkları ülkenin güncel konularının yanı sıra geçmişiyle de hesaplaşma çabası içine girdiğini ifade etmek gerekir. Orhan Koçak, 1980 sonrası Türk Sanatını kültürel ve politik kodlarını incelediği "Modern ve Ötesi; Elli Yılın Sanatına Kenar Notları" adlı kitabında Türkiye'de sanatın iki ayrı olgudan beslendiğine dikkat çeker; "birincisinin bu dönemle birlikte yaygınlaşmaya başlayan kavramsal sanat olduğu, diğerinin ise modernleşme projesiyle, modernlikle ve modernizmle geriye dönük olarak bir hesaplaşma nosyonudur..." (Koçak, 2009, s.9).

Erden Kosova, güncel sanatların İstanbul'daki gelişim sürecinin Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu ideolojisinin 90'lar da içine girdiği derin siyasi krizle tarihsel olarak örtüştüğünden (Kosova 2012, s.23) bahseder. Bu bağlamda 90'lı yılların kaotik siyasi ortamı bu hesaplaşmaya uygun zemin sağlamıştır. 90'lı yıllardan günümüze giderek artan bir güçle adlarından söz ettirecek sanatçıların solo ya da grup çalışmalarıyla, 1990 öncesi ve sonrası dönemin politik gelişmelerini eleştirel bir üslupla sanata tercüme ettikleri gözlemlenir.

Bu dönemde Cumhuriyetin kurucu değerlerinden, neo-liberal politikalara, muhafazakar siyasetten, etnisiteye ve birey haklarına kadar geniş bir yelpazede sosyopolitik bir bilinçle, iktidarların geçmiş ve güncel uygulamalarını eleştiren bir sanat üretiminden bahsetmek gerekir. Bu protest örnekler; öncelikle 90'lı yılların başlarından itibaren; Cumhuriyetle birlikte kurucu iktidar erkinin yeni bir toplumsal yapının inşası için ürettiği ve uyguladığı toplumsal politikaların eleştirisini içermektedir. Bu eleştiri; devletin kuruluş mitleri ve buna bağlı olarak yaratılan kült kimliklerin toplumsal rolüne odaklanmıştır. Türk modernliği ve ulusal kimliğin inşası sürecinde, kimliğin bileşenlerini oluşturan milliyetçilik ve din gibi sosyal yapıların hamasi bir söylemle, iktidar erkinin yeni bir toplum yaratmadaki tercih ve manipülasyonlarına, yaratılan ulusal üst kimliğin sahip olduğu çok katmanlı kodların eleştirisini içermektedir.

Bu bağlamda; 1990'lı yılların ilk yarısında güncel sanat yöntemlerini kullanan, eleştirel bir yaklaşımla dürtülenmiş politik bir sanat anlayışını benimseyen Vahap Avşar, Hale Tenger, Aydan Murtazaoğlu, Bülent Şangar, Gülsün Karamustafa ve Halil Altındere'nin, yapıtlarında resmi ideoloji ve onun sosyal izdüşümlerinin sorgulanacağı sosyopolitik bir sanatsal anlayışın 1990'lı yıllardaki öncüleri olarak anmak gerekir.

Anılanlar bağlamında eleştiriler içeren protest örneklerin; 1990'lı yılların başlarında Cumhuriyet ideolojisinin yaratmış olduğu değerlerin sorgulandığı bir dizi sergi öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki Vasıf Kortun küratörlüğünde 1992'de Taksim Sanat Galerisi'nde ve 1993'te Akaretler Yokuşu 50 numarada açılan "Anı/ Bellek I ve II" sergileridir. Birinci sergi kapsamında; Cumhuriyet sonrası Türk modernleşmesi olgusu üzerinden; Osmanlı'dan Cumhuriyete batı ile ilişkilerin, Cumhuriyet sonrası batılılaşma ve modernleşme yöntemi olarak geleneksel değerlere yapılan müdahaleler irdelenmiştir. Sergi; kült kimlikler ve kimliklerin başrolü oynadığı kuruluş mitolojisi, yeni yaşam tarzı olarak benimsenen; yeni alfabe, yeni giyim kuşam tarzı, modern mimari ile geçmişin belleğine yapılan müdahalelere eleştirel çalışmalardan oluşmaktaydı.

İkinci sergi, 1993 yılında açılan Anı/Belek II sergisidir. Açıldığı mekanın tarihsel hafızasından hareketle, bir zamanlar ünlü saray ressamı Fausto Zonaro'nun evi olan, Cumhuriyet sonrasında uzun bir süre Cumhuriyet Halk Partisi'nin İstanbul İl Başkanlığı olarak kullanılan mekan üzerinden tarihsel sosyopolitik değişimleri irdelemiştir. Her iki sergide de öne çıkan yeni kuşak sanatçıların çalışmaları dikkate değer sosyopolitik tespitler ve itirazlar içermekteydi. Bu sanatçıların çalışmalarının odak noktası modernliğin devlet eliyle yaratılması bağlamında, modernlik getirici ve kurtarıcı bir figür olarak Atatürk kültünün ve inkılaplarının bir eleştirisini içermesiydi.(Kortun,1991, s.4)



Görsel 65. Aydan Mürtezaoğlu, "Karatahta", 1992- 2009 arasında gerçekleştirilen bir dizi enstalasyon, Yaklaşık, 200x150x50 cm.

Kaynak: http://nonim.blogspot.com.tr/2014/10/ (Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Bu bağlamda sergide yer alan çalışmalar arasında; Aydan Mürtezaoğlu'nun 1992-2009 arasında farklı versiyonlarını ürettiği "Karatahta" isimli çalışması, bir lider kültü olarak Atatürk'ü latin harflerinin yazılı olduğu karatahta önünde harf inkılabını yaparken gösteren ikonik fotoğrafın bir kesitini dondurarak yeniden sunar. Bu yeni sahnede, karatahta önünde bir el, yeni harfleri işaret etmektedir. Atatürk'ün bir işaretiyle yüzlerce yıllık iletişim aracı alfabenin yenisiyle değişmesi, dahası toplumsal belleğin en önemli unsurunun bir işaretle kopması, kesintiye uğraması anlatılır. Bir benzerliğe vurugu yapmak gerekirse Atatürk'ün eli, bir anlamda Michaelangelo'nun Sistina Şapel'inde Hazreti Adem'e can veren tanrının eliyle özdeşleşir.

Yine aynı sergiden Vahap Avşar'ın "Atatürk ve Alfabe" başlıklı çalışması da dikkat çekicidir. Eser resmi dairelerde, okullarda kısaca kamusal alanda bireylerin karşısına sıkça çıkan klişe bir Atatürk maskı görseliyle, bu görselin ağız bölgesini kapatacak şekilde bir Alfabe dizgesinden oluşmaktaydı. Kamusal alanlarda heykellerin yanı sıra, resmi dairelerde devletin kurucusunun resim, büst ya da rölyef olarak imgesinin bulunması eski bir Roma geleneği olarak Modern çağa uzanan bir uygulamadır. 1930'lu yıllarda dünya genelinde yaşanan otokratik rejimler bu geleneği lider kültü yaratmada kullanmışlardır. Bu geleneğin Türkiye'deki yansıması olarak Atatürk imgesi bu çalışmada yerini almıştır. Cumhuriyet'in ilanı sonrası resmi bir kült karakter olarak Atatürk portreleri, maskları, heykelleri üretilmiş ve ülke geneline gönderilmiştir.

Yine askeri darbelerden sonra oluşan talep artışı nedeniyle, ressam ve heykeltıraşların bu tür üretimlerde bulunduğunu vurgulamak yanlış olmaz. Ancak tüm bu üretimler, bir araya getirilip incelenirse birbirleriyle benzerlikler göstermediği gibi Atatürk'ün yüzünün karikatürize bir temsili olduğu anlaşılır. Bu bağlamda Avşar'ın resminde, kült kişilik olarak Atatürk imgesine atfedilen önemle gerçeğe uymayan bu betimlemeler arasındaki uyumsuzluk ironiyle ele alınmıştır.



Görsel 66. Vahap Avşar, "Atatürk ve Alfabe", 1993

Kaynak: http://ozgenyildirim.blogspot.com.tr/2011/04/vahap-avsar-sergisi-uzerine.html

(Erişim Tarihi: 5.3.2015)



Görsel 67. Vahap Avşar, "Özgürlük ve Macera", 1992

Kaynak:http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=1296&bhcp=
(Erişim Tarihi: 10.12 2015)

Vahap Avşar, 1992 tarihli "Özgürlük ve Macera" başlıklı çalışmasında Atatürk'ün çok bilinen; Kocatepe'ye çıkışını gösteren ikonik imgesini kullanmıştır. Resim, Atatürk'ü kayalık bir zeminde, bir elinde sigarası, diğer eli cebinde derin düşüncelere dalmış, ağırbaşlı biçimde tepenin zirvesine çıkarken (tırmanırken) göstermektedir. Avşar, resmin altına "Özgürlük ve Macera" yazarak, bu resmi

güncel bir olguyla, modern insanın özgürlük anlayışı ve doğa tutkusuyla harmanlanlayıp, macera kavramıyla birleştirmiştir. Bu dönemde Türkiye'de faaliyet gösteren Amerikan sigara firmalarının benzer sloganları, reklamlarında 1980'li yıllardan 1990'ların sonlarına, sigara ve alkole getirilen reklam yasağına kadar kullanmışlardır. O yıllarda kamuya açık mekanlarda, bina cephelerindeki devasa resimlerde, doğada; dağda, çölde, yanında atı ya da jeep'i olan, sigara içerken resmedilen özgürlük ve macera tutkunu birey imgesi sıkça kullanılmıştır. Kurucu lider olarak, zorlu mücadeleler sonucu kazanılan zaferlerin bir neticesinde halkına özgürlük armağan eden Atatürk figürünün, 1990'ların özgürlük ve macera kavramlarıyla anılması ne anlama gelmekteydi? Ülkenin siyasi tarihi incelendiğinde; varoluş mücadelesi sonucu edinilen kazanımların bir süre sonra muhalif sesleri kısmanın bir yolu olarak kullanılmaya başlandığı, tekçi bir yaklaşıma dayanak oluşturduğu gözlemlenir. Bu bağlamda sanat yoluyla eleştirilen, bu tekçi yaklaşım adına; geçmişin çarpıtılması ve hamasi bir söylemin yaratılmasıdır. Avşar, bu hamasi söylemi, ironik biçimde çağının insanının macerayla ilişkili olan özgürlük tutkusuna hem de bu tutkuların reklam amacıyla insanlara empoze edilmesini eleştirmektedir. Bu anlamda hem hamasi söylemler hem de çağdaş insanın duygu ve düşüncelerinin kapitalist amaçlar için manipülasyonunu "ti"ye almaktadır.



Resim 68. Memed Erdener (Extramücadele), "Mazgalyürek", 2000

Sanatçı Memed Erdener, 1997 yılından beri resim, heykel, çıkartma, animasyon, poster, afiş gibi farklı ifade biçimleriyle sürdürdüğü Extramücadele Projesi'nde toplumun baskı altındaki her kesimin problemlerini mesele edinen çalışmalarıyla tanınmaktadır. Erdener, toplumsal belleğimize yer etmiş ve politik imgelerin görsel ciddiyetini tersyüz edip karikatürleştirerek hiciv dozu yüksek biçimde yeniden üretmektedir. Bu bağlamda Erdener'in kült bir yapı olarak Anıtkabir imgesini yapı bozumuna uğratıp basit bir forma indirgeyip, farklı gündelik sahnelere montajladığı kompozisyonlarını yukarıda anılan veriler bağlamında ele almak gerekir (bkz. resim 72) (Çalıkoğlu;2007 s.7).

Sanatçıların "Kurucu Lider Atatürk" imgesi üzerinden geliştirdikleri sert itiraz ve eleştiriler; esasen onun kişiliğine ve öngördüğü çağdaş değerlere, kendi tabiriyle; "muassır medeniyetler düzeyi" tahayyülüne değil, Atatürk'ün ve Atatürkçülüğün; Cumhuriyet tarihi boyunca; hangi politik cenaha mensup olursa olsun, iktidar odakları tarafından içleri boşaltılarak kendi amaçları doğrultusunda baskı unsuru olarak kullanmalarına yöneliktir.

3.2.2. Otoriter Devlet Modeli Eleştirisi

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte, yıkılan imparatorluktan geriye kalan toprak bakiyesi üzerinde modern bir devlet kurmak zorunluluğu, kurucu iradeyi yer yer otoriter davranış kalıplarına zorlamıştır. Bu otoriter davranış kalıplarının en önemlisi Fransız Devrimi sonrası dünya genelinde yaygınlık kazanan milli devlet olgusunun uygulanmasında kendini gösterir. İmparatorluk sonrası, elde kalan topraklar üzerinde tek bir siyasi erk olarak cumhuriyetle yönetilecek devlet ve bu devlete tabii kılınacak vatandaş önemli olgulardır. Cumhuriyetle birlikte kurucu irade, imparatorlukların iç içe geçmiş halkların varlığına dayalı yapısını terk etmiştir. Bu bağlamda, Hasan Bülent Kahraman, Türkiye ekseninden bakıldığında kimlik kavramının kültür kavramı gibi devlet tarafından belirlenen bir olgu olduğunu, bireyin özdeşleşeceği kimliğin önceden saptandığını belirtir (Kahraman; 2004, s.75). Cumhuriyet sonrası Türkiye'de; modern mili devlet anlayışına uygun olarak halk, tek bir Türk etnisitesi

üzerinden tanımlamaya yönelinmiş, "Ulusal kimliklerin oluşturulmasında bilinçli bir kültürel inşa" (Tomlinson;1999. s.107) süreci yaşanmıştır.

Bu bağlamda, tekçi bir yaklaşımla vatandaşlık tanımı yapılmıştır. Benimsenen Atatürk milliyetçiğine göre "hangi etnik guruba dahil olursa olsun Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yaşayan ve vatandaşlık bağıyla devlete bağlı olan her fert Türk olarak adlandırılmıştır". Bu tercih ve uygulamalar, ülkede başka etnisiteleri yok sayarak milli birliği yaratma amacını gütmekteydi. Oysa Avrupa'nın pek çok gelişmiş ülkesinde milli birlik bağlamında üst kimliğin yanı sıra etnik aidiyetlerde devlet nezdinde tanınmaktaydı. 1990 sonrası küreselleşen dünyada bir yandan sınırlar önemini yitirmeye devam ederken, diğer yandan yerel olanda yükselme eğilimine girmiş, bu sosyo-kültürel ve politik konjonktüre bağlı olarak Türkiye'de de yerellik ve etnisite önem kazanmıştır. Bu bağlamda 1990 sonrası Türkiye'de Türk Üst Kimliği ve yerel etnik aidiyetler ve bu olgular arsındaki toplumsal dinamikler, eğilimler ve çatışmalar çağdaş sanat alının ilgi duyduğu konular olarak öne çıkmıştır.

Milli üst kimlik kavramın yanı sıra, Cumhuriyet sonrası Türkiye'sinin politikalarını belirleyen bir dizi gerekçeye yakından bakmak gerekirse; Türk milliyetçiliğine eklemlenen ve onu ikame edip güçlendiren bir dizi politik zorunluluk ve tercihten de bahsetmek gerekir. Dönemin politik konjonktürü nedeniyle NATO ve ABD çizgisinde konumlanmış, ekonomik açıdan kapitalizme eklemlenmiş, sosyal demokrasi çizgisinden uzak, baskıcı sosyo-politik ve ekonomik bir yapı tercih edilmiştir. Sosyal demokratik hareketler Sovyet tehlikesine atfen komünizmle eş tutulmuştur. Ekonomik alanda, çalışma yaşamında emekçi kesimlerin sendikal örgütlenme haklarını batılı demokrasiler düzeyine çıkarılması engellenmiş; her türlü muhalif ses ve oluşumlara şüphe ile yaklaşılmış ve engellenmeye çalışılmıştır. Tüm bu politik tercihlerin neticesinde içe dönük politik, ekonomik ve toplumsal yapılar ülkede hüküm sürmüştür. Cumhuriyet sonrası hedeflenen evrensel düzeyde demokratik hak ve özgürlük ortamıyla, buna bağlı olarak gelişmesi beklenen bilimsel ve ekonomik düzeylere ulaşılmasında sıkıntılar yaşanmıştır.

Anılan paradigmalar, 1990 sonrası Türkiye'de çağdaş sanat alanında sert politik eleştiriyle ele alınmıştır. Bu minvalde öne çıkan sanatçılardan Hale Tenger' in bir dizi çalışmasından bahsetmek gerekir. Tenger yapıtlarında Türk modernliğinin; tercihleriyle modernlik ve çağdaşlık kavramlarına, siyasal erkin kendini korumak amacıyla ortaya koyduğu bilinçli sınırlandırmaları dolayısıyla demokrasisiz modernleşme süreci gibi iki yüzlü tavırları sanatında konu edinmiştir.

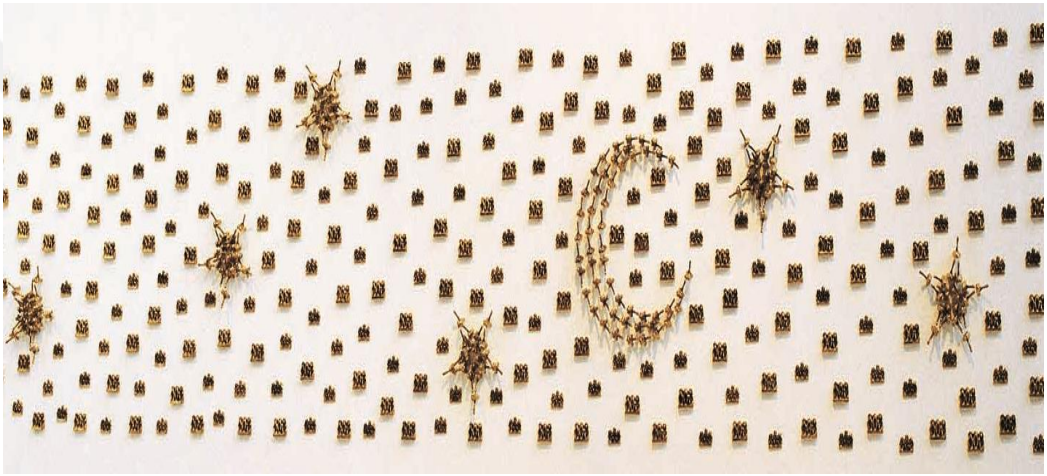


Görsel 69. Hale Tenger, "S.kmden Aşşa Kasımpaşa Ekolü", 1990

Kaynak: https://kikasworld.com/2011/10/07/istanbul-modern-sanat-bienali/

(Erişim Tarihi: 4.4.2016)

Anılanlar bağlamında; Sanatçı Hale Tengerin yapıtları; genellikle ülkenin bilinçli tercihlerle oluşturulan kahramanlık mitlerinin ön plana çıkarıldığı milli tarih yazımıyla toplumsal anlamda yaratılmak istenen eril kimliğin eleştirisiyle öne çıkmaktadır. Tenger'in 1990 yılında ilk kez Galeri Nev'de sergilediği "S.kmden Aşşa Kaşımpaşa Ekolü" o dönemde yaşan terörün kentlere uzanmasını, aydınlara ve gazeteciler yapılan suikastlar karşısında gereğince mücadele etmeyen hatta görmezden gelen, dönemin iktidarlarına keskin eleştirler içeriyordu.



Görsel 70. Hale Tenger, "Böyle Tanıdıklarım Var II", Priapus ve üç maymun heykelciklerinden oluşan düzenleme, 700x140x9 cm, 1999

Kaynak: http://www.hurriyet.com.tr/boslukta-suzulur-gibi-yasayanlarin-dansi-23032616 (Erişim Tarihi: 10.4.2016)

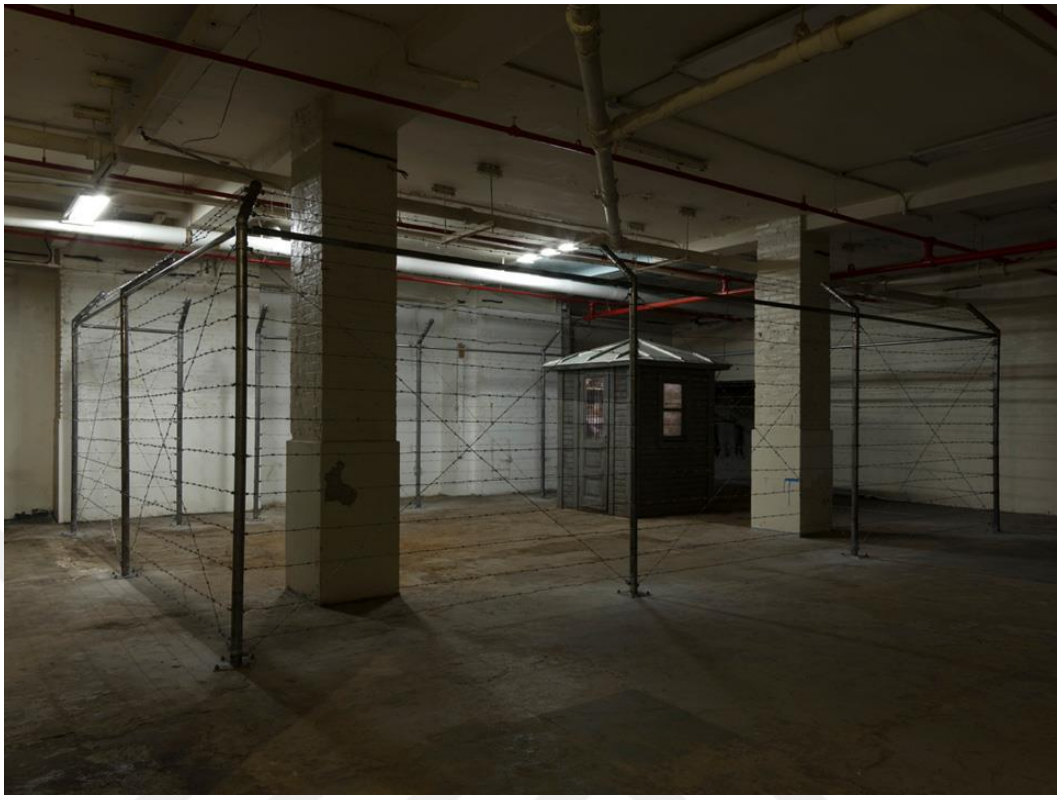
Tenger 1992 tarihli 3. Uluslararası İstanbul Bienal'inde sergilenen "Böyle Tanıdıklarım Var II" başlıklı enstalasyon çalışmaları sert çaprıcı görselliğiyle tartışmalara konu olmuş, hatta Tenger'e Türk bayrağına hakaretten soruşturma açılmıştır. Enstelasyon; görmezden gelmek, duymamak ve sesiz kalmayı sembolize eden üç maymun ve antik mitolojide eril cinselliği sembolize eden bu nedenle sürekli bir ereksiyon halinde temsil edilen Priapus heykellerinin birarada kompoze edildiği bir yerleştirmeydi. Kompozisyonun bütünü Türk bayrağını çağrıştıran bir düzenlemeyi çağrıştırmaktaydı. Bu sembolik düzenlemede yer alan üç maymun görselliğiyle tarihi gerçeklerin milliyetçi söylemle çarpıtılmasını; görmezden

gelinmesini, duyulmamasını ve ifade edilmemesi eleştirilmiş, yine aynı milliyetçi söylemin her şeyi bilen gören ve yönlendiren ve yöneten kısaca eril tavrını Priapus heykelleriyle bağdaştırımıştır. Bu ikili tavrı; görmezden gelen ama aynı zamanda herşeyi bilen ikircikli yaklaşıma, siyasal eril söyleme ironik bir dille göndermede bulunmuştur.

Hale Tenger, 1995 yılında doğu-batı, küreselleşme ve yerellik gibi kavramların irdelendiği "orientation" başlıklı 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne "Dışarı Çıkamadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Giremedik, Çünkü Hep İçerdeydik" başlıklı enstalasyonuyla katılmıştır. Tenger'in bu çalışmasında Türkiye'nin sosyo-politik anlamda evrensel temel hak ve özgürlükler bağlamında gelişmiş batılı değerlere entegrasyon ve bu değerlerle çelişen korumacı devlet reflekslerini ironiyle ele alır. Devlet erki tarafından kontrol edilen sınır kavramın sembolize eden dikenli tel ve nöbetçi kulübesi düzenlemesiyle dünya ile bütünleşme-bütünleşememe, izole sosyo-politik tahayyüller, tercihler ve içe kapanmacı miliyetçi yapının bireyler üzerine olan baskısını hicvetmiştir.

> "İzleyiciler önce dikenli tellerle çevrili "izole bir mekan" içine, daha sonra da bekçi kulübesinin içerisine davet ediliyorlar. Kulübenin içinde küçük bir oturma yerinin etrafı dünyanın çeşitli yerlerinden kırlık alanlar, şelaleler, pastoral koylar gibi doğa manzaralarının basılı olduğu görseller ile kaplı. Küçük transistörlü bir radyoda 90'ların şarkıları çalıyor. Radyonun kullanımı özel bir anlam taşıyor, çünkü işin yaratıldığı yıl "radyolar devlet tekelinden çıkalı henüz bir yıl olmuştu; kulübedeki yayınsa geçmişin radyo günlerini çağrıştırıyordu." (Antmen, 2007, s.72).

Tenger'in çalışmalarında ironiyle eleştirilen; tarihsel gerçeklerle yüzleşmekten kaçınma, içe kapanma, bu yolla mili birlik yaratma ve koruma yaklaşımlarının bir devlet politikası olarak benimsemesidir. Bu yaklaşımdan haraketle, mililik söylemi ve millileştirme cumhuriyet tarihi boyunca yoğun biçimde uygulanmıştır.



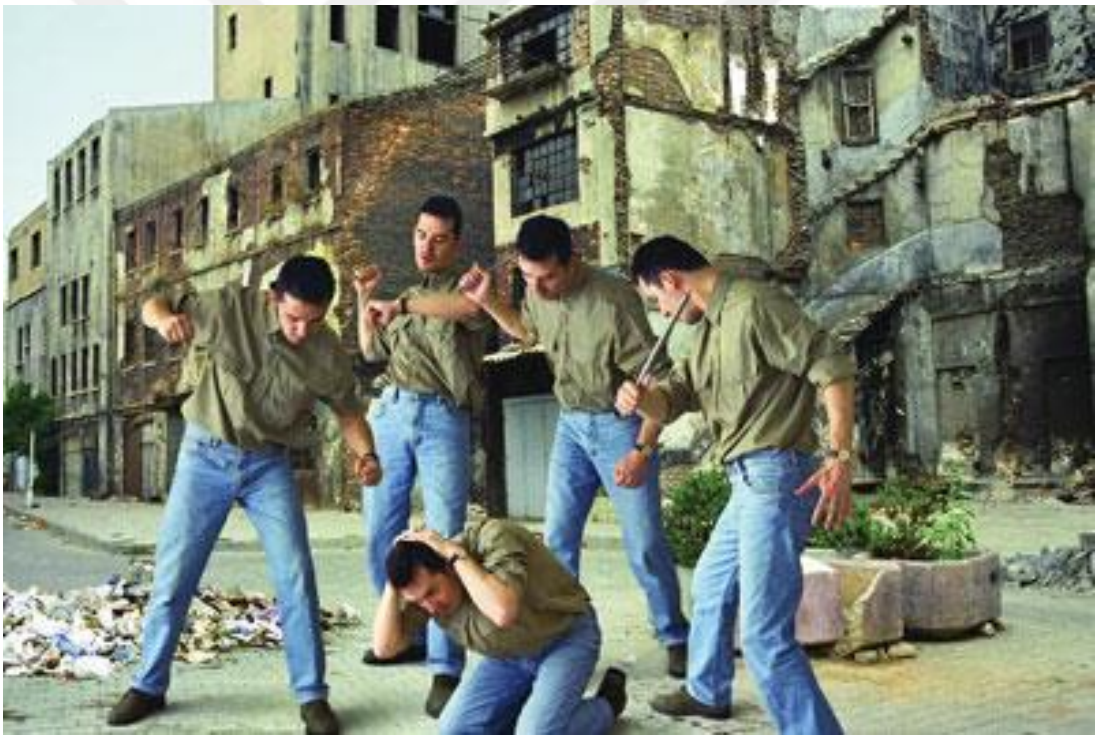
Görsel 71. Hale Tenger "İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerdeydik / Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışardaydık" 4. Ulusalarası İstanbul Bienali, 1995

Kaynak: http://www.artfulliving.com.tr/gundem/hale-tenger-protocinemada-i-2699
(Erişim Tarihi: 15.5.2016)

1993 ve 1995 yılları arasında küratörlüğünü Ali Akay'ın yaptığı; "Küreselleşme – Devlet, Sefalet, Şiddet I ve II" sergileri önemlidir. Her iki sergisin ortak teması adlarından anlaşılacağı üzere küreselleşme kavramıyla, devlet şiddeti ve sefalet kavramları arasındaki ortak noktaların birlikte okunmasından yola çıkılmış olmasıdır. Sergi 1980 darbesi sonrası iktidarın yıllar boyunca toplum üzerine uygulamış olduğu sistemli şiddet olgusunu ve bir şiddet aracı olarak sefaletin rolüne odaklamıştı. Bu örüntülerden yola çıkarak 1990 sonrası dönemin iktidarının ikircikli bir tutumla bir yandan; evrensel, temel hak ve özgürlükleri yerleştirme, yaygınlaştırma vaatlerine karşın, diğer yandan darbe sonrası oluşturulan baskıcı yapı ve yöntemlere karşı mücadele sergilemeyip dahası bu yöntemleri kendi bekası için etkin biçimde yeniden nasıl ürettiği eleştirisini yapmıştır. Serginin küratörü Ali Akay sergi kataloğundaki yazısında dünya genelinde gelinen soyo-politik konjonktüre

atıfta bulunarak; demokrat ve devrimci sivil toplumun iyi niyetli öneri ve taleplerine rağmen, acımasız kapitalizmin bireyi sosyal hak ve özgürlüklerden mahrum bıraktığından bahseder.

> "Garantisi, sosyal sigortası olmayan üretim güçlerinin; istediği zaman işten atan patronlar tarafından toplumsal sefalete terk edildi ve şiddetle birlikte yaşamak zorunda bırakıldı. Özel mülkiyete karşı girişilen eylemlerden çekinen sermayenin 'özel milis güçleri'yle polisin 'adalet sağlayıcı' görevini tekellerine alınarak şiddete karşı şiddet, sefalete karşı zenginliğin megapollerin kaderi haline gelmiştir."(Akay,1995, s.5).



Görsel 72. Bülen Şangar, "Küreselleşme -Şiddet, Devlet Sefalet", 1995
Kaynak: http://www.radikal.com.tr/kitap/sanatin-dilini-savunmak-1065662/
(Erişim Tarihi: 15.5.2016)

Bu sergide yer alan Bülent Şangar'ın kendi figüründen oluşan beş figürlü fotomontaj çalışması dikkat çekicidir. Şangar, kurguladığı metruk bir mekanda ortada diz çökertilmiş ve kendi görselleri tarafından dövülürken görülür. Devletin

bireye uyguladığı şiddet, burada kendi kendine şiddet uygulayan bir yapıyla örtüşür. Devlet baskı yöntemleriyle kendi toplumunu, bir anlamda kendisini de cezalandırmaktadır. Bu görsel düzenleme; çıkış yolları kapatılan, köşeye sıkışan bireyin, kendi içine çökmesini, yalnız kendi psikolojik bütünlüğüne değil, aynı zamanda toplumsal düzlemde de birlik ve bütünlüğün, şiddet ile nasıl tehditle karşı karşıya olduğunun bir parodisini sunmaktadır.

