

SANATTA VE SİYASETTE SENSORIUM MESELESİ
VE KATILIMCIYA DÖNÜŞEN İZLEYİCİ

CANSU KUMAN

Lisans, İnsan ve Toplum Bilimleri, Işık Üniversitesi, 2011

Yüksek Lisans, Sanat Kuramı ve Eleştiri, Işık Üniversitesi, 2014

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2014

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

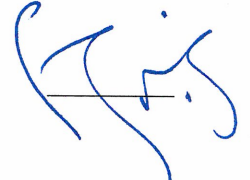
SANATTA VE SİYASETTE SENSORIUM KAVRAMI VE KATILIMCIYA DÖNÜŞEN
İZLEYİCİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
CANSU KUMAN

ONAYLAYANLAR:

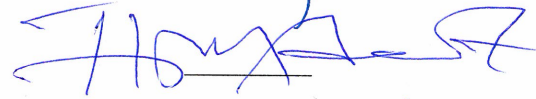
Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)



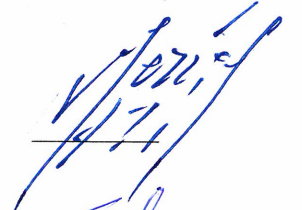
Prof. Rifat ŞAHİNER Yıldız Teknik Üniversitesi
(Tez Eş Danışmanı)



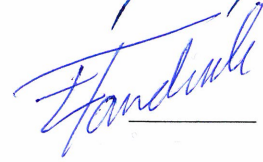
Prof. Dr. Halil AKDENİZ Işık Üniversitesi



Prof. Meriç HIZAL Işık Üniversitesi



Doç. Dr. Emre TANDIRLI Işık Üniversitesi



Onay Tarihi: 15/09/2014

SANATTA VE SİYASETTE SENSORIUM MESELESİ VE KATILIMCIYA DÖNÜŞEN İZLEYİCİ

Özet

Sanat ve siyaset, öznelerin, nesnelerin bağlı oldukları tecrübe alanının şekillendirilmesidir. Siyaset kadar sanat da var olabilmek için gören, duyan, algılayan ‘izleyicilere’ ihtiyaç duyar. Bu çalışmanın amacı, sanat ve siyaset kavramlarının ortaklığı bazında yaşanan olayları analiz etmektir. Böylece bu ilişkinin yaşamın içindeki farklı formlarını, katılımcıların da katkısıyla yeniden şekillenişini göstermek ister.

Bu çalışmada ağırlıklı olarak Jacques Rancière’in kuramları, özellikle de “sensorium” kavramını şekillendirdiği ve estetik düşünce biçimi olarak ele alışı işlenmektedir. Estetik düşünce, sanat ve siyaset ilişkisinin katılımcı izleyici kapsamında algılanışı ve özgül mekan konfigürasyonunda birey ile kolektivitinin yeri tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sensorium, ilişkisellik, sanat, siyaset, estetik, yirminci yüzyıl, çağdaş sanat, sanat rejimleri

THE NOTION OF SENSORIUM IN ARTS AND POLITICS AND THE VIEWER AS PARTICIPANT

Abstract

There is an interaction between arts and politics that shapes the experimental phase of subjects and objects. Both arts and politics need viewers who hear, observe, perceive and sense. The purpose of the paper is to show how arts and politics are related and how they are the subsidiary elements of the perceiving and the partition of the sensible. In addition to that, to show how relational aesthetics run and put in an appearance in the process of life with the contribution of the viewer. The idea of Jacques Rancière, the sensorium, as the aesthetic way of thinking and the phases of artistic practices and the idea of aesthetics since eighteenth century are going to be handled.

Key Words:: Sensorium, relationality, aesthetics, art, politics, aesthetic regime, contemporary art

Önsöz

Ortaya çıkan bu çalışmada emeği olanlardan biri olan tez danışmanım PROF. RIFAT ŞAHİNER'e, verdiği dersler sayesinde beni sanatın postmodern macerasıyla ve eleştireliliğiyle tanıştırdığı için,

Tüm kültürel ve sanatsal birikiminin oluşmasında, 2007 senesinden beri çok büyük emeği olan, beni kendi ailesinden ayırmadığı gibi birlikte çok fazla anıyı paylaştığımız ve hep desteğini hissettiğim hocam PROF. DR. EVANGELÍA ŞARLAK'a,

En çok sabrı gösteren ve elimi hiç bırakmayan, gergin ve endişeli anlarımda yanımda olan, her türlü destekleriyle çaresiz hissettiğim anlarda bile çıkış yolu bulan ve yüreğimi ferah tutmamı sağlayan canım ailem, sevgili annem FİLİZ KUMAN'a, sevgili babam İLHAN KUMAN'a, kardeşim CAN KUMAN'a, nişanlım EMRE SEZGİN'e ve hep yanımda olan arkadaşım SELEN ERKEN'e,

Sanat Kuramı ve Eleştiri yüksek lisans programına beraber başladığımız ilk günden itibaren çok kaliteli anlar paylaştığımız değerli arkadaşlarım MERVE UÇAR'a ve ESRA ÖZLÜK'e,

Çok teşekkür ederim.

Cansu Kuman
08.09.2014

İçindekiler

Özet.....	i
Abstract.....	ii
Önsöz.....	iii
İçindekiler.....	iv
Resim Listesi	v
1. Giriş.....	1
2. Sensorium Meselesi.....	8
2.1. Jacques Rancière’ e Göre Uzlaşmazlık ve Uzlaşısı.....	11
2.2. Duyumsanabilirlik Meselesi.....	13
3. Siyaset, Sanat ve Aralarındaki İlişkisellik.....	16
3.1. Duyumsanabilir Paylaşım Biçimi olarak Siyaset.....	20
3.2. Duyumsanabilir Paylaşım Biçimi olarak Sanat	23
3.3. Sanatın Rejimleri.....	26
3.4. Sanat ve Siyaset İlişkisi.....	27
4. Jacques Rancière Estetiği.....	31
4.1. Jacques Rancière Bağlamında Çağdaş Anti-Estetik Söylemi.....	32
4.2. Estetik Sanat Rejimi.....	33
5. Yirminci Yüzyıl’dan Günümüze Sanatın Siyasallığı.....	37
5.1. Yirminci Yüzyıl Tavrını Belirleyen Akımlar.....	42
5.2. İkinci Dünya Savaşı Sonrası.....	64
5.3. Yirminci Yüzyılın Ortalarından Devrimci Bir Ses: Sitüasyonist Enternasyonal	69
5.4. 1960’lardan Günümüze	73
6. Katılımcıya Dönüşen İzleyici.....	90
6.1. İzleyici ve Rolü.....	91
6.2. Eylemci-Sanat: Taksim Gezi Parkı Protestoları	95
Sonuç.....	105
Kaynakça.....	109

Resim Listesi

Resim 1. Juno Ludovisi Başı, 1. Yüzyıl.....	24
Resim 2. Eugène Delacroix, La Liberté Guidant Le Peuple, 1830.....	44
Resim 3. Gustave Courbet, Ornans'ta Cenaze, 1849-1850.....	45
Resim 4. Claude Monet, Impression, Sunrise, 1872.....	47
Resim 5. Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907.....	49
Resim 6. Umberto Boccioni, 'Unique Forms of Continuity in Space', 1913...	51
Resim 7. Cabaret Voltaire, Zürih.....	52
Resim 8. "Dada" dergisinin ilk yayını, Zürih 1917.....	53
Resim 9. Hannah Höch. Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany. 1919.....	55
Resim 10. Marcel Duchamp, Rrose Sélavy, 1921.....	57
Resim 11. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.....	58
Resim 12. Troçki, Diego Rivera, André Breton.....	60
Resim 13. René Magritte, Tecavüz, 1934.....	61
Resim 14. Federal Sanat Projesi.....	65
Resim 15. Barnett Newman, Onement I., 1948.....	66
Resim 16. Joseph Kosuth "Bir ve Üç Sandalye", 1965, Enstalasyon.....	74
Resim 17. John Cage, 4'33''.....	75
Resim 18. Joseph Beuys, Ölü Tavşan.....	78
Resim 19. Mary Richardson, 1914, The National Gallery.....	79
Resim 20. Louise Bourgeois, Maman, 1999.....	83
Resim 21. Judy Chicago, The Dinner Party.....	84
Resim 22. Gaz Maskeli Derviş, 2013, Taksim.....	99
Resim 23. Erdem Gündüz, Duran Adam, 2013, Taksim.....	100

Resim 24. Fotoğraflayan: Cansu Kuman, Taksim Gezi Parkı, 2013.....	100
Resim 25. Jacques Rancière Kadıköy'deki işgal evinde.....	101
Resim 26. Roger Waters, İTÜ, 2013, İstanbul.....	102
Resim 27. Fotoğraflayan: Cansu Kuman, Taksim Gezi Parkı, 2013.....	103
Resim 28. Gezi Parkı İllüstrasyonları.....	104
Resim 29. Cennetin Düşüşü, 2014.....	104

1. Giriş

“Sanatı siyasal kılan temel unsur, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekan, bu zamanı şekillendirme ve bu mekanı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar.”¹

“Sanatta ve Siyasette Sensorium ve Katılımcıya Dönüştürülen İzleyici” başlıklı bu çalışma metni, sanat ve siyaset ortaklığının katılımcı izleyiciyle olan ilişkiselliğini göstermek ister. Bu çalışmanın hedefi sanat ve siyaset kavramlarının değerlendirilmesinin yapılması; sanat ve siyasetin zaman ve mekan konfigürasyonu olarak ele alınmasının sağlanması ve bu değerlendirmeler yapılırken izleyicinin politik duruşu ve işe kattığı anlamın ortaya çıkarılmasıdır. Sanat ve siyaset kavramlarının farklılıkları ve benzerliklerinden, birbirleri ile olan ilişkiden ve izleyicinin sanatsal ve politik duruşundan bahsedilecek olan bu çalışmada öncelikle sanatın ve siyasetin günümüzdeki kısaca açıklanacaktır. Tezin kuramsal ağırlığı, ‘sanatın siyasallığı ve sanatsal duruşun politik tavrını göstermek’ olduğu için bu düşüncenin gelişmesine olanak sağlayan siyaset ve estetik teorileriyle bir referans noktası haline gelen Fransız filozof Jacques Rancière çevresinde şekillenmiştir.

¹ Rancière, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 27

Rancière'in estetik sanat rejimi adını verdiği, estetik eğitim ve devrimi yani bilinci kapsayan duyumsanabilir formların işleyişi hakkında bilgilendirmek ve tüm sanat siyaset formlarının izleyiciyi etkilemiş formlarını analiz etmek amaçlanmıştır.

Çalışmanın kuramsal boyutuna girmeden önce bu bölümünde çalışma hakkında bazı bilgilendirmelerin yapılması uygun görülmüştür. İlk olarak yeni kavramlar okuyucuyla tanıştırılırken, kullanılabildiği takdirde, kelimenin orijinal halinin kullanılması tercih edilmiştir. Özellikle Fransız terimlerden Türkçe'ye geçen kelimelerin tam karşılığının bulunmamasından dolayı, kelimeler açıklamalarıyla birlikte orijinal halinde bırakılmıştır. Bunlardan biri, tezin de çevresinde olduğu "sensorium" kelimesi. Bu kavramdan bahsedilirken tercih edilen kullanım şekli Türkçe okunuşu olan "sensoryum" değil, sensorium olacaktır. Yabancı kaynakların çokluğu ve kalıplaşmış bir ifade olduğu için bu kullanım tercih edilmiştir. Bazı kelimelerde ise sözcüğün sesteş oluşu tercihe yönlendirmiştir. Mesela "duyulur olanın paylaşımı"² yerine "duyumsanabilir olanın paylaşımı" kullanılmıştır.

Bu çalışma çerçevesince, yöntem olarak Türkçe'ye çevrilmiş kaynakların ve İngilizce kaynakların analiz edilecektir. Daha önce de bahsedildiği gibi daha çok Fransız sanat ve siyaset kuramcısı Jacques Rancière'in görüşlerinin ışığında şekillenen bu çalışma hem iki yüzyıl öncesinin kavramlarını hem de günümüz kavramlarını kapsamaktadır. Bunun yanı sıra, daha birçok kitap ve makaleden; academia'daki³ yetkin makalelerden, hakemli dergilerden, yurtdışında basılmış makalelerden de yararlanılacaktır. Çalışmanın tümünde bahsedilen konular tezin konusundan çok fazla sapma yapmamak adına uygun görülmeyen akımlar ve örnekler kullanılmamıştır.

² partage du sensible

³ <https://www.academia.edu/>

Unutulmaması gerekir ki sanat da siyaset de toplumdan ayrı düşünülemez ve her iki kavramın da birbiriyle ilişkili oluşu farklı görme ve algılama biçimleri getirir. Bu durum da farklı yorumlamayı doğurur. Devrim, savaş ve milliyetçilik gibi özel konuların politik sanat kisvesi altında değerlendirildiği doğrudur. Fakat bu çalışmanın amaçlarından biri de politik sanat dendiği ya da sanatın politikliği tartışılırken akla sadece belirgin propagandalara veya faşizan düzene alet edilen üretim biçimlerinden farklı yaklaşımlara farkındalığı arttırmaktır.

Her çarpıcı olayın öncesinde tarihi değiştiren ve gelişim sürecini oluşturan olaylar yaşanmaktadır. Yüzyıllardır belirli bir sistemle yönetilen dünyanın düzeni kökten uca ekonomik, siyasi, toplumsal ve sanatsal yolla değiştiren durumlar yaşanmıştır ve dolayısıyla on sekizinci yüzyıl sonu on dokuzuncu yüzyıl Batı Avrupa'sı iki olaydan yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Yaşanan olaylardan biri 1789 Fransız Devrimi diğeri ise Endüstri Devrimidir. Bu devrimler hem doğrudan insanın toplumsal konumunu hem de ekonomik ve siyasi koşullanmasını değiştirmiştir. Yeni icatlar, makineleşme, yeni hukuk, monarşinin yıkılması, sömürgecilik gibi kavramlar insanın yaşamına farklı bakış açısı getirmiştir. Hem siyasi hem sanatsal yer değiştirmeler, sarsılmalar, yeni arayışlar insanların kendilerini ifade etme ve bir yere yerleştirme yöntemlerindi. Doğal olarak sanayileşmeyle birlikte gelişen yeni teknolojileri fabrikalaşma, Fordizm, montaj hattı, seri-üretim gibi kavramların insan hayatında yeri olması çok olasıydı.

Sanatsal anlamda sıkıntı yeni gelişmeler ışığında bireylerin kendilerini daha farklı ifade etmek istemeleriydi. En basitinden insanların görmüş oldukları imgeler, deneyimledikleri insan ilişkileri değişirken insanlar nasıl aynı kalabilirlerdi?

“Sanat, farklı sanatları birleştiren ortak bir kavram değildir. Onları görünür kılan aygıttır (dispositif) ve resim yalnızca bir sanatın adı değildir. Sanatın bir görünürlük formunun sunulma sistemin adıdır.”⁴

Klasik düşüncenin, her şeyin akla uygun olması gerekliliğine karşı çıkan Romantizm akımı sayesinde on dokuzuncu yüzyıl sanatçısı, daha çok kalbini, ruhunu ortaya koyarak, duyumsadıklarını sanatlarına yansıtmıştır. Daha sonradan empresyonizmle⁵ beraber daha özgür konuların seçildiği ve daha özgün tekniklerle plastik sanatların yapılmaya başlandığı gözlemlenmiştir. Empresyonizm ve gerçekçilik doğayı, açık havada, atölyeden dışarı çıkarak resmetmiş ve manzara resimlerinin türevlerini yapmışlardır. Aynı mantalite ve aynı teknik de olmasalar dahi, klasik tutuma karşı oluşları böylece geleneksellikten uzaklaştıkları görülmektedir. Yirminci yüzyıla yaklaşıırken ortaya çıkan görüntü, konu seçme ve biçim verme konusunda liberalleşmeye başlayan sanatçının özneliği ve yeni teknik geliştirmede ve düşünmede ortaya çıkan araştırmacı ve düşünen tavrı. Yirminci yüzyıla girilmesiyle sanatçının gerçeği ve kendini ifade etmeye çalıştığı yeni bir sanat dilinin ortaya çıktığı görülmektedir.

Günümüzde ‘sanat’ dendiğinde akla güzel sanatların -beaux arts- gelmemesi, alımlayıcının Romantizmden itibaren modern sanatın ve ardıllarının kural yıkıcı ve sınır yıkan deneyimlerine, popüler kültüre ve henüz başlarında olunan XXI. Yüzyıl algılayış biçimlerine maruz kalmasından dolayıdır. Kuşkusuz internetin evde, işte, yolda, cepte bu kadar yaygın oluşu ve bu sayede dünyada olan her fenomenden anında haberdar olunması; kapitalizmin ve yeniliğe sahip olma açlığının metalaşmayı arttırması ve bunların üstüne yaşanan gelişmeler “beaux-arts” algısını yıkan etmenlerdendir. Yani denebilir

⁴ Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu: Estetiğin Politikaları*, s. 27

⁵ Türkçeye ‘izlenimcilik’ olarak tercüme edilmiştir. Fakat bu çalışma çerçevesinde kavramların Türkçeleştirilmiş hallerinin kullanılmadığı, ancak açıklamanın olası olmadığı durumlarda çevirisine başvurulduğu görülmüştür.

ki, içinde bulunduğumuz dünya, sanatla hayat arasındaki sınırların kalktığı; gündelik ya da akademik her kavramın tek bir anlama denk gelmediği ve geleneksellikten kopup sınırlarının silikleştiği bir dünyadır.

Sanat, artık “mutluluk vaadi” taşımamaktayken ve kendi hususiyetini kaybetmekteyken; yapıtı yerinde görme, deneyimleme, sorgulama, bağdaştırma gibi ve aynı zamanda bir düşünme pratiği olarak karşılaştığımız sanatsal pratikler, toplumsal bir tecrübe alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tecrübe alanı olarak sanat yapıtı, çalışmada da bahsedileceği gibi yapıt yerine ‘iş’ olarak adlandırılmaktadır. Sanat kavramı, günümüz algısında sanatçı, iş ve izleyici açısından ilişkisel bir bağlamda ele alınmaktadır yani sanatsal pratikler; etkileşim, eylem, karşıtlık ve bir aradalık kavramlarına paralel olarak gelişmekte ve izleyici perspektifinden sanat algısı değişmektedir. Bu bağlamda denebilir ki, günümüz sanatı da aynı şekilde günümüzün estetik üretimlerinin adlandırıldığı ortak bir bağlam değildir; çağdaş sanat, resmin yerini alan şeydir.⁶ Sergi, galeri ve müze gibi mekanlarda asılı portrelerin ve manzara resimlerinin yerini alan fotoğraflar, videolar, enstalasyonlar, nesne assemblajları, hologramlar, insanlar, canlı ve ölü hayvanlar, performanslar gibi...

Rancière’ e göre, sanatın ve siyasetin temsil nosyonu üzerinden karakterize edilmesi günümüz koşulları açısından eksik bir ifadedir. Siyaset, ulusal veya uluslararası bağlamda “kişi” konumunda olan ulus-devletlerin belli bir toprak parçası ve orada yaşayanlar üzerindeki egemenliğinden ibaret değildir. Küreselleşme açısından bakıldığında, siyasi kararların sonuçlarının coğrafi konumu aştığını görmek mümkündür. Bu bağlamda, siyaset iktidarla alakalı durumları içeren bir mecra, medium⁷, değil, “özgül bir mekanın

⁶ Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu: Estetiğin Politikaları*, s. 27

⁷ Rancière, Jacques, (Fr.’dan İng.’e çev. Steven Corcoran) “*What Medium Can Mean?*” Bu makale, ilk olarak, *Revue Appareil* No. 1 (2008)’da yayımlanmıştır. Medium yani mecra kelimesi, yani bir fikir ve onun farkındalığı arasındaki, bir nesne ile onun yeniden üretimi arasındaki ilişkiyi bir arada tutan şey olarak karşımıza çıkar. Bu sebepten ötürü “medium” bir aracı olarak da tanımlanır. http://parrhesiajournal.org/parrhesia11/parrhesia11_ranciere.pdf

konfigürasyonudur.”⁸ Çünkü siyaset, aynı sanatsal pratikler gibi belirli bir tecrübe alanının, ortaklığa bağlı nesnelere ve öznelere şekillendirilmesidir.

Sanatsal nesnelere sanat nesnesi kimliği verilmesi demek, nesneyi seçerek ona bir anlam yüklemektir ve anlam yüklenmesi bir sunu mekanının onu biçimlendirmesiyle sağlanır. Bu bakımdan, sanatın siyasallığı konusu, toplumun yapısını veya grup çatışmalarını temsil eden bir merci olmasıyla değil, estetik rejimin gösterdiği gibi bu gibi olaylarla kendi arasına koyduğu mesafe, ayırdığı zaman ve seçtiği mekan ile zamanın düzenlenmesi ve mekanın ele alınış tarzıyla kendini gösterir.

Rancière’in savunduğu estetiğin en kısa tanımı şöyledir: “*Estetik sanatı tanımlama rejimidir ve sanat olan ve sanat olmayan arasında kurduğu ilişkiyi tarif eden şeydir.*”⁹ Rancière’in bahsettiği anlamda estetiğin daha iyi anlamak için, sırasını ve içeriğini Rancière’in belirlediği sanat rejimlerine bakmak gerekir. Sanatın rejimleri, “Etik İmgeler Rejimi, Temsili Sanat Rejimi ve Estetik Sanat Rejimi” olarak üçe ayrılır.¹⁰

Etik İmgeler Rejimi’nde¹¹ gerçek anlamda sanat yoktur, içsel hakikatlerine ve bireylerin ve topluluğun varoluş tarzı üzerindeki etkilerine bağlı olarak üzerine yargıda bulunulan imgeler vardır. Temsili Sanat Rejimi’nde¹² ise, “Güzel sanatlara güzel sanatlar denmesinin nedeni, mimesis yasalarının bir yapma tarzı – bir poiesis- ile ondan etkilenen bir var olma tarzı –aisthesis¹³- arasında kurallı bir ilişki tanımlamasıdır.” Heykeltraşlığın ve figüratif yetkinliğin önemli olduğu bir rejimdir. Estetik Sanat Rejimi’nin açıklanması ise bu çalışmanın gerçekleştirilme amaçlarından biridir. Sanat-olan ve sanat-olmayan arasındaki durumu belirleyen bir rejimdir estetik.. Estetik sanat rejiminde,

⁸ Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu: Estetiğin Politikaları*, s. 28

⁹ Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu: Estetiğin Politikaları*, s. 20

¹⁰ bkz: “3.3. Sanatın Rejimleri”

¹¹ Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu: Estetiğin Politikaları*, s. 32

¹² Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu: Estetiğin Politikaları*, s.33

¹³ Hissedilen, düşünülen, algılanan alan.

sanat olma özelliğini veren, artık teknik ölçütler değil, belli bir duyuşsal alımlanma biçimine aidiyettir.¹⁴

Bahsedilen kavramlar ve konular çerçevesinde, altı ana bölümden oluşan bu çalışmada, Giriş Bölümü'nden sonra 2. bölüm olarak "Sensorium Meselesi" tartışılacaktır. Bu bölümde estetik düşünce olarak sensorium meselesi, sensorium'a bağı kavramlar ve duyumsanabilirlik meselesi ele alınacaktır. "Siyaset, Sanat ve Aralarındaki İlişkisellik" başlıklı 3. Bölüm ise sanat ve siyaset ilişkiselliğinin yanı sıra duyumsanabilir olanın paylaşım biçimini göstermek üzere ele alınmıştır. 4. Bölüm "Jacques Rancière'in Estetiğı" estetiğın ve ona bağı kavramların –anti-estetik gibi- ne olduğı ve Rancière bağlamında çağdaş anti-estetik söylemini tartışmak üzere yapılandırılmıştır. Bu bölümde "Estetik Sanat Rejimi" detaylıca anlatılır. Sanatın siyasallığının ve estetik sanat rejiminin de derinlemesine inceleneceğı bu bölüm sanat-olan ve sanat-olmayana dair bilgiler vermektedir. 5. bölüm olan "Yirminci Yüzyıl'dan Günümüze Sanat ve Siyaset Formları" adlı kısım ise dünyada modernleşmenin ve günümüze kadar gelen tüm sanatsal formların toplumsal yapıdan kaynaklandığını anlatır. On dokuzuncu yüzyılı hazırlayan etmenlere kısaca değindikten akımlardan bahseder. Bu kapsamda kübizm, fütürizm, Dadaizm ve sürrealizm, soyut ekspresyonizm, kitle kültürü ve Pop-Art ve 1960'lardan Günümüze kadar gelişen sanat ve siyaset formları tartışılır. Son bölüm olan "Katılımcıya Dönüşen İzleyici" konusunda ise izleyicinin rolü, günümüz sanatında sanatın alımlanmasındaki önemi ve etkileri anlatılır. Durum inşacıları olan Sitüasyonist Enternasyonallerin ve toplumsal yankılarının da tartışılacağı bu bölümde katılımcılık, kolektivite ve eylem-sanat ilişkisi bağlamında 2013 Türkiye'sinde yaşanan Taksim Gezi Parkı olayları anlatılacaktır. Giriş bölümünde bu çalışmanın neleri kapsayacağından kısacık da olsa bahsedilmiştir. Bu çalışmada alımlayıcıların yani izleyicilerin içinde kendilerini buldukları sanat ve siyaset ortamı, sanatı algılayış tarzları, karşılaştıkları durumlara karşı nasıl bir tutum sergileyecekleri ve bu gösterge dünyasındaki etkin rolleri araştırılacaktır.

¹⁴ Rancière, Jacques. *Estetiğın Huzursuzluğu: Estetiğın Politikaları*, s. 33

2. SENSORIUM MESELESİ

Sensorium kavramının estetikle bağlantılı olduğundan giriş bölümünde, kısaca da olsa, söz edilmişti. Buna ek olarak sensorium kavramının dildeki yerinin ve tarihteki kullanım alanlarının bahsedileceği bu bölümde, kullanımda olduğu ilk yıllardan Jacques Rancière'in atıfta bulunduğu ve felsefi kullanıma soktuğu zamana kadarki gelişiminden ve kavramın günümüzdeki kullanımından bahsedilecektir.

Sensorium disiplinler arası bir sözcüktür ve göstergesi olduğu şey zaman içinde değişimlere uğramıştır. Bundan dolayı da bunun getirdiği hem anlamsal hem de göstergesel sorunlar ortaya çıkmıştır. Tarihsel gelişim sürecinde sensorium kavramı anlatılmak istenmektedir, bu sebeple öncelikle kavramın sözlükte nasıl yer aldığına bakılacaktır.

Kaynak olarak Ondokuzuncu Yüzyıl'da ortaya çıkan ve 1964'ten itibaren Brittanica Ansiklopedisine bağlı bir kuruluş olarak devam eden Merriam-Webster¹⁵ kuruluşunun sensorium tanımı, aynı zamanda Oxford English Dictionary¹⁶, Random House Kernerman Webster'ın College Sözlüğü¹⁷ ve aşağıda bahsedilecek olan bilim insanlarının açıklamaları baz alınacaktır.

¹⁵ en.wikipedia.org/wiki/Merriam-Webster

¹⁶ "Sensorium." 1989. *Oxford English Dictionary*. J.A. Simpson and E.S.C. Weiner, eds. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press. *OED Online*. Oxford University Press. Accessed 15 April 2005.

<http://oed.com/cgi/entry/50219915>

¹⁷ Random House Kernerman Webster's College Dictionary, © 2010 K Dictionaries Ltd. Copyright 2005, 1997, 1991 by Random House, Inc. All rights reserved.

Sözlük olarak bu iki sözlüğün seçilmesinin sebebi, hem köklü ve güvenilir kurumlar oluşları hem de eşanlımlı kelimelerde, tıp ve spor gibi farklı disiplinler üzerine daha önceden yayın yapmış, bu sayede çeşitliliğe elverişli ve sürekliliğini devam ettiriyor oluşlarıdır..

Merriam – Webster’in sensorium kavramı için önerdiği tanım aşağıdaki gibidir. Latince “*sentire*” yani “hissetmek” sözcüğünden türeyen ve duyu organı olarak kullanılmaya başlayan sensorium kavramının bilinen ilk kullanışı 1647 yılına denk gelir ve bu kavram “Duyusal uyarıların alımlanması ve yorumlanmasıyla alakalı olan beynin ya da aklın bölümleri; kısaca: tüm duyuşal araçlar” olarak tanımlanır. Aklın organı olan ‘beyin’ anlamında kullanılan bir tanım olduğu göz önüne alınırsa sensorium kavramının ilk olarak Tıp disiplininde ortaya çıktığı ve kullanıldığı gözlemlenmektedir. Merriam-Webster sözlüğündeki sensorium kavramının tıbbi tanımlaması ise şöyledir: “beynin duyuşal uyarıların yorumlama ve alımlama yeteneği” ve “bilinç durumunun bahsedilen yetenek tarafından değerlendirilmiş hali”.¹⁸

Bir diğere Webster kuruluşlarının sözlüğü olan Random House Kernerman Webster’in College Sözlüğü’ndeki açıklamasına göre sensorium terimi “beynin bir parçası ya da duyuşamanın koltuğu olarak beyin” veya “vücudunun duyuşal aparatı” anlamına gelir.

Anlaşılaacağı gibi tıbbi, psikolojik ve fizyolojik söylemlerde bireyler tarafından algılanan duyuşama, algılama ve çevremizdeki dünya hakkındaki bilgileri yorumlama gibi zihin yetilerini kullanan eşsiz ve değışkenlik gösteren duyuşal ortamları açıklamak için referans olma, sensorium kavramının karakteristik özelliklerindedir. Sensorium kelimesinin kullanım alanlarını sözlüklere bağılı bir şekilde açıkladıktan sonra, kullanılmaya başlanmasının ardından neredeyse Dört yüzyıl sonra

¹⁸ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/sensorium?show=0&t=1398980617>

nasıl algılandığı değerlendirilmelidir ve bu ele alınışta yol gösterici olan Jacques Rancière'in sensorium tanımıdır. Fakat Rancière'in sensorium hakkındaki görüşlerini ele almadan önce Friedrich Schiller'in görüşlerine bakmakta fayda vardır.

Onsekizinci yüzyılın sonlarında doğan ve 1795 senesinde “İnsanın Estetik Eğilimi Üzerine Mektuplar”ını yazan Weimar doğumlu Alman filozof, tarihçi ve yazar Friedrich Schiller estetik, sanat ve siyaset hakkında ışık tutacak yazılar yazmıştır ve Schiller'in estetik hakkındaki düşünceleri çalışmanın ilerleyen bölümlerinde sunulacaktır. Fakat şu denebilir ki, bir düşünce formu olarak estetik, Schiller'den beri sonradan sensorium olarak adlandırılacak olan duyuşal deneyimin yeni bir biçimi olarak görülür. Bu düşünce çalışmanın ilerleyen bölümlerinde derinlemesine analiz edilecektir fakat soru işaretleri kalmaması için şöyle bir açıklama yapmak uygun olacaktır: Kişi yani alımlayıcı yaşama, sanatla, sadece seçme zorunluluğu ve karar verme hali yüzünden bile siyasetle iç içedir; beyni ya da akli karşılaştığı herhangi bir durumda karşısındakini alımlarken ayırım yapmaz “o anı” yani “şimdi ve burada”yı alımlar ve bu duyuşal deneyim gündelik yaşamın izlerini taşır.

“Estetik, nesnesi “duyarlılık” olan bir düşünce alanı değildir. Sanata ait şeyleri tanımlamayı mümkün kılan paradoksal sensorium'un düşüncesidir”¹⁹

Sensorium kavramının tanıtılması ve anlaşılır kılınması bu çalışmanın amaçlarından biri olmuştur, çünkü hem günümüz dünyasında bu kavramın çok fazla duyulmamış olması hem de yukarıdaki Rancière alıntısına bakıldığında dahi görüldüğü gibi kelimenin gücünün çok şiddetli olmasıdır. Öyleyse açıklık getirilmesi gereken hususlar, yukarıdaki alıntıda bahsedilen “Estetiğin sensorium düşüncesi oluşu”nun altında yatanlar, Rancière'in yorumladığı ve kullandığı bağlamda sensorium kavramı ve buna bağlı estetik sensorium'a bağlı bir düşünceyse estetiğin ne olduğudur.

¹⁹ Rancière, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s.17

En kısa haliyle sensorium bir bütün olarak duygu ve algı mekanizması olarak kullanılır Rancière’de. Bu kelimeyle ilgili aynı zamanda birkaç tane daha kelime kullanır: “sağduyu”, “fikir birliği/uzlaş/konsensüs”, “uzlaşmazlık” “duyarlı” “duyusal”²⁰ gibi... Yani bireyin alımladığı duygu çevresi olarak yorumlanabilecek bu kavram içinde duyumsamayı ve düşünmeyi çağrıştırdığı için sadece kelime anlamı olarak bile beraberinde soruları getirir.

Sensorium kavramıyla alakalı olan bir diğer kavram yukarıda da belirtildiği gibi “uzlaşmazlık”tır. Rancière’in kullandığı anlamda uzlaşmazlık, ilk başta olumsuz bir kelime gibi gözükse de çatışma ve şiddet içeren bir durum söz konusu değildir.

2.1. Jacques Rancière Göre Uzlaşmazlık ve Uzlaş

Uzlaşmazlık yukarıda da bahsedildiği gibi Rancière’in estetik, sanat ve siyaset hakkındaki söylemleri sırasında sık sık değindiği bir kavramdır. Bu bölümde “uzlaşmazlık” kavramının Rancière için ne anlam ifade ettiği ve hangi durumlarda kullanıldığı analiz edilecektir.

Politik Sanatın Paradoksları adlı makalesinde Rancière, uzlaşmazlık terimini kullanırken aklından geçen kullanım değerini yazar: “Uzlaşmazlıkla kastım, fikir veya duygu çatışması değil, çeşitli duyusallık rejimleri arasındaki çatışmadır. Estetik ayrılık rejiminde, sanatın politikaya temas ettiği nokta burasıdır. Çünkü politikanın merkezinde de görüş ayrılığı durur”.²¹ Ayrıca 2005 senesinde çıkarmış olduğu ve uzlaşmazlığı başlı başına anlattığı, politika ve felsefeyi de içine alan bir kitap yayınlar ve o kitaptan uzlaşmazlığın anlaşılır kılınması için şu görüşü seçilmiştir: “Uzlaşmazlık ak diyen biri ile yine ak diyen, fakat ondan aynı şeyi anlamayan ya da ötekinin

²⁰ dipnot: Bahsi geçen kelimelerin metinde geçen orijinal halleri sırayla şöyledir: “commonsense”, “consensus”, “dissensus”, “sensible”, “sensory”

²¹ Rancière, Jacques, *Özgürleşen Seyirci: “Politik Sanatın Paradoksları”*, s. 57

aklık adına aynı şeyi söylemekte olduğunu anlamayan bir başkası arasındaki çatışmadır.”²²

Jacques Rancière’in burada bahsettiği uzlaşmazlık, iki zıt argümanın yorumlanması veya karşılaştırılmasından ziyade, ortak bir nesnenin veya konunun sunumunda alımlayıcıların verdiği tepkilerin çeşitliliğidir. Rancière’in uzlaşmazlık kadar bahsettiği ve yine zaman ve mekan konfigürasyonunun ortak paylaşımcıları olan estetik, sanat ve siyaset ilişkiselliğini açıklarken kullandığı kavramlardan biri de “uzlaş”dır.

“Uzlaş, duyumla anlam arasında, yani duyumsal bir sunum tarzıyla bunun verilerinin yorumlanma rejimi arasındaki uyumu ifade eder.”²³ Rancière’in burada bahsettiği duyumsanabilir nesnenin sunumunda deneyim ve düşünce farklılıkları ne kadar çok olursa olsun, algılanan şeyin aynı olabileceğidir. Uzlaşmazlık ve uzlaş konuları ileride daha detaylı olarak şekillendirilecektir. Rancière’e göre, günümüzde sanat yapıtları belirli bir sensorium’a bağlı açıklanır. O sensorium, alımlayıcının özgül düşüncesi olarak ortaya çıkar ve sanat işlerinin anlaşılmasının onu izleyen izleyicinin duyusal deneyimine yani sensorium’una bağlı oluşu anlamı çıkarılır.

Bahsedilenlerden anlaşılacağı gibi, gündelik yaşam deneyimi sanatın ve hayatın birlikteliğini içerir ve bu deneyim alımlayıcının duyu-paylaşımında yani sensorium’unda kendisini gösterir. Sensorium kavramının alımlayıcının kendisine özgü bir duyusal düşünme mekanizması olduğunu ele aldıktan sonra alımlayıcının bu duyu-paylaşımını nasıl konfigüre ettiği ve duyumsanabilir olanın paylaşımı kavramının (partage du sensible) ne olduğu Jacques Rancière’den metinlerini analiz ederek gerçekleştirilecektir.

²² Rancière, Jacques, *Uyuşmazlık*, s. 12

²³ Rancière, Jacques, *Özgürleşen Seyirci: “Politik Sanatın Paradoksları”*, s. 64

2.2. Duyumsanabilirlik Meselesi

Metnin daha önceki bölümlerinde sensorium'un kişinin algı ve duyu mekanizması olduğu belirtilmişti. Jacques Rancière'e göre kişinin algı ve duyu mekanizmasında yer alan yorumlardan kaynaklanan çatışmalar ve uzlaşmalarla birlikte bu olgunun tamamlanabileceği görülmüştü. Ayrıca "duyumsanabilir olanın paylaşımı" olarak adlandırılacak durumlar ve süreçler tanımlarda kullanılmıştı. Bu bölüm Rancière'in gözünden "duyumsananın yapımı" ve "duyumsanabilir olanın paylaşımı" konularının nasıl ele alındığını göstermeye çalışacaktır.

Rancière, duyumsanabilir olanın paylaşımı için duyumsanabilir olanın yapımından bahseder öncelikle ve duyumsanabilir olanın yapımı kavramıyla alakalı "çok sayıda insani etkinliğin örülmesi yoluyla ortak bir duyulur dünyanın, ortak bir habitatın kurulması"ndan²⁴ bahseder. Bunun üzerine, sanatı ve siyaseti duyumsanabilir olanın paylaşımı üzerinden açıklar; bu bağlamda hem sanat hem de siyaset, cemaate bağlı duyumsanabilir ortaklıkların biçimlendirilmesidir ve mekanın ve zamanın konfigürasyonudur denebilir. Sanatsal ve siyasi pratikler arasında bahsi geçen duyumsanabilir olanın paylaşımı sayesinde ilişkiler kurup sorgulama potansiyelidir bunlar.