Ulus devlet bağlamında inşa edilmek istenen otoriter milliyetçi anlayışa çarpıcı itirazlardan biri de, 1997 tarihli Rosa Martinez'in küratörlüğünü üstlendiği 5. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılan Halil Altındere'nin "Tabularla Dans" başlıklı çalışmasıdır. Yeni kuşaktan muhalif, genç bir sanatçı olan Altındere, büyütülmüş 1 milyon TL'lik baknotta elleriyle yüzünü kapatan Atatürk imgesi sergilemiş, milli devlet, milli ekonomi, Türk lirasını koruma, Atatürk'ü koruma kanunlarıyla tahkim edilmiş milliyetçi söyleme, tezat biçimde dönemin beceriksiz politikacıları elinde; insani, politik, ekonomik krizlerin ve astronomik enflasyonun neticesinde yedi haneli, altı sıfırlı para gerçeğini tiye alıyordu. Altındere, tabularla dans başlıklı çalışması, iktidar erkinin makbul vatandaş tanımına gönderme yoluyla itirazda bulunmuş, sonraki yıllarda çalışmalarında başta etnik kimlik olmak üzere diğer politik meselelerde de sanat üretimine devam etmiştir.



Görsel 73. Halil Altındere, "Tabularla Dans", karışık teknik,1997

Kaynak: http://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/ (ErişimTarihi:15.5.2016)



Görsel 74. Gülsün Karamustafa, "Bühne/ Sahne", fotoğraf içeren enstalasyon projesi, İskorpit Sergisi, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 1998

Kaynak: http://blog.saltonline.org/post/95367715734/the-bold-and-poignant-palette-of-g%C3%BCls%C3%BCn (Erişim Tarihi: 20.5.2016)

1980'li yıllarda Türkiye'nin içinde sosyo-kültürel yapıdan beslenen çalışmalarıyla bilinen sanatçı Gülsün Karamustafa, 1990 sonrası dönemden günümüze sosyo-politik alandan beslenen eleştirel sanatsal çalışmalarına devam etmektedir. Karamustafa, 1998 yılında Rene Block ve Fulya Erdemci'nin küratörlüğünü yaptığı İskorpit Sergisine "Bühne/Sahne" (1998) isimli çalışmasıyla katılır (Resim.78). Gülsün Karamustafa ve eşi Sadık Karamustafa'nın askeri yönetim hüküm sürerken arama emri bulunan bir siyası suç zanlısına yardım ve yataklık etmeleri suçundan 1971'de yargıç önüne çıkarıldıkları anın fotoğrafının kullanıldığı bu çalışmada, karartılmış sergi mekanının içinde dönen projektör odanın duvarlarına içinde ideoloji, rejim, sahne, kontrol gibi kelimelerin bulunduğu dairesel bir metin yansıtır. "Sahne"nin üzerinde dönen projektör hem bir teatral etki, hem de bir "sahneleme" durumunu çağrıştırırken bir yandan da gözetleme kulesi projektörlerini anımsatacak çağrışımlar yaratır. Karamustafa ve eşinin mahkeme

salonunda, hakim karşısına durdukları anı temsil eden bu fotoğraf aynı zamanda gerek yerel gerek evrensel anlamda iktidar karşıtı muhalif hareketlerin ortak tarihine işaret eder. Yargılamalara, cezalandırma kısaca baskılar karşısında muhalif hareketlerin iktidarlara karşı dik duruşlarına işaret eden sembolik bir parodi sunar. Türkiye bağlamında da toplumsal mücadelelerde, hangi siyasal kesimden olursa olsun, muhalif kesimlerin Cumhuriyet tarihi boyunca yargılanma anını gösteren çok sayıda fotoğrafı akla getirir.

Gülsün Karamustafa'nın toplumsal verileri bir sosyolog gibi sanatında ironiyle tercüme ettiği bir başka çalışma; 1997 tarihli "Where the Continents Meet/Kıtaların Birleştiği Yer" adlı enstalasyonudur. Karamustafa, bu çalışmasında yaşadığı coğrafyaya ait sosyolojik bir gerçekliğin yansıması olan "asker-millet" kavramının daha küçük yaşlardan itibaren, bireye nasıl benimsetildiğinin ifşasını içermektedir. İsviçre Boras Müzesi'nde düzenlenen, "Around Us, Inside Us" başlıklı serginin teması "kıtalar" dır. Gülsün Karamustafa bu kavramdan yola çıkarak, Tahtakale'den bulduğu küçük çocuklar için yapılmış asker kıyafetlerinden 20 kadarını, Anadolu yakasında bir fotoğrafçıda bulduğu bu asker kıyafetlerinden birini giyen çocuk fotoğrafı ile beraber sergiler.

> "Garip bir şekilde kıtanın bu tarafında dolaşırken, Tahtakale'de altı yaşında bir çocuğa uygun askeri elbiseler keşfettim ve içeri girdiğimde bunun 200'den fazla üretilmiş olduğunu gördüm. Ne işe yarayacağını sorduğumda da, bunun bir merasim elbisesi veya sünnet elbisesi olarak kullanıldığını söylediler. Birdenbire onunla birlikte inanılmaz bir telaşa kapıldım. Bunun mutlaka fotoğrafı vardır duygusuna kapıldım ve fotoğrafı bulmak üzere yola çıktım. Hakikaten Asya tarafında bir fotoğrafçıda buldum. Bu fotoğraflar kolay verilmez, ama bir yolunu buldum aldım. Fotoğraftaki olay çok enteresan, bir paravan, arkada fon, gerçek saksı. Çocuk o kıyafetle, birlikte sunulduğunda olağanüstü bir ilgi uyandırmaktadır." (Kortun: 1998, s.18).



Görsel 75. Gülsün Karamustafa, "Where the Continents Meet/ Kıtaların Birleştiği Yer", karışık teknik, "Around Us, Inside Us", Boras Müzesi, Boras, 1997

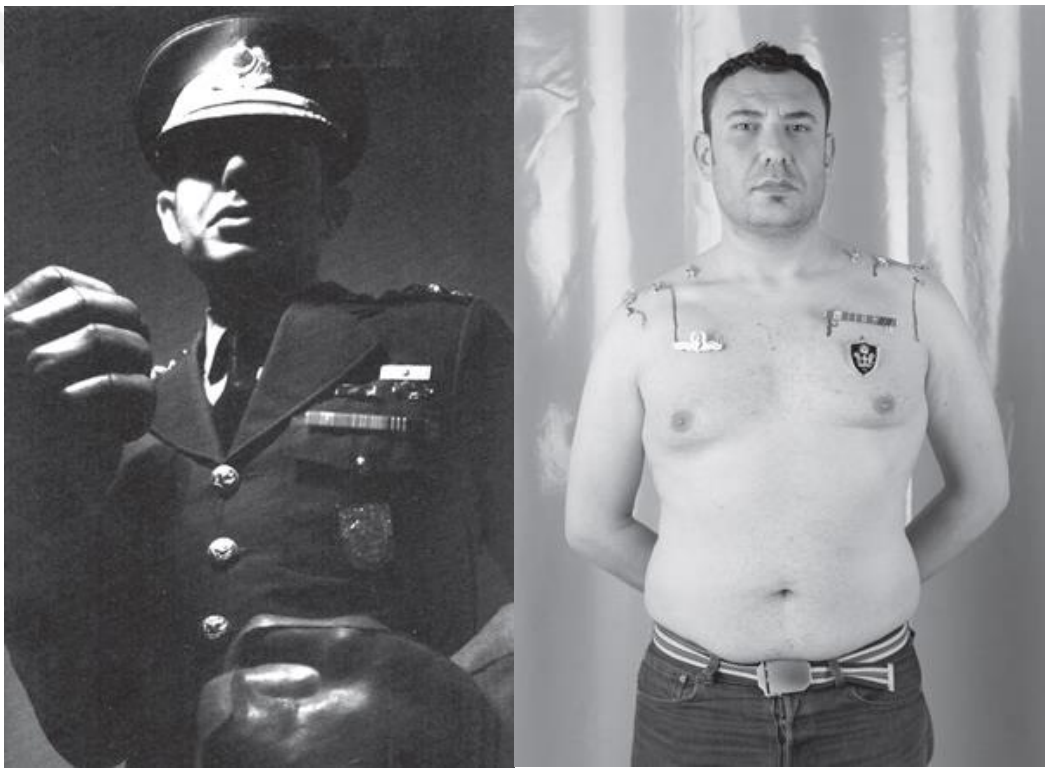
Kaynak: http://blog.saltonline.org/post/95367715734/the-bold-and-poignant-palette-of-g%C3%BCls%C3%BCn (Erişim Tarihi: 20.5.2016)



Görsel 76. Gülsün Karamustafa, "Kıtaların Birleştiği Yer", enstalasyondan detay

Kaynak: http://blog.saltonline.org/post/95367715734/the-bold-and-poignant-palette-of-g%C3%BCls%C3%BCn (Erişim Tarihi: 20.5.2016)

Karamustafa'nın gerçek hayatın ve kültürün içinden bulup çıkardığı; Askeri elbise içinde küçük çocuk fotoğrafı, çağrıştırdığı şiddet duygusunun yanı sıra garip bir ironiyi de içinde barındırır. Bu nokta'da farklı kültürlerin aynı meseleyi okuma biçimleri arasındaki değişkenlik bu işle bir kez daha akıllara gelir; "Okuma açısından onlar nasıl okudular, biz nasıl okuduk? Benim için okumak açışından aslında şiddetli bir mizah var. Bütün şiddetine rağmen, şiddetli, ölümcül mesajına rağmen, bizim o askeri fetişizmimizi vurgulayan tuhaf bir espri de var."(Kortun: 1998, s.18).



Görsel 77. Demet Yoruç, "Hulk", fotoğraf, 2004
Kaynak: https://burakdelier.wordpress.com/works-2/guard-2005/
(Erişim Tarihi: 20.5.2016)

Görsel 78. Murat Tosyalı, "İtaat", fotoğraf
Kaynak: https://burakdelier.wordpress.com/works-2/guard-2005/
(Erişim Tarihi: 20.5.2016)

2005 yılında düzenlenen 9. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında, ana sergiye eşlik eden daha çok sayıda sanatçının katılımı ve görünürlüğünü desteklemek amacıyla bir misafirperverlik alanı oluşturulmuştu. Bu mecrada Halil Altındere'nin küratörlüğünü yaptığı "Serbest Vuruş / Free Kick" sergisi katılan sanatçılarının çoğunun muhalif nitelikli çalışmalarıyla hatırlanmaktadır. Sergide oteriter milliyetçilik anlayışıyla bağlantılı olarak doğrudan militarizm karşıtı çalışmalar dikkat çekmiş, bu nedenle tepkilere maruz kalmıştır.

Demet Yoruç sergiye çizgi roman karakteri " Hulk" adlı yeşil devden esinlenerek haki renkli askeri kıyafetle özdeşleştirdiği militarist görsellik ve militarizmin gücüne işaret eden boks eldivenli fotoğraf çalışması ile katılmıştı. Murat Tosyalı'nın çalışması insanın dolayısıyla insani değerlerin ikincil planda kaldığı otoriterliğe işaret eden "İtaat" başlıklı; çıplak insan bedeni üzerine yerleştirilmiş askeri rütbe ve işaretlerden oluşan bir fotoğraftı.

Yine aynı sergide, Dolmabahçe Sarayı önünde nöbet tutan bir tören askerinin önünde duran ve arkasında sakladığı elinde satır tutan figürün yer aldığı fotoğraf çalışmasıyla Burak Delier'in "Guard" başlıklı çalışması yer alıyordu. Sergi açılışından bir ay sonra bu üç eser üzerinden sergi hakkında suç duyurusunda bulunuldu ve mahkeme kararıyla sergi kataloğu toplatıldı. Toplatma kararına dayanak oluşturan eserler; Demet Yoruç'a ait "Hulk", Murat Tosyalıya ait "İtaat" ve Burak Delier'e ait "Muhafız". Rütbe işaretleri ve üniformalar gibi askeri göndermeler içeren resimlerin TSK'yı alenen aşağıladığından hareketle sergi katalogları için toplatma kararı verilmiştir (Karaca, 2012, s.138). Görsel açıdan provakatif nitelikte olan her üç eser, 1960 sonrası dünya genelinde özgürlük hareketlerinden beslenen sanat ve sanatçıların sıklıkla militarizmi eleştirmek için kullandıkları yöntemlerden esinlenmiş çalışmalardır. Başta Amerikan sanatı olmak üzere (bkz. resim 37), 1990 sonrası Komünizmin yıkılışıyla birlikte militarist otoriterliğin eleştirisi doğu bloku ülkelerinde bile sanata konu olmuştur. Delier, Yoruç ve Tosyalı'nın bu çalışmalarını, 2000'li yıllar sonrası Türkiye'de yaşanan liberal politik iklimle birlikte yoğunlaşan militarist oteriterliğin ve askeri vesayet eleştirilerinin çağdaş sanata yansımaları olarak görmek mümkündür.



Görsel 79. Burak Delier, "Guard", 2005

Kaynak: https://burakdelier.wordpress.com/works-2/guard-2005/

(Erişim Tarihi: 20.5.2016)

3.3. 1990 SONRASI TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANATIN'DA TEMEL HAK VE ÖZGÜRLÜK TALEPLERİ

1990'lı yıllarda küreselleşmenin etkisiyle başta doğu blokunda olmak üzere dünya genelinde otoriter modellerine alternatif, liberal anlayışına dayalı, özgürlükçü devlet modelleri arayışları hız kazanmış. Bu arayışlar 1990'ların başlarından günümüze Türkiye'de sosyopolitik ve kültürel alanları güçlü biçimde etkilemiştir. "Tek tipleştirici" anlayışa karşı farklılıklara ve kimlik temellerine dayalı itirazlar dillendirilmiştir. Bu dönem, kimliklerin azınlık olarak sayılmak yerine kamusal alanda özgürlük, eşitlik ve birliktelik arayışlarına sahne olmuştur.

Bireysel hak ve özgürlük taleplerinin dünya genelinde yaygınlaşması, İktidar erkinin, insan bedeni üzerinde kurmuş olduğu baskıya karşı çıkışı yaygınlaştırmıştır. İdeolojik toplum tahayyüllerine uygun biçimde bedenin şekillendirmeye çalışılmasına, cinsiyet tercihlerinin zapturap altına alınmasına daha yoğun ve yaygın olarak karşı çıkılmıştır. Farklı cinsel kimlik tercihlerinin, başta devlet olmak üzere toplumca kabulü ve görünürlük talepleri dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de sanat alanında daha fazla yer bulmuştur. Bu bağlamda1990 sonrası pek çok sanatçı cinsel kimlik ve tercihlerin toplumda özgürce ifade edilmesinin temel bir insan hakkı olduğundan yola çıkarak meseleyi sanat alanına taşımışlardır.

1990'lı yılların Türkiye'sinde İslami kesimlerce dinin – dindarlığın; sadece özel alanda yaşanmasını değil, kamusal alanda da bir kimlik olarak tanınması talepleri etkin biçimde duyulur hale gelmiştir. Bu alan da yaşanan başaörtüsü meselesi de 1990 sonrası Türkiye sanatında bireysel haklar bağlamında yer bulmuştur. Bu dönemde Kürt kimliği de çağdaş sanatta temsil ve ifade kabiliyetine kavuşmuştur.

Küreselleşmenin baskısıyla birlikte ticari rant alanları olarak kentler ve çevresindeki kırsal alanların, ormanların imara açılması, kent merkezlerindeki bölgelerde hem büyük karlar elde edilmesine hem de toplumsal yapının zorunlu olarak değişimine hatta göç ettirilmesine yol açmıştır. Kamusal alanların, meydanların yeniden düzenlenerek; toplumsal belleğin dönüştürülmesi karşısında

yaşanan toplumsal itiraz da 2010 sonrası Türkiye güncel sanatında kendine yer bulmuştur.



Görsel 80. Extramücadele – "Ne?" (Azınlıklar için 18 afiş) 2007 10. İstanbul Bienali Kaynak: http://www.neokur.com/a/17117/turkiye%E2%80%99de-yasayan-azinliklar(Erişim Tarihi: 20.5.2016)

Ekstramücade'nin "Azınlıklar için 18 afiş" başlıklı çalışması anılan toplumsal itiraz ve taleplerin bir parodisi niteliğindedir. İktidarın ana ve kutsal gövdesine giremeyen ve sürekli dışlanan kesimleri; Dindarlar, Kürtler, Ermeniler, Rumlar, Yahudiler, travestiler, geyler, lezbiyenler, işsizler, göçmenler, mülteciler, veya herhangi sıradan bir insanın maruz kaldığı şiddet ve ayrımcılığı "ötekileştirilenleri" gündeme getirmektedir. Bu bağlamda 1990'lar sonrası yoğun biçimde sorgulanan "Türk Üst kimliği" meselesine ve toplumu oluşturan diğer kimliklerin temel hak ve özgürlük taleplerine ikonik biçimde ve ironiyle göndermede bulunmaktadır. Öyle ki toplumun bir araya gelemeyeceği düşünülen tüm kesimleri bu çalışmada temsil edilmiş, görünürlük talepleriyle ortak payda da buluşturularak afişte yerini almıştır.

3.3.1.Çağdaş Sanatta Toplumsal Cinsiyet ve Beden Meselesi

3.3.2.Geleneksel Kadın Kimliğine İtirazlar

"İktidar her zaman kendisini bedenler üzerinden kurduğu hegemonyayla somutlaştırmıştır." (Kahraman, 2005: s.12). İktidar erki tarihin her döneminde, insan bedeni üzerinde baskı kurmuş, onu kendi ideolojik toplum tahayyüllerine uygun biçimde şekillendirmeye çalışmıştır. Daha önceki bölümlerde bununla ilgili örneklere yer vermiştik. Örneğin Nazizm, insan bedeninin tanrısal biçimde bir estetik ve kusursuzlukta olması gerektiğini savunmuş, toplumun, fiziki ve ruhsal engelleri kalıtsal olduğu düşünülen bireylerden arındırılmasına kadar giden aşırı uygulamalara başvurmuştur. Bu denli acımasız olmamakla birlikte iktidarların beden üzerindeki egemenlik kurma amaçları ve biçimleri toplumlara ve zamana göre farklılıklar gösterir. Eski çağlardan günümüze iktidarların temel amacı, topluma hükmetme isteği, bedenlerin düzene sokulması ve nüfusun yeniden üretimi ile sağlanmıştır. Erkek ve Kadın cinsiyet rolleri tarihsel bağlamda net biçiminde tanımlanmış, bu tanımlamaların dışındaki her yönelim engellenmeye çalışılmıştır. Böylece sınıflar arası geçişkenliğin olmadığı dönemlerde, geleneksel geniş aile modeline bağlı aile tipi üretim ve asker toplum modeliyle feodal toplum yapısı sürdürülebilmiştir. Sanayi devrimi sonrası değişime uğrayan toplumsal yapıyla birlikte geniş aile modeline dayalı sanayi ortadan kalkmış, branşlarda uzmanlaşmanın esas alındığı yeni toplumsal kesimler ortaya çıkarken, moderniteyle birlikte bireysellik ve birey hakları önem kazanmıştır.

Foucault, bireyin kontrol ve yönlendirilmesiyle ilgili olarak; devlet aygıtının dışında, üstünde, yanında çok daha küçük düzeyde işlev gören iktidar mekanizmaların olduğunu belirtir. Bireylerin gündelik davranışlarında bedenlerine varıncaya kadar üzerlerine işleyen, giderek daha da incelen, tüm mikro-iktidarlar dizisine gönderme yapar (Foucault, 2003, s.48). Bu mikro iktidar odakları, toplumların sosyokültürel ve ekonomik yapılarına göre; ticari ilişkiler, din, ait olunan toplumsal yapılar; aile, aşiret, mahalle, medya, basın ve yayın organları, iş verenler, akademik çevreler vb. gibi çeşitlilikler gösterir. Refahın arttığı postmodern ve kapitalist toplumda en güçlü mikro iktidar medyadır. Medya eliyle birey üzerine

güncel değerlere uygun biçimde; sağlıklı olması, diyet yapması, estetik görünüşüne önem vermesi vb. yönünde, erillik-dişilik gibi kodlarla telkin ve baskılar yapılarak; sınırlama ve yönlendirmelerle beden arzu ve tüketim olarak metaya dönüştürülmüştür.

Modernizmle birlikte bireyin önemi ve hakları ön plana çıkmış, kadın hakları için toplumsal her alanda erkeklerle eşitliği talep ve tesis etme mücadelesi verilmiştir. 1960'lar sonrası ortaya çıkan özgürlük hareketleri ve feminist sanatçılar, iktidar erkinin, toplumu yönetmenin bir yolu olarak kadın bedenini kontrol etmesine etkin biçimde itiraz etmişlerdir. Bu dönemle birlikte toplumsal her alanda olduğu gibi; "yüksek kültürün evrenselci yüzünün arkasında saklanan beyaz, erkek 'dahi' nin maskesi düşmüş. Feministler sanat dünyasındaki erkek egemenliğine meydan okumuş kadınların dışlanmasını sağlayan değerlendirme ölçütlerini yeniden şekillendirmek için büyük uğraş vermişledir" (Stallabras, 2010, s.2.).

1990'lı yıllar ve sonrasında kültürler arası etkileşimin artması sonucu, Türkiye'de sanat alanında ifade olanaklarının yanı sıra sanatçının ilgilendiği konularda genişlemiştir. Dönemin sanatçısı, kendi hayatını etkileyen sorunlar olmak üzere toplumsal meseleleri sanata tercüme etmiştir. Bu bağlamda beden ve cinsiyet meselesi politik bir tercih ve sistemli çabanın ürünü olarak sanatsal arenada görünürlük kazanmıştır.

Türkiye'de cinsiyet meselesinin, toplumsal kodların kamusal alanlarda nasıl yaşandığına, toplumsal mekanın kullanılması konusunda cinsiyetçi tavra dair çarpıcı bir çalışma, Aydan Mürtezaoğlu'nun 1998 tarihli "Aile Salonumuz Üst Kattadır." başlıklı çalışmasıdır. Türkiye'de yaygın cinsiyetçi ayrımcılığın bir göstergesi olarak, kent ve kasaba restoranlarında sık rastlanan "Aile salonu" kavramı üzerinden cinsiyet ayrımını ele alır, Foucault'un bahsettiği miro-iktidar odaklarının toplumsal kod ve davranışlara olan etkilerini ifşa eder.



Görsel 81. Aydan Murtezaoğlu, "Aile Salonumuz Üst Kattadır", 1998

Kaynak: https://twitter.com/sanatberbat/status/678298163401392128
(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Bu çalışmada Murtezaoğlu; toplumsal mekanların kullanımdan yola çıkarak; Aile, bekar, birey kavramlarının kamusal alandaki birlikteliğini ve sınırlarını ifşa etmekte ve irdelemeye açmaktadır. Türkiye'de mekanların cinsiyete göre ayrılması, toplumsal yapılar arasında geçişkenliği denetleme ve sınırlandırmayı amaçlayan bazı kodlar ve uygulamalar mevcuttur. Bu uygulamalara gerekçe olarak, aile kurumunu, "bekar fertlerden" korumak, dolayısıyla kadına ve çocuğa pozitif ayrımcılık tanınması gösterilir. Bir yanıyla bekar erkek fertleri aile kurumu için tekinsiz kimseler olarak görülüp aileden ve kadınlardan uzak tutulmasına, diğer yandan da kadınların doğabilecek tekinsiz olay ve ilişkilere gönüllü yada zorunlu maruz kalınmasını engellemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda uygulama evli ya da bekar, kadın kimliğine karşı bir güvensizliğin de mevcudiyetini içermektedir.

John Berger Görme Biçimleri adlı yapıtında; ilkel toplumdan moderne, kadının, erkek egemen bir toplum kuralları çerçevesinde varoluşundan kaynaklanan; izlenen ve kendini izleyen bir obje olarak yapılanmasından bahseder. Kadın, erkekler

dünyasında hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Çünkü tarihsel açıdan erkek egemen toplum dinamikler bu yönde yapılandırılmıştır. Bu ona doğduğu andan itibaren dayatılan ve var olması için öğrenmek durumunda bırakıldığı bir gerçekliktir. Berger'e göre kadının kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır. Berger kitabının ilerleyen satırlarında, erkeklerin davrandıkları gibi kadınların ise göründükleri gibi olduğunu dile getirir. İkili ilişkilerde, erkekler kadınları seyrederler, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileri ile ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci, erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye – seyirlik bir nesneye dönüşür (Berger, 1999: s.47). Avrupa yağlıboya resim geleneğinde ki çıplak kadın imgelerinde kadınların seyirlik nesneler olarak görülüdüğüne dikkat çekerek; hem geçmişin hem de günümüzün tüketim toplumunda geçerli olan ölçü ve dinamikleri açıklar.

1990'lı yıllardan günümüze kadının toplumdaki konumu üzerindeki iktidar ve toplumun baskısını sorgulayan çalışmalar yoğun biçimde üretilmektedir. Bu dönemde, Kadın bedenin seyirlik nesneler olarak görülmesine dair itirazlar kadın sanatçılar tarafından sanat alanında hayli cesur sayılabilecek biçimde ele alınmıştır.

Bu alanda üretiminde bulunan sanatçılar arasında Canan Şenol ve Şükran Moral'in kadın bedenin çıplaklığını seyirlik bir nesne olmaktan çıkaran, eril söylemi, Berger'in ifade ettiği oryantalist bakışı tersine çeviren çalışmaları hayli önemli bir yere sahiptir. Sanatçı Canan Şenol çalışmalarında tabu olarak sayılan konuları, kendi kişisel deneyim ve tecrübelerinden de yola çıkarak ele almaktadır. Genellikle kendi bedenini cesurca kullanarak farklı medyumlarda ürettiği sanat çalışmaları; "Odalık" (1998), "Şeffaf Karakol" (1998), "Çeşme" (2000) sarsıcı, tabu kırıcı nitelikte bir sertliğe sahiptir.



Görsel 82. Canan Şenol, "Odalık", 1998, Enstelasyon

Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/408349891189938925/ (Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Sanatçı 1998 tarihli "Odalık" adlı enstalasyon çalısmasında kadının toplumumuzda konumlandırılış biçimini sorgular. "Odalık" doğu kültüründe, görevleri efendilerine hizmet etmek amacıyla nikahsız olarak alınan cariye anlamına gelmektedir. Enstelasyon da Canan, kendi bedenine ait asetata basılmış bir dizi görsel malzemeyi, transparan görüntü elde edecek biçimde bir oda içinde yerleştirmiştir. Devinen, transparan duvarların ardına çıkmaya çabalayan, elleriyle örtünmeye çalışan üst üste yığılmış çıplak figürler dramatik bir görsel etki yaratmıştır. Canan'ın bu enstelasyonu, kadınların çağlar boyunca toplumdaki yerini, yaşam alanı ev, harem, oda ile kısıtlanmış sadece bu alanlarda varlık gösteren kimliğini ve bu duruma olan isyanını dile getirir. Ancak günümüzde de kadının durumu geçmişten çok farklı değildir. Kadın hep cinsel kimliğiyle ön plandadır ve bu kimlik eril bir söylemle manipüle edilmektedir.

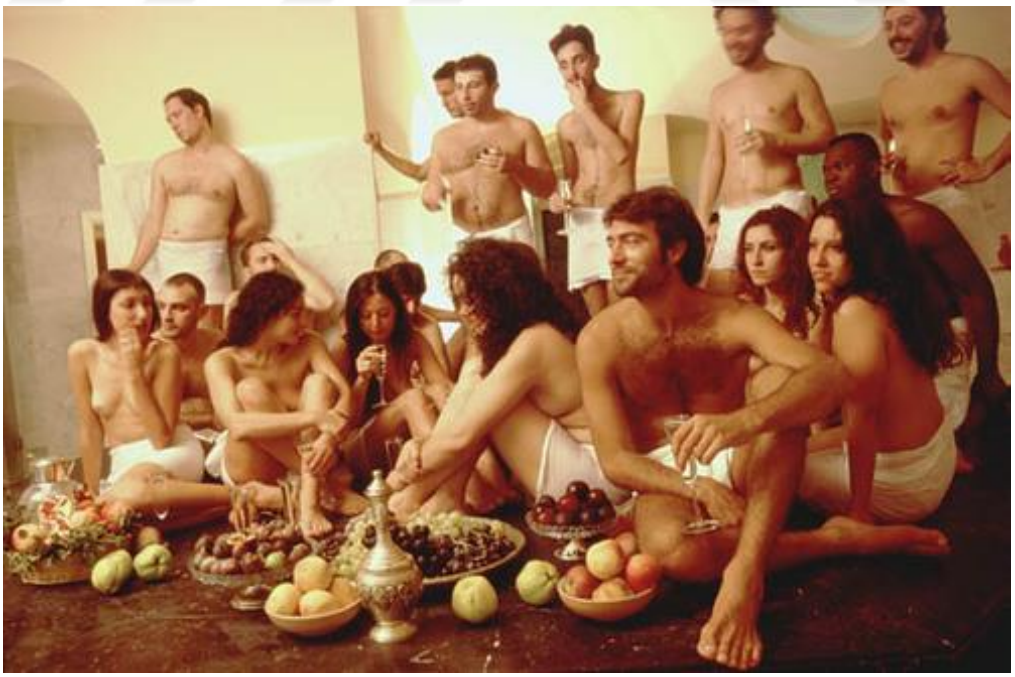
Bu bağlamda Canan'ın "odalığı" kendine ait bireysel bir yaşamı olmayan kadınlara ve kendine dönük bir bakışı vurgular. "Günümüz kadınının da etrafı duvarlarla örülmüştür. Odaları ve duvarları şeffaf, ama içindeki mantık aynıdır. Toplumdaki yerleri ne olursa olsun görevleri odaya ait olmak, odayla ilgilenmektir" Canan bir yandan; çıplak kadın bedeni imgesiyle sadece doğu geleneklerine değil batı sanatındaki oryantalist bakışla çok sık karşımıza çıkan "çıplak" kavramına da gönderme yaparken, Diğer yandan çıplak bedenin sergilenmesi yoluyla, İktidara ait, özel olanın kamuya açılması, mahremi kırar. Bu kırılma noktası, söylemlerin yeniden tartışılacağı, kadın bedenin sanat tarihi içinde güdümlü teşhirini yeniden sorgulanabileceği bir zemini de beraberinde getirir. Canan Şenol'un kadını şeffaf bir odaya koyarak yapmaya çalıştığı, erkek egemen bakışın söylemini katlayarak, bunun absürtlüğünü gözler önüne sürmektir (Yılmaz, 2010, s.127). Bu bağlamda çıplak kadın bedenin yani mahrem olanın ifşası yoluyla da bir çeşit iktidar yıkma eylemi gerçekleştirmektedir.