"Hem ortak olan bir şeyin varlığını, hem de bu ortak olandaki karşılıklı yer ve payların dekupajını görmeyi sağlayan duyulur apaçıklıklar sistemine "duyumsanabilirin paylaşımı" adını veriyorum."²⁵ derken Rancière, şunu demek istemiştir: Bir şeyin varlığının sorgulanması demek, varlığı oluşturan etmenler kadar onu neyin oluşturmadığını da araştırmak demektir.

²⁴ Rancière, Jacques, *Görüntülerin Yazgısı: "Sanat ve Emek Üzerine"*, s. 185

²⁵ Rancière, Jacques, *Görüntülerin Yazgısı: "Duyulurun Paylaşımı ve Siyaset ile Estetik Arasında Kurduğu İlişkiler Üzerine"* s. 147

Rancière'in duyumsanabilir olanın dağılımı "*partage du sensible*" dediği, duyu düzenimizi belirleyen, görünür ve söylenir olanın ortak kavrayışını yaratmaktadır; hem duyumsanmayla ortak paydalar oluşturur hem de katılım tarzlarını belirler.²⁶

*"Duyumsanabilir olanın dağılımını, ortak bir şeyin varlığını açığa vuran duyumsal algının açık gerçekler sistemini ve beraberindeki ilgili parça ve pozisyonlarını tanımlayan sınırlamalar olarak tanımlıyorum."*²⁷

Duyumsanabilir olanın paylaşımında içsel etmenler olduğu kadar ne kadar dışsal müdahaleler de vardır. Bir cemaatin bir ortaklığıysa söz konusu, cemaati oluşturan topluluğun hangi oranda katıldığı ve katılmadığı da önemlidir. Bu da yine, paylaşım söz konusuysa, paylaşılan ve onun hangi zamanda ve mekanda gerçekleştiğinin, cemaatin yetkinliğinin ve seçimlerinin önemi konusunu da gündeme getirir.

"Duyumsanabilir olanın paylaşımı toplumun bireyleri ve grupları bir araya getirerek dayandığı mantığı gösterir.²⁸ Rancière'in tanımlaması bir önceki cümlenin daha detaylandırılmış halidir, 'Estetiğin siyaseti' adlı makalesinde der ki: "Zamanların ve mekanların, yerlerin ve kimliklerin dağıtılıp yeniden dağıtılmasını, görünür olan ile olmayanların biçimlendirilip yeniden biçimlendirilmesini, söz ile gürültünün ayırt edilmesini "duyumsanabilir olanın paylaşımı" olarak adlandırıyorum." Buradan çıkartılabilecek sonuç, duyumsanabilir olanın paylaşımı nosyonu bir topluluğun, bir cemaatin ortaklığıyla ilgili bir kavramı gözler önüne getirir. Ortaklığa yeni sükeler ve objeler eklemek ve yeniden işlemek mümkündür. Böylece etkileşim sürdürülebilir kılınır ve farklı deneyimlerin ilişkiselliğinden söz edilebilir.

²⁶ https://www.academia.edu/3277352/Ranciere_as_Foucauldian_On_the_Distribution_of_the_Sensible_and_New_Forms_of_Subjectivities Mey, Adeena. "Rancière as Foucauldian? The Distribution of the Sensible and New Forms of Subjectivities." S. 175

²⁷ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (London and New York: Continuum, 2004), s. 12

²⁸ https://www.academia.edu/228237/Jacques_Ranciere_Key_Concepts

Sensorium kelimesinin çerçevesi ve beraberinde getirdiği düşünceler; uzlaşmazlık ve fikir birliği gibi birbirine karşıt görünen kavramlar ve bu çalışmanın çoğu bölümlerinde geçecek olan duyumsanabilir olanın paylaşımı gibi konular ele alındıktan sonra; bu ana mevhumlar etrafında ilerleyecek ve genişleyecek olan ve birbirleriyle ilişkiyel ağda buluşan “sanat” ve “siyaset” olgularının açıklanacağı bölüme gelinmiştir.

“Siyaset, Sanat ve Aralarındaki İlişkiyelik” adı verilen bu bölümde ağırlıklı olarak Jacques Rancière’in sanat ve siyaset kuramlarının analiz edilmesinin yanı sıra bu konu hakkında düşünen kuramcıların, sanatçıların ve yazarların görüşlerine de yer verilecektir. İlk olarak siyaset mevhumunun sadece iktidar meselesi olarak düşünülmemesi gerektiği ve hayatın dolayısıyla sanatın içinde nasıl kendisini gösterdiği üzerinde durulacaktır; daha sonra sanat, ilişkiyel sanat ve bu bağlamda değişen sanatın algısı, izleyicinin tarihsel süreç içindeki sanat işlerine bakış algısının değişimi ve izleyişinin politik duruşu tartışılacaktır. Hem siyaset hem de sanat kavramlarının içeriği verilirken birbirinden bağımsız düşünölemeyeceğinden dolayı sanatın siyasallığı analiz edilecektir.

3. SİYASET, SANAT VE ARALARINDAKİ İLİŞKİSELLİK

“Sanat ve siyaset, kendi kendilerinin berisinde tekil bedenlerin özgül bir zaman ve mekanda mevcut olma biçimleri olarak birbirine bağlıdır.”²⁹

Bu bölümde ‘Siyaset, Sanat ve İlişkiselikleri bahsedilirken özellikle Jacques Rancière bağlamında ele alınan tanımlamalar görülecektir. Her ne kadar başka düşünürlerin düşünceleri de nadiren de olsa yer alacaksa da, Rancière ile ilişkiselikleri bağlamında ele alınacakları göz önünde bulundurulmalıdır. Fakat 5. Bölümde başkaca siyaset ve sanat ve formları detaylıca yer alacaktır.

Hazırlanan bu çalışmada öncelikli olarak sensorium kavramının kişinin algı ve yorumlama mekanizmasıyla bağlantılı ve düşünce bazlı etkin bir süreç olduğunun belirtilmesi gerekmektedir. Kişinin/izleyicinin/alımlayıcının hayattaki kazanımlarını algılama ve yorumlama, kısaca düşünme ve dolayısıyla seçme sonucuyla edindiğini söylemek mümkündür. Bu sistematığın detaylıca anlatılacağı bu bölümde, sensorium’la birlikte sanat ve siyaset olgularının birbiriyle etkileşimde olduğu durumların varlığı ve olabirliği tartışılacaktır.

Daha önceki bölümlerde “ortaklık” ve “ortaklık üzerinden duyumsanabilir olanın paylaşımı” temalarından biraz da olsa bahsedilmişti. İşte bu ortaklık temasıyla alakalı, cemaatin paylaşım biçimlerinden ikisidir siyaset ve sanat. Akla ilk geldiği şekilde sanat da siyaset de aralarında hiçbir bağıntı yokmuş

²⁹ Rancière, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu: “Estetiğin Politikaları”*, s. 30

gibi görünür. Bu durum ve önyargılar, sanatı ve siyaseti sadece kendilerini ilgilendiren konularda söz sahibiymiş gibi gösterir. Fakat sanat ve siyaset birbirlerinden ayrı değildir. Her ikisi de daha önceden bahsedilmiş sensorium'a bağlı, duyumsanabilir olanın paylaşılma biçimlerindedir ve kendilerine özgü bir şekilde yorumlanırlar. Nasıl ki siyaset sadece güç meselesi değilse, sanat da sadece hikaye anlatan ya da kurallara bağlı kalarak yapılan bir şey değildir. "Siyaset her zaman olmasa da, iktidar biçimleri her zaman vardır. Aynı şekilde sanat her zaman yoktur ama şiir resim heykel müzik tiyatro ve dans her zaman vardır."³⁰ der Rancière. Demektir ki, duyumsanabilir olan nesnelere her zaman vardır ama bunların teker teker sınıflandırılmasına gerek yoktur.

Sanat ve siyasetin arasındaki ilişkinin temelinde kısaca paylaşım mantığını, topluluk ve bölünme alanı olan bir aisthesis'i görünüşe çıkarma mantığı³¹ yatar. İnsan politik bir hayvandır ve bu politikliği düşünmeyle, seçmeyle ve seçtiklerini pratiğe dökmesiyle edinmiştir. Aristoteles de insanın politik doğasından bahseder ve insanın politik doğasını Poltika I'de şu sözlerle tanımlar:

*"Doğa, dediğimiz gibi, hiçbir şeyi belli bir amaç gütmeksizin varlığa getirmez; ve doğa, konuşma gücünü hayvanlar arasında yalnızca insana bahşetmiştir. Konuşma, öteki hayvanların sahip oldukları ve acı ya da haz ifade etmek için kullandıkları sesten farklı bir şeydir; zira onların doğası, aslında, yalnızca haz ve acı duymalarını değil, fakat bu duyguları birbirlerine belirtmelerini mümkün kılar. Öte yandan, konuşma, yararlı-olanı ve zararlı-olanı ve böylelikle de adil-olanı ve adil-olmayanı ifade etmeye hizmet eder. Çünkü insan ile öteki hayvanlar arasındaki gerçek fark, iyinin ve kötünün, adil-olanın ve olmayanın vb. Algısına yalnızca insanların sahip olmasıdır. İşte, bir haneyi ve bir devleti varlığa getiren de, bu konularda ortak bir görüşün paylaşılmasıdır."*³²

³⁰ Rancière, Jacques, *Uyuşmazlık*, s.16

³¹ Rancière, Jacques, *Uyuşmazlık*, s. 71

³² Aristotle, *Politics*, I, 1253 a 9 -17, s. 60

Konuşma yoluyla kendini ifade eden insanın söyledikleri, estetik bir şekillenmenin sonucudur. Şöyle ki insanın kendini ifade etmesini sensorium'a bağlayan Rancière'e göre estetik, ortaklığı beraberinde getiren, ayrı ifade mekanizmalarının toplandığı şeydir.³³

Günümüz sanatı hakkında konuşurken kullanılan tanımlamaların çeşitliliği, sanatsal pratiklerin sergileme alanlarının daha doğrusu sanatsal pratiklerin ne olduğuyla doğru orantılıdır. Günümüz sanatsal pratiklerinin destinasyonunu belirleyen hem sanatçıdır, hem izleyicidir, hem nesnedir.. Sanatçının seçtiği ifade tarzı kadar önemlidir izleyicinin o işe nasıl baktığı...

İlerleyen bölümlerde bahsedilecek olan sanatın ve siyasetin ilişkisine şu yönden de bakılabilir: "Siyaset sadece toplumun işleyişi, kanun ve düzeniyle ilgili, toplum hayatının özel ve farklılaşmış alanlarından biri değildi. Siyaset, toplumdaki bireylerin tüm etkinliklerinin bir yönüydü; bir özgürlük alanı, yani bir karar verme alanıydı."³⁴ Anlatılanlar karşılaştırıldığında ortaya çıkan, hem sanatın hem de siyasetin duyumsanabilir olanın paylaşımında ortak oldukları şey, ikisinin de seçim yoluyla yapılması ve ikisinin de seslendiği ve karşılık bulduğu bir cemaatinin olması.

Sanatın siyasallığı meselesi ise daha karışık bir durumdur. Bir şeyin görünürlüğü kadar görünmez olduğu varsayımı gibi, anlatılmak istenen çok fazla görünür kılınmadan da anlatılabilir. Sanat sürekli toplumsal mesajlar vererek, iktidar yanlısı ya da muhaliflerince kullanılarak siyasal olmaz. Sınıflandırmaları, çatışmaları, gruplar arasındaki çelişkileri betimleyerek de siyasal olmaz, ama siyaset biçimlerine aldığı mesafe yoluyla siyasi olur³⁵ der Rancière; kısaca duygu ve algı mekanizması olarak³⁶ tanımlanan sensorium kadar yani zamanı ve mekanı algılaması ve duyumsanabilir ögeyi ona göre değerlendirmesi kadar...

³³ Rancière, Jacques, *Uyuşmazlık*, s. 20

³⁴ Kref, Lev, *20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset*, s.126

³⁵ A.g.y., s.208

³⁶ dipnot: Bu sensorium, karşılaşılan durumu kapsayan ya da kapsamayan, tezi ve antiteziyle değerlendirme biçimidir

Bu kavramları yeterince geniş bir spektrumda ele alabilmek için 2.1. Bölümde bahsedilen uzlaşmazlık kavramını hatırlamakta fayda vardır. Uzlaşmazlık, Rancière için aynı zamanda var olan bir devrimin karşısına başka bir devrim koymaktır; “Siyasal devrimin karşısına, bir duyumsama cemaatinin oluşturulması anlamındaki devrimi çıkarır. Devletin ölü mekanizmasının karşısına, devlet fikrinin duyulur düzlemde cisimleşmesiyle beslenen cemaatin canlı gücünü koyar.”³⁷ Uzlaşmazlık kavramının akla getirdiği kavramlardan biri; karşıtı olmadan kendisinin var olamayacağı düşüncesidir. Kötü olmalı ki, iyilik bilinsin ve yanlış olmalı ki doğru kendisini göstere.

Bu karşıtlıkların birliği, Alman düşünür Hegel’in diyalektik yöntemiyle nesnelere ve ideolojileri açıklamasına benzer. Şöyle ki, Hegel felsefesini, ideolojisini, dünya üzerindeki şey/nesnelere ve yapıları diyalektik yöntemi izleyerek algılar, açıklığa kavuşturur. Hegel’in diyalektik yöntem adını verdiği yöntemi çerçevesinde tez ve antitez karşılaşması sentezi meydana getirir. Daha detaylı açıklanacak olursa; soyut ve tümel bir kavrama “tez”; bu kavramın açtığı çelişkiye “antitez” denir. Birbirlerine çelişik olan bu iki fikir, ilk iki kavramın bir birliğini ifade eden üçüncü bir kavramda uzlaştırılır, bu da “sentezdir.” Ortaya çıkan yeni kavram da yeni birtakım problem ve çelişkilere yol açar, öyle ki bunların da başka kavramlarda çözümlenmesi gerekir. Diyalektik süreç, bundan dolayı kendisinde tüm karşıtlıkların hem barındığı ve hem de çözüldüğü, nihai ve en yüksek kavrama ulaşıncaya kadar sürer.

Hegel’e göre tin³⁸; evrenin usunu, canlılığını, doğasını anlatmak için kendisine başvuru, özdeksel varlığı olmayan tözdür. Yani en üst varlık, yaşam ve düşünce ilkesini anlatan felsefe terimidir. Tinin bilgisi en somut bu yüzden de en yüksek ve en zor bilgi olarak görülür ve tin “kendini

³⁷ Rancière, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu: “Estetiğin Politikaları”*, s. 41

³⁸ Kula, Onur Bilge. *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 2*, s.6

tanımak” olgusunu zorunlu kılar. Bu bağlamda inceleyecek olursak, tin kendisini bilen gerçek idedir. Kendini bilmek, öz bilinç geliştirmek olduğuna göre, tin öz-bilinçli idedir. Tinin belirliliği doğanın belirliliğinin karşıtıdır. Doğal olmaksızın, insana özgü özellik olan tinsel olamaz. Yani biri olmadan öteki varlığını sürdüremez.³⁹ Tin kendisini kendi aracılığıyla bildirir. Tin başkada kendisini, doğasını bildirir.⁴⁰

3.1. Duyumsanabilir Paylaşım Biçimi Olarak Siyaset

Arapça seyis, yani at bakıcısı kelimesinden üreyen siyaset⁴¹ terimi, kendisine bağlı bir takım kişilere, nesnelere ve dolayısıyla durumlara sahip çıkma, koruma ve düzenleme gibi eylemlerini de beraberinde getirir. Siyaset ayrıca politika anlamına da gelir ve politika Yunanca ‘kent’ anlamına gelen ‘polis’⁴² kelimesinden türemiştir. Bu bağlamdan bakıldığında, ‘polis’e ya da kente ait olan şeyler ve bu aidiyete bağlı eylemlerin sonuçlarıdır politika.

Genel olarak siyaset, duyumsanabilir olanın genel dağılımı olarak anlaşılır: “Belirli bir alanın yapılandırılmasının; belirli bir deneyim alanının, ortak objelerin, sınırlandırılmasının ve onlar hakkında konuşulmasının...”⁴³Buna bağlı olarak siyasi faaliyetlerin de “duyumsanabilir olanın yeniden düzenlenmesi” olarak anlaşılması mümkündür. Siyaset, duyumsanabilir olanın, görülür ve söylenebilir olanın paylaşımıdır. Bunlardan bazıları gerçekleri ortaya çıkarır ya da çıkarmaz; normalde söylenebilir ya da söylenemez...⁴⁴

Daha önceden Aristoteles’in insanın politik bir hayvan olduğu görüşünden

³⁹ Kula, Onur Bilge. *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 1*, s.189

⁴⁰ A.g.e. s.197

⁴¹ www.tdk.gov.tr

⁴² Temel Britannica ansiklopedisi, 10. Basım, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1993; 15. Cilt, s. 288.

⁴³ https://www.academia.edu/1337587/Rancieres_Productive_Contradictions_From_the_Politics_of_Aesthetics_to_the_Social_Politicity_of_Art

⁴⁴ Jacques Rancière, “The Politics of Literature,” *Substance* 103, vol. 33, n. 1 (2004), 10.

bahsedilmişti; aynı şekilde yine Aristoteles, insanların duyumsanabilir meseleleri, insanlığa dair meseleleri -ahlak, etik, adalet gibi- ortak haline getirecek ifade yetilerine yani sözcükleri anlamlı hale getirebilecek konuşma yetilerine sahip oldukları için politik hayvanlar olduğunu savunur. Siyaset, polis tarafından sipariş edilen gerçekliğin düzleminde bir anda ortaya çıkmaz.

Başka bir mantığın/görüşün varlığı ön varsayımından ortaya çıkar. Bu bağlamda, siyaset tek başına var olmaz, polisin ve eşitliğin karşılaşması olarak karşımıza çıkar.⁴⁵

Siyaset, iktidarın uygulanması veya iktidar mücadelesi değildir.⁴⁶ Sadece yasalara bağlı ve kurumlarla idare edilen güç savaşı da değildir. Siyaset bir sahnedir ve önemli olan hitap ettiği öznelerdir. Öznelerin neleri kapsadığı, hangi durumlarla ilişkili olduğu ve ilişki potansiyelidir. Siyaset, birden çok kimseyi etkileyen nesnelerin kavranmasına olanak sağlayan duyumsanabilir çevreleri yeniden düzenleme pratiğidir. Hatta siyaset, duyumsanabilir durumların göz önünde olduğu durumlarda bile iktidar ilişkilerini değiştiren bir etkinliktir. Ranciére açısından bakıldığında denebilir ki: “Siyaset bir mekânın siyasi olarak düzenlenmesi, belirli bir deneyim alanının şekillendirilmesi, “ortak” denen şeylerin ve bunları tanımlayıp bunlar hakkında tartışma yetileri olduğu kabul edilen öznelerin belirlenmesidir.”⁴⁷

Bu çalışmanın amaçlarından olan, sanat ve siyasetin duyulur paylaşımın ifade edilme biçimlerinden olduğunu göstermek ve sanat ile hayat arasında ayırım olmadığını göstermek için ilerleyen bölümlerde gerekli açıklamalar yapılacaktır. Konuya giriş olarak şunu söylemeye ihtiyaç duyulmuştur: Siyaset ile sanat arasında bir korelasyon vardır; yani buna bağlı olarak,

⁴⁵ https://www.academia.edu/3277352/Ranciere_as_Foucauldian_On_the_Distribution_of_the_Sensible_and_New_Forms_of_Subjectivities

Mey, Adeena. “Ranciére as Foucauldian? The Distribution of the Sensible and New Forms of Subjectivities.” S. 176

⁴⁶ Krefit, Lev (Sunuş), *Sanat Siyaset- Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika: “Estetiğin Siyaseti”*, s. 209

⁴⁷ Jacques, Ranciére, *Uyuşmazlık*, s.88

sanatın alımlanma biçimi olarak estetik ile siyaset arasında da bir ilişki vardır. Bu ilişki, sanatsal edimlerin ve uygulamaların ve sanatın sanat olduğu formların, duyumsanabilir olanın paylaşımında ve yeniden şekillendirilmesinde rol alır. Etkileşimde olan öznelerin, nesnelerin içsel ve dışsal bağlantılarının zaman ve mekan konfigürasyonunda belirleyicidir.