5.İstanbul Bienali'nde "Sanat Tarihine Güvenmeyiniz" (1995), "Gözün Öyküsü" ve "Hamam" gibi çalışmalarıyla ilk kez Türk izleyicisinin karsısına çıkan ve aynı yıl Yüksek Kaldırım'da bir genelevde gerçekleştirdiği 24 saatlik performansla da adından söz ettiren Şükran Moral, video - performans diyebileceğimiz türün önemli bir temsilcisidir (Antmen, 2005). Şükran Moral, Bordello (Genelev,1997) başlıklı performansında genelev mekanındaki evlerden birinin üzerine "Çağdaş Sanat Müzesi" tabelası asar ve elinde "satılık" ibaresi olan bir yazı tutar. Sanat tarihinin estetik klişesi olan " seyirlik çıplak kadın" imgesiyle oynayarak onu tersine çevirir. Performansını gerçekleştirdiği genelevin kapısına "Çağdaş Sanat Müzesi" yazmasıyla ilgili olarak, bu tür yer değiştirme performanslarını hep yaptığını, müzelerinde, tıpkı genelevler gibi satış yeri olduğunu, satışı olan her yer her şeyin bir metaya dönüştüğünü, kara ve sert bir mizahla ifade ettiğini belirtir. Genelev ve Müze ziyaretçisi arasında bir paralellik kurarak; "İçeri girmeden önce objeyi (kadınları) inceleyen, yorum yapan, sonra da satın alanları genelev izleyicileri olarak tanımlar. Moral, performansıyla ilgili olarak bakanın iktidarıyla bakılanın edilgenliği ilişkisinin kendisi için çok önemli olduğunu

ve sanat tarihinin de bu diyalog üzerine kurulu olup olmadığının düşünülmesi gerektiğini söylemiştir (Çalıkoğlu, 2009, s.18).



Görsel 83. Şükran Moral, "Bordello" (Genelev), 1997
Kaynak: http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/sukran-moral-in-eseri-polonya-da/7013 (Erişim Tarihi: 10.10.2016)



Görsel 84. Şükran Moral, "Leyla ile Mecnun", 2005

Kaynak: http://www.pushthebuttonplay.com/fairplay2006/artists/fp06_moral.html

(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Moral, Bordello'nun (genelev) yanı sıra yine aynı yıl düzenlediği "Hamam" Performansında erkeklere ait bir mekan olarak tabulaşmış bir mekana tek başına bir kadın olarak girerek toplumsal bağlamda cinsiyet kodları ve sınırlarıyla dalga geçmiştir. Benzer şekilde, 2005 yılında gerçekleştirdiği Leyla ile Mecnun adlı çalışması bir Osmanlı nostaljisi olan hamam sefasını romantik dönem resmi görselliğinde ancak içinde çağdaş ve çarpıcı imgeler yerleştirilmiş olarak sunmaktadır. Moral, Leyla ile Mecnun'da kapılar ardındaki erkekler hamamına bir kadınlar grubu ve kamerası ile girerek, bildik bir masalı yeniden kurgulayarak görselleştirmektedir. Sanatçı bu çalışma ile erkeğin mahrem alanına müdahale ederek, erkekler hamamının gizemini, dokunulmazlığını ortadan kaldırmaktadır.

Canan Şenol ve Şükran Moral'in kadın bedenini ve tabu olan çıplaklığı agresif biçimde sanatılarında kullanmaları; kadın ve erkek arasındaki John Berger'in de vurguladığı; gözlenen - gözetleyen ilişkisini ve eril toplumsal normları işaret ederek hem sanat tarihine, hemde toplumsal kodların ifşasına ve yapıbozumuna yönelik çok katmalı amaç ve anlamlar içermektedir.

1990'ların sonlarında başladığı sanat kariyerinde, resimden haraketli görüntüye ve performansa uzanan teknikleri başarıyla harmanlayan Nilbar Güreş'in yapıtları dikkat çekicidir. Çalışmalarında toplumsal kültür, kültürün dönüşmesi, kent, iletişim, kadın mevhumlarını arasındaki dinamikleri performanstan videoya geniş bir yelpazede görselleştirerek ele almaktadır. 11. Uluslararası İstanbul Bienalin'de sergilenen "Bilinmeyen Sporlar" (2009) serisinde kadın kimliği ve bu kimliğe yüklenmiş klişe sayılabilecek faaliyetleri ustalıklı bir biçimde sosyal eleştiriye dönüştürmüştür. Bu çalışma Marmara Üniversitesi'nin spor salonunda gerçekleştiren üç performanstan oluşmuş, eserde; ağda yağmak, elektrik süpürgesi kullanmak, modayı takip etmek gibi kadına ait gündelik pratiklerin bir parodisi performans olarak görselleştirilmiş. Sanatçı bu görsellerden yararlanarak aynı başlıkla bir resim dizisi üretmiştir. Bu uğraşları karikatürize bir dille ifade ederek resimlerine yansıtan sanatçı, kadının toplumsal gerçekliklerini ironiyle dile getirmiştir.



Görsel 85. Nilbar Güneş, 2009, "Bilinmeyen Sporlar", Performans.

Kaynak: http://fotogaleri.hurriyet.com.tr/galeridetay/26387/16839/35/11-uluslararasi-istanbul-bienali(Erişim Tarihi: 10.10.2016)



Görsel 86. Nilbar Güneş, "Bilinmeyen Sporlar", Resim serisinden,2009

Kaynak: http://fotogaleri.hurriyet.com.tr/galeridetay/26387/16839/35/11-uluslararasi-istanbul-bienali (Erişim Tarihi: 10.10.2016)



Görsel 87. Neriman Polat "Ev Nöbeti" Fotoğraf serisi, Ev, 2013

Kaynak: http://www.depoistanbul.net/mobile/etkinlik_detay.asp?ac=98

(Erişim Tarihi: 10.10.2016)



Görsel 88. Neriman Polat "Ev Nöbeti" Fotoğraf serisi, Özel Güvenlik, 2013

Kaynak: http://www.depoistanbul.net/mobile/etkinlik_detay.asp?ac=98

(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Neriman Polat çalışmalarında, eleştirel dili ve radika duruşu ile gündelik hayatın içindeki, gizli iktidar biçimleri ve bunların insanlar ve nesneler üzerindeki yansımalarını, tek tek açarak olaylar arasındaki ilişkileri inceliyor. Son dönem çalışmalarında sermayenin ve iktidar ilişkilerinin baskısı alfında dönüşen şehir üzerinden yaşadığımız dönüşümleri, mülkiyet ve aidiyet kavramlarınıda ele alan sanatçı, "Ev Nöbeti" sergisinde ise içeriden bir bakışla evde kadının yaşadığı dönüşümleri ve toplumsal baskıları inceliyor. Ataerkil düzenin kadın üzerindeki baskısını ve kontrol mekanizmalarını evin içinden dışarı doğru bir bakışla katman katman açıyor.

Sergide apartman levhası mı, mezar taşı mı olduğunu kestiremediğimiz yaldızlı "Ev Nöbeti" tabelası erkek devletin aile kurumunu yücelterek eve mahkum ettiği kadının, ev içinde yaşadığı tekinsizliğin, parçalanmışlığın ve güvensizliğin ilk işareti olarak izleyiciyi karşılıyor. "Özel Güvenlik" başlıklı fotoğrafında, karşı taraftan gelecek saldırılara hazırlıklı biçimde yatağa uzanmış, tekinsiz bir bekleyişle birlikte varoluş durumu yaşayan kadın kimliğine dikkat çekmektedir (Yayıntaş 2013, s.2).

3.3.3. Baş Örtüsü Meselesi ve Sanat

Nilüfer Göle laik-anti laik çatışmasının nedenlerini irdelediği "Modern Mahrem" adlı kitabında 1990' lar da başlayan 2000'li yıllarda ivmelenerek devam eden İslami kesimlerin kamusal alanda artan görünürlüğüne ilişkin şu görüşleri dile getiri;

> "…bu sosyal kesim sahip oldukları küçük burjuva değerleriyle Kemalist elitlerden ayrılmaktaydı. Daha az batılı ve kozmopolit görünen bu grupların dine ve geleneğe olan bağlılıkları kırsal kökenli oluşlarıyla açıklanmaktaydı. Kitlesel eğitimin yaygınlaşmasıyla birlikte sayıları artan bu kırsal kökenli teknokratlar, idareciler ve diğer meslek mensupları askeri-bürokratik seçkinlerden ayrışan değerleri ve yaşam tarzlarıyla kamusal alanda çok çeşitli bir görünüm oluşmasına neden oldular." (Göle, 2004 s.24).

1990' lı ve 2000'li yıllarda İslami kesim, toplumsal alanda yoğun bir kabul edilme ve görünürlük mücadelesi sürdürmüştür. İslami kesimlerce dinin – dindarlığın; sadece özel alanda yaşanmasını değil, kamusal alanda da bir kimlik olarak tanınması talepleri etkin biçimde duyulur hale gelmiştir. 1980'lı yıllardan kalma başörtüsü sorunu; üniversitelere alınmayan başı örtülü kız öğrencilerin meseleleri sıkça kamusal alanda protestolarla dile getirilmiştir. 28 Şubat 1997 post modern darbesi olarak adlandırılan dönemde, dindar kimliğe sahip kamu personelinin tasfiyesini de içeren ağır tedbirler uygulamaya konmuştur. Bu sosyopolitik ve kültürel açıdan çalkantılı dönem, 2010'lu yılların başlarına kadar sürmüştür. 2010 sonrası dönemde kamuda baş örtüsü meselesi geniş ölçüde çözüme kavuşmuştur. Ancak yıllara yayılan laik dindar çekişmesi nedeniyle en çok mağduriyeti başı örtülü kadınlar yaşamıştır, üniversitelerde türbanın yasaklanması, dindar kadın öğrencilerin eğitim haklarının engellenmesine neden olmuş, bu öğrencilerin bir kısmı eğitimlerini bırakmak zorunda kalmıştır. Okula devam eden öğrencilerse ya baş örtülerini çıkartarak derslere katılmışlar, yada baş örtülerinin üzerine peruk takmak gibi trajikomik ve biryanıyla da protest tonlama içeren bir tavır benimsemişlerdir. Başörtülü kızlar bir yandan kendilerinin pasif ev kadınları olmalarını bekleyen geleneksel zinciri kırmışlar, öte yandan Türk modernleşme anlayışında geleneksellikle bağdaştırılan dini değerlere sahip çıkmaya devam ederek entelektüel ve profesyonel hayata varlık göstermeye başlamışlardır.

Türkiye'de iktidarların ideolojik toplum tahayyüllerine bağlı olarak kadın kimliği ve bedeni her dönemde baskı ve tartışma konusu olmuştur. Laik ya da dindar kesimler tarafından kadınların tayyör giymesi ya da tesettürlü olması yönündeki ima, talep ya da zorlamalar, laik ya da dindar kadınlar tarafından her zaman en derinden hissedilmiştir. Bu bağlamda kadın bedenine yönelik cinsiyetçi baskı, 1990 sonrası Türkiye'de çoğunlukla kadın sanatçılar tarafından sanat alanına taşınmıştır. Bu mecrada üretimlerde bulunan sanatçılar; kadınların ne giyeceği ve nasıl giyineceğine ve buna bağlı olarak başörtüsünü de; evrensel, temel hak ve özgürlükler meselesi olarak tanımışlar ve sanata tercüme etmişlerdir.

Ünlü ressamlardan, Adnan Çoker'in 2007 yılında İstanbul Modern de açılan retrospektif sergisi, kadın bedeni üzerinden yapılan, laik – anti laik tartışmasının, bu mesele üzerinden kadınların araç olarak görülmesine çarpıcı bir örnek teşkil eder. Çoker, basın bülteninde sergisini Atatürk'e adadığını ve sergiyi ziyaret eden kadınları şapkalı ve tayyörlü görmek isteğini belirtir. Bu çağrıya, Kadın sanatçılardan; Canan Şenol, Neriman Polat ve İnsi Furni türbanlı olarak katılırlar. Şenol "laik ya da dindar her iki kesimin de kadınlara baskı uyguladığını" vurgular. Ona göre türban da tayyör de iktidardaki erkeklerin egemen siyaseti için birer araçtırlar. Sanatçılar bu eylemle, laik ve anti-laik kesimler tarafından 'çağdaşlık' ya da 'inanç' örtüsü altında gizlenmiş cinsiyetçi baskının eleştirisini yapklarını ifade etmektedir. Şenol'a göre hem çağdaş hem de anti-laik yaşam biçimi tüm kurumları ve ilişki biçimleriyle cinsiyetçidir. Sistem cinsiyetçi politikalar üzerine kurulu olduğu halde, tarafların kadın hakları savunuculuğu üzerinden politika yapması örtülü ya da örtüsüz tüm kadınları mağdur etmektedir.



Görsel 89. Neriman Polat, Canan Şenol, İnci Furni, Türbanlı Performans, 2007
Kaynak: http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/kadinlardan-haksiz-tahrik-uzerine-927824/ (Erişim Tarihi: 10.10.2016),

Şenol, iktidar mekanizmalarının kadınlar üzerinde, sadece örtülü olanlar için değil, örtülü olmayanlar içinde işlediğini, kadınların iktidar yüzünden örtündüğünü ya da örtünmediğini belirterek; kadın bedeninin siyasal, dini ya da ekonomik anlamda araçsallaştırılmış olmasına işaret etmektedir. Şenol, Çoker'in sergisine atıfta bulunarak; "Orada kendini laik olarak tanımlayan militarist kesim de, kendini muhaffazakar olarak tanımlayan kesim de, kadın bedeni üzerinden iktidar savaşına girmişlerdi. Bu durum beni çok rahatsız etmişti. İnci Furni, Neriman Polat'la beraber üçümüz eylem yapmak istedik ve hep birlikte başörtüyle sergiyi ziyaret ettik." (Uncu; Radikal Gazetesi,05.01.2012).



Görsel 90. Canan Şenol, "Hicap", Video Performans, 2007

Kaynak: http://www.cananxcanan.com/hicap.html (Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Canan Şenol 2007'de Garanti Platform da gerçekleştirdiği "Hicap" başlıklı performansında "türban ve tayyör" kavramlarından yola çıkarak toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkilerini sorgular. Arapça kökenli bir kelime olan "Hicap" Türkçe de ki sözlük anlamıyla utanma, İran'da tesettürün kelime karşılığı olarak örtünmek ile eş anlamlı olarak kullanılır. Kadınlara bir dayatma olarak Hicap yani örtünme kavramından yola çıkarak, modernlik anlayışı dayatmalarına uzanan bir yelpaze de gözler önüne sürer.Kadınlar; gerek doğulu toplumlarda, gerekse batılı toplumlarda nasıl giyinmehleri gerektiği konusunda; çarşaf, türban ya da döpiyes, iç çamaşırı vb. ekonomiden politikaya kadar geniş bir mecrada yönlendirme ve baskılara maruz kalmaktadır. Buradan hareketle Şenol, Türk modernleşmesinden, modern ya da geleneksel tesettür anlayışına, bir meta olarak kadın bedeninin kullanımına göndermeler yapan görsellerden oluşan bir videodan yararlanmıştır. Mekanın duvarına yansıtılan bu görseller eşliğinde, tesettürlü olarak izleyicinin karşısına çıkmış, yavaş yavaş üzerindeki giysileri çıkarmıştır. Kadın bedeni üzerinde tahakkümün görünür bir sembolü olarak her giysinin altından yeni bir giysi çıkmış, tesettürden tayyöre ve ardından iç çamaşırlarıyla kalana kadar soyunup ,baskı unsuru katmanlardan arınarak özü, kadını, insanı görünürkılarak eril politikalara karşı çıkmıştır.

3.3.4. Kadına Yönelik Şiddet'in Sanata Yansıması

Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu'nun 2015 yılı kadın cinayetleri raporuna göre; "2013'te 237, 2014'te 294 ve 2015 yılında 303 kadın cinayeti işlenmiştir. 2015'te kadın cinayetlerinde ciddi önlemleri gerektiren bir artış görülümüş, aynı yıl kadınların çoğu beraber yaşadağı erkeler tarafından öldürüldürülmüştür. Rakamlar çarpıcıdır 110 kadın; kocası veya boşandığı kocası tarafından, 50'si erkek arkadaşı, nişanlısı veya ayrıldığı erkek arkadaşı, 10'u oğlu, 8'i babası ve 75'i tanıdığı biri veya akrabası tarafından, 4'ü ise tanımadığı biri tarafından öldürülmüştür. Bu durum kadınların sıklıkla yakınındaki erkeklerin

şiddetine maruz kaldıklarını ve öldürüldüğünü gösteriyor. Raporda, namus cinayetlerinin bir kısmının bireysel olarak, failin kendi iradesi veya etrafından gördüğü toplumsal baskı sonucu işlediği belirtilerek, bu durumda kişiyi yönlendirenin töre değil, namus kavramı olduğuna değinilmektedir. (Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu, 2015 Raporu:2015)

Töre, namus, ırz cinayetleri sanıklarının sıklıkla, Türk Ceza Kanunu'nun "ceza sorumluluğunu kaldıran veya azaltan nedenler" başlığı altında düzenlenen 5237 sayılı "haksız tahrik indirimi" maddesi kapsamından yararlanarak cezalarında indirime gidilmektedir. Bu haksız durum kamuoyu nezdinde sıkça dile getirilmekte ve protestolara neden olmaktadır.

Bu bağlamda; Hafriyat Karaköy'de, Küratörlüğünü Canan Şenol'un üstlendiği; "Haksız Tahrik" sergisi, feminist, aktivist, teorisyen ve sanatçıların katılımıyla; Cinsiyet kavramını feminist bakış açısıyla irdelemiştir. Sergi başlığını Türk Ceza Kanunu'nun "ceza sorumluluğunu kaldıran veya azaltan nedenler" başlığı altında düzenlenen 5237 sayılı "haksız tahrik indirimi" maddesinden almıştır.

Şenol serginin "feminist" niteliğine atfen; "Kadın sergisi dendiğinde daha hassas anlayışla yapılmış ya da kurtarılmış kadınların daha ezilmiş, az eğitim görmüş, şiddete maruz kalmış kadınları konu alarak yaptığı işlerin olduğu sergiler anlaşılıyor. Oysa biz feminist sergi diyerek hem bir politik duruşta bulunuyoruz, hem de bütün kadınlar aynı şekilde ezilmez diyoruz." Şenol, en son Hakan Şükür'ün alışveriş merkezinde bir kadını dövdüğü için yargılandığını, darp kabul gördüğü halde, haksız tahrik indirimi alarak cezasının paraya çevrildiğini ifade ediyor. Sergiye; vajina biçimindeki enstelasyondan geçerek giriliyor. Vatan, toprak gibi namus anlamları yüklenen, şidedete kurban edilmiş kadınların resimleri sergileniyor. (Haksız Tahrik Bir Sergi Kitabı: 2009, s:12)



Görsel 91. ' Haksız Tahrik' Sergi Afişi,

Kaynak: http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/kadinlardan-haksiz-tahrik-uzerine-927824/

(Erişim Tarihi: 10.10.2016)



Görsel 92. Şükran Moral, "Çocuk Gelin" Enstelasyon 155 x 180 x 71 cm, 2014

Kaynak: http://www.milliyet.com.tr/bu-kiz-turkiye-nin-mona-lisa-si--gundem-1894919/

(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Şükran Moral'in 2014 tarihli Galeri Zilberman'da "Welcome To Turkey" "Türkiye'ye Hoş Geldiniz" başlıklı sergisi, başlığın bağlamıyla tezat biçimde hoş bir karşılamayı değil, ülkede yaşanan kadına şiddeti ve çocuk gelinleri gündeme taşımışır. Bu sergide Moral, üzerinde farklı ülkelerden turistik resimlerin bulunduğu kartpostallardan oluşan seride; "Türkiye Çocuk Gelinde Avrupa ikincisi" USAK Raporu, "Türkiye'de her gün 5 kadın öldürülüyor", Sol Portal/Ekim 2012, "Türkiye'de gerçekleşen evliliklerin yüzde 32′si 18 yaş altı" Girls Not Brides Raporu, Milliyet 20 Ocak 2014" gibi haber, rapor isim ve tarihleri gibi ibarelerini not ederek, meseleyi; ülkenin uygarlık ve uluslararası normlar düzeyinde tartışmaya açmaktadır. "Çocuk gelin/Child Bride" isimli enstelasyon çalışmasında üzerine gelinlik giydirilmiş çocuk gelin figürü ve önünde Türkiye haritası biçiminde bir şilte kullanır. Gelin giysisi; düğünlerde üzerine iliştirilmiş bir dizi maddi ve manevi kültürel kodları barındırmaktadır. Genellikle gelin giysilerinde kullanılan kırmızı kurdeleden kuşak; bekareti, düğünde gelin ve damat giysisine iliştirilen para ve altın gibi takılar, evlilik kurumunun kültürel ve ekonomik kodlarını ve açılımlarını temsil etmektedir. (Özdoğan,2014, s.9) Tüm bunlara ek olarak Moral'in çocuk gelin betimlemesinde gelinliğin üzerinde, önündeki şiltede bulunan kan; bekaretten namus cinayetlerine, acımasız ataerkil törelere işaret eder.

2016 Yılında, Neriman Polat ve Arzu Yayıntaş'ın koordinasyonunda; 16 kadın sanatçının katılımıyla İstanbul ve Bursa'da gerçekleşen sergi "İflah Olmaz" başlığını taşımaktaydı. Bu başlık; erkek egemen düzenin, kadınları sürekli makul olmaya ve düzene uymaya, dolayısıyla kendimizden vazgeçmeye zorlamasından yola çıkarak, bir başkaldırı parolasını anımsatmaktaydı. "İflah Olmaz" kadınlık üzerine bir sergi ama kadınlığı tanımlamayı ya da bir çerçeveye oturtmayı hedeflemiyor. Aksine keskin tanımlamaları sorguluyor. Bu sergi, aslında kadın ve erkek arasındaki bildik hikayeyi bozan, üzerine zorla yapıştırılan tanımlamaları, silkinip atan, özgürlüğüne, bedenine sahip çıkan kadınlara, kadınlık üzerine beraber düşünmeye çağrı yapıyor. "Erkek egemen düzen, biz kadınları sürekli makul olmaya ve düzene uymaya, dolayısıyla kendimizden vazgeçmeye zorluyor. Kadını baskı altında tutup, güçsüzleştirerek kalıplara sokan bu düzen sistematik bir şekilde öldürücü bir şiddet üretiyor ve toplumsal araçları ile bu şiddeti normalleştiriyor" (Kalafat; 2016).

Hayatın içinden birebir yaşadığımız deneyimler, duygular, öfkelerle ve fikirlerle "İflah Olmaz" sergisinin hem çıkış noktasını hem de çerçevesini oluşturuyor.



Görsel 93. " İfhah Olmaz" Sergi Afişi, 2016

Arzu Yayıntaş'ın İflah olmaz sergisinde yer alan "Eşitsizlik Mutfağı" başlıklı enstalasyonu, duvara yerleştirilmiş mutfak araç gereçlerinden oluşmaktaydı. Yayıntaş, bu araç gereçlere ödül plaketlerini çağrıştıracak biçimde müdahaleler de

bulunmuş. Duvarda başarılı bir sporcuya ya da meslek sahibine çeşitli kurumlarca verilmiş plaketler ve madalyalar vb. sergileniyordu. Yakından bakıldığında bu övünç duvarındaki plaketlerin üzerinde kadına yönelik şiddetin raporlara yansıyan somut verileri yer almaktaydı. Eşitsizlik mutfağı; kadın bedeni üzerine baskıların sayılarla raporlara yansıdığı günümüz Türkiye'sinden 1960'lara Martha Rosler'in, "mutfak" başlıklı video enstelasyonunu akıllara getirerek geçmişten günümüze, uluslararası ortamdan yerele; kadın hakları, feminizm ve sanat gibi çok katmanlı mecralara açılmamızı sağlıyor.



Görsel 94. Arzu Yayıntaş, "Eşitsizlik Mutfağı", Enstalasyon, 2016

Kaynak: http://www.banucarmikli.com/mayista-one-cikanlar/ (Erişim Tarihi: 11.10.2016)

İç Mihrak'tarafından afiş ve çıkartma olarak hazırlanan "Sensin Bayan" başlıklı grafik çalışma, toplumsal cinsiyet kodlarının, kadına yönelik; "pozitif ayrımcılık söyleminin" kimi zaman zorlama bir "kibarlığın" ve daha da önemlisi kadın cinsiyetinin rededilişinden doğan bir eğretilemenin pardosini sunar. Bayan terimi; öncelikle kadına kadın demenin sakıncalı bir şey olduğu "kadın" kavramının cinsel

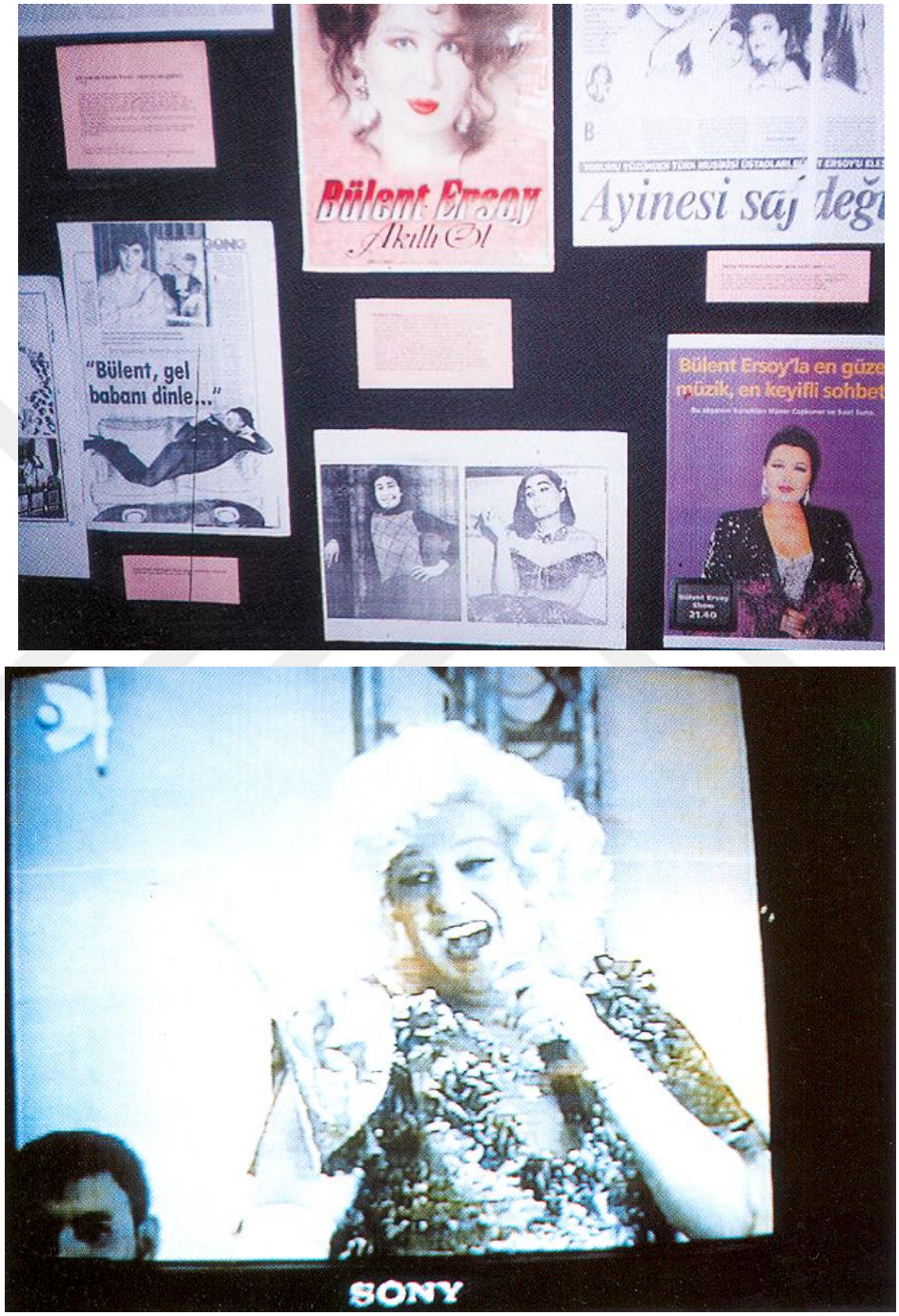
çağrışımlarla yüklü olduğu toplumsal ön kabülüyle geliştirilmiş kibar yollu bir çarpıtma içermektedir. Bu bağlamda, geleneksel el işiyle özdeşleşmiş "ören bayan" iplik markasının "sensin bayan" olarak değişmesi, huzur dolu yüzüyle kadın imgesinin bu kez toplumsal başkaldırılarda eylemcilerin kullandığı türden maske örmekte oluşu, bu çok katmanlı meseleye yine çok katmanlı cevapları başarıyla vermektedir.



Görsel 95. İç Mihrak, "Sensin Bayan", 201

Kaynak: http://blog.saltonline.org/post/101 (Erişim Tarihi: 11.11.2016)

3.3.5. Farklı Cinsel Kimlikler'in Varoluş ve Eşitlik Mücadelesi



Görsel 96-97 Gülsün Karamustafa, "Cinsiyetlendirilmiş İlişkiler Ağında Bir Oyun Alanı", 1996 karışık teknik Shedhalle, Zürih. (1996)

Kaynak: http://blog.saltonline.org/post/101409726454/g%C3%BCls%C3%BCn-karamustafa-a-vagabond-from-personal-to (Erişim Tarihi: 20.11.2016)

1990'lı yıllar sonrası Türkiye'de farklı cinsel kimliklere sahip bireylerin; toplumsal kabul ve görünürlük talepleri artmış, buna karşın Lezbiyen, gay, biseksüel, transeksüle, travesti kısaca LGBTİ' olarak anılan bu kesimlere yönelik şiddette gündemden düşmemiştir. Özellikle travesti bireyler, İstanbul'da Cihangir semtinde yaşamayı tercih etmişler, Beyoğlu, Ülker sokak bu bireylere karşı yapılan sistematik baskı ve şiddetin, kamuoyu nezdinde görünürlük kazandığı yer olarak hafızalara yerleşmiştir. Travesti bireyler cinayetlere kurban gitmiş, dövülmüş, yaşadıkları yerlerden sürülmek istenmiş, üzerlerine uygulanan şiddet basın ve yayın organlarında yerini almıştır. İletişim kanallarının güçlü olması sayesinde, yaşanan şiddetin görünürlüğünü arttırmıştır. LGBTİ bireyler bir araya gelerek dernekler kurmuşlar, etkinlikler düzenleyerek, kamusal bir bilinç oluşturmuş ve farklı cinsel kimliklere sahip olmanın bireyin hakkı olduğunu toplum nezdinde dile getirmişlerdir.

Homoseksüellik Türk toplumun çoğunluğu tarafından hoş karşılanmamakla birlikte, başarılı ve ünlü LGBTİ bireylerin hayatları kamuoyu nezdinde ilgi ve merak konusu olmayı sürdürmüştür. Farklı cinsel kimliklere sahip olmakla birlikte 1970'lı yılardan itibaren Zeki Müren ve Bülent Ersoy'un şarkılarının her kesimden insan tarafından beğeniyle dinlenmesi ve özel hayatlarının merak konusu olması, toplumsal olarak yaşanan ikircikli durum bir fenomene işaret eder. Türkiye, 1990 sonrası küreselleşme ve liberalleşmenin etkileriyle batılı yaşam tarzı ve tüketimin yaygınlaştığı dönemde çok kanalı televizyon yayınıyla tanışmış, televizyon kanallarında Amerikan medyasında çok sık karşılaşılan, sansayonel konu ve kimliklerin boy gösterdiği "realty show" olgusu Türkiye'de büyük ilgi görmüştür. Bu programlar haftanın en çok televizyon seyredilen günlerinde ve prime time saatlerinde gösterilmiş ve sosyal statü, cinsiyet, inanç farkı olmaksızın her kesim tarafından ilgiyle izlenmiştir. Geleneksel toplum yapısının, cinsel kimlik özgürlüğü konusunda hassas ve müsamahasız olduğu Türkiye'de, marjinal sanatçılar sayılan Huysuz Virjin ve Bülent Ersoy'un programları yüksek izlenme oranlarına ulaşmıştır.
"…farklı cinsel yönelimleri yok saymak Cumhuriyet'le başlayan dönemin genel eğilimi olmuştur. 1960-80 arası dönemde üst üste tekrarlanan askeri darbeler sırasında bu anlamda baskı ağırlaşmış ve 1990'lı yıllarda transseksüel şovuyla

büyük ün yapan Bülent Ersoy bile bir süre tutuklanmış ve sahneden uzaklaştırılarak bu baskıdan nasibini almıştır."(Karamustafa, 1996, s.83).