Mesela bir sergi sırasında ortak kullanılan bir mekanda, sanatçının, sergi küratörünün, izleyicinin ya da temizlikçinin sanatsal pratiklere müdahalesi – burada sensorium devreye girer, çünkü kişinin tüm algı ve duyu mekanizması onu sadece düşünce ve yorumlama yoluyla bile etkin bir role sokar- siyasidir. “Konfigürasyon/Sanatsal müdahaleye yüklenen görev” Jacques Rancière göre, “duyusal deneyimin normal koordinatlarını askıya alan bir sanat siyasetidir.” Rancière burada demek ister ki, o anlık paylaşılan bir ortak vardır ve “ortak”tan çıkarılan anlam içinde bulunduğu zamanla, mekanla veya hakkındaki tanımlamayla ilişkisellik gösterir. Sunulan nesneye her zamanki ‘normal’ bakışı atmamak ve içinde bulunduğu ortamla birlikte ele alış şekli bile siyasidir. Herhangi maddi bir formun yapılandırılması ile içinde bulunduğu mekanın kurulması ve o ikisinin birbiriyle kurduğu ilişki “kökensel konfigürasyonunun yansımalarıdır: sanata özgü olanı, cemaatin belli bir var olma tarzına bağlayan bir konfigürasyonun.”⁴⁸

Siyasetin estetiği; estetiğin de siyaseti vardır. Siyasetin estetiği “kendi uzlaşmaz tarzında, sanatınkilerden farklı ve hatta bazen onlara karşıt sahneler ve kişilikler, gösteriler ve dile getirişler icat eder.”⁴⁹ Siyasetin estetiği konusuna kısacık bir giriş yaptıktan sonra sanatın ne olduğu konusu ele alınacaktır. Fakat bu ele alınış biçimi, kronolojik bir sıra olmadığı gibi, sanat hakkında tarihsellik içermeden günümüz sanatının ilişkiselliğini ve izleyici bakımından alımlanışını içerecektir; sanatın tarihsel bir süreç içinde ele alınması 5. Bölüm’de gerçekleştirilecektir.

⁴⁸ Rancière, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 30

⁴⁹ A.g.m., s. 49

3.2. Duyumsanabilir Paylaşım Biçimi Olarak Sanat

“Sanatın işlevi, sanat eserinin aktif üretiminde seyirciyi dahil ederek yeni duyuşsal bağlar yaratmak için duyuşsal temeller üretmektir.”⁵⁰

İnsan bilincinde beliren ve algılanan dünyanın izi olan imge, simgesel ve ilişkiseldir. Aynı zamanda izlenimlerin de görsel bir değer kazanmasıdır. Duyumsanabilir uzayın hayalde canlanan yansıması olan imge, nesnenin aynası olmak zorunda değildir. Daha önce hiç görülmemiş bir şeyin tanıdık gelmesi, imgelerin kendileri ve başka şeyler arasında ilişkiler kurabilmesi, kendisinden çok farklı şeyleri çağrıştırması bu yüzdendir. Duyumsanabilir olanın değerlendirilmesinde büyük rolü vardır. Sanat, kendisine ve dünyaya yabancı ve dıştan bakan bir duyumsanabilirlik rejimidir.⁵¹

“Görüntü ya da imge” der Rancière iki ilişki kurar. Biri, bir orijinalin benzerini üreten basit ilişkidir.⁵² Temsil eder ama birebir orijinalin kopyası olmasına gerek yoktur. İkincisiyse “sanat dediğimiz şeyi üreten işlemlerin oyunudur: örneğin tam da bir benzerliğin başkalaşıma uğratılması”⁵³ başkalaştırma derken formlarla oynanmasından, farklı ifade yollarının tercih edilmişinden, teknik müdahalelerden ve kavramsal oyunlardan bahseder. Belki önceki ifade ediş tarzından sapma yoluyla; figüratif ya da plastik, nesnesiz veya maddi her anlamda yapma tarzıyla sanat, imgelerden kurgulanmaktadır.

“Sanatsal icranın yapısıyla hiyerarşik dünyanın yapısı arasındaki bu geleneksel uyumun askıya alınışını simgelemek üzere Schiller, artık başsız bir beden değil de bedensiz bir baş tasvirine başvuruyordu: etkinlik ile

⁵⁰ Jacques Rancière, *Dissensus*, s.194

⁵¹ Jacques Rancière, ‘Literature, politics, aesthetics: approaches to democratic disagreement’, s. 12.

⁵² Rancière, Jacques, *Görüntülerin Yazgısı: Görüntülerin Başkalığı*, s. 10

⁵³ A.g.e.

edilgenlik arasındaki karşıtlığı dahi nötrleştiren radikal bir kaygısızlık, iradesizlik ve amaçsızlığı temsil eden Juno Ludovisi başı.”⁵⁴ İlerleyen bölümlerde kült değerden ve sergilenme değerine geçişten ve o süreçte nelerin değiştiğinden bahsedilecektir ve aynı şekilde yukarıdaki Juno Ludovisi başı de artık sergilenme değerine örnektir. Eskiden çok güçlü bir tanrı heykeliyken, kült değere yani tapınıma değerine sahipken şimdi, belki heykelin farkında bile olmayan, onu tanınmayan belirli ziyaretçilerin karşısındaki ulaşılabilen sergilenme değerinden bahsedilmektedir. Heykelde hayat bulan, hitap ettiği cemaatin özerkliğidir. Eskiden tapınım amaçlı yapılan heykele yapılırken sanat nesnesi statüsü ithaf edilmemiştir. Fakat şimdi izleyiciler için sanat nesnesi statüsündedir çünkü hem ulaşılabildir hem de Schiller’in dediği gibi özgür görünüme ⁵⁵ sahiptir. Kısacası Yunan tanrıçası Juno Ludovisi (Resim.1), eskiden gücün ve tanrısallığın simgesiymişken, bugün herhangi bir heykel olarak görülmektedir. Hiçbir amaç taşımamaktadır.



Resim 1. Juno Ludovisi Başı, 1. Yüzyıl, Mermer, Roma Ulusal Müzesi

<http://www.e-skop.com/skopdergi/surrealizm-dada-ve-calismanin-reddi-radikal-avangardda-ozerklik-eylemcilik-ve-toplumsal-katilim/1587>

⁵⁴ Ranciére, Jacques, *Politik Sanatın Paradoksları*, s. 55

⁵⁵ Schiller’in sanat kavramını tanımlarken kullandığı özgür görünüm, özgür oyun gibi kavramlar ilerleyen zamanlarda detaylandırılacaktır.

Görsel sanat yapıtları, her zaman görünür ve ifade edilebilir olandır, görülen ve söylenen, biçim ve sözcük, ifade edilenin görünürlüğü ve görülenin ifade edilirliliğidir. Rancière'in ısrarla üstünde durduğu gibi, görünür ve ifade edilebilir olanın, yapıt için somut olarak var olması gerekmez. 'Teorik söylem, aynı zamanda estetik bir formdur'⁵⁶ ve imaj tamamen sadece 'kelimelerden' oluşabilir.'⁵⁷

Hegel ise duyusallık ve düşünce ilişkisini şöyle anlatmaktadır: Sanat yapıtı özüne yabancılaşmış tindir.⁵⁸ Hegel'e göre sanat yapıtlarının temel niteliği düşünce ve kavram değildir, sanat yapıtları kavramın kendi içinden gelişimidir. Bu yaratım sürecinde tin, duyusala doğru yabancılaşma geçirir. Düşünen tin özünden çıkarak yabancılaşan şeyi, düşünceye dönüştürmek ve yeniden kendisine döndürmek suretiyle kendi yarattığı öteki olan sanat yapıtlarında kendisini kavrar. Tin bu yabancılaşmanın somut ürünü olan sanat yapıtını tekrar düşünceye dönüştürerek özüne dönmektedir. Böylece duyusallıkla düşünsellik birbirine dönüşmekte ve bu dönüşüm sonunda döngü ya da süreç tamamlanmaktadır. Bu düşünceye göre, sanat yapıtı tinin başkalaşmış/ötekileşmiş biçimidir. Bu anlamıyla ötekileştirme, tinin ya da düşünün kendisini sınıyacağı, karşılaştıracağı ve gelişeceği dış varlığı oluşturma girişiminden başka bir şey değildir.

Estetik "sanatlara ilişkin özgül bir kimlik belirlemesi ve düşünme rejimi, yani yapma tarzlarıdır. Bu yapma tarzlarının görürlük formları ve bunlar arasındaki ilişkilerin düşünülebilirlik kipi arasında, düşüncenin etkililiğine ilişkin belli bir fikir içeren bir eklemlenme kipi"dir.⁵⁹ Rancière'in bahsettiği şey, sanatın işleyiş rejimi olarak tanımladığı estetiğin amacının "sanatın söylem üretici şeması olarak, sanata değgin olanın tanımlanma biçimi

⁵⁶ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, s 65.

⁵⁷ Jacques Rancière and Aesthetics', s. 7 <http://homepages.gold.ac.uk/psrpsq/ranciere.doc>

⁵⁸ Kula, Onur Bilge. *Hegel Estetiği ve Edebiyatı 2*, s. 10

⁵⁹ Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 10

olarak, duyulur deneyimin formları arasındaki ilişkilerin yeniden dağılımı olarak, söz konusu kelimenin ne ifade ettiğini aydınlatmaya katkıda bulunmak.”⁶⁰ Sanat-olan ile sanat-olmayan arasındaki ilişkiyi Rancière, bir sanat mikropolitikasıyla açıklar ve bu yolun çağdaş sanat aracılığıyla ifade edilebildiğini savunur.⁶¹

3.3. Sanatın Rejimleri

Rancière’e göre sanatın rejimleri şu şekildedir: Etik İmgeler Rejimi, Temsili Sanat Rejimi ve Estetik Sanat Rejimi.⁶² Rancière, aynı zamanda, bu sanat-olan ve sanat-olmayan konusunda Alain Badiou’nun Sanat ve Felsefe metninden özet yapar ve şunları dile getirir: Sanatın ve sanatların ne olduğunu belirlenmesinde 3 büyük felsefe vardır. Bunlar, 1. Konum olan Platoncu Konum; 2. Konum olan Aristotelesçi Konum ve 3. Duyulur-Oлма Durumu’dur⁶³ ve aşağıdaki gibi özetlenmiştir. Görüldüğü gibi, hem kendi sanat rejiminde hem de Badiou’nun düşünceleri doğrultusunda Rancière sanatı 3 formda ele alır. Aşağıda kendisiyle Badiou’nun düşüncelerinin sentezi yapılacaktır:

Rancière’in ‘Etik İmgeler Rejim’inde, sanatın özerkliğinden söz edilemez. Bu imgeler üzerinden gerçeklik sorgulanır ve hem bireylerin hem de toplumların değerler sistemi üzerindeki etkisi araştırılır. Badiou’ya göre de birinci konum olan Platoncu konumda Platon’un sanatı tanımaması ve sanatın hakikati yansıtmaması belirtilir ve Platon’un Devleti’ bu rejim için mükemmel bir model önerir.

⁶⁰ Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 20

⁶¹ Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 53

⁶² <http://www.arasite.org/ranciere aesthtcs.html> Rancière, J. (2002) ‘The aesthetic revolution and its outcomes: emplotments of autonomy and heteronomy’ in *New Left Review*, 14, March – April.

⁶³ Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Badiou’nun İnestetiği*, s. 66

Rancière'in bir diğer sanat rejimi olarak bahsettiği 'Temsili Sanat Rejimi'nde, sanat eserleri taklit küresine aittir; yapıtların gerçeğin yasalarına uygunluğu ve topluma yararlılığı söz konusu değildir. Tamamıyla gerçeğin kopyaları değildir, onlar şu iç normlara tabi tutulurlar: tarzların hiyerarşisine, konu çerçevesinde ifade yeterliliği, sanatlar arasındaki iletişime...⁶⁴ Badiou'nun bahsettiği İkinci konum ise "Aristotelesçi Konum"dur. Bu konumda taklitlerden varlığından bahsedilir ve sanatçıların yaptıkları şeyler/işler tanınır ve böylece temsili rejim tanımlanır.⁶⁵

Rancière'in son rejim tanımlaması olan Estetik Sanat Rejimi ise, bu normatifliği ve formla madde arasındaki ilişkiyi bozar. Sanat işleri artık duyumsanabilir olanın normal rejiminden farklı olarak ortaya çıkıyor ve belirli bir sensoriuma bağlı olarak açıklanıyor. Badiou'nun son konumu da 'Duyulur-Oлма Durumu'dur. Son konum olan "Duyulur-Oлма Durumu"nda "sanatın ürünlerine özgü bir duyulur-olma tarzıyla (mode d'etre sensible) tanımlanan estetik rejimdir."⁶⁶ Sanatı, duyumsanabilir paylaşım biçimi olarak tanımlayan estetik; "sanat eserlerini belirli tekniklerin belirli kurallara bağlı kalınarak uygulanmasıyla ortaya çıkan özgül ürünler olarak değil, özel bir tür ortak mekanın unsurları olarak tanımlamasıdır."⁶⁷ Bu da yeni toplumsallık biçimleri yaratmak olarak kendisini görünür kılar. Estetik Sanat Rejimi hakkında daha detaylı bilgi 4.2. Bölümde sunulacaktır.

3.4. Sanat ve Siyaset İlişkisi

Estetik kopuş, tekil etkinlik formu kurar: uzlaşmazlık etkisi. Bu yolla, sanat, estetik kopuş rejimiyle siyasete dokunur.⁶⁸ Sanat, pratiklerin, yaşam biçimlerinin, hissetme ve konuşma tarzlarının bir ortak duyuda (common

⁶⁴ <http://www.arasite.org/ranciere aesthtcs.html> Rancière, J. (2002) 'The aesthetic revolution and its outcomes: emplotments of autonomy and heteronomy' in *New Left Review*, 14, March – April.

⁶⁵ Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Badiou'nun İnestetiği*, s. 67

⁶⁶ Rancière, Jacques, "Estetiğin Huzursuzluğu: Badiou'nun İnestetiği", s. 68

⁶⁷ Kreft, Lev, (sunuş), "Sanat Siyaset: Estetiğin Siyaseti", s. 211

⁶⁸ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (Paris: Éditions La Fabrique, 2008), 65–66.

sense) yani ortak bir sensorium'da somutlaşan bir “ortaklık duygusu”nda (sense of the common) birleşme tarzını yeniden düzenleyen görünürlük formlarını biçimlendirdiği ölçüde siyasidir.⁶⁹

Sanat, alternatif dünya görüşlerini belirginleştirmek için verili düzeni bozabilir ya da şöyleştirebilir.⁷⁰ Bu müdahale duyumsal ya da algısal olabilir (Jean-Luc Godard’ın Vietnam ve Amerikan filmlerini montajlaması ya da Banksy’nin İsrail güvenlik duvarına graffiti ile müdahalesi gibi); aynı zamanda sanatsal müdahaleler tamamen kavramsal ve teorik de olabilir. Bunun yanı sıra sanat bilgilendirebilir, hicvedebilir, öğretebilir, ait olma hissi verebilir, müdahale edebilir, harekete geçebilir, sorular sorabilir, algıyı ve söylemleri değiştirebilir, bütünü organize edebilir... Bu aslında “sanatın siyaseti” ya da özellikle, estetik uygulamaların toplumsal politikliğidir.⁷¹ Sanatın siyaseti, toplumsal bir alanda sanatın toplumsal fenomen olarak kabul edildiği ve farklı yönlerden ele alınışıyla bir anlam bütünlüğü oluşturur. Sanat ve siyasetin birbirinden ayrı varlıklar olarak kabulünden ziyade Rancière, aslında sanat ve siyasetin duyumsanabilir olanın dağılımında eşdeğer oldukları iddiasındadır. Bunun anlamı Rancière’e göre siyaset, görünenle görünmeyen; söylenenle söylenmeyen; duyulanla duyulmayan; olanaklı ve olanaksız arasındaki ayrımı yapan duyusal bir çerçeveyi kurduğundan ve değişimlerini yaptığından beri, öncelikli olarak estetik bir meseledir ya da tam tersi.⁷² “Sanat ve siyaset” der Rancière, “birbirinden ayrı ve kalıcı gerçeklikler değildir”. “İkisi de belirli kimlik rejimine bağlıdır ve duyumsanabilir olanın paylaşım biçimlerindedir.”⁷³

⁶⁹ Krefte, Lev, (sunuş), “*Sanat Siyaset: Estetiğin Siyaseti*”, s.208

⁷⁰ https://www.academia.edu/1337587/Rancieres_Productive_Contradictions_From_the_Politics_of_Aesthetics_to_the_Social_Politicity_of_Art s. 53

⁷¹ https://www.academia.edu/1337587/Rancieres_Productive_Contradictions_From_the_Politics_of_Aesthetics_to_the_Social_Politicity_of_Art s. 55

⁷² Rockhill, Gabriel *Rancière’s Productive Contradictions: From the Politics Of Aesthetics to the Social Politicity of Artistic Practise*, Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy, s. 28

⁷³ Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, S. Corcoran (Cambridge: Polity Press, 2009), 25–26. Originally published as *Malaise dans l’esthétique* (Paris: Éditions Galilée, 2004), s. 39–40

Sophie Berribi başkanlığında ve Stephen Wright, Jonathan Dronsfield ve Jacques Rancière arasında gerçekleştirilen panelde⁷⁴ katılımcılar arasında sanatın siyasallığı konusu ön plandadır ve konuşmanın bir bölümü şöyledir:

“Jonathan Dronsfield: Size bir soru sormak istiyorum. Sizce bir sanat eseri hiçbir siyasi görünürlük taşımadan da siyasi olabilir mi? Bir sanat eseri hiçbir siyasi olaya atıfta bulunmadan, mesaj vermeden, amaçlanan bir sonuç olmadan, hatta sadece bir malzeme olarak karşımıza çıksa ve sizin deyişinizle okunabilir siyasi anlamlar taşımasa bile yine de o işin siyasi sanat eseri olarak kabul edilme şansı var mıdır? Robert Ryman’ın ya da Barnett Newman’ın resimleri gibi...