Anılanlar bağlamında, Gülsün Karamustafa'nın Türkiye'deki transseksüel ve travestilerin televizyondaki şovlarıyla ilgili," Cinsiyetlendirilmiş İlişkiler Ağında Bir Oyun Alanı" başlıklı çalışması önemlidir. 1996 yılında; kimlik, varlık, merkez/periferi meselelerine odaklanan, İsviçre de düzenlenen "Kültür projesi" kapsamında, Zürih Shedhalle'de sergilediği bu video çalışması dönemin sosyokültürel anlamda belgeseli niteliğindedir. Travestilerin ve transseksüellerin marjinal konumlarında yaşam mücadelesi verdikleri ve her an kendilerini savunabilmek için örgütlenme yoluna gittikleri bir ortamda bu programların her kesimden kadın erkek tarafından bu kadar heyecanla seyredilmesi bir anlamda toplumsal açıdan iki yüzlü bir yaklaşıma işaret etmektedir. Cinsiyetlendirilmiş kimliklerle takviye edilerek izleyicisinde bir deşarj noktası yaratan haftalık şovlar alt kültürlerin kendilerine özgü tutarsızlıklarını son derece başarılı bir biçimde kullanmıştır. Oysa bu programları marjinal açıdan yorumlarsak konularına cinsiyetlendirilmiş ilişkiler noktasından herhangi bir bakış açısı getirmedikleri hemen fark edilir. Travesti ve transseksüellerin yaşamlarındaki katı gerçek bu programlarda yansıtılanlarla hiç örtüşmez. Ele alınan tiplemeler cinsiyetlendirilmiş kimlikleri sarsmamaya özellikle özen gösterir ve cinsiyet ilişkilerini sınırlı bir biçimde ele alarak tanımlamaya dikkat eder. Belki de bu yüzden her kesimden kadın ve erkeğin kendilerinden bir şeyler bularak özdeşleştikleri bu nokta özellikle bir deşarj alanı yaratmıştır. Türkiye televizyonlarında yer alan travesti ve transseksüel şov programlarını bir anlamda cinsiyet ilişkilerinin dikkatle ele alındığı, güdümlü bir biçimde oluşturulan, otoriteden, baskıdan ve hoşgörüsüzlükten uzak gibi görünen bir 'oyun alanı'nın yaratılma deneyimi olarak da düşünebiliriz." (Karamustafa, 1996, s.78.**).**

Karamustafa'nın projesi, iki monitörde eş zamanlı olarak gösterilen; televizyondan kaydelimiş, Huysuz Virjin ve Bülent Ersoy'un programları yanı sıra; çeşitli dergi ve gazetelerden kesilen küpürler, resimler ve kasetlerle Bülent Ersoy'un

maruz kaldığı cinsiyet ayrımcılığı, Ülker Sokak'ta yaşayan travestilerin yaşadığı sorunlar, kurdukları dernekler belgelenerek izleyicilere sunulmuştur.

Kimlik tercihleri nedeniyle bireyin devletten ya da toplumdan baskı görmesi, bireyi bazen farklı kimlik ve görünümlerine bürünerek baskılara karşı direnmeye itmiştir. Bu bağlamda Kutluğ Ataman'ın cinsel kimlik, kanser, dini ve ideolojik vb. nedenlerle peruk takmak zorunda kalan; "Peruk Takan Kadınlar" başlıklı video çalışması hayli ilginç örnekleri konu edinmektedir. 12 Mart sonrasında, ideolojik nedenlerden ötürü saklanan ve kimliğini perukla gizlemeye çalışan Hostes Leyla ismiyle anılan Melek Ulagay, kemoterapi tedavisinde dökülen saçları nedeniyle peruk takan Nevval Sevindi, 1980 askeri darbesinin ertesinde cinsel kimliği nedeniyle baskı görmüş, ayakta kalabilmenin yolu olarak peruk takan Demet Demir, türbanlı olarak eğitim alması engellendiği için okula peruk takarak giren bir kadın öğrenci… Ataman'ın bu dört kadınla görüşüp videoya kaydettiği yapıtında kadınlar ayrı ayrı; nerede, ne zaman, neden, nasıl peruk taktıklarını anlatmışlardır.



Görsel 98. Kutluğ Ataman, "Peruk Takan Kadınlar" Video Performans
Kaynak: http://www.milliyet.com.tr/2002/03/10/sanat/san02.html
(ErişimTarihi: 20.11.2016)

Ataman'ın Peruk Takan Kadınlar başlıklı çalışmasında aynı odada tutamayacağınız dört kadın var. Toplumsal, sınıfsal, inanç ve ideolojik olarak hem kendileriyle, hem birbirleriyle çelişiyorlar. Ancak, bir taraftan hepsi birden bir Türkiye imgesi teşkil ediyorlar, toplumdaki katmanlara dair izler teşkil ediyorlar ve ülkenin kimlikler bağlamında fotoğrafını sunuyorlar. Ataman, kendi cinsel tercihi nedeniyle yaşadığı tecrübelerin sanatına olan katkısını ise; "Kimliğin saklanması ya da değiştirilmesi, başka bir kimliğin ortaya çıkarılması durumunun bana nasıl yansıdığını gördükten sonra, benim için diğer kapılar açıldı. Bu noktada; Her dört örnek de, kimlik üretiminin genelleştirilmiş ve tarihsel anlamda sabitlenmiş biçimlerinin ötesine taşıyor izleyiciyi. Toplumsal cinsiyet ve devletin uyguladığı acımasız baskı üzerine yeniden düşünmeye çağırıyor. (Ataman, 2001, s. 123) .



Görsel 99. Kutluğ Ataman, "Peruk Takan Kadınlar" Video Performans

Kaynak: http://www.milliyet.com.tr/2002/03/10/sanat/san02.html
(Erişim Tarihi: 20.11.2016)

Kutluğ Atamanın; "Ruhuma Asla" başlıklı, Kısa film-video art çalışma, Avrupa'da yaşayan bir Türk Travesti olan Ceylan Fırat'ın yaşadığı kimlik dönüşümünün zorluklarını ele almıştır. Fırat, evinde ve günlük yaşamı içersinde doğal olarak görüntülenmiştir. Video' da cinsiyet dönüşümü sonucu cinsel kimliğini inşa ederken "güzel kadın" ve "dişi" kadın imgesi" olan Türkan Şoray'la

özdeşleşmeye çalışan Ceyhan, kurguyla gerçeğin iç içe geçtiği çalışmada, cinsel kimliğini ve aynı zamanda yaşadığı kimlik dönüşümünün zorluklarını ifade etmektedir. "Ruhuma asla", nostaljik Türk filmlerinde, kadın kahramanın, bir başka erkekle yaşamak zorunda kaldığı sosyopisikolojik ve cinsel birliğe işaret etmektedir. Buradan hareketle Trans bireylerin yaşadığı cinsel taciz deneyimlerine göndermede bulunulmaktadır. Fırat, cinsel tacizler hatta tecavüzlerin yarattığı travmaları, cinsel kimlikle ilgili uyanış ve çelişkileri, Türkiye'nin geleneksel, erkek egemen toplumunun; farklı kimliklere olan baskıları sonucu yalnızca fiziksel olarak dönüşmekle kalmamış, Ataman'ın diğer oyuncularında da olduğu gibi kimliğini tekrar inşa etmiştir. İstanbul'da hastalandığında; ne erkek ne kadın koğuşuna uymadığı için, bir depoda hasta yatağında tedavi edildiğini dile getiren Ceyhan'ın, filmin son bölümlerinde Lozan'da bir hastanede diyaliz makinasına bağlı olduğu bir sahne yer alıyor. Diyaliz; arınma ve yeniden yaratılma görsel bir eğretileme haline geliyor. Bu durum cinsel kimlik değişimiyle, yeniden kimliğin inşasını da simgeliyor (Baykal, 2008: s.102).



Görsel 100. Kutluğ Ataman, "Ruhuma Asla" Video Performans

Kaynak: http://www.milliyet.com.tr/2002/03/10/sanat/san02.html

(Erişim Tarihi: 20.11.2016)

Türkiye'de aile, toplum ve devlet tarafından ayrımcılık ve ötekileştirmeye maruz kalan trans bireylerin eğitim, sağlık ve hukuk gibi en temel insan haklarına erişimleri oldukça kısıtlıdır. Cinsiyet kimlikleri sebebiyle çalışma haklarından da mahrum bırakılan bu bireyler özellikle hastalık ve yaşlılık durumlarında daha da kırılgan bir grup haline gelmektedir. Bu bağlamda Istanbul LGBTI Dayanışma Derneği, ilk adım olarak barınma, sağlık hizmetlerine erişim gibi konularda yardıma ihtiyaç duyan trans bireylere güvenli bir alan açma amacıyla 2012 yılında Trans Misafirhanesi'ni kurmuştur. Misafirhane, son bir buçuk yıldır, bireysel destekler ve sivil toplum örgütlerinin yardımlarıyla sürdürülebilir hale getirilmeye çalışılmaktadır. Bu zamana kadar transfobik şiddete maruz kalan ve barınma hakkından mahrum bırakılan 27 trans kadın dönüşümlü olarak, ayrılmaya hazır olduklarını düşündükleri ana dek misafirhanede beraber yaşamıştır.



Görsel 101. "Trans Evi" Sergi afişi 2014 Kaynak: https://www.haber3.com/foto-galeri/ilginc/trans-misafirhanesi-galeri-4572893?page=6

(Erişim Tarihi: 25.11.2016

Bu kapsamda “Nefret Suçu Mağduru Transları Anma Günü” 15 Kasım 2014’te Karşı Sanat’ta fotoğrafçı Ömer Tevfik tarafından “Trans Evi” başlıklı fotoğraf sergisi açılmıştır. Sergi, Trans misafirhanesi ve misafirlerinin görsellerinden oluşan bu seçki, bir yandan transfobik nefret suçlarına karşı mücadelede, şiddeti deneyimleyenleri kurbanlaştırmayan ve aynılaştırmayan bir söylem kullanmanın önemine değinirken, bir yandan da yeni tartışma konularına alan açmayı amaçlamıştır. “Trans Evi” Fotoğraf Sergisi,transfobik, dışlayıcı sosyal ve politik yapı içerisinde trans bireylerin geliştirdikleri direnç mekanizmaları üzerine tartışma alanını açarken, alternatif barınma alanların ne kadar hayati bir öneme sahip olduğunu vurgulamaktadır. Sergi ayrıca, Mikro-iktidarlar tarafından kentsel dönüşümün bir araç olarak kullanılması, farklı tercihlere sahip birey ve kimliklerin yaşam alanlarının kısıtlanması, şehrin merkezinden uzaklaştırılarak “görünmez” hale getirilme süreç ve çabalarını da gözler önüne sürmektedir. (Trans Evi Sergisi; http://www.karsi.com/sergi_detay.php?id=234; Erişim Tarihi2015)



Görsel 102. Ömer Tevfik , “Trans Evi Sergisi” fotoğraf, 2014

Kaynak: https://www.haber3.com/foto-galeri/ilginc/trans-misafirhanesi-galeri-4572893?page=6 (Erişim Tarihi: 1.12.2016)



Görsel 103. İç mihrak, "astigmat" afis tasarımı.

İç mihrak tarafından LGBTİ' bireyler için onur yürüyüşü gibi toplumsal gösterilerde kullanılmak üzere düzenlenmiş olan "bazen bulanık görmek güzeldir-astigmat" başlıklı afiş, bu yürüyüşlerde sıklıkla dillendirilen bir slogan olan "alışın gitmiyoruz" söylemiyle birlikte ele alındığında, 2000'ler sonrası toplumsal gösterilerdeki sanat ve mizah birlikteliğini başarıyla gözler önüne sunmaktadır.

3.4. 1990 SONRASI ETNİSİTE VE KÜLTÜREL KİMLİĞİN ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMALARI

3.4.1. Kürt Kimliğinin Sanata Yansıması

Siyaset Ekonomi ve Toplum Araştırmaları Vakfı'nın (SETA) 30 Ocak 2013 Tarihli; "Şark Meselesinden Demokratik Açılıma; Türkiye'nin Kürt Sorunu Hafızası" başlıklı raporun sonuç kısmında; Cumhuriyet tarihi boyunca dönemsel olarak Kürt meselesinin gündemdeki yerini sürekli muhafaza ettiği ve ülkeyi büyük bir ipotek altına aldığı belirtilerek; günümüzde meselenin çözümsüzlük sarmalının

giderek büyüdüğüne vurgu yapılmıştır. Rapor'da; 1990 sonrası dönemde yapılan çalışmalarda genel olarak Kürt meselesinin demokratik yollardan çözülmesi gerektiği fikrinin öne çıktığına, Adalet ve Kalkınma Partisi iktidara gelmesinin hemen ardından "OHAL'in kaldırılması, DGM'lerin kapatılması, Kürtçe dil kursları açılması, pozitif ayrımcılığa varan ciddi ekonomik açılımlar yapılması, yaşayan diller enstitüsü kurulması ve TRT 6" gibi devrim sayılabilecek köklü düzenlemeler yapıldığına, bununla beraber gelinen noktada bu radikal adımların sorunu tamamen ortadan kaldıramadığına vurgu yapılmıştır (Setav.org;5.6.2017).

Yine aynı rapora göre; 1984-2009 yılları arasında; 11 bin güvenlik görevlisi şehit olmuş, 40 bin terörist etkisiz hale getirlmiş, son 20 yılda teröre her yıl yaklaşık 15 milyar dolar kaynak ayrılmış ve bir milyona yakın kişi zorunlu göçe maruz kalmıştır. Anılan maddi veriler bir yana bu mesele başta güney doğu bölgesi olmak üzere ülke genelinde onarılması zor acılara neden olmuştur.

Hasan Bülent Kahraman; Kürtlerin demokratik taleplerinin, toplumsal dönüşümün sağlanması açısından son derece önemli olduğuna vurgu yaparak bu taleplerin 1990'lı yıllar boyunca Türkiye'de çoğulluk, çoğul kültür, öteki, kimlik hatta bellek gibi kavramların gündeme gelmesinde etkin bir role sahip olduğunu ifade eder (Kahraman, 2013, s.119). Bu bağlamda başta bölge'de olmak üzere ülke genelinde yaşanan acılar ve Kürt'lerin demokratik talepleri genellikle güneydoğu bölgesi kökenli bir sanatçı kitlesi tarafından 1990 sonrası Türkiye çağdaş sanat alanına yer bulmuştur.

Anılan veriler ışığında; otoriter devlet modeli, üst kimlik ve etnik kimlik meselesinin sanata yansımasının çarpıcı bir örneği; 1997 tarihli Rosa Martinez'in Küratörlüğünü üstlendiği 5. Uluslarası İstanbul Bienaline katılan Halil Altındere'nin "Tabularla Dans" başlıklı çalışmasıdır. Yeni kuşaktan muhalif, genç bir sanatçı olan Altındere bu çalışmasında kendi kimlik kartını altı kopya olarak büyütmüş ve her bir kimlik kartında cepheden değil, çeşitli açılardan çekilmiş kendi fotoğraflarını yerleştirmiştir. Kimlik kartları ve üzerlerindeki fotoğraflar yan yana geldiğinde, suçu sabit ya da hükümlü şahısların emniyet kayıtlarında ki eşgal fotoğraflarını akla getirmektedir. Mardin doğumlu olan sanatçı bu yapında devlet eliyle kendisine

verilen kimliği, milliyeti sorguluyor, resmi kimlik dışındaki alternatiflerin sorunlu olarak görüldüğü politikaları sessizce ret ediyordu. Altındere, tabularla dans başlıklı çalışmasıyla, iktidar erkinin makbul vatandaş tanımına gönderme yoluyla itirazda bulunmuş, sonraki yıllarda çalışmalarında başta etnik kimlik olmak üzere diğer politik mesellerde de sanat üretimine devam etmiştir. Altındere'nin 2000 sonrası küratörlüğünü yaptığı ' Plajın Altında Kaldırım Taşları', 'Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm' ve 'Free Kick/Serbest Vuruş' sergileri ile sanat camiasında 'Kürt Sanatçılar' sözü telafuz edilmeye başlanmıştır.



Görsel 104. Halil Altındere, "Tabularla Dans", 1995, 5. Uluslararası İstanbul Bienali

http://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/ (Erişim Tarihi: 2.2.2017)

Altındere; sanat camiası tarfından; düzenlediği sergilerde Kürtleri öne çıkarmakla suçlandığını; İstanbul merkezli sanat anlayışını kırmaya çalıştığı bu sergilerde, ortaya çıkan kimi sanatçıların doğrudan politik, metafordan yoksun olarak adlandırılan sanatsal ifade anlayışlarının, Türkiye'deki orta sınıf muhaffazakar sanat ortamının daha önce karşılaşmadığı bir dil olduğunu vurgular. Bu dili kullananlarda çoğunlukla Güney- doğudan katılan 'Kürt sanatçılar' dır. Altındere, "Türk Sanatçısı,

ulus, coğrafya temsilcisi olarak adlandırılıp organize edilen sergi davetlerini ret ettiğim gibi, benzeri bir şekilde Kürt sanatçılar, Güneydoğulu sanatçılar vb. kalıplarla yapılacak adlandırma ve sergileri de ret edeceğini" ifade etmektedir. Altındere; Erkan Özgen, Fikret Atay, Berat Işık, Şener Özmen, Cengiz Tekin, Murat Gök gibi Kürt sanatçılarla ortak çalışmalar yaptığından behsederek "Kürt sanatçı" tanımlamasını benimsemediğini açıkça belirtmektedir

Şener Özmen, Kürt santaçı ve Kürt sanatı kavramlarının kendileri tarafından bilinçli üretilmediğini aksine kendilerine yöneltilmiş bir karşıtlıktan doğduğunu "Kendilerini Yurtsever Cephe'yle ilişkilendirmiş olanlar, Diyarbakır'da güncel sanat pratiklerinin altında başka şeyler aramaya başladı, Kürt sanatı tipolojisi tam anlamıyla yaratıldı, üstelik bunu yaratanlar Kürtler olmadı, bu kimlik Türk çağdaş sanat dünyasının, Diyarbakır kökenli güncel sanatçılara paranoid hediyesi (Evrensel, 2007) olduğunu ifade etmektedir. (Evren, 2008, s.16).



Görsel 105. Cengiz Tekin, Fotoğraf serisi, "Serbest Vuruş" 9. İstanbul Bienali, 2005

http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/22 (Erişim Tarihi: 2.2.2017)

9. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında (2005) Halil Altındere'nin küratörlüğünü yaptığı "Serbest Vuruş" başlıklı sergide yer alan çalışmaların çoğu militarizm, milliyetçilik ve Kürt meselesi gibi politik temalarla ilgiliydi. Sergi adını, Cengiz Tekin'in zamanla ikonik bir görsele dönüşen "Serbest Vuruş" başlıklı fotoğraf çalışmasından almıştı. Fotoğrafta, futbol takımı forması içindeki bir oyuncunun sivillerden oluşan bir takımına karşı serbest vuruş kullandığı an görselleştirilmişti. Fotoğrafta kişilerin Tekin'in ailesinden oldukları açıkça ifade edilmiyor olsa da, Türkiye'de ki yerleşik görsel kodlardan, kılık kıyafetlerinde, serbest vuruş karşısında savunma amaçlı baraj kuran kişilerin güney doğulu ve/veya Kürt kökenli oldukları ima edilmekteydi.

Sanat çalışmalarını, doğup büyüdüğü ve yaşamakta olduğu şehir Diyarbakır'da üreten Tekin'in işleri; gelenek, kimlik, aile, güncel politik ve kültürel sorunlar gibi kavramlardan oluşmaktadır. Çalışmalarında sıklıkla yaşadığı coğrafyanın sıkıntılı sosyopolitik yaşamını; saklanma, gizlenme gibi davranış kalıpları üzerinden ele alan Tekin, yaşanan ağır travmatik psikopatolojiyi tedirgin edici ve ironik bir dille sanata tercüme etmektedir. "Bir şair gibi davranıp duygularımla eser üretmiyorum, daha çok hayatın içinden damıta damıta çıkardığım kompozisyonları belli bir olgunluğa eriştiğine inandığım anda görselleştiriyorum… Tekin, Yaşadığı coğrafyanın performans sanatına çok uygun olduğunu belirterek, her gün onlarca performans sayılabilecek olaya tanık olduğunu bunları fotoğrafla manipüle ederek arşivlediğini ifade etmektedir." (http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/22)

Türkiye İnsan Hakları Vakfı'nın 20. Yılı vesilesiyle 2011 yılında, DEPO İstanbul'da çağdaş sanat alanında üretimlerde bulunan 126 sanatçının katılımıyla açılan "Ateşin Düştüğü Yer" başlıklı serginin ana teması toplumsal hak ihlalleri olarak belirnemişti. Sergi TİHV' in faaliyetlerini yoğunlaştırdığı; bireyler üzerine devlet ve toplum tarafından uygulanan; politik, cinsel, dinsel, etnik motivasyonlu şiddeti ve bunun sonucunda oluşan fiziksel ve ruhsal travmaların tedavisine yönelik süreçleri kapsayan bir konsepte sahipti. Sergilenen çalışmalar; askeri darbelere, özellikle yakın tarih sayılan; 12 Eylül dönemin yarattığı travmalara, en yakıcı insan

hakkı ihlali olarak işkenceye, idamlara, ırkçı söylem ve uygulamaları sanatın ironik diliyle hicvederek gözler önüne seriyordu. Sergide; farklı etnik anadilin kamausal alanda kullanılması talepleri, faili meçhul cineyetler gibi Kürt sorununa dair çalışmalar dikkat çekicidir. 1990'lı yıllarda Güney Doğu Anadolu bölgesinde yaşanan faili meçhul vakaları sergiye yansımış, kaçırılma ve öldürülme eylemlerinin sembolü haline gelen beyaz Toros marka otomobil farklı yansımalar ve zeki kurgulamalarla sergide yer almıştır.

Sergiye katılan sanatçılardan; Ali Bozan, 2009 yılında hazırladığı Foto enstelasyon çalışmasında; daha fazla insanı içine alacak kadar genişletilmiş beyaz Toros marka otomobil fotoğrafı sergilemiş, Toros imgesinin "Toros" sözcüğüne sığmayacak sonsuz tasavvuruna vurgu yaparak, çalışmasını; Rene Magrite'nin "nesleler ve sözcükler" çalışmalasından esinle, "Bu bir Toros değildir" başlığıyla sergilemiştir.



Görsel 106 Ali Bozan, "Bu bir Toros değildir" Fotoğraf. 2009

http://www.depoistanbul.net/tr/activites_detail.asp?ac=125(Erişim Tarihi: 2.2.2017)

Fatif Tan'ın 2010 tarihli fotoğrafı, hem kavramsal hem de biçimsel açıdan, Ali Bozan'ın çalışmasını tamamlar niteliktedir. Fatih Tan'ın, Ali Bozan'ın bıraktığı yerden meseleyi devraldığı; "Hasır Altı" başlıklı fotoğraf çalışmasında "hasır altı" edilen "faili meçhul" kavramını görsel hafızaya ironiyle kazandırmıştır.



Görsel 107. Fatih Tan, "Hasır Altı" Fotoğraf. 2010

http://www.depoistanbul.net/tr/activites_detail.asp?ac=125
(Erişim Tarihi: 2.2.2017)

Şener Özmen, Kültürel kimliğin sanatı biçimlendirişi noktasında, yaşamın ve kendi yaşamının öte bir coğrafyada nasıl bir bellek oluşturduğunu ve nelere yol açtığı gibi çok önemli toplumsal verileri ulaşılabilir kılması için yapıtlar ürettiğini belirtmektedir (Çalıkoğlu, 2005, s.68). Özmen yapıtlarında sert bir kinaye, keskin bir mizah, net bir estetik dil kullanarak son derece eleştirel ve bir üslupla, var olan koşul ve durumların, otoriter yapıların ve halihazırda hayatımızda hüküm süren tabuların kesinliğini sorgular. İncelikli ve şiirsel eserleri dikkatimizi sanat bağlamının algısı ve değişimlerine yoğunlaştırmakla kalmaz, sanatçının tavır aldığı ve tepki gösterdiği toplumsal gerçeklik sorunlarına da eleştirel bir bakış açısıyla izleyice sumaktadır.



Görsel 108. Şener Özmen,“ Takım Elbisem” Fotoğraf, 13. İstanbul Bienali, 2013

http://13b.iksv.org/tr/sanatcilar (Erişim Tarihi: 2.2.2017)

Özmen’in 13. Uluslarası İstanbul Bienali’nde sergilenen çalışması, odak noktası poşu olan 2012 tarihli üç parçalı bir yerleştirmeydi. Bu çalışmalardan “Mükemmel Poşu” başlıklı çalışma bilgisayar ortamında oluşturulmuş kusursuz poşu deseni görseli. “Takım Elbisem” başlıklı çalışmasında Poşu kumaşından dikilmiş bir takım elbise, “Optik Propaganda” başlıkı çalışmasında ise sanatçının bu takım elbiseyi giyerek, poşu desenli örtülü bir kanape üzerinde verdiği pozun görselinden oluşmaktaydı. Poşu; Ortadoğu coğrafyasında genellikle erkekler tarafından baş ve boyuna takılan yerel bir giysidir. Poşu’nun dünya genelinde tanınması Filistin kurtuluş örgütünün Lideri Yaser Arafat tarafından sıkça kullanılması sayesinde olmuştur. Böylece dünya genelinde sol örgütler ve muhalif gençlik tarafından simgesel değere sahip olmuştur. Anılan verilerin yanı sıra poşu’ nun Türkiye’de

muhalif gruplar ve Kürtler tarafından kullanıyor olması, onu ayrıcalıklı ve sakıncalı bir konuma yerleştirmiştir. Öyle ki, poşu takmak bir tutuklanma nedeni olarak bile görülmüştür. Bu bağlamda Özmen'in, kendini tekrar eden geometrik desenlerden oluşan " Optik sanat -Op art" diye bilinen sanatsal akımla, kendini tekrar eden desenlerden oluşan poşu deseninin politik yanını ustaca bağdaştırmıştır.



Görsel 109. Şener Özmen, 2015, "Canlı Bir Güvercine Barış Nasıl Anlatılır?" Video performans. Kaynak: http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/24 (Erişim Tarihi: 3.4.2017)

Özmen'in 2015 tarihli, "Canlı Bir Güvercine Barış Nasıl Anlatılır?" başlıklı video çalışması, Joseph Beuys'un 1965 tarihli, "Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır" başlıklı performansına gönderme yapmaktadır. İki performansın da ortak noktasını, meselelerini, dertlerini; - ölü ya da diri hayvanlara anlatmanın (Özmen burada, barışın sembolü bir hayvan olan güvercine anlatıyor), insanlığa anlatmaktan daha kolay olduğu metaforudur… Özmen'in videosunda; sahnede siyahlar içinde bir sanatçı ve arada kanat çırpan, gözlemleyen, kadrajdan çıkan, gerisin geri kadraja giren beyaz bir güvercin vardır. Özmen'in barışa dair iç sesi umudu, umutsuzluğu, beklentisi, düş kırıklığı oğlu Robin'in vurguları tamamen farklı sesiyle verilmektedir. Videonun giriş repliği şöyledir: "Açıkçası sevgili beyaz güvercin, seninle, pek itibar görmeyen hayatımız cehenneme dönmeden önce bir araya gelmeliydik, şimdi değil! "Canlı Bir Güvercine Barış Nasıl Anlatılır? barışın bir görünüp, bir yok olduğu zamanları işaretleyen yakıcı bir çalışma!..(Pilotgaleri.com).

3.4.2. Alevi Kimliğinin Sanata Yansıması

Prof. Ahmet Yaşar Ocak; Aleviliği; İslamı baltalamak isteyen bir takım çevrelerin uydurdukları bir sapkınlık değil, Türklerin Müslüman olmaya başladıkları tarihsel şartların sevkiyle tabii olarak teşekkül eden bir halk İslamı ve tarihin mirası (Ocak, Milliyet, 12 Temmuz 1995, s.11) olarak tanımlamaktadır. Hıdır Temel; Alevilerin tarihsel açıdan; "sosyal ve siyasal olarak 'karşıt grup' olarak görüldüğünü ve bu yüzden siyasi rakip, siyasi tehlike olarak her an potansiyel bir çatışmanın sebebi olmakla karşı karşıya getirildiklerini, taşra yerleşim yerlerinde Aleviler'in mümkün olduğu kadar aynı bölgelerde oturduğunu, mahalleler arasında görünmez sınırların çizildiğinden bahsederek, Alevilerin; "toplumsal çelişkilerde kızılacak, cezalandırılacak taraf olarak görüldüğünü, bunun somut sonuçlarının Türkiye'de Maraş'tan Sivas'a çok net ve defalarca yaşandığından bahseder (Temel; 2010 s.7).

Alevilere karşı yaşanan son saldırı Madımak hadisesidir. 2 Temmuz 1993'te Sivas'ta Pir Sultan Abdal Şenlikleri'ni müteakiben meydana gelen olaylarda Madımak Oteli, kimliği belirsiz kişi ya da kişilerce ateşe verilmiş, çoğu Alevi olmak üzere 35 kişi karbon monoksit gazından boğularak hayatını kaybetmiştir. Olay, Alevi kamuoyu tarafından tartışmasız bir şekilde katliam olarak görülmüştür. Bu yaklaşıma göre olay, "radikal dinci" unsurların Alevilere karşı taşıya geldikleri iflah olmaz kin ve nefretin, devletin kendi vatandaşını korumaktaki acz ve ihmalkârlığını da arkasına alarak doruk noktasına ulaşmışlığını göstermektedir (Alevi Çalıştayları Nihai Rapor: 2010 s. 179).

Alevilerin sorunlarının çözümüne yönelik olarak meselenin aktörlerinin geniş ketılımıyla 2010 yılında düzenlenen Alevi Çalıştayları Nihai Raporu'nda; " Alevi sorununun, hukuk devleti normlarıyla hiçbir şekilde çelişmeyen bir laiklik anlayışıyla ele alınması ve yeni ayrışma alanlarına yol açmayacak şekilde çözülmesi gerektiği belirtilerek; gerek zorunlu gerek seçmeli din derslerinde Alevilik konularında belirleyicilik hakkının, Alevi toplumuna verilmesi, Diyanet İşleri Başkanlığının, diğer mezheplere nasıl hizmet götüreceği, devletin nasıl bir yapılanmaya gideceği konusunda hukuki çerçevede çalışmalar yapılması önerilerinde bulunulmuş; Aşure Günü'nün resmi tatil yapılması, Kamulaştırılan Madımak

Oteli'nin bir bölümünün, hayatını kaybedenlerin anısını hatırlatacak şekilde düzenlenmesi önerilmiş, raporun ayrıca, düzenlemelerini geçiştirmesinin yanısıra meseleyle yüzleşmeyi öncelemesinin önemine değinilmiştir (Alevi Çalıştayı Nihayi Raporu, 2011).



Görsel 110. Burak Delier, "Madımak '93" Ateşe Dayanıklı Takım Elbis https://burakdelier.wordpress.com/works-2/madimak93-2007-tersyon/ (Erişim Tarihi: 5.4.2017)

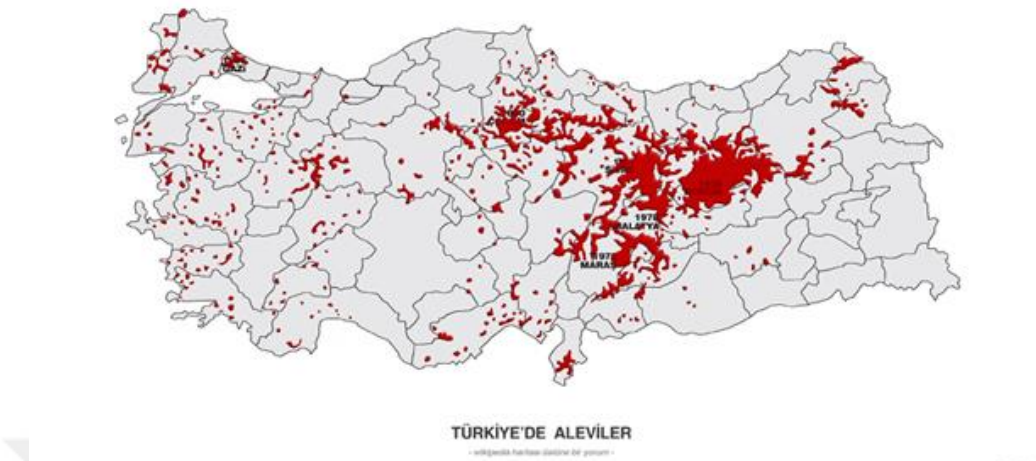
Toplumsal çoğunlukların "öteki" olarak gördüğü diğer kesimlerden Alevilerin meseleleride 1990 sonrası güncel sanat ve sanatçı tarafından sahiplenilmiştir. Bu bağlamda 2007 yılında Karşı sanatta düzenlenen "Gerçekçi ol, imkansızı talep et! / Be a realist, demand the impossible!", sergisinde sanatçı Burak Delier, 2 Temmuz 1993'te 33 yazar, ozan ve aydın ve 2 otel çalışanının yakılarak yada dumandan boğularak katledildiği "Sivas Madımak Olayı" ya da "Madımak Katliamı"nı gündeme getirmiş, yanmaz kumaştan ürettiği "Madımak 93" isimli Ters Yön marka takım elbisesiyle katılmıştır. "Ters Yön, Karşı Hizmetler" Burak Delier tarafından kurulmuş, kamusal hizmetler sunan kurmaca (sahte) bir oluşumdur. Delier daha önce 2010 yılında düzenlenen 10. İstanbul Bienalinde, bireylerin

toplumsal olaylarda ve katıldıkları protesto gösterilerinde zarar görmesini engelleyemek amacıyla elli adet üretilen "Parkalinç" marka gösterici giysisini sergilemiştir. TersYön'ün ikinci ürünü olarak üç adet üretilen Madımak 93 "markalı" giysinin yanmaz kumaşı; İsviçreli Schoeller Tekstil tarfından Nanoteknolojiyle üretilmiştir. Delier; Ters Yön projesinin; "şiddet ve baskı yolu ile tepeden dayatılan yaşam ve tüketim değerlerini yakıcı bilgisi ile karşılar. Ekonomik, kültürel ve toplumsal tüm değerleri sömüren bu deve karşı, incinebilir olanı, ezileni, göz ardı edileni, ne ona ne de buna ait olanı koruma ve güçlendirme amacı ile hareket" ettiğini vurgulamaktadır (cultivatethis.blogspot.com).



Görsel 111. Burak Delier, "Madımak 93" Enstelasyon, 2007https://burakdelier.wordpress.com/works-2/madimak93-2007-tersyon/

(Erişim Tarihi: 12.4.2017)



Görsel 112. Antipop, "Türkiye'de Aleviler" grafik çalışma, 2011

Kaynak: http://www.gunzileli.com/2010/12/25/turkiyede-aleviler-anti-pop-2010/ (Erişim Tarihi15.4.2017)

Alevilere karşı; 1938 Dersim, 1978'de Malatya ve Maraş katliamları, 1980'de Çorum, 1993 Madımak Otelinde yaşanan Sivas katliamı ve1995'te İstanbul Gazi Mahallesinde yakın tarihte yaşanan olayların sanata çarpıcı yansımalarından biri de Antipop tarafından wikipedia'da yer alan Türkiye'de Alevilerin yaşadığı yerleri gösteren demografik harita üzerine; tarihte yaşanan nefret ve katliam olaylarının yer ve tarihlerini eklediği "Türkiye'de Aleviler" başlıklı harita çalışmasıdır. Depo İstanbul'da 2011 yılında açılan "Ateşin Düştüğü Yer" başlıklı sergisinde yer alan çalışma; seçim zamanlarında ya da genel istatiksel verilerde kullanılan, belirli inanç, etnisite ve düşüncelerin yoğunlaştığı yerleri gösteren grafik haritadan yola çıkarak; Alevi kimliklerin yoğun yaşadığı alanları gösteren haritada; Alevi kimliklerin yaşadığı talihsiz olayların yer ve tarihlerini gösteriyor.

3.4.3. Hırant Dink ve Ermeni Kimliğinin Sanata Yansıması

Birinci Dünya Savaşı esnasında Doğu cephesinde yaşanan Ermeni isyanları, Rus'larla savaşı güçleştirmiş, bu nedenle İttihat ve Terakki hükümeti, 14 Mayıs 1915'te Sevk ve İskan Kanunu'nu çıkararak, Ermeni'lerin savaş alanı olmayan güney illerine göç ettirilmesine (tehcirine) karar vermiştir (Ermeni Meselesi, 2008, ataurkinkilapları.com). Tehcir sonrası dünyanın pekçok farklı ülkesine yerleşen Ermeni diaspoasının soykırım idialarını günümüze değin sürmüştür. Bu konuda Prof. Dr. Justin McCarthy o dönemde Anadolu'da yaşayan Ermeni'lerin sayısının 750.000 kadar olduğunu belirterek, bunların büyük bir kısmının daha savaş çıkmadan başka ülkelere göç ettiğini, bunların yok sayılması ve Türk'lerin Anadolu'da yaşayan Ermeni'lerin tamamını katlettiğinin varsayılması halinde bile Türk'lerin iddia edildiği gibi 1.500.000 Ermeni'yi katledebilmesi için her bir Ermeni'yi 2 kez öldürmesi gerektiğini, bunun ise imkansız olduğunu söylemektedir (Mc Carty, 2001 s.61). Bu konuda yaptığı çalışmalarla tanınan Profesör Dr. Yusuf Hallacoğlu göçler sırasında Ermeni'lere yapılan saldırılar ya da kötü muamele nedeniyle çok sayıda kişi Divan-ı Harb-i Örfi Mahkemelerinde yargılandığını ve bu yargılananlardan 1397 kişi idam dahil çeşitli cezalara çarptırıldığını belirterek (Hallaçoğlu, 2001, s.81) göç esnasında göçmenlere karşı adilane davranıldığını vurgulamaktadır.

Hasan Bülent Kahraman, 25 Ocak 2012 tarihli makalesinde; "Ermeni olaylarının, sadece Ermeni'lerin tehcir edilmesi, Müslüman'lara dönük katliamlarına karşılık verilmesi, savaş hali içinde öldürülmeleri değil "1915 meselesinin" sadece trajik bir bölümü olduğunu, "1915 meselesi, idareci kadroya, yönetime ters gelen, onun hoşuna gitmeyen unsurun şiddetle, zor kullanımıyla ortadan kaldırılması, devlete bir grubun devlet adına sahip çıkması, bildiğini okuması" olduğunu belirtir. İttihat ve Terakki Hükümeti üzerinden derin devlet anlayışına vurgu yapar.

Bu trajik hadise; en az bin yıl birlikte yaşamış, ortak kültür geliştirmiş her iki halk arasında derin yaralar açmış ve acılara neden olmuş, yaşananlar "Büyük Felaket" olarak anlımıştır. Bu bağlamda, Ermeni meselesiyle ilgili olarak, halklar arasında kardeşliği ve diyaloğu savunan gazeteci Hırant Dink; 2002 yılında Urfa'da gerçekleşen bir konferansta yaptığı konuşma nedeniyle "Türk'lüğü

aşağılamak" suçlamasıyla yargılanmış, 2007 yılına dek süren dava ilerleyen safhalarda Yargıtaya kadar taşınmıştır. Yargılama süreciyle ilgili olarak Dink; "…Yargıtay Başsavcısı tıpkı bilirkişi raporunda olduğu gibi suç unsuru bulunmadığını belirtti ve beratimi istedi ama Yargıtay yine de beni suçlu buldu. Ben yazdığımdan ne kadar eminsem Yargıtay Başsavcısı da o kadar okuyup anladığından emindi ki, karara da itiraz etti ve davayı Genel Kurul'a taşıdı… Nitekim Genel Kurul'da da oy çokluğuyla benim Türk'lüğü aşağıladığım ilan edildi…" Dink sözlerini; "…kendimi bir güvercinin ruh tedirginliği içinde görebilirim, ama biliyorum ki bu ülkede insanlar güvercinlere dokunmaz. Güvercinler kentin ta içlerinde, insan kalabalıklarında dahi yaşamlarını sürdürürler. Evet biraz ürkekçe ama bir o kadar da özgürce. (Agos Gazetesi.Sayı 564 19.Ocak.2007). Dink yazısının yayımlandığı gün suikaste kurban gitmiş, bu olay toplumda infialle karşılanarak, onu sembol bir kimliğe dönüştürmüştür.



Görsel 113. Nalan Yırtmaç "Nereye Gideceğimizi Bilmeden sergisi-Portreler" Depo, 2015

http://www.depoistanbul.net/tr/activites_detail.asp?ac=125

(Erişim Tarihi: 15.4.2017)

Bu derin ve acı mesele 1990 sonrası çağdaş sanatında yer bulmuştur. Bu bağlamda 2015 yılında Depo İstanbul'da düzenlenen " Nereye Gideceğimizi

Bilmeden" başlıklı sergi öne çıkmaktadır. Sergide, 1915'te tutuklanan, sürgüne gönderilen ve öldürülen Ermeni aydınların portreleri birlikte sergilenmişti. Sanatçı Nalan Yırtmaç'ın bugüne ulaşan az sayıda yayındaki fotoğrafları kaynak alarak kendi resimsel diliyle Ermeni aydınların portrelerini üreterek, yüzlerini bildiğimiz insanlara ve kozmopolit Osmanlı entelektüel ortamının aktif katılımcılarına dönüştürmüştür (Depo İstanbul, 2015).

2015 Yılında küratörlüğünü, Okwui Enwezor'un yaptıpı 56. Uluslararası Venedik Bienali'ne Türkiye'den günümüzün önde gelen kavramsal sanatçılarından Sarkis Zabunyan (d.1938) davet edilmiş, resimden heykele, disiplinlerarsı işitsel ve görsel çalışmalarıyla uluslararası sanat çevrelinde tanınan Sarkis, bienalde "resipiro-nefes" başlıklı çalışmasını sergilemişti. İKSV, TC Dışişleri Bakanlığı ile TC Kültür ve Turizm Bakanlığı prodüksiyon desteğiyle gerçekleştirilen Venedik Bienali Türkiye Pavyonunda Sarkis; obje ve görselleri, düşünce ve kodlar ile bir araya getirerek eserlerinin özünü oluşturan sonsuz diyalog ve dönüşüm fikirini ön plana çıkarmıştır. Pavyonun Küratörlüğünü yapan Defne Ayas sergiyle ilgili yaptığı açıklamada; günümüzdeki derin belirsizlikler karşısında, Sarkis'in bu başyapıtı, insanlık tarihini yeniden değerlendirmek için taptaze bir önerme. …Mimari kurgu, vitraylarda şifrelenmiş sinyaller, saklanmış çerçeveler sayesinde belki biraz canımız acıyacak fakat ışıkla da buluşup iyileşme şansımız olacak.(İKSV.org) diyerek çalışmanın biçimsel, ruhsal ve kavramsal boyutlarına vurgu yapmıştır.

"Respiro", sergi alanının iki ucundaki neon gökkuşakları ve ortadaki arkalı önlü iki aynadan oluştulmuş, mekanının duvarlarını ise Sarkis'in hem binlerce yıl öncesinden hem de aktüel olaylardan, görüntülerden seçtiği, vitray tekniğiyle yeniden üretilmiş 36 fotoğraf çalışması yer almıştı. Bu fotoğraflarda vitray tekniği gereği kullanılan kurşun şeritler ve bir çerçevenin bir arada tuttuğu irili ufaklı boyalı cam parçalarıyla kaplamış, kurşun şeritler her bir imgenin içinden geçerek onların fotografik belgelerden çok yapbozlar gibi görünmesini sağlarken, paneller de her bir imgenin akla gelebilecek temel anlamına meydan okuyup yorumsal bütünleri parçalarına dönüşmüştür (Respiro, Sergi Kirabı, 2015, s.59).



Görsel 114. Sarkis, " Respiro", Enstelasyon, 56. Venedik Bienali, 2015 http://turkiyepavyonu15.iksv.org/indexen.html (Erişim Tarihi: 15.4.2017)



Görsel 115 . Sarkis, "Respiro" Enstelasyon, detay, Sarkis'in Babasının Mezar Taşı. 56. Venedik Bienali, 2015.
http://turkiyepavyonu15.iksv.org/indexen.html(Erişim Tarihi: 15.4.2017)

Sarkis'in yap bozun parçaları gibi tasarladığı "respiro" kozmoloji, din, etniste, tarih, toplumsal mücadele gibi sosyo kültürel ve politik çok katmanlı, metaforlarla dolu ve şiirsel bir dile sahipti. Sarkis, gökkuşağı seçimini; "Bunu bir metafor olarak seçtim. Biliyorsunuz biz Big Bang'den öncesine gidemiyoruz. Belki bir gün gideceğiz ama şu anda Big Bang'den daha önce ne vardı bilmiyoruz. Sadece bir şey oluşmuş, bir patlama olmuş ve dünyamız, dünyalarımız kurulmaya başlamış. Fakat ondan sonra biz kalkıp milyonlarca yıl sonra şu an ikimiz konuşuyoruz. O da bir kırılma noktası. Bizim bildiğimiz o tatlı, güzel gökkuşağı birden çıldırmaya başlıyor. Benim gökkuşağım Big Bang gibi. Bir işaret de olabilir." (Övgü, Türkiye pavyonu 'Nefes' almaya başladı, BBC Türkçe) diyerek çalışmasının kozmoljik ve ruhani yönünü vurgulamaktadır.

Sergilenen pek çok ikonik eser arasında, Ayasofya'nın kubbesinde bulunan, Tanrı'nın tahtının koruyucusu olduğuna inanılan, altı kanatlı melek füğürü "serafim" bir yandan Türkiye'nin kültürel zenginliğine, diğer yandan "öteki" geçmişine vurgu yapımış. "Serafim" den Sarkis'in kendi annesiyle babasına ait Türkiye'deki bir Ermeni mezarlığındaki mezar taşları da Ermeni varlığını ve geçmişi imlemiştir. Bu izlek, Gezi Parkı eylemlerinde biber gazına maruz kalan "kırmızılı kadın" imgesiyle birleşiğinde, parkın bir zamanlar Ermeni mezarlığı olduğunu akıllara getirmektedir.

Sarkis "Respiro" da geçmişten gelen toplumsal çekişmelerin sembol kimliği olarak Hırnat Dink'in elinde nar tutan bir görselini vitray yerleştirmesi olarak sergilemiştir. Bu çalışmayla ilgili olarak sergi kitabında Hırat Dink'in önemine atfen; "…Düştüğü o yerde nara dönüşmüş Hrant. Kırılıp dökülen her bir nar tanesinde kanı canlanmış. Işık olmuş. Masalın çember zamanında yüreklerden vicdanlara akıp durmuş. Ve yaşarken anlatamadıklarına da anlatmayı sürdürmüş… (Respiro Sergi kitabı, 2015 s. 127) satırlara yer verilmiştir. Bu çalışma ile, Dink'in katlinin toplumda oluşturduğu farkındalık ve duyarlılığa işaret edilmiştir. Cenaze yürüyüşüne on binlerin katılması, "Hepimiz Hırant'ız, Hepimiz Ermeni'yiz" slogan ve afişleri, 19 Ocak kollektifi'nin, Dink'in 301. maddeden mahkum olan sözlerini basın önünde yineleyerek, kendileri hakkında suç duyurusunda bulunmaları gibi pek çok eylem Sarkisin'de ifade ettiği gibi "sonsuz diyalog ve dönüşüm" arzusunun bir göstergesi olmuştur.



Görsel 116. Sarkis, "Respiro" , Enstelasyon, detay, Hırant Dink, 56. Venedik Bienali, 2015

http://turkiyepavyonu15.iksv.org/indexen.html

(Erişim Tarihi: 15.4.2017)

3.5. İSTANBUL BAĞLAMINDA KENTSEL VE KAMUSAL DEĞİŞİMLERİN ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMASI

3.5.1. Cumhuriyet Sonrası İstanbul

Türkiye'nin büyük kentleri öncelikle Cumhuriyet'in ilanı sonrası yaşanan sosyopolitik dönüşümlerden etkilenmiş, Şehirlerin çehresi "kamusal alanlar" cumhuriyet değerlerine ve modernite anlayışına uygun biçimde dizayn edilmeye çalışılmıştır. Bu dönem 1990'lı yıllar kadar sürmüş, 1990 sonrası ise şehirlerin değişimde birinci unsur küreselleşmenin etkileriyle olmuştur. Gerek cumhuriyet sonrası gerekse küreselleşmenin şehirlere olan etkileri 1990 sonrası Türkiye çağdaş sanata yansımıştır. Bu bağlamda kamusal alan kavramı ön plana çıkmaktadır. Kamusal Alan; toplumsal yaşantımız içinde fikirlerin, ifadelerin ve tecrübelerin üretildiği, açığa çıktığı, paylaşıldığı, dolanıp yayıldığı ve müzakere edildiği mekanlar" olup; eleştirel akıl yürütme, bilgi, norm, kural ve prosedür içeren toplumsal düzenlemeleri, aynı zamanda ortak duyusal algılama, ifade, duygu, beğeni, boyun eğiş, itiraz, isyan, çatışma, anlaşma, yenilgi, tanıma, dayanışma, hatırlama, öğrenme süreçlerini içeren iletişim biçimleri gibi toplumsal mecraların üretidiği yerlerdir. (Özbek, 2004: 24). Anılanlar bağlamında Kent olarak İstanbul Türkiye'de yaşanan kamusal değişimleri ve bunların sanata olan yansımalarını izlemek için önemli veriler sunmaktadır.

Cumhuriyet sonrası dönemde azınlıkların mübadele yoluyla İstanbul'u terk etmeleri neticesinde kozmopolit yapısını yitiren şehir, kültürel ve ekonomik gücünü önemli ölçüde yitirmiştir. Şehri yeniden canlandırmak amacıyla Anadolu'dan göç teşvik edilmiş, ulaşım yollarının, liman ve demir yollarının düğüm noktası olduğu, ülkenin en gelişmiş şehri olduğu göz önüne alınarak sanayileşme hamleleri, İstanbul ve çevresinden başlamıştır. İstanbul bu nedenle yoğun iç göçe maruz kalmış, sosyo kültürel ve fiziki alt yapısı değişim ve dönüşüme uğramıştır. 1950'li yıllardan bu güne şehir genişliyerek, son yıllarda nüfus yoğunluğu açısından dünyanın sayılı metropolleri arasına girmiştir. 1970'ler ve 80'li yıllarda yaşanan kontrolsüz plansız yapılaşma ve genişleme, şehrin tarihi kültürel alanlarına olduğu kadar, çevresindeki

eko sistemi de tahrip etmiştir. Cumhuriyetin ilanına kadar olan süreçte, tarihsel mirasını önemli ölçüde koruyan şehir, 1950'li yıllarda ve 1980'lerde uygulamaya konulan yeni imar planlarıyla önemli ölçüde hem antik Roma'ya hem de, Osmanlı'ya ait çok sayıda eserini kaybetmiştir.

İstanbul adı resmi olarak kullanılmaya başlamadan önce şehir için sıklıkla Konstanstin'in Şehri anlamına gelen "Konstanstiniye" adı kullanılmıştır. Tarihçi yazar İlber Ortaylı, Doğu Roma zamanında İstanbul için şehir anlamına gelen "Polis" kelimesinden yola çıkılarak zaman içinde şehre, şehirde anlamlarına gelen "stinpoli" kelimesine evrildiğini ve yaygın biçimde kullanıldığından bahseder. Fetih sonrası Türklerin bu isme benzeyen bir kelimeyi kullandıklarını, 18. Yüzyılın ferman ve mezar taşlarında dinin önemine atıfla "İslambol" kelimesinin görüldüğünü ancak 19. yüzyıl ve sonrasında kullanılmadığınından bahseder (Ortaylı, 2006: s.12). Büyük Konstantin'in adını taşımaktan dolayı Osmanlı İstanbul'u hiçbir zaman yüksünmediğini dolayısıyla da bu konuda bir hassasiyete lüzüm olmadığını vurgular.

Anılanlar bağlamında; Ayşe Erkmen'in 2000 yılında Berlin'de Haus der Welt'te İskorpit adlı sergide gösterilen 1999 tarihli " Dario ve Emre" isimli videosu, İstanbul ve Konsatniople çekişmesini ele almaktadır. Video da İzmir'de Meksikalı bir anne ve Türk babadan doğan Dario Moreno'nun 1954'de seslendirdiği, üretildiği dönem ve sonrasında hayli popüler olan "İstanbul, Not Constantinople" şarkısı eşliğinde genç bir erkeğin enerjisi tükenene kadar," dans edişini gösterilir. Videoda dans eden füğür üzerinden, yaşanan isim tartışmalarının anlamısızlığına mizahi bir dille işaret etmektedir.

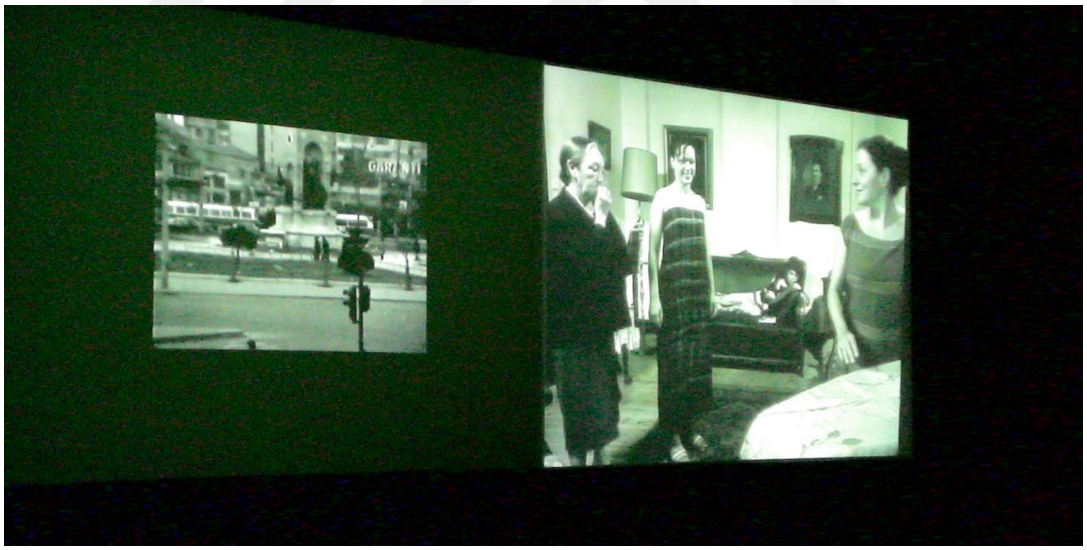


Görsel 117. Ayşe Erkmen, "Dario ve Emre", video, 1999
http://v3.arkitera.com/v1/sanat/2002/11/haberler/ (Erişim Tarihi: 20.04.2017)

İstanbul'un taşıdığı tarihsel önemin yanı sıra Cumhuriyet dönemi Türkiye'si için önemli bir kamusal alan da Taksim meydanıdır. (Taksim'in bu dönem için önemine bir önceki bölümde değinmiştik bkz. Resim 56). Bu bağlamda, Sanatçı Gülsün Karamustafa'nın Türkiye'nin yakın politik tarihine ülkenin simgesel merkezi Taksim Meydanı üzerinden ışık tutuğu, 2005 tarihli "Memory of a Squere- Meydanın Belleği" adlı video çalışması önemli bir niteliğe sahiptir. İstanbul Modern'de 2005 yılında Curatör Rosa Martinez tarafından düzenlenen "Centre of Gravity/ Çekim Merkezi" başlıklı sergide gösterilen; "Memory of a Square/ Meydanın Belleği" Taksim'deki Atatürk anıtın açılışının yapıldığı 1930'lu yılların başından, ülkede yaşayan Yunanlı, Ermeni, ve Yahudi azınlıklara karşı 1955'de girişilen 6-7 Eylül

olaylarına, 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1970 ve 12 Eylül 1980 askeri darbelerine, törenler ve merasimlerin yer aldığı Taksim Meydanı'na ait görsel dökümanları bir araya getirmiştir.

Çift kanallı video projeksiyonuyla kanallardan birinde tüm bu tarihsel görüntüler akarken diğer ekranda kugu olarak bir ailenin evinin içindeki yaşam izlenir. Diyaloglara yer verilmez, ev halkının ve videodaki görüntülerin hangi zamana ait olduğu belirsiz bırakılır. İlk başta birbiri ile tamamen alakasız görünen iki video, ilerleyen sahnelerde çeşitli ortak noktalarla birbiri ile ilişkilenir. Türkiye tarihi kollektif ve bireysel anılar üzerinden yorumlanır. Meydanın Belleği, Taksim meydanı üzerinden Türkiye tarihini okumaya müsade etse de, Karamustafa dokümanterde yer alan görüntülerin benzer tarihsel deneyimleri paylaşan her ülke ile ilişkilendirilebileceği vurgular (Kosova. 2005: 67-71).



Görsel 118. Gülsun Karamustafa, "Memory of a Square/ Meydanın Belleği", çift ekran video film projesi (17'40''), Centre of Gravity/ Çekim Merkezi, İstanbul Modern, İstanbul. (2005)

http://blog.saltonline.org/post/101409726454/g%C3%BCls%C3%BCn-karamustafa-a-vagabond-from-personal-to

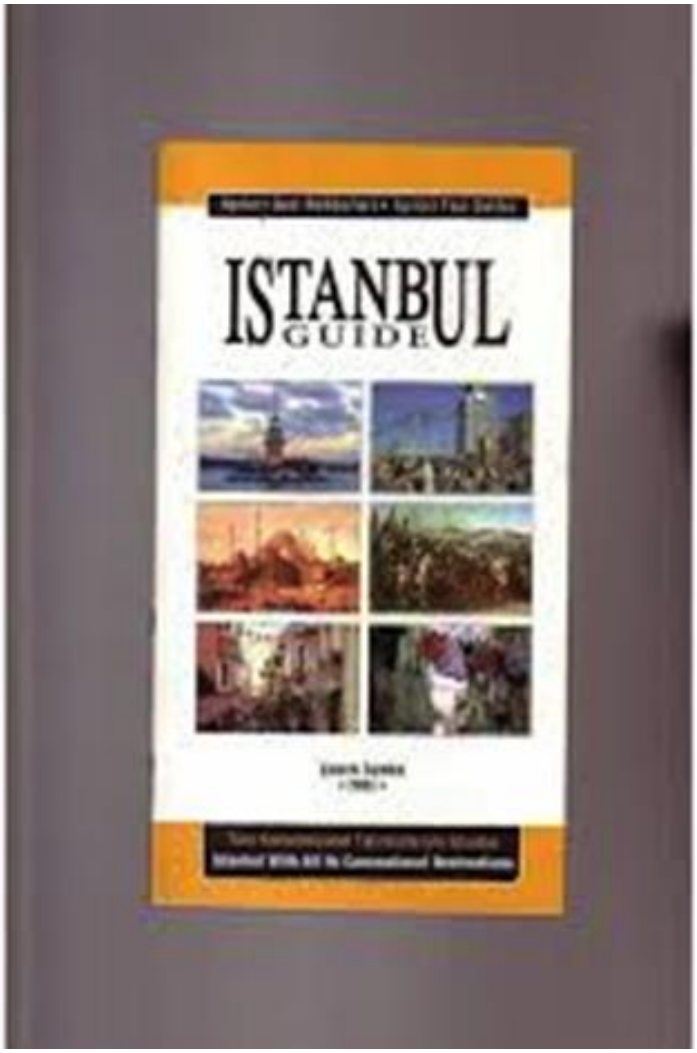
(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Türkiye Cumhuriyeti tarihi açısından Taksim meydanı, ulaşılmak istenen batılı değerlerin bir sembolü olarak görülmüştür. Meydan pek çok tarihi olaya tanık olmuş yine bu nedenle de pek çok sanat eserine konu olmuştur. Yukarıda anılanlara ek olarak; Genç cumhuriyetin geçmişten miras aldığı laik-muhafazakar çekişmesi bağlamında 31 Mart ayaklanmasında önemli rol oynayan Cumhuriyet sonrası moden anlamda İnönü Gezisi adıyla parka dönüştürülen Topçu kışlası, Ülkenin kurucu iradesinin ve zorlu kurulma serüvenini temsil eden 1927'de kurulan Atatürk Anıtı, bu anıt çevresinde gerçekleştirilen anma ve etkinlikler, Meydana hakim bir konumda inşa edilen opera, bale, senfonik konserlere ev sahipliği yapan Atatürk Kültür Merkezi binası ideolojik açıdan resmi tarhinin önemli belleğini temsil eder. Tüm bu yapılarla birlikte meydan devlet ideolojisi ve karşıtlığının temsilini hafızsında barındırmaktadır. Meydan geçmişte 1 Mayıs'ların kutlandığı ya da yasaklandığı, toplum içinden çıkan muhalif hareketlerin görünür kılındığı ve sesini duyurduğu bir yer olarak da sosyokültürel ve politik hafızanın kaydını tutmaya devam etmektedir.