Jacques Rancière: Hiçbir iş durup dururken ortaya çıkmaz. Barnett Newman örneğinde olduğu gibi, burada bir niyet vardır. Burada esere yönelik okumaların üst üste bindirilmesi görülmektedir. Daha da önemlisi, bir sanat işinin sadece bir sanat işi olarak okunabilmesi mümkün müdür? Bir çok resim ya da heykelle uğraşan insan tanıyoruz ve bunları sadece kendilerini tatmin etmek için yapıyorlar, tamam, ama problem sanatlarını nerede ve ne amaçla icra ettikleriyle başlıyor.”⁷⁵Rancière, ayrıca iyi sanat ya da kötü sanat konusundaki ayrım sorulduğunda, iyi sanat ya da kötü sanat diye ayırmadığını; çünkü işinin bu olmadığını söyler. İş sanat olanla olmayan arasındaki ilişkiyi belirlemektir. Der ki “Önemli olan bu sanat formunun sunulma şeklinin nasıl olacağı ya da herhangi bir politik eylem olarak doğuşuna yardımcı olup olmayacağı ve insanların bunu siyasi bir eylem olarak nasıl yorumlayacağıdır.”⁷⁶

Jacques Rancière, *Estetiğin Politikası*’nda belirttiği gibi, politik sanat ‘çifte etki’ üretir: bir yandan okunabilir politik işaretler, diğer yandan da işaretlere direnen ve onları zayıflatmak için tehdit eden duyumsanabilir şok etkisi içerir. Yani ya çok fazla siyasi göstergeyle baş başa kalınmakta ya da anlamı içinde görmekte. Bu durum akla şu soruyu da getiriyor: “Eğer malzemelerin düzenlenmesi ve onun siyasi duygulanımı arasında hiçbir nedensel bağlantı

⁷⁴ART & RESEARCH, ‘An Exchange with Jacques Rancière’, Volume 2 No:1 Summer 2008, <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrexchange.html>

⁷⁵<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrexchange.html>

⁷⁶<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrexchange.html>

bulunmuyorsa, soyut bir resim hiçbir görünür, okunabilir ve göze çarpan içeriği olmadan da siyasi sayılabilir mi?”⁷⁷

Rancière’in estetiğin siyaseti tanımı siyasi pratikler gibi sanat pratiklerine yeni görünürlük verdi. Ve buna “duyumsanabilir toplumun meta-politikası” denmekte. Meta-politika, bilinen anlamdaki politikanın politika yapma şeklinden biraz daha farklıdır. Sanatın meta-politikası, duyumsal bir topluluk alanının kurulmasıdır der Rancière, “siyasi bir devrim tarafından her zaman unutulmuş alanın.’ Şöyle ki, “Özgürlük ve eşitlik yeni yaşam tarzlarını beraberinde getirir: *“Özgürlük ve eşitlik konuşma ve oluş şekilleriyle birlikte; düşünce ve duyusal dünya arasında, vücut ve çevre arasında, vücut ve dünyaların dağılımı arasında”*...⁷⁸

Zaman ve mekan konfigürasyonunda rol oynar sanat da siyaset de. İşte bu yüzden sanat siyasi, siyaset de estetikdir. Rancière’e göre, sanat tek başına, nesnelere içine girdiği mekanı biçimlendirerek sanat nesnesi olarak tanımaya sağlar; fakat ortak olanın çevresine girdiğinde sanat, “duyumsanır deneyimin sıradan formlarının askıya alındığı bir zaman-mekanın hem maddi hem de simgesel olarak kurulma sorunsalıdır.”⁷⁹

⁷⁷ <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/dronsfield.html>

⁷⁸ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The thinking of dissensus*: translated by Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004), s. 7.

⁷⁹ A.g.e.

4. JACQUES RANCIERE ESTETİĞİ

Estetikle temellenen sanat⁸⁰ ve gündelik yaşam arasındaki bağ, sanata kabul edilir bir özerklik verir. Sanatın siyasetten ayrı olduğunu reddeder ve sanatın siyasetin bir dalı olduğunu kabul eder. Sanat kendisini ve gündelik hayatı yeniden düzenler. “3.2. bölümde de belirtildiği gibi, Rancière’e göre estetik, sanatın işleyiş rejimidir yani sanat-olan ve sanat-olmayanın belirlenmesi arasındaki ilişkiyi⁸¹ belirleyen rejimdir. Estetik, sadece alımlayıcının beğenisine veya aldığı haza bağlı değildir; aynı zamanda sanata ait duyumsanabilirliğin nesnesidir.

Sanata özgü olanın sorunsallaştırıldığı⁸² kavram olarak estetik, daha önce bahsedilen Rancière’in sanat rejimi formlarından biri olan temsili sanat rejiminin sınırlandırmalarına karşıt bir kavram olarak belirir. Sanata ait olan ve olmayan arasındaki önceden belirlenmiş formların yıkılması anlamına gelerek “sanat eserlerinin sanat eserleri olarak, bilginin ya da arzunun nesnelere uygun duyuşal bağlantılardan bağımsız –Kantçı anlamda- özgül bir deneyim alanında kavranmaları anlamına geliyordu. Sanat eserleri, serbest bir oyuna, yani zihinsel ve duyuşal yetiler arasında hiyerarşik olmayan bir ilişkiye cevap veren “serbest görünümlemlerdi”.⁸³

Rancière’e göre estetik, her şeyin maddi oluşuyla alakalıdır. ‘Estetik devrim’ ‘her şeyin sanatın malzemesi olabileceği fikridir, böylece sanat

⁸⁰ <http://www.arasite.org/ranciereasthtcs.html>

⁸¹ Rancière, Jacques, *Görüntülerin Yazgısı*, s.145

⁸² Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Badiou'nun İnestetiği*, s. 66

⁸³ Kreft, Lev, (sunuş), “Sanat Siyaset: Estetiğin Siyaseti”, s. 212

sadece bir nesneye ve tanıma bağlı olmaktan kurtulacaktır.”⁸⁴ Fransız düşünürün *Uzlaşmazlık: Politika ve Felsefe* kitabında estetiğin farklı ifade rejimlerinin ortak bir birikim oluşturmasına izin veren şey olduğunu söyler. Bir bakıma, estetik, arabulucuk sisteminin kaybı⁸⁵ anlamına gelmektedir. Mimesis, poiesis kuralları ve aisthesis formları arasındaki açık ve kapalı kurallar sistemidir. Estetik, buna karşın, estetik deneyim ve sanatsal üretim sensorium’u arasındaki herhangi bir bağın olmayışıdır.

4.1. Rancière Bağlamında Çağdaş Anti-Estetik Söylemi

Rancière’in estetik karışıklıklar olarak adlandırdığı çağdaş anti-estetik söylem hakkında bir kısım bilgiler verilecektir. Buna göre ortaya çıkan estetik karışıklıklar aşağıda belirtilmiştir:

Sanat eserinin değerlendirilmesinde nesnenin estetik olduğu için beğenildiğinin söylenmesi eksik bir ifadedir der Rancière ve genellemeye bağlı estetik duyguların, davranışların ve sanatın olmadığını⁸⁶ söyler. 3.1.’inci bölümde de değinildiği gibi iktidarın olması demek her zaman siyasetin var olması anlamına gelmediği gibi; sanatın var olması için de sanatla ilgili kişilerin olması yeterli değildir. Sanatın var olması için onu sanat diye tanımlayan bir bakış ve bir düşünce olması gerekir.⁸⁷

Estetiğin sanatı tanımlamaya dönük bir form olduğu belirtilmişti... Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de değinileceği gibi, sanatsal şeyler artık ‘yapma tarzları’ gibi materyal ölçütlere göre değil, duyulur olma tarzlarına⁸⁸ göre tanımlanıyordu. Rancière’e göre bu nokta, estetiğin düşünceyle bağdaştığı bir noktadır. Aydınlanmayla birlikte düşünürlerin ele aldığı bir

⁸⁴ <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/dronsfield.html>

⁸⁵ https://www.academia.edu/2133096/An_interview_with_Jacques_Ranciere_on_Medium-Specificity_and_Discipline_Crossovers_in_Modern_Art_s.88

⁸⁶ Kreft, Lev, A.g.y., s.12

⁸⁷ Kreft, Lev, (sunuş), Rancière, Jacques, “*Sanat Siyaset: Estetiğin Siyaseti*”, s. 212

⁸⁸ Rancière, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 16

mesele olarak gören kuramcı, 2. Bölüm olan Sensorium Meselesi'nde detaylıca anlatıldığı gibi estetiğin düşünce olarak var olduğu ve bunu özgül bir sensorium'a bağlı gerçekleştirdiğini söyler. "Estetik, nesnesi "duyarlılık" olan bir düşünce alanı değildir. Sanata ait şeyleri tanımlamayı mümkün kılan paradoksal sensorium'un düşüncesidir ⁸⁹ yani, etkin bir yeti ve alımlayıcı bir yeti arasındaki ilişkiselliklerdir. Bu nokta, eskiden var olan sınıflandırmanın, yani sanatla ilgisi olanları ve olmayanları belirginleştiren bir sınıflandırmanın olmadığı, hiyerarşinin ortadan kalktığı; kısaca sanatın yalnızca tek bir zümreye ait olmadığını söyleyen eşitlik noktasıdır. Yeni düzensizliğin düşüncesi olan estetik,⁹⁰ halkların sadece belli bir sınıfına gönderme yapmamaktadır; üretici, iş ve duyumsanabilir olanın ilişkiselliği herkese sunulmaktadır.

4.2. Estetik Sanat Rejimi

Estetik terimi tamamen sanat objesi olmakla alakalı bir terim. Estetik rejim'de sanatsal fenomenler sıradan bağlarından kurtarılmış bir rejime bağlıdır. Sanatsal fenomenler, bu estetikte, düşünceyle yoğrulmuş ve bu sayede kendine yabancılaşmış heterojen bir güce sahiptir. ⁹¹

"Estetik sanat rejimi daima karşıtların geriliminden beslenmiştir. Özerk bir gerçeklik olarak sanat fikrini temellendiren estetik deneyimin özerkliğine, sanatın alanıyla sanat-olmayanın alanını, eserin yalnızlığı ile kolektif yaşam biçimlerini birbirinden ayıran her türlü pragmatik ölçütün ortadan kaldırılması eşlik eder." ⁹²

⁸⁹ Rancière, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s.17

⁹⁰ A.g.e

⁹¹ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, (ed. and tr.) G. Rockhill (London: Continuum Books, 2004), 22–23.

⁹² Rancière, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s.45

Sanatın Rejimleri bölümünde de bahsedildiği gibi Rancière'in tarihsel sırayla; "Etik İmgeler Rejimi", "Temsili Sanat Rejimi" ve "Estetik Sanat Rejimi" olarak adlandırdığı 3 ana sanat rejimi vardır ve bu çalışmayı ilgilendiren ve dolayısıyla detaylandırılacak olan "Estetik Sanat Rejimi"dir.

Tekrardan hatırlamak için özet geçmek gerekirse, "Etik İmgeler Rejimi"nde şu an bilinen anlamdaki sanat yoktur; heykelin tanrı olarak algılandığı, kült değer korunduğu bir rejimdir. "Temsili Sanat Rejimi" ise Aristotelesçi bir yaklaşımla, taklitlerin, mimetik eserlerin tartışıldığı; fenomenlerin sorgulandığı bir rejimdir. "Estetik Sanat Rejimi" ise görünürlük ve gerçeklik, etkinlik ve edilgenlik, yorumlama ve algılama gibi bilişsel gelişimlerin yaşandığı ve sanat olma biçiminin duyuşsal alımlanış sayesinde gerçekleştiği bir rejimdir ve bu bölümde detaylandırılacaktır.

Rancière'e göre temsil rejiminin karşıtı estetikdir, çünkü günümüz sanatı üretim biçimlerinin yani yapma tarzlarının (maniere de faire) farklılığına göre değil; "sanatsal ürünlere özgü bir duyumsanabilirlik kipinin ayırt edilmesi yoluyla belirlenir."⁹³ Estetik Sanat Rejimi üzerine ilk manifeso Schiller'den gelir: "estetik hal" karşıtlar arasındaki temel özdeşliği –sanat formları ile yaşam formlarının özdeşliğini- iyi belirtir. Estetik hal saf bir askıda değildir, formun kendi için deneyimlediği andır. Ve özgül bir insanlığın oluşum anıdır."⁹⁴

Estetik sanat rejimi ve modernite üzerine ilişki kuran Rancière'in görüşleri şekillendirilecektir. Temsil sisteminin ifade biçimlerinin –sınıfsal hiyerarşinin- yıkımı anlamına gelen estetik temsil; konunun banallığına, izleyicisine ya da pratiğe döküldüğü yere bakmadan herkes için gerçekleşir. Ayrıca Rancière'e göre sanatın sanat olması için sanat olarak nitelendirecek birilerinin var olması gerekmektedir ve bu, sergilenenin

⁹³ Rancière, Jacques, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 161

⁹⁴ A.g.y. s. 162

sunum tarzının veya materyalinin belirlediği bir biçim değildir. Sanatın etkileyciliğinin üç hali; vardır ve bunlar: Temel-etik, etik dolaylılık ve estetik etkileyciliktir.⁹⁵ Estetik sanat rejiminin hangi durumları içerip içermediğini bu koşullar sağlar.

Sanatın mikropolitikası ya da sanatın metapolitikası olarak adlandırılan bir sanatın siyaseti de vardır ve bu durum Estetik Sanat Rejiminde sanat-olanla sanat-olmayanın ilişkiselliği; görünmez siyasi duruşu ve sanatın sanattan başka şey oluşudur.⁹⁶ Bu konuda açıklanması gereken hususlardan ikisi “Estetik Eğitim” ve “Estetik Devrim” kavramlarıdır. “Estetik eğitimin hedefi, fikirleri duyumsanabilir kılmak, eski mitolojinin yerine fikirleri koymaktır: hem seçkinlerin hem halkın paylaştığı ortak deneyim ve inanışlardan oluşmuş canlı bir doku. Öyleyse Estetik program, siyasetin ancak görünüm ve form dünyasında gerçekleştirebileceği bir hedefi, duyumsanabilir düzende ve hakikatte gerçekleştirmeyi amaçlayan bir metapolitika programıdır.”⁹⁷ Estetik devrim⁹⁸, öncelikle belirli bir zaman ve güzergahla sanat yapıtının eşitliğinin, belirli bir sensorium düşüncesiyle veya belirli bir deneyim alanıyla yer değiştirmesidir. Bu belirli sensorium, müze de olabilir –sanat yapıtlarının toplumsal veya dinsel hayattan izole edildiği- sanatsal pratikler tarafından yaratılan sensorium olarak da anlaşılabilir. Mesela modern dans, antik resimlerden ya da heykellerden ödünç alınan teatral bir performansın yeni bir formu olabilir... dışardan bir görünümle modernizm, plastik sanatlarla, müzikle, tiyatroyla, tasarımla, mimiklerle, sinemayla, sporla birleştirilen performans formları yaratır.

Sanatın estetik rejiminin sahneleri; bir performans da olabilir, bir ders, bir sergi, müzeye ya da sanatçı atölyesine bir ziyaret veya bir kitap ya da film olabilir...

⁹⁵ Ranci re, Jacques, *Politik Sanatın Paradoksları*, s. 52

⁹⁶ Ranci re, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 40

⁹⁷ Ranci re, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 41

⁹⁸ https://www.academia.edu/2133096/An_interview_with_Jacques_Ranciere_on_Medium-Specificity_and_Discipline_Crossovers_in_Modern_Art s.86

Estetik modernlik içinde yapısalcılığı da barındırır, çünkü sensorium'un kurucu unsurlarını (etkileme, algılama, düşünme, sözcük, hissetme ve toplumsallık bilinci) bağlayan fonksiyonel ilişkileri belirleyen sensorium dünyasını tanımlar.⁹⁹

Andrew McNamara ve Toni Ross'un Rancière ile olan röportajında¹⁰⁰ Sanatın estetik rejimi hakkında söylemler ortaya çıkar... Rancière, bu rejimin modernitenin dönemiyle çakıştığını söyler. Bu rejimde sanat, bir topluluğun hakikatini veya değer sistemlerini yansıtmak dışında kesin bir özerkliğe ya da belirliliğe ulaşmaktadır.¹⁰¹ Estetik rejimle birlikte sanat yapıtları Rancière'in terimleriyle 'duyumsanabilir olanın normal rejimi dahilinde olmayan, belirli bir sensorium'a bağlı' olarak tanımlanmaktadır.

Tüm bu anlatılanlar çerçevesinde estetiğin yalnızca haz ve beğenmeme halinden çok daha geniş bir kavram olduğu ve içinde siyasetin çok farklı formlarını ve ifadelerini taşıdığı anlaşılmıştır.

⁹⁹ Jean-Philippe Deranty *The Symbolic and the Material: A Review of Jacques Rancière's Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. PARRHESIA NUMBER 18 • 2013 • s. 140

¹⁰⁰ On Medium Specificity And Discipline Crossovers In Modern Art. Jacques Rancière interviewed by Andrew McNamara and Toni Ross

¹⁰¹ The Aesthetic Revolution And Its Outcomes: Emplotments Of Autonomy And Heteronomy' *New Left Review* 14 March - April 2002, p135.

5. YIRMİNCİ YÜZYIL'DAN GÜNÜMÜZE SANATIN SİYASALLIĞI

“Dönemleri nasıl ayırdığımız ve nereye kopuşlar koyup hangilerine karşı çıktığımız, şimdinin kuruluşunu belirleyen siyasal tercihlerdir hep. Bazı olay ve süreçleri diğerlerine göre arkaplanı itmemiz ya da öne çıkarmamız, bizim de bir parçasını oluşturduğumuz çağdaş iktidarın işleyişinin anlaşılmasına etkide bulunur.”¹⁰²

Jonathan
Crary

Daha önce de bahsedildiği gibi bu çalışma teker teker sanat akımlarının ya da anlayışlarının birer birer analiz edilmesi değildir. Bu sebeple anlatılacak olan tüm sanatsal pratikler kısa tutulmaktadır. Bu bölümde önemli olan sanatsal ve siyasi formların bir arada nasıl işlendiğinin kısa bir analizini yapmaktır. Altı çizilen nokta, sanatsal formların ve pratiklerin toplumsal ve siyasi ortakta nasıl buluştuğudur.

Sanat ve siyaset ilişkisi ve dolayısıyla toplumsal yapısı manifestolarla, çağrılarla, propaganda araçlarıyla, hicivle, toplumsal gösterilerle, eylemlerle, yürüyüşlerle ve aleni bir şekilde gerçekleştirilen siyasi aktivitelerle kendini göstermektedir. On sekizinci yüzyılda benimsenen ve gelişen aydınlanma çağı ve devrimler, özellikle de 1789 Fransız Devrimi¹⁰³;

¹⁰² Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, Çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 19.

¹⁰³ Avrupa'da yaşanan değişimi 1789 Fransız Devrimi başlatmış denebilir. Bu yeni

endüstrileşme, ulus-devlet inşaları, ve romantizmle birlikte gelen toplumsal ve sanatsal kırılmalar; günümüze değgin sanatsal, felsefi, politik, edebi ve özellikle psikanalitik çalışmalarla ve savaşlarla dünya, bireyler ve ilişkiler sallanmıştır, karışmıştır, sorgulanmıştır ve hala sorgulanmaktadır. Yirminci yüzyılın en önemli özelliği, Fransız Devrimi'nde yaşanan süreçlere benzer bir şekilde sosyal yaşamın, teknolojik ve ekonomik değişimlerin, propagandanın yükselişinin ve güç dengelerinin sarsılışının; yani tüm anlatılanların hepsinin sanata yansımalarıdır. Buradan da görüldüğü gibi sanatın toplumsallıktan çok etkilendiğini ve doğrudan siyasi bir öge taşıdığını söylemek mümkündür. Buna bir diğer örnek olarak da şu gösterilebilir: 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla 9 Kasım 1898'da Berlin duvarı'nın yıkılması ve soğuk savaşın sona ermesi arasındaki süreç ve sanatsal oluşumlar... Birinci Dünya Savaşı ve psikanalitik çözümler kişilerin yönetimi ve kimlik saptaması hakkında algıyı değiştirmiştir. İmgelerin kitleyi etkileme ve göz altında tutma mekanizmasını fark eden liderlerce propaganda aracı olarak kullanılmaması söz konusu değildir. Ian Cawood bu durumu örneklercesine der ki “*savaş sonrasında Alman Nasyonalistler, İngiliz propagandasını kendi yenilmez 3.Reich Ordularının bir zaferi olarak lanse ederlerken poster, film, broşür ve hatta şiir ve müziği harmanlamışlardır.*”¹⁰⁴

Bahsedilen savaş öncesi ve sonrası dönemler sosyal bilimlere hareketlendirmiş, yeni bir çok düşünce ve uygulama da ortaya konulmuştur. Felsefi yönelimlerin çoğalması ve yaygınlaşması da yaşanan tüm toplumsal olaylarda her bilimin beraber ilerlemesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda On sekizinci yüzyıl düşünürlerinden sanat dünyasını en çok etkileyen ve farklı yorumlanmaları sebebiyle çok yaygınlaşan iki düşünür Immanuel Kant ve Georg Wilhem Frederic Hegel'dir denebilir. Her yazar, her sanatçı grubu özellikle Kant'ta bir çıkış bulur. ‘Ereksiz erklilik’,

dönemle birlikte sanatçılar ve siyaset adamları yeni bir dil geliştirmek durumunda kalmışlardır. Jocelin Hunt “Paris'te Temmuz 1789'da çatışmalar başladığında kimse şaşırmadı. Ekmek fiyatlarının ve şehirdeki nüfus artışının çatışmalara yol açacağı bekleniyordu...” diyerek durumu gözler önüne sermekte. Jocelin Hunt, *French Revolution*, Routledge, İngiltere, 1998. 16 s.

¹⁰⁴ Ian Cawood, *The First World War*, Routledge, İngiltere, 2001, s. 31

sanatın ‘a priori’si gibi kavramlarından dolayı Kant çokça kişilerce atıfta bulunulmuştur. Sanatın kendi tekilliğinde var olması, sanatın tek amacının sanat olması, insanın amaçlarına yabancılaşması gibi kavramları ortaya atan ve böylece yirminci yüzyılı çokça ilgilendiren kişi Kant olmuştur. Alman Romantizmini etkileyen en önemli düşünürlerden diğeri de Hegel’dir. Hegel’in sanat ve siyaset hakkındaki, sanat ve tin hakkındaki düşüncelerine önceki bölümlerde değinilmişti.

Gündelik yaşamın ve iktidar mekanizmalarının kültür endüstrisi içinde gelişerek, birbirinin içine girerek kendisini gösterdiği bu alanda kişinin kendini ifade etme yolları ve kimlik sorunsalı ön plana çıkmıştır. Günümüze ait disiplinlerarasılık, globalleşme, kültüralizm, anti, post, melezlik, yersizyurtsuzlaşma, gözlem, denetim gibi kavramlar sadece sanatsal bağlamda konuşularak açığa çıkmazlar. Bu kavramların kullanım alanı ve göstergeleri insani tüm birimlerde geçerlidir. Bilindiği gibi günümüzde sanatsal ve siyasi meseleler sadece akımlarla ya da coğrafi sınırlara bağlı değildir ve hepsinin alt katmanında yatan şeyin hem insana ait olup hem birey dışı olması bedenle, bedenin denetimiyle, özne-nesne ilişkisiyle alakalıdır.

Yirminci yüzyıl sanat akımlarından bahsederken, sanatın toplumsal değişimdeki rolünü Marksist düşünce¹⁰⁵ destekler. Marksizmin sınıf temelli teorileri kadar kadınların politik hak mücadelesi de radikal sorunların önemli bir kısmını oluşturmuştur.¹⁰⁶ Yirminci yüzyılda Marksist anlayış üzerine belki de en çok konuşulan topluluk Frankfurt Okulu’dur. Birinci Dünya Savaşı sonrasında 1920’lerde kurulan bu grubun eleştirel bir tavrı vardır ve siyaset, sanat, kültür endüstrisi, tarih, estetik, felsefe, sosyoloji gibi bilimler üzerine araştırmaları bulunmaktadır. Frankfurt Okulu’nun düşünürleri arasında Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert

¹⁰⁵ 1848 Manifest der Kommunistischen Partei Komünist Manifesto.* bkz Komünist Manifesto, çev. Levent Kavas, Ithaki Yay., 2003

¹⁰⁶ Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda*, s.18

Marcuse, Eric Fromm gibi erken dönem düşünürlerin yanı sıra Jürgen Habermas, Oskar Negt gibi geç dönem düşünürleri de vardır.

Hiç bir zaman Frankfurt Okulu düşünürü olmadığı halde, onlardan biriymiş gibi anılan ve okul düşünürleriyle yakın ilişkileri olan biri vardır: Walter Benjamin. Benjamin “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesiyle çok geniş kitlelere ulaşmıştır ve yazılarında çağının Marksist kültür eleştirisi yapmaktadır.

Sanat yapıtlarının yeniden üretimi olgusu hiç de yeni bir olgu değildir aslında. Yeni olan, düşünmeye sevk eden ve sanatın algısının değiştiren nokta, sanat yapıtının teknik olanaklarla yeniden üretimi kavramıdır. Tarihin uzun dönemleri boyunca hem insanlığın varoluş biçimleri hem de duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. Duyularla algılamanın kendini örgütlendirme biçimi -bu algılamayı gerçekleştiren araçlar- yalnızca doğal koşullara değil, aynı zamanda tarihsel koşullara bağımlıdır.¹⁰⁷ Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır. Yeniden-üretilen sanat yapıtı, gittikçe artan ölçüde, yeniden-üretilebilirliği, hedefleyen bir sanat yapıtının yeniden-üretim’i olmaktadır.

Walter Benjamin fotoğraf icadı ve katkıları konusu üzerinde çok durur. Bazen fotoğrafın bu kırıcı görevini, sanattaki rolünü, bilinen her kuralın yitmesini savunurken; bu gelenekten kopuş mevzusunu sanata saygısızlık olarak yorumladığı da olmuştur. Fotoğrafın icadıyla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtulmuştur; böylece bu yükümlülükler objektife bakan göz tarafından üstlenilmiştir.

¹⁰⁷ Benjamin, Walter. *Pasajlar: Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, s.56

Daha öncede de bahsedildiği gibi sanatsal üretim ritüellere bağlıdır, yani *kült* değeri taşır. Tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağı, sanatı *kült* temelinden ayırdığında, sanatın özerklik görünümü de sonrasız ortadan kalkmış oldu ve böylece sanatın uğradığı işlevsel değişim ise çağın bakış açısının sınırları dışına taşıdı. Teknik yolla yeniden üretim/çoğaltım olgusuyla beraber sergilenme olanaklarının artması, mekânın da kullanılmasıyla sanat yapıtının *kült* değerinden bahsetmek imkânsız hale gelmiştir ve bu yüzden sanat yapıtının sergilenme değerinden bahsedilmeye başlanmıştır. Fotoğraf alanında sergileme değeri, *kült* değerini bütünüyle geri plana itmeye koyulmuştur. Ancak *kült* değer geri çekilirken belli bir direnişte de bulunmaktadır. Direnişi de “insan yüzü” ile yapmaktadır. Benjamin’e göre fotoğrafın erken döneminde portrenin odak noktası oluşturması rastlantı değildir.

*“Uzaktaki ya da ölmüş sevilenlerin anılarının canlı tutulması çabası, resmin *kült* değeri için son sığınaktır. Atmosfer (Aura) diye adlandırılan öge, eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinden bizlere son kez el sallamaktadır. Ama insan fotoğraftan çekildiği anda, sergilenme değeri ilk kez *kült* değerinin önüne geçmiştir. 1900 yıllarında Paris caddelerinin resmini, insana yer vermeyen bakış açılarından çeken Atget’in olağanüstü önemi, bu olgunun hakkını vermiş olmasından kaynaklanır.”¹⁰⁸*

Fotografik görüntü, algılanan bir görüntünün, indirgenemez bir gerçekliğin röprodüksiyonudur. Tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte, duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. En kırıncı noktalardan biri olan fotoğraf, yani anın kalıcılaşması olgusu ise en önemli sıçramalardan biridir. Nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, özel atmosferinin yıkılması, belli bir algılamanın belirtisidir. Gerçeğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçeğe göre kendilerine yön vermeleri, gerek düşünme gerekse görü bakımından boyutları sınırsız bir

¹⁰⁸ Benjamin, Walter. *Pasajlar: Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*, s. 60

olgu niteliğini taşımaktadır. Ayrıca da Nicolas Bourriaud'ya göre "Donanım malzemesinin üreticisi olarak teknoloji, üretim ilişkilerinin durumunu ifade eder; nüfus kontrolü, servetlerin yönetimi, işletilecek topraklar üzerinde bilgi edinme ihtiyacı, fotoğraf makinesine sanayileşme sürecinde vazgeçilmez¹⁰⁹ bir rol kazandırdı.

Yirminci yüzyıl sosyalizm, anarşizm, faşizm, komünizm ve sonlarına doğru kapitalizmin ön planda olduğu bir yüzyıl olacaktır. Yirminci yüzyıla ait çok fazla akım, anlayış ve gösterme biçimi olmasına karşın bu çalışmada hepsinin ele alınmayacağı daha önce belirtilmişti. Nitekim asıl konu olan sanat ve siyaset ilişkiselliği ve görünme biçimleri olduğundan seçme ve eleme yoluna gidilmiştir.

İlerleyen bölümlerde görülecek olan avangard sanat akımları bu çalışmaya bağlılık ve konudan sapmama bağlamında ele alınmıştır. Avangard sanat üzerine çok konuşulmuş, çok yazılmıştır. Kültür, sanat ve politika bağlamında hepsinin birliğini ifade eden avangard sanatın dönemeçleri, kopuşları ve başlangıçları ele alınacaktır. Bu bağlamda Yirminci Yüzyıla girmeden önce On sekizinci yüzyıl romantizm akımından başlayarak, gerçekçilik, empresyonizm, kübizm, fütürizm, Dadaizm ve sürrealizm, soyut ekspresyonizm, kitle kültürü ve pop-art, 1960'lar, 1970'ler, 1980'ler, 1990'lar ve 2000'ler ele alınacaktır.

5.1. Yirminci Yüzyıl Tavrını Belirleyen Akımlar

Yirminci yüzyıla gelene kadar sanat, sanatçı ve izleyici birçok şey yaşamıştır. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl ortamı aynı zamanda Rönesans, Maniyerizm, Barok ve Rokoko'nun ardında bıraktıklarının "yanılsamacı" olmaları sebebiyle eleştirilmesini beraberinde getirmiştir. Bu durum modern sanatın yolunu açan Romantizmi beraberinde getirmiştir. Isaiah Berlin'e göre,

¹⁰⁹ Bourriaud, Nicolas. *İlişkisel Estetik; İdeolojik Model Olarak Teknoloji (İzden Programa)*, s.111

“İlk Romantik şiirlerin yayımlanması çarpıcı etkiler yaratır, çünkü bu şiirler, yeni bir dünyanın kurulmakta olduğunun şiir düzeyinde kanıtı gibidirler. Wordsworth’un önsözde söyledikleri, aslında, belki kendisinin bile o dönemde anlayamayacağı kadar yenidir. Onsekizinci Yüzyıl edebiyatına ve genel olarak Akılcılığa karşı çıkar Wordsworth. Kendini başka bir akıma karşı mücadelesi içinde kuran bütün akımlar gibi, Romantizmin de böyle polemikle kesişen bir yanı vardır. Ama Romantizm sadece geçmişte kalan bir edebiyata, bir genel anlayışa değil, ama aynı zamanda çağdaş duruma karşı da bir tepkidir. Bu niteliğiyle, söz konusu çağdaş konumdan tedirgin olanlara yeni ve alternatif bir tavır, bir tepki biçimi, bir dünya görüşü getirir, bir yeni sistematik yaratır.”¹¹⁰

Romantizm, sanatçının bireyselliği ve sosyal bağımsızlığı tezini ileri sürmüştür.¹¹¹ Geleneksel toplum düzeninin yitirilmesi, kapitalizmin başa gelmesi, sanayiciliğin artması gibi etkenler de modern sanatın alt yapısını oluşturmuştur. Michael Löwy’ye göre, endüstriyel devrimin yarattığı kapitalizmin ve modern burjuva toplumunun ilk eleştirmenleri Romantik şair ve yazarlardır.¹¹² Bu dönemde sanayileşmenin de etkisiyle tüm kültürel ögeler hızla yayılır ve hepsi doğrudan sanatı etkiler. Temsillerin görevi artık dünyayı anlatmak değildir, dünyanın biçimlenmesine katkıda bulunarak yeni formlara gebe bırakmaktır. Çoğu düşünür ve tarihçiye göre Modernizm’in yapıtaşı Romantizm’dir.

On sekizinci yüzyıl sonlarında şekillenmeye başlayan Romantizmin gelişmesine paralel ekonomik, kültürel, sosyal, siyasi, açıdan çok önemli değişimler yaşanmış ve dolayısıyla sanatsal anlayış değişmiştir. Isaiah Berlin bu durumu şöyle açıklıyor: *“Bu bana, Batı’nın bilincindeki en*

¹¹⁰ Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.23

¹¹¹ Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda*, s.14

¹¹² Michael Löwy, *Dünyayı Değiştirmek Üzerine*, Ayrintı Yayınları, İstanbul, 1999.

büyük değişim gibi görünüyor; ondokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda ortaya çıkan öteki değişmelerin ona oranla daha az önemli ve zaten ondan derinliğine etkilenmiş olduklarını düşünüyorum...”¹¹³

Romantik sanatçılara ve örneklerle bakıldığında şöyle bir tablo görmek mümkündür: Plastik sanatlarda Romantizm dendiğinde akla Delacroix gelir, Géricault gelir... Delacroix özellikle Fransız Devriminin simgelerinden biri olmuş tablosuyla dikkat çeker. (Resim 3) Renk, ışık ve konu kullanımı bakımından romantizmin öncülerinden olmuştur. Daha heyecanlı, daha tutkulu, daha özgür konular işleyen ‘Romantik’ ressamlar aklın öncüllüğünü reddederler. Sanatı nesnellikten kopararak öznenin duygu ve düşüncesiyle şekillendirirler.



Resim 2. Eugène Delacroix, La Liberté Guidant Le Peuple, 1830, Tuval üzerine Yağlıboya, 260 cm x325 cm, Louvre Müzesi

<http://www.skidmore.edu/academics/fll/janzalon/revolution/delacroix.html>

Bu sanatsal değişimler radikal değişimlerdir. Yıllardır belirli kurallarla ve konularla yapılmış olan sanatın her dalına karşı çıkarlar. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğindeyse Romantizm’i eleştiren bir tavırla karşılaşılmaktadır. ‘Realizm’¹¹⁴ Romantizm’e tepki olarak doğmuştur. Klasik ve Romantik

¹¹³ Hugh Honour, *Romanticism*, Penguin Boks Ltd, London, 1981, s. 21.

Sanatı yapay bulan Fransa menşeli Realistlerin amaçları doğayı olduğu gibi betimlemek ve alt tabakanın, işçinin de hayatını yansıtmak olmuştur. Bu hususta Barbizon Ekolü'nün¹¹⁵ katkısı büyüktür. Sıradan insanların ve manzaraların olduğu gibi resmedilmesi sanatçıları etkilemiştir. Barbizon Ekolü'nün de etkisiyle atölyenin dışına çıkmayla ve açık havada sanat yapmayla başlayan yeni gelişmeler ışığında ortaya çıkan bu yeniliği uygulayanlardan ilki John Constable ve manzara resimleri olmuştur. Kırsallıktan, doğallıktan etkilenen diğer ressamlar dramayı, kurguyu bırakıp manzaraya dönmüşlerdir. Realizm akımının yaratıcısı Gustave Courbet'dir.



Resim 3. Gustave Courbet, Ornans'ta Cenaze, 1849-1850, Tuval üzerine yağlı boya, 314 x 663 cm, Orsay Müzesi
<http://www.fine-arts.ir/thread2453-3.html>

İmgenin özgünlüğü Barbizon Ekolü'yle birlikte biraz daha genişlemiştir. Çünkü atölye dışına çıkma, doğayı sanatçının atölyesi haline getirme anlayışı meydana gelmiştir. Bu özgünleşme 'empresyonizm'le birlikte daha da alanını genişletir. E.H. Gombrich'e göre durum şöyledir:

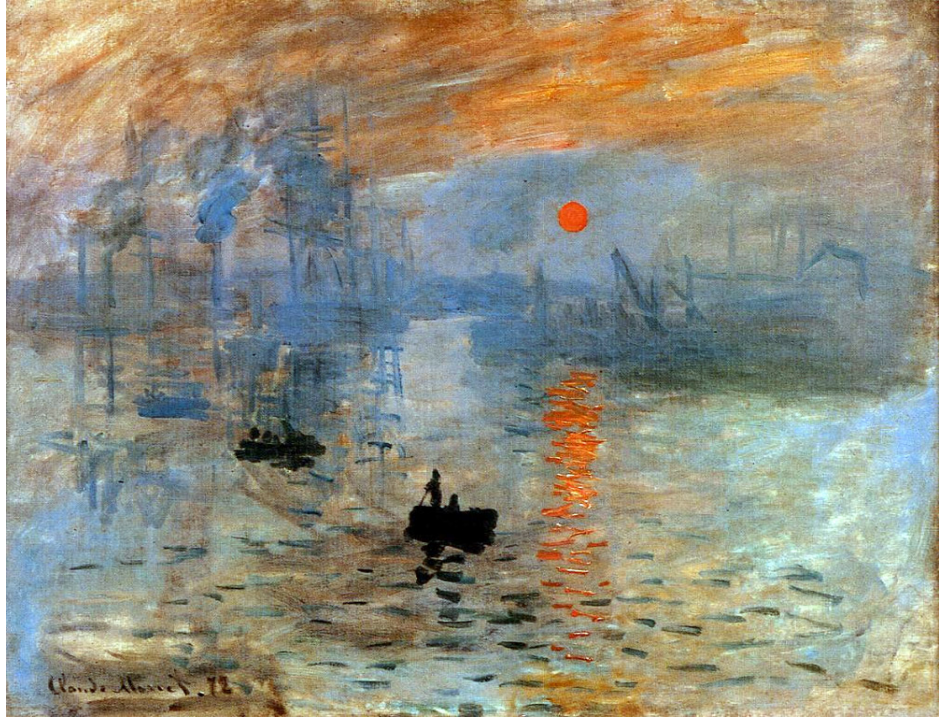
¹¹⁵ Barbizon, Fransa'nın Fontainebleau kentinin yakınındaki bir köydür. Bu ekol de 19. Yüzyılda, belirli bir tarza uygun resim yapan ressamların tarzını betimlemek için kullanılır.