Görsel 119. Gülsün Karamustafa, "Memory of a Square/ Meydanın Belleği", 2005 çift ekran video film projesi (17'40'')

http://blog.saltonline.org/post/101409726454/g%C3%BCls%C3%BCn-karamustafa-a-vagabond-from-personal-to (Erişim Tarihi: 20.4.2017)



Görsel 120. Şener Özmen, "İstanbul Guide", Rehber Kitap.

http://9b.iksv.org/english/?Page=Gallery&b=1&i=Sener_Ozmen
(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Günümüzde çağdaş sanat, sosyo kültürel ve politik açıdan şehir kavramıyla yoğun bir ilişki kurmuştur. Bu açıdan "İstanbul" teması İstanbul Bienali için önemli bir referans kaynağı olmuştur. Bu bağlamda Şener Özmen'in 2005 tarihli 9. Uluslararası İstanbul Bienali'de sergilen "İstanbul Guide" isimli rehber kitap çalışması önemlidir. Çalışmalarında hayatımızı kuşatan tabuları ve otoriterliği ve toplumsal tabuları eleştirel, kinayeci ve ironik bir dille sorgulayan Sanatçının sözleriyle: 'İstanbul Guide'ın dilsel düzeneği, Özmen'in plastik-anlatı tercihinden fazlasıyla besleniyor. Özmen, rehberi okuyan kişiden, 'nerede bu İstanbul?' diye

sormasını bekleyeceğim. Standart kent rehberi formatından yararlanarak İstanbul ve "tüm konvansiyonel tahribatları"nı bir "plastik-anlatı" biçiminde anlatan kitap, hat sanatından, seramiğe, iç dekorasyondan, arkeolojiye, 1 Mayıs İşçi Bayramı'ndan, Tarlabaşı'na, İstiklal Caddesi'nden, askeri eşyalara, resim sanatından, tarih içinde İstanbul'u ziyaret etmiş ve İstanbul otellerine konuk olmuş Ernest Hemingway, Agatha Christie, Pierre Loti, Lord Byron, Adam Mickiewicz ve Florance Nightingale gibi ünlülerin düşlemsel yaşantılarına uzanan geniş bir yelpazade İstanbul'u turistik olmayan gerçekliğiyle ele almaktadır. (9. İstanbul Bienali Sergi Kitabı, 2005: s.157)

3.5.2. Kamusal Müdahalelere Eleştiriler

1970'li yıllarda yaklaşık 3 milyon civarında olan İstanbul'un nüfusu 1980 sonrası yaşanan yoğun ve plansız göçle hızla artmış, 1990'lı yıllarda 10 milyona, günümüzde ise 15 milyona yaklaşmıştır. Artan nüfusun konut ihtiyacını karşılamak amacıyla 1984 yılında TOKİ (Toplu Konut Ortaklığı İdaresi) kurulmuş, 1990'lı yıllardan itibaren dar gelirli vatandaşlar için konut projelerine başlamıştır. 1999 Gölcük depremi Türkiye kentlerindeki yapı stokunun depreme dayanıklı olmadığı gerçeğini ülkeye acı biçimde öğretmiş, depreme dayanıklı konut ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu ihtiyaçla birlikte 2000'li yıllar sonrası kent ve kente ait kamusal mekanların üzerinde küreselleşmenin etkisiyle yoğunlaşan kentsel değişim ve dönüşüm yoğun biçimde gündeme getirilmiştir. Bu dönemde kentler özel yatırımın ilgi odağı haline gelmiş. Kentlerden marka değer yaratılması amaçlanarak artan alan ihtiyacını karşılamak amacıyla kent kırsalı ve ormanlar imara açılmıştır. Kent merkezlerindeki bölgeler dönüşüme tabii tutularak büyük rant alanları yaratılmış, 2010'lu yıllardan itibaren başta TOKİ olmak üzere, özel firmalarının girşimleriyle giderek artan bir hızla kentsel dönüşüm projeleri başlamıştır.

Bu bağlamda İstanbul'un kentsel dönüşümü kapsamında kimi zaman toplumsal hassasiyetler gözetilmeden gerçekleştirilmek istenen projeler itirazlara neden olmuştur. Galata, Tophane, Kuzguncuk, Fener, Balat, Haydarpaşa, Sulukule ve Tarlabaşı ve daha pek çok semtteki kentsel dönüşüm uygulamasının toplum nezdinde sıklıkla rantsal dönüşüm olarak telafuz edilmesine yol açmıştır. Yalnız tüm

kentin değil, kente bağlı kırsalın, kuzeyindeki ormanların, değişime tabii tutulması hali hazırda son derece tahrip edilmiş olan kentin geleceği ve doğa için kaygılara neden olmuştur. Kültürel alanda; Emek Sineması gibi ve benzer yapıların İstiklal caddesinde alış veriş merkezi olarak kültürün özelleştirilmesi lehine dönüştürülmesi arzusu, kentin belleği, tarihsel kimlik ve kültürününün yok olma tehlikesi gündeme gelmiştir. Bu tehlikeler 2010'lu yıllarda başta sivil toplum örgütleri, sanatçı inisiyatifleri, sanatçılar olmak üzere yoğun bir toplumsal tepkiye neden olmuştur.



Görsel 121. Ferhat Özgür, "Pieta" Fotoğraf, "Şehir Defteri" sergis, 2009
http://ferhatozgur.com/pieta (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Sanatsal ifade biçimi olarak resimden fotoğrafa, video ve performansa geniş görsel ve teknik bir yelpazade üretim yapan pek çok sanatçının; 1990'lardan günümüze kent olgusuna ve kentsel dönüşüme odaklanan çalışmaları önemlidir. Bu sanatçılardan, Ferhat Özgür, "Şehir Defteri" başlıklı sergisinin manifestosunda; kent kavramıyla olan ilişkisini; her yönüyle kendisinin kılcal damarlarının içine kadar sızmış, onunla yaşayan, kimi zaman zehirleyen kimi zaman da hayatta kalması için

gereken enerjiyi ateşleyen tuhaf bir yaratık olduğunundan bahseder (Pelvanoğlu, 2009: s13).

Ferhat Özgür, yapıtlarında kent olgusuna dair mevhumları; bir yerleşim mekanı olarak kentler ve yerleşimcilerin etkileşimden doğan; sosyokültürel, ekonomik ve politik sorunları görsel bir süzgeçle harmanlayarak sanatına yansıtmıştır. Özgür'ün Mart 2009'da gerçekleştirdiği "Şehir Defteri" başlıklı sergide yer alan fotoğraf çalışmaları, Kentsel dönüşüm kapsamında Ankara Altındağ'da gerçekleştirilen yıkımların insani boyutunu gündeme getirmiştir. Bu kapsamda, Mekan sakinlerinin, yıkım sürecinde, mekanla kurdukları fiziki ve duygusal bağlara odaklanıp, sanata tercüme ederek görünür kılmıştır. Özgür'ün sanat tarihine metaforik göndermede bulunduğu "pieta" başlıklı fotoğrafı, kensel dönüşümün kazanlarına değil maduru olan tüm kesimlerin kayıplarına ve hüznüne tercüme olmuştur.

3.5.2.1 İstanbul'laşmak Sergisi

Salt Beyoğlu'nda Eylül 2011 'de düzenlenen, kent ve sorunlarına odaklanan "İstanbul'laşmak" adlı sergi projesi önemli bir yere sahiptir. Sergide bilgisayar ve internet teknolojisi bir " Siber- Kamusal Alan" olarak sunularak, geniş ölçüde interaktif bir katılımı olanaklı hale getirilmiştir. Ziyaretçiler, sergi salonunda, farklı ebatlardaki ekranlarda, ilgilerini çeken başlıkları tıkladıkça ortaya o konu ve kavramlarla ilgili başka bağlantılara ulaşabilmiş, her katılımcı, kendi ilgisine göre bu bağlantılar arasında özgürce bir rota oluşturabilmiştir. Serginin malzemesi, 2008 yılından bu yana önce Garanti Galeri, ardından SALT tarafından yürütülen çeşitli çalışmalarda bir araya getirilen görsel verilerin yanı sıra, pek çok kişisel ve özel arşivde yer alan yüzlerce görüntü ve yazının toplandığı interaktif bir veri tabanından oluşturulmuştur. Bu veri tabanı; 1999'dan 2011'e on yılı aşkın bir sürede İstanbul'a dair çeşitli gazete yazıları, televizyon haberleri, fotoğraf ve karikatürler gibi 400'ün üzerinde veriyi içeriyordu. Tüm bu veriler ''oluşum, gelişim, sulukule, nefes, cazibe, umutsuzluk" gibi ilginç başlıkların altında toplanmış. Başlıklar "Asayiş: Patetik bir büyükşehir talebidir", "Gelişme; değişimi hizaya getirmektir"... gibi ironik ve

muhalif biçimde düzenlenmiştir (İstanbullaşmak Sergisi Kitabı,2011). Sergi süresince, sanatçı olsun olmasın, İstanbul'la ilgili çalışmalarda bulunan herkesin, sergide oluşturulan toplama noktasına bırakacağı fotoğraf, video, yazı v.b. veri tabanına eklenmesine olanak vermiş, böylece serginin interaktif yapısı, internet ortamında daha geniş anlamda katkı ve katılımı mümkün kılınmıştır.



Görsel 122. İstanbul'laşmak Sergisi, detay

http://www.becomingistanbul.org/(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

3.5.2.2. Ucu Olmayan Şehir

Uluslararası Mimarlık Akademisi Bölge Başkanı, Mimar Kentbilimci Prof. Dr. Ahmet Vefik Alp, " iki yeni uydu şehir İstanbul'u bir Ekümenopolis yapabilir" uyarısında bulunmuş; Tekirdağ'dan Gebze'ye kıyı şeridinin betondan kesintisiz bir duvara dönüşmesi gibi, İstanbul'un sürekli genişleyen sınırları ile kısa sürede birleşecek ve ortaya 25 milyon nüfusa dayanmış bölgesel bir beton ormanı olacağını ifade etmiştir. Prof. Dr. Alp'in konuyla ilgili önerileri: Başka bölgelerde çekim odakları oluşturarak Büyükşehirlerimize baskıyı azaltalım, 'Aşırı Rant' yerine 'Kültür ve Turizm' ağırlıklı 'İmar ve Şehircilik Reformu' nu yapalım. Çocuklarımıza, torunlarımıza miras olarak 'Ekümenopolis'ler bırakmayalım diyen " Prof. Dr. Alp, açıklamasında şu görüşlere yer verdi:

> "Bu sözcüğün bizim 'Ekümenik Patrik' konusuyla ilgisi yoktur. Ancak, kelime aynı kökten gelmektedir. Ekümenopolis ünlü kentbilimci Doxiadis'in oluşturduğu bir kelimedir. 'Polis' şehir demektir. Büyüğü 'Metropolis', daha büyüğü 'Megapolis' dir. Skalanın en tepesinde ise kabus ve korku şehri 'Ekümenopolis' vardır. Herkesin anlayacağı dilden söylersek Ekümenopolis nüfusu 30 milyonlara dayanmış, her tarafı betonlanmış, havası, yeşili, suyu tükenmiş, yaşanması bir ızdırap, bir çile olan, hormonlanmış, hastalanmış, bitkisel yaşama girmiş ölümü bekleyen kanserli kentleri tanımlamak için kullanılmaktadır. (Milli Gazete, 18.4.2011)

Anılanlar bağlamında; Yönetmen, İmre Azem'in; pek çok sanatçı, müzik grubu, gönüllü katılımcıların desteğiyle çektiği, 2013 yılında gösterime giren Ekümenopolis filmi, İstanbul'da yaşanan kentsel dönüşümü, üçüncü köprü ve hava limanı projelerini irdelemiştir. Filmde; Kentsel değişim projeleri kapsamında evleri yıkılan, farklı yerlere göç etmek zorunda kalan semtlerin sakinlerinin ve dönüşüm projeleriyle ilgilenen uzamanların görüşlerine yer verilmiştir.

İstanbul ve çevresi ele alındığında, Tekirdağ'dan Kocaeli'ne kadar kesintisiz biçimde otoyol bağlantıların kurulmuş olduğu ve etrafının tamamen yapılaşmış

olduğu görülür. Konut, ticaret ve sanayi alanlarıyla bu şehirler kesintisiz biçimde birleşmiştir. Bu kuşaklar giderek genişleme eğilimi göstermektedir. Gelecekte, 3. Köprünün de parçası olduğu Kuzey Marmara otoyolu tamamlanıp buna Kocaeli Körfez ve Çanakkale köprüleri entegre edildiğinde; bu oto yolların çevresi tamamen yapılaşarak Marmara Denizi'ni bir iç göl haline gelecek, böylece Ekümenopolis kavramı malesef gerçekleşmiş olacaktır.

Filmde, Kentsel dönüşüm kapsamında; Sulukule sakinlerinin yaşadıkları sorunlardan yola çıkılarak, diğer kentsel dönüşüm mağdurlarının yaşadıklarına ışık tutulmuştur. Filmde; Proje kapsamında; Sulukule'den taşınan 330 aileden sadece 3'ü kente 40 km uzaklıkta yerleştirildikleri Taşoluk'ta yaşamaya devam etmekte olduğu, insanların yaşadıkları doğal kensel alanlardan uzaklaştırılmasının trajik sonuçlarına değinilmiştir. Bir mağdur yaşanmakta olan ekonomik sıkıntılarını anlatarak; yıkımlardan önce 2006 yılında 50 lira kira ödediğini, şimdiyse TOKİ'ye ayda 350-400'TL ödediklerini diğer masfalarla bu rakkamın 500-600 Tl'ye yükseldiğini, asgari ücretle bunu sürdürmelerinin imkansız olduğunu belirtmiş, maddi zorlukarın yanı sıra, yaşadıkları habitattan sürülmek zorunda kalan şehir sakinleri; yaşadıkları mahallelerde onlarca yılda oluşmuş organik; sosyal ve ekonomik ilişklerini kaybediklerini vurgulamıştır (Merve, 2012, s.21-22).



Görsel 123 . Ucu Olmayan Şehir "Ekümenoplis" 2013. http://film.iksv.org/tr/film/28 (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

3.5.2.3. Milyonluk Manzara Sergisi



Görsel 124 . Nar Photos, "Milyonluk Manzara" Sergisi, Fotoğraf, 2013

http://www.narphotos.net/News/milyonluk-manzara-photography-exhibition/152/ (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Temmuz 2013 tarihinde Tütün Deposu'nda , Nar Photos tarafından gerçekleştirilen Milyonluk Manzara sergisi kentsel dönüşümün absürt doğasını gözler önüne sunmuştur. Kolektifin altı üyesi; Serra Akcan, Eren Aytuğ, Mehmet Kaçmaz, Tolga Sezgin, Saner Şen, Kerem Uzel tarafından 2012-2013 yılları arasında, Sultangazi, Başıbüyük, Kayaşehir, Bezirgânbahçe, Arnavutköy, Taşoluk vb. 60 farklı noktada çalışarak "Milyonluk Manzara" projesini hazırlanmıştır.

Kentsel dönüşüm sürecinde; Sulukule, Ayazma gibi kent merkezinde kalmış semtlerde yaşayan insanlar, mülklerini satmaya ikna edilerek, yeni yerleşim yerlerinde ikamet etmeleri sağlanmıştır. Kent merkezinin dışında kalan bu yerleşimlerde yapılan TOKİ konutları; kentsel dönüşümün sonuçlarını doğrudan ya da dolaylı olarak görebileceğimiz yerler olarak dikkat çekiçidir. Nar Photos üyeleri;

"Kentsel dönüşüm kenti nasıl dönüştürüyor, neye dönüştürüyor? Kentsel dönüşümün ortaya çıkardığı manzara nedir? Hem mecazi anlamıyla, nasıl bir manzara: nasıl bir mekansal düzen, nasıl bir sosyal ilişki örgüsü, nasıl bir sınıfsal-toplumsal doku? Hem de düz anlamıyla, nasıl bir manzara: nasıl bir peyzaj, nasıl bir coğrafya, nasıl bir kent resmi?" sorularına fotoğraf makinelerinin vizöründen cevaplar aramıştır. Fotoğraflar kentsel dönüşümün çarpıcı ve absürt doğasını; inşaat makineleri, şehrin cadelerinde otlamaya giden koyunları, tuhaf mimarisiyle dikilen rezidans-AVM karışımı yapıları, çirkin üstgeçitleri, kısacası 'kentsel ucubeleri' "Milyonluk Manzara" başlığıyla izleyiciye sunmuştur.



Görsel 125 . Nar Photos, "Milyonluk Manzara" Sergisi, Fotoğraf, 2013

http://www.narphotos.net/News/milyonluk-manzara-photography-exhibition/152
(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

3.5.2.4. 13. Uluslararası İstanbul Bienali

13. İstanbul Bienali'nin sergi rehberinin girişinde Fulya Erdemci uzun uzun, Gezi olayları esnasında ve ertesinde başta İstanbul olmak üzere ülke genelinde gerçekleşen olaylarlarda, güncel sanat dünyasının aşina olduğu performatif ifade ve yöntemlerlere dikkat çeker. Profesyonel sanatçı yada değil, bu nevi güncel ifade biçimlerinin geniş bir kitle tarafından yetkin biçimde

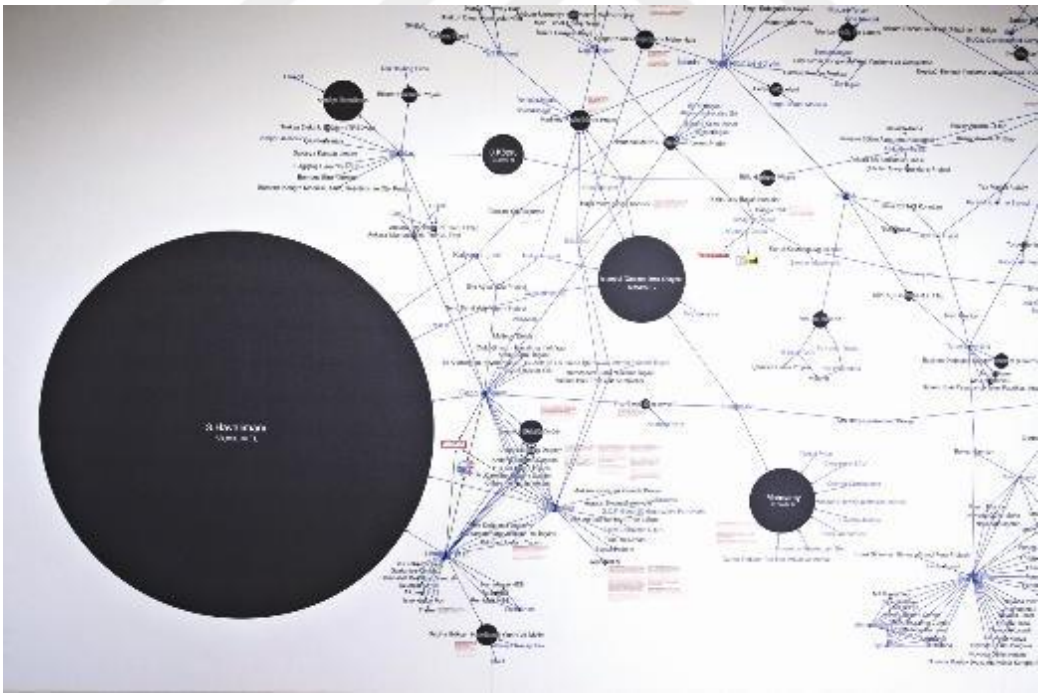
içselleştirilmiş olduğunu vurgular. Oluşan çeşitli performanslar ve sanatsal işler, kamusal alanda yapılan sanatın topluma olan etkisini eşsiz bir şekilde bize sunmuştur. Bu nedenle bienali değerlendirirken, ziyaretçilerin aklına kazınmış ve sadece 3 ay önce gerçekleşmiş, olan Gezi olayını göz önünde buludurmamak doğru olmaz. Bu bağlamda Bienal Kuratörü Fulya Erdemci bienalin mekan seçimi üzerinden Gezi olayları esnasında ortaya çıkan bu sanatsal peromatif olguya atfen; "13. İstanbul Bienali için, Gezi Parkı, Taksim Meydanı, Tarlabaşı Bulvarı, Karaköy ve Sulukule mahallesi gibi kentteki en tartışmalı ve de bienalin varlığıyla soylulaştırma tehlikesi olmayan- kentsel mekânlara odaklanmıştık. Gezi olaylarının öncesinde kentsel kamusal mekânlara müdahale eden pek çok proje gerçekleştirmeyi planlamıştık. Ama, otoriteden alacağımız izinle sokaklarda sanat projeleri gerçekleştirmenin ne demek olduğunu sorguladığımızda, bağlamın tamamen değişerek bu projelerin ortaya çıkış nedenlerini ötelediklerini gördük. Bu açıdan, kamusal alan sorunsalını irdeleyen bu projeleri bu koşullarda gerçekleştirmenin onların varlık nedenleri ile çelişebileceğine karar verdik, bu doğrultuda gerçekleştirilmemesinin daha anlamlı bir öneri olduğuna kanaat getirdik ve kentsel kamusal mekânlardan çekilme kararı aldıklarını ifade eder (13. İstanbu Bienali Sergi Kitabı, 2013). Bu anlamda Erdemci Bienal etkinliklerini kamusal alandan çekerek, bienal kurumu ve profesyonel Bienal sanatçılarını olası politik polemiklerden uzak tutma yol ve yöntemini tercih etmiş aynı zamanda gezi sürecinde ortaya çıkan protest sanat etkinliklerine vurgu yaparak bir anlam'da Bienal'in kamusal alandan çekilme kararını da bu sürece dahil bir tasarruf ve etkinlik olarak nitelendirmiştir.

Bienal her ne kadar gezi olayları sırasında kendiliğinden üretilen sanatsal performatif işlerin yanında sönük kalmakla eleştirilse de sergide kentsel dönüşüme odaklanan çalışmalar arasında; Halil Altındere'nin TOKİ projeleri dahilinde 2006'da yıkılan ve dönüştürülen Sulukule'ye odaklanan "Harikalar Diyarı" video çalışması hayli ilgi çekmiştir.



Görsel 126. Halil Altındere, "Harikalar Diyarı" Video çalışma, 2013

http://www.milliyet.com.tr/harikalar-diyari---sulukule-pembenar-yazardetay-yasam-1771464/ (Erişim Tarihi: 20.4.2017)



Görsel 127 . "Mülksüzleşme Ağları", 2013

http://film.iksv.org/tr/ (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Halil Altındere'nin kentsel dönüşüm mağduru Sulukuleli gençlerin kurduğu rap grubu Tahribad-ı İsyan'la birlikte çektiği ' Harikalar Diyarı- Wonderland' kamusal alanları, kamuoyunu şekillendiren sosyo-politik değişim süreçlerini sorgulamıştır. Videoda "Tahribad-ı İsyan" grubunun haykırdığı İstanbul'un betonlaşma, soylulaşma ve 'temizlenme' serüveni, Altındere'nin etkili görselliğiyle eşleşerek trajik gerçekleri keyifli biçimde gözler önüne sermiştir. Çalışma, İstanbul Bienali'nde gösterilmesinin ardından başta New York MoMA olmak üzere pekçok uluslararası sanat kurumu tarafında sergi daveti almıştır.

"Mülksüzleşme Ağları" Projesi; Yaşar Adanalı, Burak Arıkan, Özgül Şen, Zeyno Üstün, Özlem Zıngıl ve anonim katılımcılar tarafından 2013 Haziran ayında başlamış, ilk atölye 6 Haziran'da Gezi Parkı'nda gerçekleştirilmişti. Kentsel dönüşümün sermaye-iktidar ilişkileri üzerine kolektif olarak veri derleme, haritalama ve yayınlama projesi olan "Mülksüzleştirme Ağları" İnternet üzerinden paylaşımlı belgeler ve yüzyüze buluşmalarla sürdürülerek; üretilen ilişki haritaları, basılı ve dijital formatlarda, 13. İstanbul bienali kapsamında Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nda sergilenmiş Bienalin en ilgi gören ve en çok konuşulan yapıtlarından biri olmuştur.

Yaşayan bir organizma olarak kentin gelişim süreçlerine odaklanan "İstanbullaşmak Sergisi" ve kentsel dönüşüm bağlamında; sermaye-iktidar ilişkilerine dair ulaştıkları verileriyle "Mülksüzleşme Ağları Projesi" ni bir birine bağlayan en önemli özellik ikisinin de meseleleri güncel bir teknolojiyle "siber kamusal alan" yaratarak sergilemeleridir. Her iki projenin bir diğer ortak noktası; Hans Haacke'nin 1971 tarihli çalışması olan, New york'lu bir emlak spekülatörü olan Shapolsky'nin politikacılarla olan ilişkilerini ifşa ettiği "Shapolsky at all" başlıklı çalışması (bkz. resim 45) ile Mark Lombardi'nin 1999 tarihli, teröre destek veren politikacıları ifşaa ettiği "Küresel Ağlar" (bkz. resim 53) başlıklı çalışmasıyla olan biçimsel ve içeriksel benzerliktir.

3.5.2.5. Aktivizm ve Çağdaş Sanat

Mimarlık her zaman siyasi projelerle yakından ilişkili olmuştur. Bu ilişkinin en görünür simgesi ise kamusal alanlar ve kamu kurumlarıdır. Küreselleşmeyle birlikte neoliberalizmin ve kapitalizmin dünya genelinde hakim olması eski sosyalist ve sosyal demokrat modernleşmeyi temsil eden sayısız kamusal binayı ve alanı nezihleştirme kaderiyle karşı karşıya bırakmıştır. Bu eski mekan ve binaların yerine yapılacak yapıların çoğu, küresel kapital ve popülist siyasetin dayattığı neo-muhafazakar düzeni meşrulaştırmak için, tarihin belirli dönemlerinin, toplumsal ütopyanın anısını silmek üzere tasarlanmaktadır (Hanru, 2007, s.34-36). Anılanlar bağlamında İstanbul genelinde yalnız semtlerin kentsel dönüşüme tabi tutulması karşısında değil, kentin hafızası sayılan kamusal yapıların ve alanların yıkılarak neoliberal bir anlayışla yeniden inşa edilmesi karşısında kamuoyunda yoğun tartışmalar yaşanmış, geniş kitlelerce protestolar düzenlenmiştir. Bu bağlamda, Fulya Erdemci'nin de belirttiği gibi; "Gezi Olayları" sırasında ortaya çıkan kendiliğinden oluşan dinamik, barışçıl aktivizm ve sanat birlikteliğinden bahsetmek gerekir.



Görsel 128. Fotoğraf, "Pembeye Boyanmış Dozer", Anonim, 2013 http://www.dipnot.tv/o-dozer-artik-pembe-gezi-parki-eylemlerinde-sanatsal-mudahaleler/30640/ (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

İş makinelerinin pembeye boyanması, duvar yazı ve resimleri gibi yaratıcı sanatsal müdahaleler, Taksim Meydanı'nda başlayıp kentin diğer kamusal alanlarına yayılan "Duran Adam" olarak adlandırılan Erdem Gündüz'ün performansı gibi pekçok sanatsal aktivist eylem hızla yaygınlaşmış, kitleler tarafından sessiz protesto niteliğinde adeta bir performansa dönüştürülmüştür. Ayrıca İstanbul Fındıklı'da görsel sanatın en basit ve masum eylemi olan boyamayla renklendirilen merdivenlerde yapılan çeşitli performanslar ve sanatsal çalışmalar, ülke genelinde başka kentlere de yayılarak sanatın topluma olan etkisini eşsiz bir şekilde bize sunmuştur. "Bu sürecin aktif katılımcıları kamusal alanda aktivizim ve sanat birlikteliğiyle yaygınlaşıp güçlenen, yaratıcılıkla, son 30 yıldır yerli-yabancı sanatçıların kurumsal sergi salonlarında gerçekleştirdiği siyasal-toplumsal-ekonomik-kültürel ilişkili sanat yapıtları ve performansları aratmayacak bir üretim ve etkinlik gerçekleştirmiştir" (Madra, 2013, s.14).



Görsel 129. Erdem Gündüz, "Duran Adam" Katılımlı Performans, 2013
http://www.milliyet.com.tr/fotogaleri/47808-yasam-kim-bu-duran-adam-/1
(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

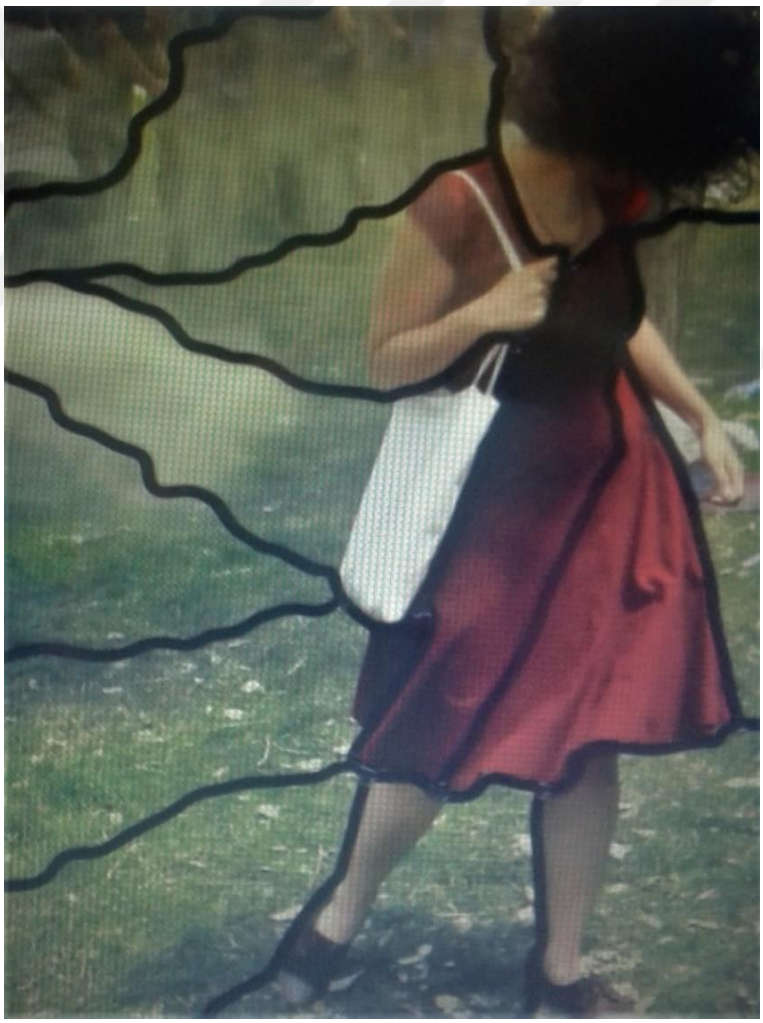
Çok katmanlı toplumsal taleplerin dillendirildiği aktivist yaratıcılık, başta duvarlar olmak üzere internet gibi iki önemli kamusal mecrada varlık bulmuştur. Kamusal alanda grafiti, duvar resmi, stencil gibi örnekler hızla yaygınlaşmıştır. Ünlü grafiti sanatçısı Banksy'nin çalışmalarını aratmayan örneklerin yetkinliğine ve etkisine bakarak çağdaş sanata toplumun aşina olduğu ve yüksek düzeyde benimsendiği ve bundan beslendiği görülmüştür. Bir diğer önemli siber kamusal mecra olan internette toplumsal talep ve itirazların dillendirildiği yeni oluşumlar meydana çıkmıştır. Bu oluşumlar (siteler vb.) afiş, stecil, küçük çıkartma gibi pek çok protest içerikli görsel malzemeyi, aktivistlere ücretsiz olarak sunmuştur. Bu protest görsel malzemelerin içerdiği çeşitlilik incelenecek olursa cinsiyet, etniste, ideolojik tahayyüller gibi birbirinden farklı toplumsal kesimlerin ortak taleplerinin; kentlilik paydasında ve bilincinde birleştikleri görülmektedir.

13. İstanbul Bienali'nin küratörü Fulya Erdemci, sanat ve aktivizim bileşeni üretimleri "çok ciddi yaratıcı sanatsal müdahaleler olarak" tanımlamış, yok olmaması için farklı kesim ve kuruluşlara mektuplar yazarak, kamuoyu yaratmaya çalışmıştır. Buna karşın bienalin kurumsal duruşu ve sanatsal içeriği yaşanan sanatsal aktivizimle kıyaslanarak yetersiz bulunmuş ve eleştirilere maruz kalmıştır. Haziran 2013 tarihinde Galerist'te açtığı "Cennetten Ateşi Çalmak" başlıklı sergisi için İstanbul'da bulunan Güney Afrikalı kavramsal sanatçı Kendell Geers, İstanbul Bienali'nin "Anne ben barbar mıyım?" sorusundan hareketle kent ve kamusal mekân temasını ele alacağını bildiğini, ama Gezi Parkı olayları esnasında üretilen sanatsal çalışmalaı işaret ederek; bienalin iptal edilmesi gerektiğini ifade etmiştir (Uncu, 2013).