“Delacroix’in birinci, Courbet’in ikinci devriminden sonra, Fransa’da üçüncü devrim dalgasını, Courbet’in programını çok ciddiye alan Eduard Manet (1832- 1883) ve arkadaşları başlattı. Bu sanatçılar artık sakız olup anlamsızlaşmış resimsel alışkanlıklara karşı tetikteydiler ve geleneksel sanatın doğayı görüldüğü gibi betimleme yöntemini bulduğu savının yanlış bir anlayışa dayandığını fark ettiler.”¹¹⁶

‘Empresyonizm’ anı yakalar. Sanatçı doğada kendini bulur ve doğayı olduğu gibi resmetmek ister. Saat 17.00 ise güneşin ona göre aldığı pozisyon ve doğadaki yansımaları resmetmek ister. Bu konuda sanatçının çok hızlı olması ve dikkatli olması önemlidir. Bu sebeple empresyonist resimler fırça darbeleri resimler olarak bilinir. Anı kaydetmek için, güneşin, bulutların, ağaçların, insanların anlarını yakalamak zorundadır. Doğadaki unsurların sanatçıya ne hissettirdiğini de resmeden ressamlar, modeli olan insanların da ne hissettiklerini hesaba katarlar. Işık ve rengin en önemli yeri kapladığı izlenimcilikte en önemli şey doğada gördüklerini birebir resmetmek değil, görünenlerin nasıl bir duygusallık yarattığı ve sanatçının duyularını nasıl etkilediğidir. bu akımın temsilcileri arasında akımın kurucusu olan Claude Monet, Camille Pissaro, J.M.V. Turner, Pierre-Auguste Renoire, Edouard Manet gibi isimler vardır. Claude Monet ve resmi *Impression, Soleil Levant*¹¹⁷ bilmeden yeni bir anlayışı yaratmıştır ve yirminci yüzyılı duyumsal anlamda çok etkilemiştir. Anlatılan akımlar ve örnekler ışığında geleneksel anlayıştan uzaklaşan sanat ortamları on dokuzuncu yüzyılı ardında bırakır ve yirminci yüzyılda endüstri çağıyla karmaşık bir ortama girer.

¹¹⁶ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 4. Basım, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul

¹¹⁷ Impression, Sunrise



Resim 4. Claude Monet, Impression, Sunrise, 1872, Tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm, Musée Marmottan Monet

<http://www.monetalia.com/paintings/monet-impression-sunrise.aspx>

On dokuzuncu yüzyılla alakalı söylenecek çok şey var fakat çalışmadan sapmamak adına bahsedilmemekte ve on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla geçiş yapılırken Raymond Williams'ın sözlerine yer verilmektedir:

“19. Yüzyılda üç evre ayırt eder: İlkinde “yenilikçi” kimi gruplar, pratiklerini gelişen sanat pazarının egemenliğine ve resmi akademilerin kayıtsızlığına karşı korumaya girişirler. İkinci evrede bu gruplar radikalleşerek kendi alternatif kurumlarını oluşturmaya yönelirler. Son olarak, tamamen muhalif formasyonlar halinde gelişerek, kültürel kurumlara ve giderek bütün düzene hükmeden, eserlerinin düşmanlarına karşı saldırıya geçerler. Modernizm ikinci evreyle, avangard son evreyle başlar”¹¹⁸

¹¹⁸ Raymond Williams, The Politics of Modernism, Against the New Conformists, der. T. Pinkney (Londra: Verso, 1994) s. 31-35

1900'lerin başına gelindiğinde görünen şudur, sanatçı kendi isteğiyle kendi tarzında kendi seçtiği konularda resim yapabilmektedir. Doğa üzerine çalışmaların sıklaştığı ve birbirinden farklı konuların işlendiği bu dönemde¹¹⁹ yine doğayı resmeden ama doğayı geometrik çözümlmeye odaklanan Paul Cézanne adlı ressamın, modern sanata katkısı çok büyüktür. Kimilerince empresyonizm ile kübizm arasında bir köprü kuran Cézanne klasik perspektif kurallarına uymak yerine farklı bir espas anlayışını uygulamayı tercih etmiştir. Kübizm'in referansı olan Cézanne için Rosemary Lambert şöyle demiştir, *“1904'te Paris'te büyük bir Cézanne sergisi açıldı. Bu sergi, genç sanatçılar üzerinde büyük bir şok etkisi yaratmış ve yeni fikirleri denemeleri için onlara cesaret vermiştir.”*¹²⁰

Doğayı analitik çözümlmek, resme farklı boyutlardan bakmak empresyonizmden uzaklaşmasını sağlamıştır ve Kübistlere ilham kaynağı olmuştur. Resimlerinde hem derinliği kaldırarak Kübistlere; hem de renkleri coşkulu kullanışıyla fovistlere ön ayak olmuştur. Cézanne önemlidir çünkü aynı zamanda M. Merleau-Ponty'ye yazdığı mektupta duyuların önemini, yirminci yüzyıla ışık tutan anlayışın ne olduğunu göstermiş ve tutkunun yerini anlatmıştır. Bu yüzden modern resmin öncülerinden kabul edilir. Cézanne'ın Merleau-Ponty'ye yazdığı mektuptan genel çıkarımlar şöyledir:

“O (Cézanne) resmettiği nesnelere görmek ve hissetmek ister, onlar hakkında düşünmek değil. “Görüş”ün aynı zamanda “dokunuş” da olduğunu anlamak isterdi. Tek bir fırça darbesini koymak için saatlerce beklediği de olurdu çünkü her bir noktanın doğru “hava, ışık, nesne, kompozisyon, karakter, çizgi, ve tarzı” vardır. Cézanne çizerken, hayatın bir anını yakaladığını ve hapsedtiğini düşünüyordu, o an gittiğinde bir daha geri gelmeyecekti.

¹¹⁹ Manzara da resmedilebilir, çıplaklık da.

¹²⁰ Rosemary Lambert, *The Twentieth Century*, 5. Basım, Cambridge University Press, 1992, s.5

Kendisini çevreleyen atmosfer aynı zamanda resmettiğinin de gerçekliğiydi. Ve diyordu ki: “Sanat kişisel bir idrakın sonucudur, duyularla somutlaştırdığım ve resmin içinde düzenlediğim bir anlayışın...”¹²¹

Temelleri Fransa’da atılan Kübizm yeni bir dil getirmiştir, yeni bir bakış açısı yeni bir biçim ve sunu formu... Derinlik ortadan kaldırılarak yeni bir görme biçimiyle karşı karşıya kalınmıştır. Temsile dayalı anlatım biçimi ortadan kaldırılmış; Pablo Picasso, Georges Braque sanat nesnesini, konuyu yani içeriği farklı açılardan göstererek yeni bir biçime sokmuşlardır. 1. Dünya Savaşı öncesi dünyada görülen bu akımın özelliklerinden en göze batanları aklın kullanımını istemeleri, analitik düşünmeyi ve geometriyi ön plana çıkarmaları ve mimetik yaklaşımı benimsememeleridir.



Resim 5. Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 244x234 cm

<http://www.sanatlog.com/etiket/avignonlu-kadinlar/>

Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan hem sanatsal hem siyasi hem toplumsal formlardan biri de Fütürizm'dir.¹²² Geçmişe ait her şeye karşı

¹²¹ "Maurice Merleau-Ponty (1908—1961)". *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Iep.utm.edu.

olan fütürizm adından da anlaşılacağı gibi geleceği göklere çıkarır. 1909'da Milano'da ortaya çıkan Fütürist Manifesto'nun yazarı İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti bu formun öncüsüdür.¹²³ İlk olarak 5 Eylül 1909'da La gazzeta dell'Emilia'da sonra da Paris'te "Le Figaro" gazetesinde yayımlanan manifesto bildirisinde genç fütüristler olarak yaşlı ve eski olan şeyleri ve geçmişin bir parçası olmak istemediklerini söyler. Genç fütüristler hıza, teknolojiye, gençliğe, şiddete ve savaşa açıklardı. Teknolojiyle gelişmiş insanlığın doğadan üstün olduklarına, uçaklara, harekete ve sanayileşmiş şehirlere hayranlardı. Milliyetçi tarafları, bilimde ve sanatta kendilerini yüceltmeleri; savaşa ve güce olan tutkuları faşizan taraflarını göstermekte ve bu sanatlarını da siyasi yönde etkilemekteydi. Bu doğrultuda fütüristler sanatsal her mecrada boy göstermişlerdir: Resim, heykel, seramik, grafik tasarım, endüstriyel tasarım, iç mimarlık, mimarlık, din, peyzaj, tiyatro, moda, edebiyat, müzik, tekstil ve hatta gastronomi.¹²⁴

İtalyan fütüristlerin faşizmi desteklemelerinden mütevellit bu konu üzerine çıkardıkları dergiler, yaptıkları afişler, illüstrasyonlar vardır ve grafik tasarımı en yaygın kullandıkları yerler bu alanlar olmuştur. Bu gösterme biçimini propaganda amaçlı kullanmışlardır. Fütüristler 1903-1914 senelerinde görev alan Giovanni Giolitti hükümetini yetersiz bulmuş ve bu süre zarfında İtalya'nın Almanya ve Fransa gibi diğer Avrupa ülkelerinin gerisinde kaldığını öne sürmüşlerdir. Fakat geleceğe olan inançları, sanayileşme, makineleşme ve savaş istekleri savaşın kendilerini ayağa kaldıracağına inanmalarına sebep oluyordu. Bu görüşlerini de yaklaşan Birinci Dünya Savaşı'nı kullanarak besliyorlardı.¹²⁵

Fütürizm, birbirinden farklı sanatsal formlara ve akımlara ön ayak olmuştur, bunlardan en önemlileri Art Deco, Sürrealizm, Konstrüktivizm, Dada ve Neo-Fütürizm'dir, fakat 1944'te öncüleri ve liderleri Marinetti'nin

¹²² İtalyanca: Futurismo

¹²³ *The 20th-Century art book*. (Reprinted. ed.). London: Phaidon Press. 2001.

¹²⁴ Umbro Apollonio (ed.), *Futurist Manifestos*, MFA Publications, 2001

¹²⁵ Rye, J., *Futurism*, s. 14, London, 1972

ölümünden sonra fütürizm gücünü kaybetmiştir. Fütürizmin en önemli temsilcilerinden bazıları şunlardır: Giacomo Balla, Umberto Boccioni (Resim 8), Carlo Carra, Gino Severini...



Resim 6. Umberto Boccioni, 'Unique Forms of Continuity in Space', 1913, Bronz Heykel, Modern Sanatlar Müzesi

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:%27Unique_Forms_of_Continuity_in_Space%27, 1913 bronze by Umberto Boccioni.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:%27Unique_Forms_of_Continuity_in_Space%27,1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg)

Kübizmi, Fütürizmi izleyen senelerde aynı zamanda dünya sanat tarihini en çok meşgul eden ve günümüz sanatındaki formların doğuşuna ön ayak olan Dadaizm olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren Sol'un temel sanat anlayışı olan gerçekçilik geleneği, 1960'lar Avrupa'sında yerini tarihi avangard bir akım olan Dada'ya bırakmıştır.¹²⁶ Birinci Dünya Savaşı ve hemen sonrasında muhalif bir hareket olarak kısa bir süre var olan Dadacılar, deyim yerindeyse savaştan kaçarak Zürih, New York, Paris, Köln ve Berlin'de küçük gruplar oluşturmuşlardır. Bu bağlamda Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin en çok görüldüğü formlardan olan Dadaizm sanatsal form olarak anılmaya karşı çıkar, hatta Dadaistler 'anti-art' görüşünü benimserler. Yaptıkları eserleri bilerek beceriksizce yaparak, uzun ömürlü olmaları ya da başyapıt olmaları beklenmeden, tek seferlik karşı-sanat eseri diye düşünülerek yapılmış eserlerdir. Önceki ve var olan her şeye, her düşünceye, mantığa, kurallara ve en çok da sanata karşı olan Dada bildirisi,

¹²⁶ Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda*, s.157

savaştan kaçanların sığındığı Zürih'teki Cabaret Voltaire¹²⁷ adlı kafede 1916 senesinde açıklanmıştır.



Resim 7. Cabaret Voltaire, Zürih

[http://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_\(Zurich\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_(Zurich))

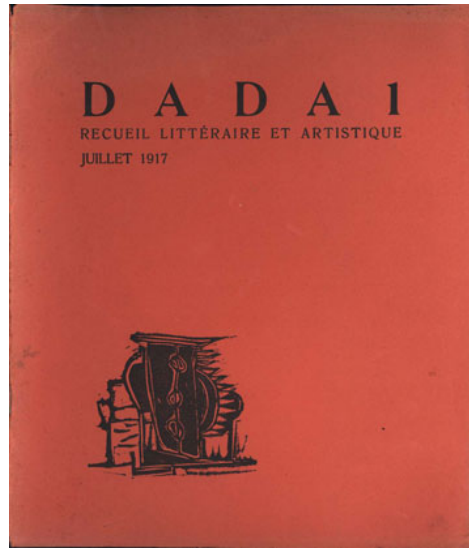
Dona Budd Sanat Bilgisinin Dili adlı kitabında şöyle yazar: “*Dada, Birinci Dünya Savaşı'nın gölgesinde, korkularından ve olumsuz tepkisinden doğmuştur. Bu evrensel hareket, bir grup artistin ve şairin Zürih'te Cabaret Voltaire adlı mekanda buluşmasıyla başlamıştır. Dada, mantık ve sebep ilişkisini reddeder; mantıksızlığı, irrasyonelliği ve sezgiyi yüceltir. Dada kelimesi anlamsızdır, bazıları bu anlamsız ismin bilerek konuştuğunu bazıları da Romanyalı sanatçı Tristan Tzara'nın ve Marcel Janco'nun sık sık kullandıkları kelimeler olan “da, da”¹²⁸ sözcüklerinden türetildiğini, bazıları da toplandıkları sırada sözlükten rastgele bir kelimeye dokunduklarını ve o kelimenin de Fransızca “dada” yani “oyuncak at” olduğunu iddia etmektedir.*”¹²⁹

¹²⁷ Bu kulüpte Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Sophie Taeuber-Arp ve Jean Arp, Dada bildirisini açıklamıştır. İsviçre Zürh'te, 1 Şubat 1916'da Hugo Ball tarafından açılan kafe. gece kulübü olarak kullanılan Cabaret Voltaire'de sanatsal ve politik konuların tartışılırken performanslar ve şovlar da gerçekleştirilirdi.

¹²⁸ Rusça: Evet, evet

¹²⁹ Budd, Dona, *The Language of Art Knowledge*, Pomegranate Communications, Inc.

Komünist eğilimli Alman Dada topluluğu milliyetçiliğe, emperyalizme karşı çıkmıştır. Var olan kültürel değerleri reddederek sanatın kendisine de küçümsemeyle bakmıştır.¹³⁰ Dadacı Richard Hülsenbeck'e göre, "sanatın tamamıyla büyük bir yenilgiye uğraması gerekir ve Dada bu yenilginin sınırlı doğasının tüm şiddetiyle gerçekleşmesini beklemektedir."¹³¹ Dada eylemleri, görsel sanatlar, edebiyat, şiir, sanat manifestoları, sanat kuramı, tiyatro ve grafik tasarımıyla iç içe geçmiştir ve tüm bunları savaş-karşıtı ve sanat-karşıtı¹³² bir tutumla gerçekleştirmiştir. Komünist ve sol bağlantılı Dadacılar sanat-karşıtı oldukları için kendilerini daha çok radikal bir grup olarak görüp "Devrimci Dadacı Merkez Komitesi" adına manifestolar hazırlamışlardır. Dada aktiviteleri kamuya açık yerlerde buluşmalar yaratmıştır aynı zamanda, halkla buluşmalar, sanatsal/edebî dergi yayımlamalar, sanat, siyaset ve kültür üzerine konuşmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu hareketin ana figürleri daha önceden de bahsedilmiş olan Cabaret Voltaire'in sahibi Hugo Ball, Tristan Tzara, Hannah Höch, Francis Picabia, Hans Arp, John Heartfield, Kurt Schwitters, Hans Richter ve sanat tarihini değiştirmiş olan Marcel Duchamp'tır...



Resim 8. "Dada" dergisinin ilk yayını. Editör: Tristan Tzara, Zürih 1917

<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/collection.htm>

¹³⁰ Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda*, s.39

¹³¹ Clark, Toby, a.g.m.

¹³² "Dada bir sanat değildir, anti-sanattır." Richter, Hans (1965), *Dada: Art and Anti-art*, New York and Toronto: Oxford University Press

Bahsedilen sanatçılar siyasi tutumlarını, önceden belirlenmiş politik ve sanatsal kavramları ön plana çıkarmaksızın ve özellikle saçma olmasını sağlayarak ortaya koyarlar. Marc Lowenthal, “*Ben Güzel Bir Canavarım: Şiir, Düzyazı ve Provokasyon*” adlı kitabında der ki: “*Dada, soyut sanata ve sesli şiire zemin hazırlamıştır; performans sanatının başlama noktası, postmodernizmin prelüd’ü (girişi), pop artın ilham kaynağı, anti-art anlayışının kutlanması, sürrealizmin başlangıcı olmuştur. Bu anti-art söylemi de sonradan 1960’lar ve sonrası sanatı ve hareketlerini anarşik-siyasi bir hal haline sokmuştur.*”¹³³ Hugo Ball’ın performansları, Hannah Höch’ün fotomontajları, Marcel Duchamp’ın hazır-nesne kullanımı ve bedensel performansları, Francis Picabia’nın resimleri, John Heartfield’in fotomontaj ve kolajları,¹³⁴ Kurt Schwitters’in ‘Merz’ yapısı¹³⁵...

Bu ilk dönem modernistleri, normalde fark edilmeyecek şeyleri malzeme olarak kullanmışlardır: Max Ernst baskı resimleri, Kurt Schwitters kullanılmış tramvay biletleri, Hannah Höch fotoğrafları kullanarak asamblaj yaptı. Bulunmuş nesleri sanat eseri içine yedirme yöntemi, elbette ki Marcel Duchamp’la doruğuna ulaştı.¹³⁶ Kolajın yanı sıra, Hannah Höch’ün etkinlik alanının daha çok fotomontaj çalışmaları olduğu görülmektedir. “*Hem cinsel hem politik devrimi simgeleyen bir imge yaratmak için tekniğin tahrip etme ve gülünçleştirme potansiyelini kullanmıştır.*”¹³⁷

¹³³ Marc Lowenthal, translator's introduction to [Francis Picabia's I Am a Beautiful Monster: Poetry, Prose, And Provocation](#)

¹³⁴ Kolajlar bu dönemde çok önemli yer tutmaktadır. Kesilmiş resimlerin, kullanılmış biletlerin, gazetelerin, hatta küçük bulunmuş nesnelere doğrudan tuvalin üzerine yerleştirilmiştir.