Kamusal alanda görülen tüm bu "yaratıcı sanatsal müdahalelerin" gerçek anlamda sanat olup olmadığı, ne derece de çağdaş sanat sayılacağı tartışmalara konu olmuştur. Bu bağlamda başlı başına ayrı bir tez konusu olabilecek bu konuya değinmeyeceğiz. Ancak sanat ve politik eylem anlayışının keşişimde olduğu ve birbirini beslediği, kültürel yaratıcılığın öne çıktığı; toplumsal aktivizme açılan yeni bir mecranın varlığını vurgulamak gerekir.

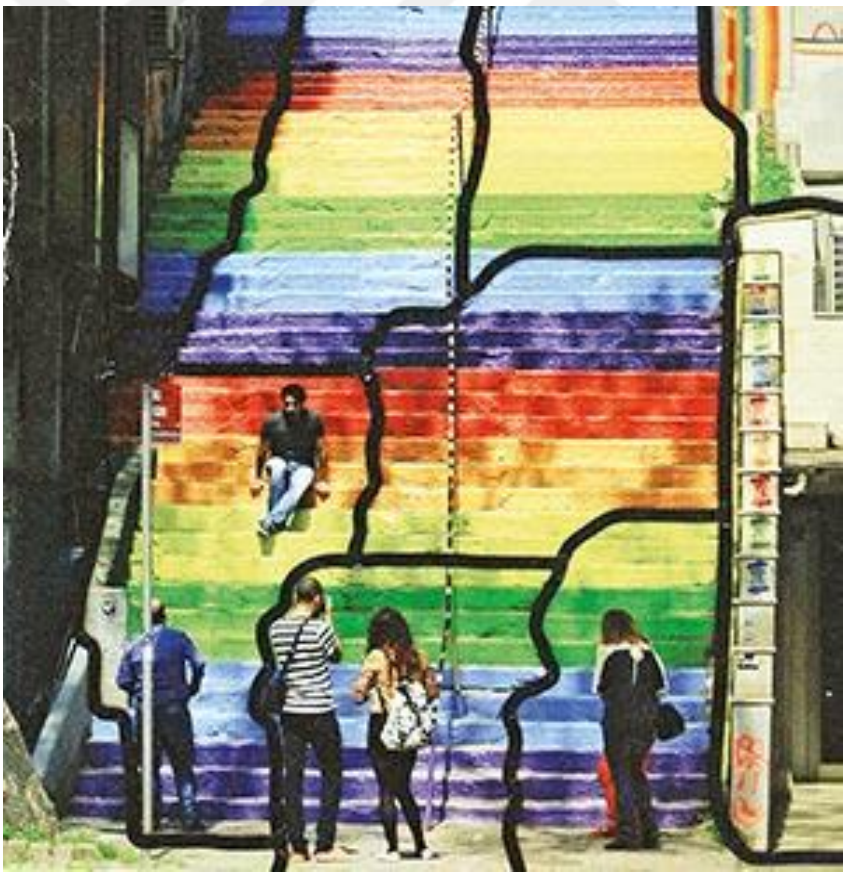
Üretilen sanat ve aktivizmin, çağdaş sanatı etkilemesi noktasında; Sarkis'in 2015 yılında 56. Uluslararası Venedik Bienali Türkiye Pavyounda sergilediği

çalışması “Respiro” önemli ve çarpıcı bir örnektir. Sarkis’in bir yap bozun parçaları gibi tasarladığı çalışması; “kozmoloji, din, etniste, tarih, toplumsal mücadele” gibi sosyo kültürel ve politik çok katmanlı, metaforlarla dolu ve şiirsel bir dile sahiptir. Eser, Sarkis’in güncel olaylardan seçtiği 36 fotoğrafın vitray tekniğiyle yeniden üretimini içeriyordu. Üretilen bu görseller Türkiye’nin kültürel zenginliğinin yanısıra geçmiş ve güncel toplumsal olaylarını gündeme getiriyordu. Bu görseller arasında Gezi Parkı eylemleri esnasında, Reuters ajansının foto muhabiri Osman Orsal tarafından çekilen biber gazına maruz kalan “kırmızılı kadın” imgesi ve Kabataş’ta gökkuşağının renklerine boyanan merdivenlere de yer verilmişti.



Görsel 130. Sarkis, “Respiro Sergisi” Kırmızlı Kadın, Vitray, 56. Venedik Bienali, 2015http://turkiyepavyonu15.iksv.org/indexen.html (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Sarkis'in "Kırmızılı Kadın" vitrayında, kurşun şeritler bir saldırganlığa, fevri bir patlamaya işaret ederken, vücudunun yumuşak hatları ve gövdesinin kıvrımları hareketindeki dinginliğe gönderme yapıyordu. Bu imge, kimileri için kitle gösterilerinin barışçı doğasının, kimileri için ise şiddetin ya da hayal kırıklığının somut bir örneğiydi. İmgenin vitray olarak üretilmiş yeni hali, bir anı ya da bir yeri, zaman ve mekânın sürekliliğinin dışına çıkaran herhangi bir belgesel fotoğraftan çok daha fazla şey aktarıyordu. "Soldaki kurşun şeritlere bir kez daha bakın, gazı nasıl sıkıştırıp, şiddeti zapt ediyorlar. Kadın doğrudan saldırganlığa maruz kalsa da yüzünde acı ifadesi yok; böylece yalnızca acı çekmenin değil aynı zamanda direncin de seküler bir kutsal emaneti haline geliyor. Umut ve korkuları kendinde yoğunlaştırırken, aynı zamanda bir ikon olarak sonlandırılmaya da karşı koyuyor" (Respiro, 2015, s.103).



Görsel 131. Sarkis "Respiro Sergisi" Merdivenler, Vitray, 56. Venedik Bienali,2015

http://turkiyepavyonu15.iksv.org/indexen.html(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Gezi Parkı hareketine muhalif bir destek olarak ortaya çıkan, belediye tarafından griye boyandıktan sonra bile yeniden beliren ve ülke geneline yayılan Kabataş'taki gökkuşağı merdivenleri de "Respiro"da yer almıştı. Anonim- kollektif bu çalışma, Sarkis tarafından vitary olarak yeniden üretilip çağdaş sanata tercüme edilerek uluslarası sanat ortamına taşınmıştır.

SONUÇ

Sanatın politikayla olan ilişkisi incelendiğinde, çağlar boyunca toplumun etkin biçimde yönetilmesinde önemli bir rol üstlendiği görülür. Ancak sanatın sistemli biçimde, politik iktidarlar tarafından ideolojik propaganda aracı olarak kullanılması 20. yy'da yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler sayesinde gerçekleşmiştir. Buna mukabil iki büyük dünya savaşı sonrası, iktidar erkine bir karşı duruş olarak, toplumsal muhalefete dayalı bir sanat anlayışının da bu dönemde güçlü biçimde gelişip yaygınlaştığı görülmektedir.

Bu veriler ışığında, 20. yüzyıl Türkiye sanatı politik bir perspektiften, iktidar ve toplumsal muhalefet ilişkileri bağlamında incelendiğinde; Cumhuriyet devrimlerinin ve modernlik anlayışının topluma benimsetilmesinde önemli bir rol atfedildiği görülür. Bu dönemde dünya genelinde hüküm süren otoriter rejimlerin ideolojik temelli sanat anlayışı; Türkiye'de de yaşanmıştır.

Dünya genelinde özellikle 1960'lı yıllar sonrası ortaya çıkan özgürlük hareketlerinden beslenen, sanatsal biçim ve eleştirel ifade anlayışının Türkiye'de kavranmasında ve uygulanmasında gecikmeler yaşanmış; ideolojik baskılar ve askeri darbelerle sürekli kesintilere uğrayan politik atmosfer, demokratik anlamda toplumsal muhalefete dayanan bir sanatın 1980'li yılların sonlarına kadar gelişmesine olanak vermemiştir.

1990 sonrası iki kutuplu dünyanın sona ermesiyle birlikte dünya çapında otoriter devlet modelleri yerini daha demokratik sistemlere bırakmış, beraberinde yaygınlaşan küreselleşmenin olumlu etkileri Türkiye'de de hissedilmiştir. Küreselleşmenin etkisiyle, yaşanan politik iklim ve yeni dinamikler güncel sanata etki ederek bu mecrada toplumsal farkındalık eşiğini artırarak derinleştirmiştir.

Türkiye'de 1990'lı yılardan itibaren, özellikle 2000'ler sonrası sanat alanı kurumsal olarak artan bir hızla çeşitlenip güçlenmiştir. Dünya genelinde olduğu gibi özel sermayenin sanata olan yoğun ilgisiyle birlikte günümüze uzanan süreçte pek çok sanat kurumu açılmış ve sanat piyasasında hareketlilik artış göstermiştir.

Sanat alanında dünyayı yakalama konusunda sanatçıların bireysel çabalarının yanı sıra, sınırların bir anlamda ortadan kalkması ve sanatçılar arası etkileşimin olumlu katkısı olmuştur. Bu dönemde Türkiye'de güncel sanat alanında toplumsal muhalefet yüklü sanat projeleri giderek yaygınlaşmış ve popüler hale gelmiştir.

1990 öncesi toplumsal muhalefetin sınıfsal temelli olan genel karakteri devlet baskısına maruz kalmış, toplumsal söylem ve eleştiri sanatta kısıtlı biçimde yer bulabilmiştir. Ancak küreselleşmenin etkisiyle yaşanan liberal etkiler sonucu, bu dönemde özgürlükçü bir söylemden beslenen sanat anlayışının filizlendiği görülmektedir. İdeolojik baskıların hafiflemesiyle birlikte dönemin sanatçıları, geçmişle hesaplaşma fırsatı bulmuş; 1990'ların ilk yarısında baskın biçimde, başta kurucu kült kimlikler ve devletin otoriter yapısına getirilen eleştiriler yoğun biçimde çağdaş sanata yansımıştır.

Bu dönemde, sosyo-politik alanda yaşanan görece rahatlama sayesinde; Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluş felsefesinin eleştirisine ve toplumsal farklılıklara dayalı itiraz ve talepler döneme damgasını vurmuştur. Farklı etnik kimlik, dini ve kültürel aidiyetlerin görünürlük ve toplumsal kabule dayalı mücadelesi sanata yansımıştır.

2000'li yılların başından itibaren Türkiye'de başlayan siyasi istikrar, Avrupa Birliği ile olumlu ilişkiler ve tam üyelik müzakerelerin başlaması gibi gelişmeler toplumsal bir iyimserliği beraberinde getirmiştir. Böylelikle, geçmişe yönelik devlet ideolojisinin ifşası ve eleştirisinin yanı sıra, zamanla daha da artarak yaygınlaşan; gündelik yaşamın meseleleri ve birey hakları güncel sanatta yerini almıştır. 1960'lı yılların özgürlük hareketlerinden etkilenen; başta cinsiyetler arası eşitiği, cinsel yönelim özgürlüğünü savunan, toplumsal kimliklerin hak ve özgürlük taleplerinden beslenen bir sanatsal anlayış ancak 1990'lı yılların ilk yarısından itibaren etkin biçimde Türkiye' de yerleşebilmiştir. İdeolojiyle paralel gelişen toplumsal tahayyüllere uygun biçimde cinsiyet ve bedenin baskı altına alınmasına yoğun ve yaygın olarak karşı çıkılmış. Başta kadın kimliği ve cinselliği, cinsiyetler arası

eşitsizlikler, farklı cinsel kimlik, yönelim ve tercihlerinin görünürlüğü, kabulü gibi tabu olarak görülen meseleler artan bir ivme ve etkiyle güncel sanatta yer bulmuştur. Bu dönemin sanatçısının, dünya genelinde olduğu gibi cinsiyet meselelerini özgürce, hatta daha önce Türkiye'de rastlanmayan bir özgüven ve "cüretkar tavırla" ele aldığını vurgulamak gerekir.

Modernite ve sonrası dünya genelinde yaşanan kentleşme, küreselleşmeyle birlikte daha da artmıştır. Gelecek için yapılan projeksiyonlarda; dünya nüfusunun yüzde 80-85'inin kentlerde yaşaması hedeflenmiş, tarımsal faaliyetlerin özelleştirilerek, kırsalda yaşayan yüzde 15-20'lik bir kesimin bu alanda istihdam edilerek dünya nüfusunu besleyeceği bir düzen öngörülmüştür. Bu nedenle Kentler küresel ölçekte, göçlerle artan nüfusa cevap vermesi amacıyla büyümeye teşvik edilmektedir. Bu bağlamda dünya genelinde kent mekanları ve kamusal alanlar küreselleşmenin baskısı ile değişim hareketlerine sahne olmuştur. Son yirmi yılda neoliberal politikaların doğası gereği kentler özel yatırımın ilgi odağı haline gelmiş, marka değer olarak görülmüş, kent kırsalı ve ormanlar imara açılmıştır. Kentler, kentsel dönüşüme ve soylulaştırmaya tabi tutulmuş, büyük rantlar uğruna kent sakinleri istatiksel verilere indirgenerek yer değiştirmeye zorlanmıştır.

2000'li yıllar sonrası dünya genelinde yaşanan teknolojik gelişmeler toplumsal yaşamı sadece teknik boyutuyla değil aynı zamanda tüm kabul, inanış ve değerleri sorgulatacak ve dönüştürecek bir güce ulaşmış, internetin gelişmesi, dünya genelinde iletişimin kolaylaşmasına ve yaygınlaşmasına imkan tanımıştır. Kitleleri yönlendiren klasik basın yayın organlarının etkisi ve güvenilirliği sorgulanmaya başlanmış, bağımsız platformların yaygın kullanımı sayesinde daha tarafsız, daha etkin bir katılımla; bilgi, belge ve olguların paylaşıldığı yeni mecralar oluşmuştur. Bunun sonucu olarak özellikle kentlerde; çeşitli aidiyetlere sahip farklı toplumsal kesimlerin birlikteliği örgütlü ve muhalif, yeni bir kentli profili meydana getirmiştir. Farkındalık eşiği artmış olan bu kentli toplum, küreselleşme sürecinin olumsuz yanları, neoliberal politikaların yarattığı eşitsizlikler karşısında hoşnutsuzluk ve tepkilerini daha sık dile getirir olmuştur.

Bu bağlamda Türkiye'de de, son yıllarda geniş halk yığınlarınca özgürlük ve demokrasiye yönelik arzu ve talepler artmış; kentlerin rant alanı olarak görülmesine,

kamusal alanların yeniden düzenlenerek nezihleştirilmesi ve yerel sakinlerin göçe zorlanması gibi uygulamalar karşısında toplumsal itirazlar yaşanmıştır. Bu alanda yaşanan toplumsal itirazların Türkiye güncel sanatında güçlü biçimde yer bulduğu görülmektedir. Özellikle 2010'lı yıllar sonrası yaşanan olan toplumsal itirazlar çağdaş sanattın konuları arasında önemli bir yere sahip olmuştur.

Günümüzde sanat ve politik eylemin bir biriyle kesişimde olduğu kültürel yaratıcılığın öne çıktığı, toplumsal aktivizme açılan yeni bir mecradan söz etmek mümkündür. Hem gerçek kamusal alan olarak meydan ve sokaklarda, hem de siber kamusal alan olan internette sanatsal yaratıcılık kitleselleşme eğilimi göstermiştir. Çağdaş sanatsal anlayıştan beslenen bir toplumsal muhalefetin, kamusal alanda bir araya gelerek; "Dada'dan Situasyonizm'e" uzanan teori ve sanatsal pratiklerin, aktivizmden esinlendiği bir mecra ortaya çıkmış, bu aktivist mecra aynı oranda çağdaş sanatı da etkilemiştir.

Bu bağlamda 1990 yıllardan günümüze Türkiye'de çağdaş sanatın; yaşamla ve toplumla olan bağının artan bir ivmeyle derinleşerek yaygınlaşmakta olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Adorno, Thedor W. (1990). **Eleştiri, Toplum Üstüne Yazılar**, Çev.M.Yılmaz Öner, İstanbul: Belge Yayınları.

Akay, Ali (1995) **Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet** Sergi kataloğu,

Akay, Ali (1999). "**Genç Etkinlik", Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri,** İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Akay Ali, (2005) **Sanatın Durumları**, İstanbul Bağlam Yayınları

Akcalı, Sezer (2003). **2. Dünya Savası'nda iletisim ve Propaganda**, Ankara: İmaj Yayıncılık.

Antmen Ahu, (2007).**Hale Tenger İçerdeki Yabancı**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Antmen, Ahu, (2008) **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,** İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, Ali. (2011) **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi.** İstanbul: İletişim Yayınları.

Atagök, Tomur, (2011) **Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ataman, Kutluğ (2001) **Peruk Takan Kadınlar** İstanbul: Metis Yayınları.

Baykal, Emre , (2008) **Sen Zaten Kendini Anlat**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Baynes, Ken (2002) **Toplumda Sanat**, Çev: Yusuf Atılgan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

Berger, John, (1999) **Görme Biçimleri,** Çev: Yurdanur Salman, İstnabul: MetisYayınları.

Berk, N. ve Gezer, H. (1973). **50 yılın Türk Resim ve Heykeli**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Berktay, Fatmagül. (2010) **Tarihin Cinsiyeti.** İstanbul: Metis Yayınları

Can, Faruk (2005). **Bilgi Çağının Güdümlü Silahı Medya**, İstanbul: Alfa Yayınları.

Clark,Toby, (2004). **Sanat ve Propaganda-Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çeviri. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Connor, Steven, (2001), **Postmodernist Kültür,** İstanbul, Yapı KrediYayınları.

Çalıkoğlu, Levent (2005) **Çağdaş Sanat Konuşmaları 1.**İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çalıkoğlu, Levent (2007). **Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler - Çağdaş Sanat Konuşmaları 2**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Çalıkoğlu, Levent (2009), **Şükran Moral "Aşk ve Şiddet**", İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Debord, Guy, (1996). **Gösteri Toplumu**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Domenach, Jean-Marie (2003).**Politika ve Propaganda**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Varlık Yayınları

Dorsay, Atilla (1984). **Sinema ve Çağımız**, İstanbul: Hil Yayınları.

Elibal, G. (1973). **Atatürk ve Resim Heykel**. 2. Baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Evren, Sürayya, (2008). **Halil Altındere ile Söyleşi, Kayıplar Ülkesiyle Dans,** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fields, Jill. (2012) **Entering the Picture.** New York: Routledge.

Foucault, Michel (2003). **İktidarın Gözü,** İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Fisher, Ernst (1968). **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, İstanbul: de Yayınevi.

Freud, Gieselle (2007). **Fotoğraf ve Toplum**, Çeviri, Şule Demirkol, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Gombrich, E. H**.** (1972). **Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gezer, Hüseyin (1984) **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Üçüncü Baskı.

Göle, Nilüfer (2004) **Modern Mahrem,** İstanbul: Metis Yayınları.

Heartney, Eleanor (2012). **Sanat ve Bugün**, İstanbul: Akbank Yayınevi.

İskender, Kemal (1983) **"Cumhuriyet Türkiyesinde Sanat ve Estetik",** Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi VII. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kahraman, Hasan,Bülent, (2004). **Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye.** İstanbul:Everest Yayınları

Kahraman, Hasan Bülent, (2005) **Cinsellik, Görsellik Pronografi**, İstanbul: Agora Kitaplığı

Kahraman, Hasan Bülent, (2013) **Türkiye'de Çağdaş Sanat**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

Karamustafa Gülsün (1996) **"Cinsiyetlendirilmiş İlişkiler Ağında Bir Oyun Alanı",** Sergi Katalogu, İstanbul, Kültür.

Keser, Nimet (2006). **Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi,

Koçak, Nur, (1983) **Foto-Gerçekçilik**, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, İstanbul Torunoğlu Ofset.

Korkmaz A. Pınar (2003), **"1990-2000 Tarihleri Arasında İstanbul'da Yapılan Küratörlü Sergiler",** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Kortun Vasıf, (1991) **"Elli Numara "Anı Bellek 2"** İstanbul, Varlık Yayınları

Leppert, Richard, (2002) **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Luda, Jean Schnitzer ve Marcel Martin (2003). **Devrim Sineması, Sovyet Sineması'nın Altın Çağı** İstanbul: Çeviren; Osman Akınbay Agora Kitaplıgı.

Lyotard, J. Fredric, (2000), **Postmodern Durum**, Ankara: Vadi yayınları

Madra, Beral, (2003) **İki Yılda Bir Sanat.** İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Mardin Şerif (2007). **İdeoloji**, İstanbul: İletişim Yayınları, 12. Baskı,

Ortaylı İlber, (2006) **Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek,** İstanbul, Timaş Yayınları

Özbek Meral, (2004) **Kamusal Alan**, İstanbul: Hil Yaynları, ,

Marx, Engels, Lenin (2002) **Kadın ve Aile.** (Çev. Arif Gelen) Ankara: Sol Yayınları

Saunders, Frances Stonor (2004). **Parayı Verdi Düdüğü Çaldı: CIA ve Kültürel Soğuk Savaş**, Çev. Ülker İnce, İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Sontag, Susan (1999). **Fotograf Üzerine**, İstanbul: Altı Kırk Bes Yayınları.

Sontag, Susan (2005). **Başkalarının Acısına Bakmak**, Türkçesi: Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sönmez, Ayşegül. (2009). **Haksız Tahrik,** İstanbul: Alef Yayınları.

Sönmez, Necmi (1996). "**Türkiye'de Çağdaş Sanat**", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.14, İstanbul: İletişim Yayınları.

Stallabrass, Julian (2010). **"Sebest Bölge mi?", Sanat. A.Ş.- Çağdaş Sanat ve Bienaller**, Çev.Esin Soğancılar 2.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları – Sanathayat Dizisi 17

Tansuğ, Sezer (2004). **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi,

Tekiner, Aylin (2010). **Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset,** İstanbul: İletişim Yayınları

Tomlinson, John (1999). **Kültürel Emperyalizm** çev. Emrehan Zeybekoğlu İstanbul; Ayrıntı Yayınları.

Werner J. Severin ve James W. Tankard, Jr., (1994). **İletişim Kuramları,** çev. Ali Atıf Bir ve Serdar Sever, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Wu, Chin-tao (2005) **Kültürün Özelliştirilmesi- 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahelesi**, Esin Soğancılar (Çev.), 1.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları – Sanathayat Dizisi 7

Wolff, Janet (2000) **Sanatın Toplumsal Üretimi**, Çev: Ayşegül Demir, İstanbul: Özne Yayınları.

Yardımcı, Sibel. (2005) **Küreselleşen İstanbul'da Bienal,** İstanbul: İletişim Yayınları.

Yasemin İnceoğlu - Nurdan Akıner, (2004). "**Dezenformasyonda Süreklilik: Irak Üzerine Savaştan Örneklerle**, **Ercüment Dursun",** Karizma Dergisi, Sayı:18 İstanbul,

Yılmaz, Mehmet (2001) **Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler,** Ütopya Yayınevi, Ankara,

Zürcher, Erik Jan. (1995) **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi.** (Çev. Yasemin Saner Gönen) İstanbul: İletişim Yayınları.

Makaleler

Açıkkol, Özge (2004). **Kentin Yeniden Üretimi,** İstanbul: Tarih Vakfı, İstanbul Dergisi, Sayı 50.

Antmen, Ahu (2012), **Cinsiyetli kültür, cinsiyetli sanat: 1970'lerden 1980'lere Türkiye'de toplumsal cinsiyet ve kadın sanatçılar.** Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı 125, İstanbul Birikim Yayıncılık,

Çokluk, Dilek (Şubat,1987)**"Gülsün Karamustafa ile Söyleşi: Resimde Kitsch Estetiği Üzerine",** Nokta Dergisi,

Erol, Merve. (2012) **Sana dün bir mahalleden baktım,** İmre Azem'le söyleşi. Bir+Bir,Sayı;17,İstanbul Ezgi Matbaacılık,

İnce, Ayça **"Insiyatif Nedir?"**In Art Ist Contemporary Art Magezine, 2009

Karaca, Banu (2012)**Çağdaş Sanat Üretimi ve Türkiyede Sansür Politikaları,** Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı 125, Birikim Yayıncılık, İstanbul,

Kortun, Vasıf **"Gülsün Karamustafa'nın Yurtdışı Projeleri Üzerine...",** Ercüment Kalmık Vakfı'nda düzenlenlenen konuşma metni, 3, 1998

Kosova, Erden, (2012) **Kulvarlar Arasında**, Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı 125, Birikim Yayıncılık, İstanbul.

Kosova, Erden (2005), **"Gülsün Karamustafa ile Söyleşi",** İstanbul **Varlık Dergisi**, Sayı 1154

Yılmaz, Pınar Üner, (2010) **Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı 4.

Çok Yazarlı Makaleler

Bakçay Ezgi, Özden Begüm, **Çağdaş Sanattan, Radikal Siyasete**, Toplum ve Bilim Dergisi,Sayı 125, Birikim Yayıncılık, İstanbul, 2012

Kosaova, E., Koyuncu, M., Arapoğlu F. (2011) **Acıya Göz Atmak,** Bir+Bir,Sayı;11,İstanbul Ezgi Matbaacılık,

Gazete Makalesi

Antmen, Ahu (5 Şubat 2006) **'İstanbul'da, Kentten Ayrı Bir Bienal Düzenlemek, Zor'** Radikal Gazetesi,

Akay, Ali (Şubat 1992), "**Bugün Yeni Bir Bellek Edinmek Ne Demektir?",** Hürriyet Gösteri, 135

Dink Hrant, (19 Ocak 2007) **Güvercin Tedirginliği,** AGOS Sayı: 564

İnsel Ahmet (18.Kasım 2007) **"Totaliter zihniyet; Giderek sıklaşan Atatürk'e hakaret davaları, hiçbir hoşgörüsü olmayan, son derece bağnaz bir zihin dünyasının adım adım yerleştiğini gösteriyor".** Radikal Gazetesi.

Madra Beral, (17 Eylül 2013) **Direnişin Gölgesinde,** Cumhuriyet Gazetesi

Ocak, Ahmet Yaşar, (12 Temmuz 1995) **Tarikat değil mezhep.** Milliyet Gazetesi

Özdoğan, Ümit, Şükran Moral'le Söyleşi, CI: Magazin, Contemprory İstanbul,Kasım sayısı, 2014

Uncu E. Ata, (05.01.2012) **Her Kadın 30'undan Sonra** Feminist Olur, Canan Şenolla Söyleşi, Radikal Gazetesi

Uncu E. Ata, (10.06.2013) **En Büyük Bienal Gezi Park'ında,** Radikal Gazetesi

Bildiriler

Hitit Üniversitesi , **Uluslararası Hacı Bektaş Veli Sempozyumu**, Hıdır Temel, 7-9 Mayıs 2010, Çorum,

T.C. Başbakanlık 2010 DEVLET BAKANLIĞI **Alevi Çalıştayları Nihai Rapor** Ankara – 2010

Sergi Katalogları

9. Uluslararası İstanbul Bienali Rehber Kitabı, İKSV, 2005

10. Uluslararası İstanbul Bienali Rehber Kitabı, İKSV, İstanbul, 2007

11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehber Kitabı, İKSV, İstanbul, 2009

12. Uluslararası İstanbul Bienali Rehber Kitabı, İKSV, İstanbul, YKY, 2011

13. Uluslararası İstanbul Bienali Rehber Kitabı, İKSV, İstanbul, YKY, 2013

İstanbullaşmak Sergisi Kitabı, Salt, İstanbul, 2011

50 Numara – Anı Bellek 2, İstanbul 1993

Genç Etkinlik 2, (1996) Yurt – Yersizyurtsuzlaşma, İstanbul, Uniform

"Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet", Sergi Katalogu, İstanbul, 1995

Pelvanoğlu, Burcu, 2009. Şehir Defteri sergi kitabı, İstanbul, Yapı Kredi yayınları

Yaman, Zeynep Yasa 2006, "d grubu" Sergi Kataloğu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları

Yayıntaş, Arzu (2013), Neriman Polat Ev Nöbeti Sergi Kataloğu, Depo İstanbul,

Haksız Tahrik Bir Sergi Kitabı, Alfa Yayınevi, İstanbul, 2009

İNTERNET KAYNAKLARI

Aras, Gökçe, Alman Parlamento Binası Reischtag, 2009 (Erişim Tarihi: 2.2.2014)

http://v3.arkitera.com/g160-meclis-binalari.html?year=&aID=2840.

Archives Germania,2009(Erişim Tarihi: 12.12.2016)

http://pietmondriaan.com/tag/germania/

Alevi Çalıştayı Nihayi Raporu, Sabah Gazetesi, 31.01.2011(Erişim Tarihi: 12.11.2016)

http://www.sabah.com.tr/gundem/2011/03/31/calistaylarin-nihai-raporu

Alp, A. Vefik, "Bu proje ile Istanbul 'ekümenopolis' olabilir" Milli Gazete,18.4.2011(Erişim Tarihi; 1.06.2017)

http://www.milligazete.com.tr/bu_proje_ile_istanbul_lsquoekumenopolislsquo_olabilir/195029

Atatürk İnkılapları, "Kısaca Ermeni Meselesi" 2008 (Erişim Tarihi: 6.6.2017)

http://www.ataturkinkilaplari.com/it/195/ermeni-meselesi-kisaca-%E2%80%93-maddeler-halinde.html

Ateş, Sevil, "Haksızlığa Tahmmülü Olmayan Bir Sanatçıyım" Şükran Moral'le Röportaj,2015(Erişim Tarihi: 12.12.2015)

http://sanatkaravani.com/haksizliga-tahammulu-olmayan-bir-sanatciyim

Aygündüz, Filiz, Ölmsüzlüğe Yatmak, Milliyet Gazetesi, 11.01.2012(Erişim Tarihi: 2.11.2016)

http://www.milliyet.com.tr/yazarlar/filiz-aygunduz/olumsuzluge-yatmak-1625123

Delier, Burak, “Sanatta Kültürel Kimlik Üzerine”, 2012(Erişim Tarihi: 12.11.2016)

http://cultivatethis.blogspot.com.tr/2012/01/sanat-kulturel-kimlik-uzerine-burak.html

Depo İstanbul, Hakkında, (Erişim Tarihi: 2.11.2016)

http://www.depoistanbul.net/tr/about.asp

Diyarbakır Sanat Merkezi(Erişim Tarihi: 5.11.2016)

http://www.diyarbakirsanat.org/diyarbakir-sanat-merkezi/c27/default.aspx

Erden, Osman & Levent, Çalıkoğlu, Sanat Dünyamız, Şubat 2013(Erişim Tarihi: 2.11.2016)http://www.sanatatak.com/view/sener-ozmen-ne-ister

http://kultur.sabah.com.tr/dosya/dosya-4012.html (Erişim Tarihi: 2.1.2015)

Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu, 2015 Raporu, 2015(Erişim Tarihi: 2.2.2016)

https://kadincinayetlerinidurduracagiz.net/veriler/2551/kadin-cinayetlerini-durduracagiz-platformu-2015-yili-raporu

Kalafat, Haluk, Ressam Neriman Polat'la Söyleşi "İflah Olmaz" Sergisi Kadınlık Üzerine Beraber Düşünmeye Çağırıyor, 2016 (Erişim Tarihi: 2.12.2016)

http://bianet.org/bianet/sanat/172322-iflah-olmaz-sergisi-kadinlik-uzerine-beraber-dusunmeye-cagiriyor

Kahraman, Hasan, Bülent, Ermeni Değil 1915 Meselesi, 25.Ocak.2012(Erişim Tarihi: 2.11.2016)

http://www.sabah.com.tr/yazarlar/kahraman/2012/01/25/ermeni-degil-1915-meselesi

Ömer Tevfik; Trans Evi Sergisi, Karşı Sanat (Erişim Tarihi; 02.04.2015)

http://www.karsi.com/sergi_detay.php?id=234

Övgü Pınar, Venedik Bienali: Türkiye pavyonu 'Nefes' almaya başladı, BBC Türkçe, 2015(Erişim Tarihi: 7.11.2016)

http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/05/150509_venedik_bianel_nefes

Pilot Galeri, Çıkış Var,Şener Özmen Sergisi, 2015(Erişim Tarihi: 2.11.2016)

http://pilotgaleri.com/exhibitions/detail/72

Pilot Galeri, Sanatçılar, Cengiz Tekin(Erişim Tarihi, 10.02.2015)

http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/22

http://sener-ozmen.blogspot.com/2009/02/evrensel-kitap.html

(Erişim Tarihi: 12.11.2016)

Romain, Leick , Bodrillard'la Söyleşi, "Çılgınlığı Globaizm Üretiyor" Çeviri: Dilek Zaptçıoğlu NTV-MSNBC,2011(Erişim Tarihi 16.12.2016)

http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/130583.asp,

Seta, Şark Meselesinden Demokratik Açılıma Türkiye'nin Kürt Sorunu Hafızası, Seta Yayınları, 2011, Ankara (Erişim Tarihi: 5.6.2017)

http://file.setav.org/Files/Pdf/20130130121531_setaturkiyenin_kurt_sorunu_hafizasi.pdf

Shorpy, Historic Photo Archive & Fine Art Prints, s.2, 2017(Erişim Tarihi: 2.2.2014)

http://www.shorpy.com/alfred-palmer-photographs-ww2.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. Yangından sonra Reichstag binası, 1933.
http://sound--vision.blogspotS.com.tr/2009/11/historias-de-berlim-16.html
(Erişim Tarihi; 20.03.2014)
Görsel 2. Hitler Yoz Sanat "Entartete Kunst" Sergilerinden birini ziyaret ederken.
https://en.wikipedia.org/wiki/Dcgenerate_art
(Erişim Tarihi: 20.03.2014)
Görsel 3. İskandinavya'nın İşgalini anlatan Nazi afişi.
https://tr.pinterest.com/pin/366550857155855916/
(Erişim Tarihi: 21.03.2014)
Görsel 4. "İradenin Zaferi" adlı filmden bir sahne, 1934
https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%Bc0radenin_Zaferi
(Erişim Tarihi: 22.03.2014)
Görsel 5. Miron'un disk atan atleti.
https://arteenelvalle.wikispaces.com/Diosc%C3%B3bolo%2C+de+Mir%C3%B3n
(Erişim Tarihi: 23.03.2014)
Görsel 6. Leni Reinsfal'in Olympia Filminin açılış sahnesinden bir görüntü.
https://deutschlandunddieostmark.wordpress.com/category/leni-riefenstahl/
(Erişim Tarihi: 24.03.2014)
Görsel 7. Arno Breker, İntikamcı, rölyef 1940.
https://tr.pinterest.com/piny/387591111656791943/
(Erişim Tarihi: 25.03.2014)
Görsel 8. Josef Thorak, Yoldaşlık, Bronz Heykel 1937.
http://www.yadvashem.org/yv/en/education/lesson_plans/germanys_sculptor.asp
(Erişim Tarihi: 26.03.2014)
Görsel 9. Heinrich Hoffmann,Fotoğraf, Hitler Portresi,1935
http://spartacus-educational.com/GERhitler4.htm
(Erişim Tarihi: 20.03.2014)
Görsel 10. Hubert Lanzinger, "Bayrak Taşıyıcısı", 1933 sonrası, ABD. Ordusu Sanat Kolleksiyonu, Washington.

https://culturenightlosangeles.wordpress.com/2013/11/04/degenerate-art-exhibition-entartete-kunst-munich-1937-exhibition-images-texts/
(Erişim Tarihi: 27.03.2014)

Görsel 11. "Çalışmanın Ödülleri", Anonim eser.
https://culturenightlosangeles.wordpress.com/2013/11/04/degenerate-art-exhibition-entartete-kunst-munich-1937-exhibition-images-texts/
(Erişim Tarihi: 28.03.2014)

Görsel 12 . "Alman Aile", Anonim eser.
https://culturenightlosangeles.wordpress.com/2013/11/04/degenerate-art-exhibition-entartete-kunst-munich-1937-exhibition-images-texts/
(Erişim Tarihi: 29.03.2014)

Görsel 13. Nazi Almanyası afişi, Nazi demir yumruğu Stalin'in surtaında…
https://tr.pinterest.com/pin/301459768778313091/
(Erişim Tarihi: 30.03.2014)

Görsel 14. Viladimir Tatlin, "3. Enternasyonal Anıtı", maket,1917.
https://tr.pinterest.com/pin/561964859725594047/
(Erişim Tarihi: 5.5.2014)

Görsel 15. "Potemkin Zırhlısı" filminden bir kare, Sergei Eisenstein.
https://magnoliaforever.wordpress.com/2011/09/16/the-battleship-potemkin/
(Erişim Tarihi: 6.5.2014)

Görsel 16. Sergey Merkurov, V. I. Lenin Anıtı, 1937, Granit, 16m yüksekliğinde, Volga- Moskova Kanalı.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Lenin_heykelleri_listesi
(Erişim Tarihi: 7.5.2014)

Görsel 17. Grigori M. Şegal, "Lider, Öğretmen ve Arkadaş", 1937, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 90 cm, Özel Koleksiyon.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Lenin_heykelleri_listesi
(Erişim Tarihi: 13.5.2014)

Görsel 18. Yuri I. Pimenov, "Yeni Moskova", 1937, tuval üzerine yağlıboya,Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.
https://i1.wp.com/www.ozgurmehmetk.net/wp-content/uploads/2015/05/Yuri-Pimenov-New-Moscow.jpg (Erişim Tarihi: 23.5.2014)

Görsel 19. Sergey V. Gerasimov, "Kolektif Çiftlik Festivali", 1936- 1937, tuval üzerine yağlıboya, 235 x 370 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova. https://sites.duke.edu/russian217final/2015/05/01/sergey-vasilyevich-gerasimov-1885-1964-collective-harvest-farm-festival-1937/
(Erişim Tarihi: 23.5.2014)

Görsel 20. Serafima Ryangina, "Hep Daha Yükseğe", 1934 Tuval üzerine yağlı boya. 1.49 x 1m, Rus Sanatı Devlet Müzesi, Kiev. https://artoftherussias.wordpress.com/category/russia-2/serafima-ryangina/
(Erişim Tarihi: 23.5.2014)

Görsel Resim 21. Vera Muhina, "İşçi ile Çiftçi Kız", 1937, Paslanmaz Çelik, 2400 cm yüksekliğinde, Moskova. https://artoftherussias.wordpress.com/category/russia-2/
(Erişim Tarihi: 23.5.2014)

Görsel 22. Sovyet Afişi.
https://artoftherussias.wordpress.com/category/russia-
(Erişim Tarihi: 23.5.2014)

Görsel 23. Jewgeni Chaldej, Fotoğraf, Reichstag'da, 1945, Almanya.
https://artoftherussias.wordpress.com/category/russia-
(Erişim Tarihi: 23.5.2014)

Görsel 24. Robert Cappa, Normadiya çıkarması, Fotoğraf, 1945
http://www.nationalww2museum.org/learn/education/for-teachers/lesson-plans/photos-as-primary-sources.html?referrer=https://www.google.com.tr/
(Erişim Tarihi: 23.5.2014)

Görsel 25. Joe Rosenthal, İwo Jima'ya Bayrak Diken ABD Askerleri, Fotoğraf.
http://www.forumgercek.com/164234-post1.html
(Erişim Tarihi: 21.11.2014)

Görsel 26. Alfred T. Palmer, Propaganda Fotoğrafları, 1942, ABD.
http://www.alamy.com/stock-photo-m-3-tank-and-crew-using-small-arms-fort-knox-kentucky-usa-alfred-t-122177971.html
(Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Görsel 27. "Rambo", Film afişi.
http://www.beyazperde.com/filmler/film-36722/fotolar/detay/?cmediafile=21026829
(Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Görsel 28. Richard Hamilton, 'Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?'_ "Bugünün evlerini bu denli farklı kılan, Bu denli Cazip kılan nedir?" 1956.
http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/september/13/richard-hamilton-father-of-pop-art-1922-2011/
(Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Görsel 29. Andy Warhol," Marilyn Monroe", 1962
. http://sanatkaravani.com/andy-warholsanatin-son-evrimini-gerceklestirmek/
(Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Görsel 30. Tom Wesselmann: "Büyük Amerika Çıplağı" No:99. http://sanatkaravani.com/andy-warholsanatin-son-evrimini-gerceklestirmek/
(Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Görsel 31. Eugene Delacroix'in 1830 Devrimi, "Halka Önderlik Eden Hürriyet"
https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg
(Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Görsel 32. George Grotsz; "Saat sabah beşte. İdareci sınıfın yüzünden", 1921.
https://tr.pinterest.com/pin/134474738846449687/
(Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Görsel 33. John Heartfield, "On Yıl Sonra; Baba ve Oğulları", **Görsel** fotomontaj, 1924.
http://www.johnsheridanart.com/heartfield.htm
(Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Görsel 34. John Heartfield, "Hitler Selamının Anlamı: Milyonlar Arkamda", Ekim 1932, Almanya.
http://www.johnsheridanart.com/heartfield.htm
(Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Görsel 35. Fotomontaj John Hesrtfield, "Yaşasın, Tereyağın Hepsi Bitmiş!" AIZ dergisi kapağı,1935.
http://www.johnsheridanart.com/heartfield.htm
(Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Görsel 36. Arno Berker'in Willi Baurneister tarafından baş çizilmiş "intikamcısı" 1941. http://www.johnsheridanart.com/heartfield.htm
(Erişim Tarihi: 25.11.2014)

Görsel 37. Edward Kienholz,"Portatif Savaş Anıtı", (Portable war memorial) 1968, Ludwig Müzesi, Köln.
https://tr.pinterest.com/pin/323133341987515683/
(Erişim Tarihi: 8.1.2015)

Görsel 38. Huynh Cong (Nick Ut), "Napalm Bombasından Kaçan Çocuklar", Fotoğraf, 1972, Vietnam.
https://en.wikipedia.org/wiki/Nick_Ut
(Erişim Tarihi: 8.1.2015)

Görsel 39. M. Rosler , "Balonlar, Savaşı Eve Taşımak": Güzelim ev serisi, 1967
https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/16/cut-and-paste-works-by-franz-west-and-martha-rosler/ (Erişim Tarihi: 8.1.2015)

Görsel 40. Judy Chicago, "Yemek Daveti", 1974--79, ahşap, seramik, kumaş, metal, boya.
https://morethanthreeartists.com/2015/09/21/judy-chicago-the-dinner-party-and-the-feminist-art-movement/
(Erişim Tarihi: 8.1.2015)

Görsel 41. (sağda), Martha Rosler, "Mutfağın Göstergeleri", Video, 1975.
https://feministartpower.wordpress.com/gallery/martha-rosler/
(Erişim Tarihi: 10.1.2015)

Görsel 42. James Luna, "Kültürel Nesne", Performans, Balboa Parkı Uygarlık Tarihi Müzesi1987.
http://arts-sciences.und.edu/news/2013/04/james-luna.cfm
(Erişim Tarihi: 10.1.2015)

Görsel 43. Hans Haace, "Shapolsky at al.." 1971.
http://ewaneumann.com/websites/haacke/shapolsky.html
(Erişim Tarihi: 10.1.2015)

Görsel 44. Hans Haace, "Germania", 1993, Vendik Bienali.
http://pietmondriaan.com/tag/germania/
(Erişim Tarihi: 15.1.2015)

Görsel 45. Hans Haace, "Germania" 1993, Vendik Bienali,datay.
http://pietmondriaan.com/tag/germania/
(Erişim Tarihi: : 15.1.2015)
Görsel 46. Cristo ve Jeanne Claude, "Sarmalanmış Reichtag", 1996.
http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag
(Erişim Tarihi: 15.1.2015)
Görsel 47. Reichstag, Cam kubbe, 1999.
http://v3.arkitera.com/g160-meclis-binalari.html?year=&aID=2840
(Erişim Tarihi:15.1.2015)
Görsel 48. Banksy, Stencil, İsrail'li Askerin üzerini arayan Filistin'li kız, Filistin duvarı.
http://www.themagger.com/duvarlarin-efendisi-banksy/
(Erişim Tarihi: : 15.1.2015)
Görsel 49. JR. "Kadınlar" Projesi, Rio de Janeiro, Brezilya, 2008
http://www.editionsalternatives.com/site.php?type=P&id=623
(Erişim Tarihi: : 15.1.2015)
Görsel 50. Lombardi, Oliver North, "Lake Resources of Panama, and the Iran-Contra Operation", ca. 1984–86 (4th Version), 1999.
https://tr.pinterest.com/pin/417708934173711741/
(Erişim Tarihi: : 15.1.2015)
Görsel 51. Pietro Canonica "Taksim Cumhuriyet Abidesi" İstanbul, 1928.
http://www.uslanmam.com/ulu-onderimiz-m-kemal-ataturk/463232-ataturkun-anitlari.html
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)
Görsel 52. Josef Thorak ve Anton Hanak , "Güvenpark Anıtı", Ankara, 1935.
https://www.turkcebilgi.com/g%C3%BCvenpark_an%C4%B1t%C4%B1
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)
Görsel 53. Ali Hadi Bara, Adana Milli Kurtuluşu Anıtı, "Kurtuluş Savaşında Türk Kadını". http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=27918&start=10
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)
Görsel 54. Ali Hadi Bara, Atatürk heykeli, Harbiye Ordu evi önü, 1937.
http://heryerdenetvar.blogcu.com/ataturk-icin-yapilan-anitlar/10062778

(Erişim Tarihi: 20.4.2015)

Görsel 55. Zeki Faik İzer, "İnkılap Yolunda", 1933, 176.5x237 cm, Tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.
http://heryerdenetvar.blogcu.com/ataturk-icin-yapilan-anitlar/10062778
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Görsel 56. Nazmi Ziya Güran, "Taksim Meydanı", tuval üzerine yağlıboya, 1935.
http://heryerdenetvar.blogcu.com/ataturk-icin-yapilan-anitlar/10062778
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Görsel 57. Cemal Tollu, "Alfabe Okuyan Köylüler", tuval üzerine yağlıboya. 1933. https://tr.pinterest.com/pin/264093965624619912/
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Görsel Resim 58. Neşet Günal, "Kapı Önü" 160x170 cm, Tuval üzerine yağlıboya,1977 https://tr.pinterest.com/pin/264093965624619912/
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Görsel 59. Gürdal Duyar, "Güzel İstanbul", Heykel, 1973.
http://www.istanbulistanbulolali.com/2011/08/guzel-istanbul-heykeli suruldu.html
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Görsel 60 . Muzaffer Ertoran "İşçi", Tophane Parkı, 1973 (Kaynak; Gezer,1984,s.11)

Görsel 61 Füsün Onur, "Nü" asemblaj, 1974.
http://m.bianet.org/bianet/kadin/133086-hayal-ve-hakikat-sergisinin-gosteremedikleri
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Görsel 62. Nil Yalter, " Başsız Kadın veya Göbek Dansı" 1974.
http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151
(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Görsel 63. Nur Koçak, "Kırmızı ve Siyah I", tuval üzerine akrilik,1976.
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2566s63st6.k4(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Görsel 64. Gülsün Karamustafa, "Çifte Hakikat/ Double Reality", 1987, Yeni Eğilimler Sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

http://blog.saltonline.org/post/s67.71.162.164.166.96342133284/g%C3%BCls%C3%BCn-karamustafa-ve-arabesk

(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Görsel 65. Aydan Mürtezaoğlu, "Karatahta", 1992- 2009 arasında gerçekleştirilen bir dizi enstelasyon, Yaklaşık, 200x150x50 cm.

http://nonim.blogspot.com.tr/2014/10/

(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Görsel 66. Vahap Afşar, "Atatürk ve Alfabe", 1992.

http://ozgenyildirim.blogspot.com.tr/2011/04/vahap-avsar-sergisi-uzerine.html

(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Görsel 67 Vahap Avşar, "Özgürlük ve Macera", 1992.

http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=1296&bhcp=

(Erişim Tarihi: 10.12 2015)

Görsel 68. Memed Erdener (Extramücadele), "Mazgalyürek", 2000.

Görsel 69. Hale Tenger, "S.imden Aşşa Kasımpaşa Ekolü", 1990.

https://kikasworld.com/2011/10/07/istanbul-modern-sanat-bienali/

(Erişim Tarihi: 4.4.2016)

Görsel 70. Hale Tenger, "Böyle Tanıdıklarım Var II", Priapos ve üç maymun heykelciklerinden oluşan düzenleme, 700x140x9 cm, 1999.

http://www.hurriyet.com.tr/boslukta-suzulur-gibi-yasayanlarin-dansi-23032616

(Erişim Tarihi: 10.4.2016)

Görsel 71. Hale Tenger "İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik / Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık" 4. Ulusalarası İstanbul Bienali, 1995.

http://www.artfulliving.com.tr/gundem/hale-tenger-protocinemada-is-2699

(Erişim Tarihi: 15.5.2016)

Görsel 72. Bülent Şangar, "Küreselleşme -Şiddet, Devlet Sefalet, 1995.

http://www.radikal.com.tr/kitap/sanatin-dilini-savunmak-1065662/

(Erişim Tarihi: 15.5.2016)

Görsel 73 Halil Altındere, "Tabularla Dans", Karışık teknik,1997.

http://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/

(ErişimTarihi:15.5.2016)

Görsel 74. Gülsün Karamustafa, "Bühne/ Sahne", 1998 fotoğraf içeren enstalasyon projesi İskorpit, Haus der Kulturen der Welt, Berlin. (1998) enstelasyon görüntüsü.
http://blog.saltonline.org/post/95367715734/the-bold-and-poignant-palette-of-g%C3%BCls%C3%BCn
(Erişim Tarihi: 20.5.2016)

Görsel 75. Gülsün Karamustafa, "Where the Continents Meet/ Kıtaların Birleştiği Yer", 1997 karışık teknik Around Us, Inside Us, Boras Müzesi, Boras, 1997.
http://blog.saltonline.org/post/95367715734/the-bold-and-poignant-palette-of-g%C3%BCls%C3%BCn (Erişim Tarihi: 20.5.2016)

Görsel 76. Gülsün Karamustafa, "Kıtaların Birleştiği Yer", enstelasyon, detay.
http://blog.saltonline.org/post/95367715734/the-bold-and-poignant-palette-of-g%C3%BCls%C3%BCn
(Erişim Tarihi: 20.5.2016)

Görsel 77. Demet Yoruç, "Hulk", fotoğraf, 2004
https://burakdelier.wordpress.com/works-2/guard-2005/
(Erişim Tarihi: 20.5.2016)

Görsel 78. Murat Tosyalı, "İtaat", fotoğraf,
https://burakdelier.wordpress.com/works-2/guard-2005/
(Erişim Tarihi: 20.5.2016)

Görsel 79. Burak Delier, "Guard", 2005.
https://burakdelier.wordpress.com/works-2/guard-2005/
(Erişim Tarihi: 20.5.2016)

Görsel 80. Extramücadele – "Ne?" (Azınlıklar için 18 afiş) 2007, 10. İstanbul Bienali.
http://www.neokur.com/a/17117/turkiye%E2%80%99de-yasayan-azinliklar
(Erişim Tarihi: 20.5.2016)

Görsel 81. Aydan Murtezaoğlu, "Aile Salonumuz Üst Kattadır", 1998.
https://twitter.com/sanatberbat/status/678298163401392128
(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görsel 82. Canan Şenol, "Odalık", 1998, enstelasyon.
https://tr.pinterest.com/pin/408349891189938925/

(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görsel 83. Şükran Moral, "Bordello"(Genelev), 1997.
http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/sukran-moral-in-eseri-polonya-da/7013
(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görsel 84. Şükran Moral, "Leyla ile Mecnun", 2005.
http://www.pushthebuttonplay.com/fairplay2006/artists/fp06_moral.html
(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görsel 85. Nilbar Güneş, 2009, "Bilinmeyen Sporlar", Performans.
http://fotogaleri.hurriyet.com.tr/galeridetay/26387/16839/35/11-uluslararasi-istanbul-bienali
(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görsel 86. Nilbar Güneş, "Bilinmeyen Sporlar", Resim serisi, 2009.
http://fotogaleri.hurriyet.com.tr/galeridetay/26387/16839/35/11-uluslararasi-istanbul-bienali
(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görsel 87. Neriman Polat "Ev Nöbeti" Fotoğraf serisi, 2013.
http://www.depoistanbul.net/mobile/etkinlik_detay.asp?ac=98
(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görsel 88. Neriman Polat "Ev Nöbeti" Fotoğraf serisi, Özel Güvenlik, 2013.
http://www.depoistanbul.net/mobile/etkinlik_detay.asp?ac.s182.188.-192=98
(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görsel 89. Neriman Polat, Canan, İnci Furni, Türbanlı Performans, 2007.
http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/kadinlardan-haksiz-tahrik-uzerine-927824/ (Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görsel 90. Canan Şenol, "Hicap", Video Performans, 2007.
http://www.cananxcanan.com/hicap.html
(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görsel 91. "Haksız Tahrik" Sergi Afişi.
http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/kadinlardan-haksiz-tahrik-uzerine-927824/ (Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görsel 92. Şükran Moral, 'Çocuk Gelin" Enstelasyon 155 x 180 x 71 cm

http://www.milliyet.com.tr/bu-kiz-turkiye-nin-mona-lisa-si--gundem-1894919/
(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görsel 93 İfhah Olmaz" Sergi Afişi, 2016.

Görsel 94. Arzu Yayıntaş, "Eşitsizlik Mutfağı", Enstelasyon, 2016.
http://www.banucarmikli.com/mayista-one-cikanlar/
(Erişim Tarihi: 11.11.2016)

Görsel 98. İç Mihrak, "Sensin Bayan", 2012.
http://blog.saltonline.org/post/101 (Erişim Tarihi: 11.11.2016)

Görsel 95. Gülsün Karamustafa, "Cinsiyetlendirilmiş İlişkiler Ağında Bir Oyun Alanı", 1996 karışık.
http://blog.saltonline.org/post/101409726454/g%C3%BCls%C3%BCn-karamustafa-a-vagabond-from-personal-to
(Erişim Tarihi: 20.11.2016)

Görsel 96. Gülsün Karamustafa, "Cinsiyetlendirilmiş İlişkiler Ağında Bir Oyun Alanı", 1996 karışık.
http://blog.saltonline.org/post/101409726454/g%C3%BCls%C3%BCn-karamustafa-a-vagabond-from-personal-to
(Erişim Tarihi: 20.11.2016)

Görsel 97. Kutluğ Ataman, "Peruk Takan Kadınlar" Video Performans.
http://www.milliyet.com.tr/2002/03/10/sanat/san02.html
(Erişim Tarihi: 20.11.2016)

Görsel 98. Kutluğ Ataman, "Peruk Takan Kadınlar" Video Performans.
http://www.milliyet.com.tr/2002/03/10/sanat/san02.html
(Erişim Tarihi: 20.11.2016)

Görsel 99. Kutluğ Ataman, "Ruhuma Asla" Video Performans.
http://www.milliyet.com.tr/2002/03/10/sanat/san02.html
(Erişim Tarihi: 20.11.2016)

Görsel 100. Ömer Tevfik , "Trans Evi Sergisi" fotoğraf, 2014.
https://www.haber3.com/foto-galeri/ilginc/trans-misafirhanesi-galeri-4572893?page=6 (Erişim Tarihi: 25.11.2016)

Görsel 101. "Trans Evi" Sergi afişi 2014.

https://www.haber3.com/foto-galeri/ilginc/trans-misafirhanesi-galeri-4572893?page=6 (Erişim Tarihi: 1.12.2016)

Görsel 102.İç mihrak, " astigmat" afiş tasarımı.

Görsel 103. Halil Altındere, "Tabularla Dans", 1995, 5. Uluslarası İstanbul Bienali

http://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/

(Erişim Tarihi: 2.2.2017)

Görsel 104. Cengiz Tekin, Fotoğraf serisi, "Serbest Vuruş", 9. İstanbul Bienali, 2005. http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/22 (Erişim Tarihi: 2.2.2017)

Görsel 105. Ali Bozan, "Bu bir Toros değildir" Fotoğraf. 2009.

http://www.depoistanbul.net/tr/activites_detail.asp?ac=125

(Erişim Tarihi: 2.2.2017)

Görsel 106. Fatih Tan, "Hasır Altı" Fotoğraf. 2010.

http://www.depoistanbul.net/tr/activites_detail.asp?ac=125

(Erişim Tarihi: 2.2.2017)

(Erişim Tarihi: 2.2.2017)

Görsel 107. Şener Özmen, "Takım Elbisem" Fotoğraf, 13. İstanbul Bienali, 2013. http://13b.iksv.org/tr/sanatcilar

(Erişim Tarihi: 2.2.2017)

Görsel 108. Şener Özmen, "Canlı Bir Güvercine Barış Nasıl Anlatılır?" Video performans

2015. http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/24

(Erişim Tarihi: 3.4.2017)

Görsel 109 Burak Delier, "Madımak '93" Ateşe Dayanıklı Takım Elbise, detay.

https://burakdelier.wordpress.com/works-2/madimak93-2007-tersyon/

(Erişim Tarihi: 5.4.2017)

Görsel 110. Burak Delier, "Madımak 93" Enstelasyon, 2007.

https://burakdelier.wordpress.com/works-2/madimak93-2007-tersyon/

(Erişim Tarihi: 12.4.2017)

Görsel 111 . Antipop, "Türkiye'de Aleviler" grafik çalışma, 2011.

http://www.gunzileli.com/2010/12/25/turkiyede-aleviler-anti-pop-2010/

(Erişim Tarihi15.4.2017)

Görsel 112. Nalan Yırtmaç "Nereye Gideceğimizi Bilmeden sergisi-Portreler" Depo, 2015. http://www.depoistanbul.net/tr/activites_detail.asp?ac=125s.211.-214.221

(Erişim Tarihi: 15.4.2017)

Görsel 113. Sarkis, " Respiro", Enstelasyon, 56. Venedik Bienali, 2015.

http://turkiyepavyonu15.iksv.org/indexen.html

(Erişim Tarihi: 15.4.2017)

Görsel 114. Sarkis, "Respiro" Enstelasyon, detay, Mezar Taşları, 56. Venedik Bienali, 2015

http://turkiyepavyonu15.iksv.org/indexen.html

(Erişim Tarihi: 15.4.2017)

Görsel 115. Sarkis, "Respiro" , Enstelasyon, detay, Hırant Dink, 56. Venedik Bienali, 2015.

http://turkiyepavyonu15.iksv.org/indexen.html

(Erişim Tarihi: 15.4.2017)

Görsel 116. Ayşe Erkmen, "Dario ve Emre", 1999.

http://v3.arkitera.com/v1/sanat/2002/11/haberler/

(Erişim Tarihi: 20.04.2017)

Görsel 117.Gülsun Karamustafa, "Memory of a Square/ Meydanın Belleği", çift ekran video film projesi (17'40''), Centre of Gravity/ Çekim Merkezi, İstanbul Modern, İstanbul, 2005.

http://blog.saltonline.org/post/101409726454/g%C3%BCls%C3%BCn-karamustafa-a-vagabond-from-personal-to

(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 118. Gülsün Karamustafa, "Memory of a Square/ Meydanın Belleği", çift ekran video film projesi (17'40'') 2005.

http://blog.saltonline.org/post/101409726454/g%C3%BCls%C3%BCn-karamustafa-a-vagabond-from-personal-to

(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 119. Şener Özmen, "İstanbul Guide", Rehber Kitap.

http://9b.iksv.org/english/?Page=Gallery&b=1&i=Sener_Ozmen

(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 120. Ferhat Özgür, "Pieta" Fotoğraf, "Şehir Defteri" sergisi, 2009. http://ferhatozgur.com/pieta
(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 121. İstanbul'laşmak Sergisi, detay, 2012. http://www.becomingistanbul.org/
(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 123 . Ucu Olmayan Şehir, Fotoğraf, 2013. http://film.iksv.org/tr/film/28 (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 124. Nar Photos, "Milyonluk Manzara" Sergisi, Fotoğraf, 2013. http://www.narphotos.net/News/milyonluk-manzara-photography-exhibition/152/ (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 125. Nar Photos, "Milyonluk Manzara"Sergisi, Fotoğraf, 2013. http://www.narphotos.net/News/milyonluk-manzara-photography-exhibition/152 (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 126 . Halil Altındere, "Harikalar Diyarı" Video çalışma, 2013. http://www.milliyet.com.tr/harikalar-diyari---sulukule-pembenar-yazardetay-yasam-1771464/ (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 127. Mülksüzleşme Ağları, Fotoğtaf, 2013. http://film.iksv.org/tr/ (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 128. Fotoğraf, "Pembeye Boyanmış Dozer", Anonim, 2013. http://www.dipnot.tv/o-dozer-artik-pembe-gezi-parki-eylemlerinde-sanatsal-mudahaleler/30640/ (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 129. Erdem Gündüz, "Duran Adam" katılımlı Performans, 2013. http://www.milliyet.com.tr/fotogaleri/47808-yasam-kim-bu-duran-adam-/1 (Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 130 Sarkis "Respiro Sergisi" Kırmızlı Kadın, Vitray, 56. Venedik Bienali 2015 http://turkiyepavyonu15.iksv.org/indexen.html
(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

Görsel 131. Sarkis "Respiro Sergisi" Merdivenler, Vitray, 56. Venedik Bienali 2015. http://turkiyepavyonu15.iksv.org/indexen.html
(Erişim Tarihi: 20.4.2017)

ÖZGEÇMİŞ

E G İ T İ M

2010 Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Sanatta Yeterlik, Doktora Programı.

2008-2010 Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı.

2008-2009 Justus Liebig Üniversitesi Giessen / Almanya, Sosyal ve Kültürel İncelemeler (Sozial und Kulturwissenschaften), Sanat Pedagojisi Enstitüsü. Erasmus öğrenci değişimi programıyla)

1999-2004 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü. (2.likle mezuniyet)

BURS VE ÖDÜLLER

2006-International Summmer Academy of Fine Arts Salzburg/Austria Shirn Neshat & Shoja Azari, Photography –Video-Media Workshop.Avusturya Kultür ofisi bursuyla.

Guliam Bijl Instalation (Room Installation,Object art and Mixed Media) Workshop“ Association of the İnternational Summer Academy of Fine Arts in Salzburg” bursuyla.

BİLDİRİ VE SEMİNER SUNUMLARI

2011 “20 yy.da Sanat ve Politika” konulu seminer sunumu, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

2014 Mitoloji ve Sanat – Homeros Okumaları Seminer, Çağdaş Sanat Atölyesi, Akbank Sanat.