¹³⁵ Kurt Schwitters, Merzbau’da (1919’da başladı) Hanover’daki evini mekânsal deneyleri için bir araç olarak kullandı, ev daha sonra Schwitters’in sanat pratiğinin mikrokozmosu haline geldi. (Artun, Ali (ed.), *Sanatçı Müzeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul: 2005, s.13)

¹³⁶ Artun, Ali (ed.), *Sanatçı Müzeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul: 2005, s.13)

¹³⁷ Clark, Toby, s. 37



Resim 9. Hannah Höch. *Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*. 1919, Kolaj, 90x144 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin

http://manuttall.files.wordpress.com/2011/11/dada_berlin_081.jpg

Örneklerde de görüldüğü gibi birçok farklı alanda iş ortaya çıkarmıştır Dadacılar. Ama özellikle fotomontaj tekniği çok önemli yer tutar. Dadacılar için fotomontaj, estetik karşıtı propaganda imgeleri üretmenin bir yolu olarak özel bir önem taşımıştır.¹³⁸ Gerçekçiliği dünyayı değiştirmeden kopyalayan mimetik bir akım olarak görürler, bu sebeple de gerçekçiliğin dünyayla etkin değil edilgen bir ilişki kurduğunu söylerler. Fotomontaj ise hem toplumsallık içeren tutumu ve seçme, dağılım, bir araya gelme gibi öğeler içerdiğinden toplumun devrimci yeniden yapılanmasını gözler önüne serdiği için benimsemektedirler. Bu metinde de bahsedildiği gibi yirminci yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkan genel tavır zaten klasik perspektif kurallarını ve geleneksel görme biçimlerini yıkmaya amacını gütmektedir.

¹³⁸ Clark, Toby, a.g.e., s.39

Dadacı sanatçılara göre klasik perspektif, “işçi sınıfı ücretli kölelere indirgeyen, ölümcül bir savaş makinesi üreten Batı kapitalizminin mantıksal ve yararçı bakış açısının bir sıçraması olan rasyonel düzeni ifade etmektedir.”¹³⁹ Dadaizm her ne kadar kısa bir süre de var olmuş olsalar, yaptıkları ve dünyaya yayılmaları sebebiyle birçok sanatçıyı özellikle 1960’ların politik sanat ortamını çok etkilemişlerdir.

Bahsedilenlerin hepsi günümüz sanatsal oluşumlarının bugünkü halini birebir etkileyen faktörlerdendir ve günümüz sanat pratiklerinde çok önemli bir yeri vardır. Bahsedilen sanatçılardan en etkin olan Marcel Duchamp’dan bahsedilirse, yirminci yüzyılda Avrupa ve Kuzey Amerika’nın en önemli sanatçılarından Duchamp, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika’da pop sanatı ve kavramsal sanat akımlarının temellerinin atılmasında en etkili isimlerden biri olmuştur. Sanat tarihine en büyük katkısı, var olan normları sorgulama, uyarma, eleştirme yetisiydi. Duchamp, birçok sanatçının eserini "retinal" yani sadece göze hitap eder bulmuş ve bunun yerine sanatı "yeniden zihnin hizmetine sunmak gerektiğini" söylemiştir. Doğal olarak Duchamp’ın tabu deviren tarzı, Kübizm’den Dada’ya ve Sürrealizme birçok sanat akımıyla bağlantılandırılmış, Pop sanat (Andy Warhol), Minimalizm (Robert Morris) Kavramsal Sanat (Sol LeWitt) gibi birçok akıma yön vermiştir.

Duchamp “sanat eserleri gündelik el ürünleri haline gelerek ‘yaratıcı edimin özünü’ oluşturan ‘estetik ozmos’ tersine çevirmektedir.” der ve bu tersine çevrimi¹⁴⁰ itinayla gösterir. Bilinen anlamıyla sanat nesnesi anlayışının kırılıp gündelik ürünlerin, sıradan şeylerin sanat adı altında ortaya çıkışı Duchamp’ın ready-made işlerine dayandırılabilir. Ready made dendiğinde hazır buluntular ya da hazır nesne kavramları anlaşılır ve 1913’te ortaya koyduğu ilk hazır nesne olan Bisiklet tekerleği ile birlikte Duchamp sanatsal yeteneğin antitezi olan bir yaratıcı sürece girdiği görülür. Çünkü Duchamp

¹³⁹ Clark, Toby, a.g.e., s.39

¹⁴⁰ Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*, s.30

için yaratma edimi bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi yalnızca el becerisine bağlı olmaktan çıkıp zihinsel bir süreç içinde evrilmiştir.¹⁴¹ Amaç gündelik nesnelere estetik nesnelere olarak göstermek, böylece onların sıradanlığını göz ardı etmemizi sağlamaktır; bu sırada da estetik sıradanlaştırılmaktadır.



Resim 10. Marcel Duchamp, Rose Sélavy, 1921, Man Ray tarafından fotoğraflanmıştır, Philadelphia Sanat Müzesi

<http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/507.html>

Duchamp'ın 1917 tarihli Fountain (Çeşme) adlı işi herhangi bir pisuarın sergilenmesidir. R.Mutt imzalı bu pisuar sanat nesnesi olarak sergilenmiştir. Pisuarın sanat meselesi haline getirilip, tartışılması ne kadar garip gelse de altında yatan mesele Duchamp'ın sözleriyle şöyledir:

“Bay Mutt’un pisuarı kendi elleriyle yapıp yapmadığı bir önem taşımaz. Ama Pisuarı seçen odur. Gündelik hayata ait sıradan bir şeyi alıp öyle bir sunar ki, onun yararlılık bakımından taşıdığı önem, edindiği yeni ünvan ve getirdiği yeni bakış açısı tarafından silinir; Bay Mutt sunduğu nesneye ait yeni bir düşünce yaratır.”¹⁴²

¹⁴¹ Donald Kuspit. s. 95

¹⁴² Marcel Duchamp, “The Richard Mutt Case’ 1917”, *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, der. C. Harrison ve P. Wood (Oxford: Blackwell, 1993) s. 248



Resim 11. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Hazır nesne

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Duchamp_Fontaine.jpg

Fountain, 2004 senesinde 500 sanatçı ve tarihçi tarafından “20. Yüzyılın en etkileyici sanat yapıtı” seçilmiştir¹⁴³ Akabinde Duchamp’ın seri-üretim nesnelere kullanarak sanat nedir sorusunu sorgulamaya çalıştığı ve sanat nesnesi olmak için hangi koşulların sağlanması gerekir diye düşündürmeyi amaçladığı sırada hazır nesnelere bir form olarak kabul edilip her yerde sunulmaya başladığı bir çağ başlamıştır. Duchamp bilindiği üzere sadece pisuar’ı sergi mekanında sunmamıştır. Pisuarın yanı sıra şişe raflarını, bisiklet tekeri ve sandalyeyi de sunmuştur. Duchamp ayrıca, Leonardo da Vinci’nin Mona Lisa tablosunun parodisini de yaparak ortaya çıkan yeni işe “L.H.O.O.Q” adını vermiştir.

Her ne kadar hazır nesnelere kullanılmaya başlandığı dönem ve koşullarıyla günümüzdeki hazır nesne kullanım mantalitesi ve buna bağlı üretilen çalışmalar ve sorunsallar farklılaşsa da aralarında en azından maddi bir ilişki vardır. 20. Yüzyılda görücüye çıkan hazır nesnelere ‘anti’ bir şey ortaya koymak için, alaycı unsurlarla, sorgulanmaya açık unsurlar barındırıyordu.

¹⁴³[Duchamp's urinal tops art survey](#), BBC News, 1 December 2004.

Günümüz sanatında ise olabilirliği sorgulanmıyor, var olan düzende ahenk içinde yer alıyor. Günümüz sanatında gelişen ve ilerleyen teknoloji, yeni estetik arayışlar, piyasa ve popülerlik kaygısı yeni teknikleri vaat ediyor ve sanat artık izleyiciyi şaşırtmıyor.

Günlük tüketim ve seri-üretim nesnelere sanat objesi mahiyetinde kullanılması sanatın ve nesnesinin anlamını, kullanım alanını, yeni sorunları; sanatçı ve izleyici ilişkisini, sanatçı ve iş ilişkisini dolayısıyla iş ve izleyici ilişkisini haliyle değiştirmiştir. Bahsedilen sensorium kavramında açıklandığı gibi aslında sadece o nesneyi sanat eseri olarak seçme ve düşünme yoluyla dahi o nesnelere dönüştürülmüştür. Tabii ki nesnelere bu anlamda kullanılmaya başlaması Marcel Duchamp ve devamındakilerle gerçekleşir ve Dada sonrası pek çok anlayışta da örnek vermeye başlar. Günümüzde hazır-nesnelere izleyiciyle kurduğu iletişim felsefe ve sanatın kesişmesiyle farklı bir yere gelmiştir, bu nesnelere bir şekilde bireyin/izleyicinin duyularına gönderme yapmaktadır ve bu sayede dikkate değerdir.

Yirminci yüzyıl manifestolar çağıdır. Her biri aynı zamanda kültürel hareketler de olan sanatsal anlayışı savunurken öne çıkan öncüler/sözcüler manifesto yayınladılar. Çok büyük bir kesimi etkisine almış bir sanatsal hareket olan Sürrealizmin de bir manifestosu vardır. 1920'lerin başında görsel eserleriyle ön plana çıkan ve dikkat çeken Sürrealizm'in yayılmasında, modern çağda önem kazanan psikanalitik yaklaşımların da büyük katkısı vardır. Sürrealistlerin amaçları rüya ve gerçeklik arasındaki çelişkili durumları gidermektir. Sanatçılar mantıksız, sinir bozucu sahneleri fotografik bir hassasiyetle çizerler, gündelik kullanım nesnelere garip yaratıklar ortaya çıkartırlar ve kendi düşüncelerini ya da kapsamlarını şuursuzca ifade etmeye yarayacak çizim teknikleri geliştirirlerdi.¹⁴⁴ Her şeyin üstünde Sürrealist öncülerden ve Sürrealist manifestoyu yazan André Breton için sürrealizm devrimci bir harekettir.

¹⁴⁴ Contributors Rachel Barnes (2001). *The 20th-Century art book*. (Reprinted. ed.). London: Phaidon Press



Resim 12. Troçki, Diego Rivera, André Breton

http://manodemandiocadocumentos.blogspot.com.tr/2012/03/frida-kahlo-diego-rivera-y-leon-trotsky_12.html

Savaş sonrasında Dada hareketlerinden, sanatsal tekniklerinden etkilenen sürrealistler de birçok farklı pratiğe ilham kaynağı olmuşlardır. Görsel sanatları, edebiyatı, sinemayı, tiyatroyu, müziği, siyasi görüşü, felsefeyi ve toplumsal kuramları etkileyen sürrealizmin altyapısını rüyalar ve bilinçaltı oluşturmaktadır. Ortaya çıktıkları sene olan 1920’lerde otomatizm¹⁴⁵ adı verilen bir teknikle düşüncelerini sansürlemeden birbiri ardına yazıyor ve yazdıkça otomatizme inanan sanatçılar ve yazarlarca destekleniyorlardı. Giderek büyümeye başlayan grubun içinde Max Ernst, René Magritte, Salvador Dali, Marcel Duchamp, Joan Miró, Yves Tanguy, Man Ray, Hans Arp, Antonin Artaud¹⁴⁶ gibi ve daha birçok sanatçı vardır.

¹⁴⁵ otomatizm : otomatik yazma – akıllarına ne geliyorsa yazmak demek. Birbirleriyle bağlantılı olup olmadıklarının bir önemi yoktur. Sansürsüz bir şekilde yayınlanan bu düşünceler sonradan “The Magnetic Fields” adıyla kitaplaştırılmıştır.

¹⁴⁶ Dawn Ades, with Matthew Gale: "Surrealism", *The Oxford Companion to Western Art*. Ed. Hugh Brigstocke. Oxford University Press, 2001. Grove Art Online. Oxford University Press, 2007. Accessed March 15, 2007,

Psikanalitik düşüncenin yapıtaşlarından olan Sigmund Freud'un 'serbest çağrışım', rüya analizleri ve bilinçaltına yönelik çalışmaları Sürrealistlerin bir numaralı yöntemleri olmuştur. Yukarıda sayılanları uygulamak üzere birçok farklı yöntem denedikleri ve geliştirdikleri için de tuhaf gözle bakılmışlardır.



Resim 13. René Magritte, Tecavüz, 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya,
73.3x54.6 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York
<http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/rape-1934>

Sanatçıların resimlerinde görüldüğü gibi rüya hali bulunmaktadır ve resimleri dış dünyadan yalıtılmış estetik mekanlardır. Dadaistlerde ve sürrealistlerde 1970'lerle 1980'lerin postmodern avangard sanatçılarında benzer bir işleyiş bulunabilir. Nadire kabineleri'nden özenilerek yaratılmış dünyalar¹⁴⁷ ...

¹⁴⁷ Nadire Kabineleri: dünyanın tek bir oda ya da kabine içerisinde, önceden düzenlenebilen kişisel bir ortamda saklanabileceği düşüncesine dayanır.

1930'lara gelindikçe birçok sürrealist kendilerini komünizmle ¹⁴⁸ , dolayısıyla bildirisini Karl Marx ve Friedrich Engels'in yazdığı Komünist Parti ile bağdaştırmaktaydı. Sürrealizm ve siyasi eğilim hakkında önde gelen belge Özgür Devrimci Sanat İçin Manifesto'dur. ¹⁴⁹ André Breton ve Diego Rivera ¹⁵⁰ imzasıyla basılmıştır fakat aslında Breton ve Leon Trotsky ¹⁵¹ tarafından düzenlenmiştir. ¹⁵² Komünizm-kapitalizm meselesine tavır alışları, manifesto yayınlamaları, karar mekanizmaları, psikanalizin yönlendirmesiyle sürrealizm ilk bakışta sanatın siyasi yorumlanışlarından biri gibi gelmese de aslında görünmez bir şekilde siyasidir.

Anlaşıldığı üzere yirminci yüzyıl ortamını şekillendiren şeyler savaşlar, devrimler, milliyetçilik, sanayileşme gibi etkenlerdir. Savaşlar ve devrimler varsa onları savunan kitleler için de karşılıkları vardır, bunlar milliyetçilikle, propagandayla ya da savaş-karşıtlığıyla gösterir. Çok yara alanla hasar veren arasındaki iletişim ya da iletişimsizlik, güç, iktidar meseleleri bu alanın ve propaganda sanatının yeşermesinde sahne alır. İkinci dünya Savaşı zamanında zirveye çıkan propaganda sanatı beraberinde birçok şeyi de tetiklemiştir. ABD'nin güç kazanması Avrupa'nın savaş halinde oluşunun da gündemde olduğu bu dönemde sanatçıların sığınaklarından biri de New York'tu ve bu bağlamda Avrupa'da barınamayan sanatçıların da gelmesiyle 1940'ların ortalarından itibaren de New York, modern sanatın merkezi olmuştur. ¹⁵³ Bu sayede de savaşı takip eden yıllarda modern sanat kapsamında müze, galeri ve yayınlar artmıştır.

Siyasi bir ortam sanatsal yeniliklerin doğmasını sağlamıştır, fakat bu yeni değildir, tarihte nasıl ki sanat birçok form değiştirmiş, kült değerden

¹⁴⁸ [Harper, Douglas. "communism". *Online Etymology Dictionary*.](#)

¹⁴⁹ Manifesto for a Free Revolutionary Art

¹⁵⁰ Meksikalı ressam. Meksika toplumsal yapısını anlatan çok sayıda resim ve duvar resmi bulunmaktadır. Frida Kahlo'nun eşidir.

¹⁵¹ Troçki: Rus Marksist devrimci ve kuramcı. Kızıl Ordu'nun kurucusu ve ilk lideri. Siyasi liderliğinin yanı sıra sanatla da çok alakalıdır. 1930'ların sonunda Frida Kahlo, Diego Rivera ve André Breton'la tanışmıştır ve birlikte "Pour un art révolutionnaire indépendant" yani Sanatta Özgür Bir Devrim İçin adlı bildiriye 1938 senesinde yayınlamışlardır.

¹⁵² Lewis, Helena. *Dada Turns Red*. 1990. University of Edinburgh Press. A history of the uneasy relations between Surrealists and Communists from the 1920s through the 1950s.

¹⁵³ Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda*, s.12

sergilenme değerine geçmiş ve gelenekler yıkılmış yerine yeni kuralsız kurallar gelmiştir. Aynı şekilde sanatın politika için kullanılması da yeni değildir. Tarihte şehir devletleri, krallar, imparatorluklar kendisini ifade etmesi için ya mimara, ya da ressama kendi istediği doğrultuda yönlendirmiştir. İstediği giysiler içinde, istediği gibi görünerek... Yüzlerce sene, dünya üzerindeki tüm hükümdarlar g ve iktidarın simgesi olarak sanatı kullanmışlardır. İkinci Dünya Savaşına denk gelen zamanlarda da hiç bir şey değişmemiş, güçlü olan kendisini daha da güçlü yapmak için sanatı kullanmıştır. Sinema filmleri, mimetik hareketler, resim, afişler, illüstrasyonlar gibi çok manipüle edici unsurlar kullanılmaktan ekinilmemiştir.

Bahsedilen dönemler kitle iletişim araçlarının arttığı ve yoğun olarak kullanıldığı bir dönemdir. Fakat kitle iletişim araçları konusundaki araştırmalar göstermiştir ki, her imge herkesi aynı oranda etkilememektedir. İzleyicinin evresel şartları, deneyimleri de gelen imgeler kadar önemlidir. Fakat genel olarak propaganda aracı olarak kullanılabilcek şeyler şunlardır: Mimarlık, tiyatro, müzik, spor, kıyafet ve sa kesimi kadar kitap yakma, cinayet, intihar ve terörizm gibi şiddet gösterileri ¹⁵⁴ de politik bir düşünce iletebilir.

Marksist düşüncenin, alt-yapı st-yapıyı belirler söylemi biçim ve içerik hakkında bilgi vermektedir. Bu bağlamda içerik biçimi belirler ve ona göre yorumlanır. Marksizm'de hep ileriye dönük temenniler, güzel hayaller vardır; gelecekteki devletler, politika, insanlar, akıl, beklentiler her zaman şimdikinden daha yüksek ve daha başarılı olacaktır. Marksist düşüncenin kolektif emekle düzenlenen insan pratiklerinin geleceği iyileştireceği dşnlmekteydi. Bu görüş de birbirinden farklı akımlara önderlik etmiştir. Devrimin bir karnaval olarak etkileyici bir biçimde yeniden sunulması ¹⁵⁵ hem siyasi hem sanat liderlerince farklı yorumlanmış ve uygulanmıştır.

¹⁵⁴ Clark, Toby, Sanat ve Propaganda, s.18

¹⁵⁵ Clark, Toby, Sanat ve Propaganda, s.93

5.2. İkinci Dünya Savaşı Sonrası

“Parizyen avangardı yürürlükten kaldıran Greenberg, New York’u dünya kültürünün merkezine yerleştirir.”¹⁵⁶

İkinci Dünya Savaşı yüzyılı her yönden çok etkilemiştir. Teknolojik yenilikler, ahlak, din, toplumsallık, sanat ve siyasetin etkilenmemesi mümkün gözükmemektedir. Avrupa’da bu durum insanların daha güvenli yerlere göç etmelerine yol açmıştır. 6.6. bölümde de bahsedildiği gibi sanat dünyasının merkezi 1940’lardan itibaren Paris olmaktan çıkıp, Amerika olmuştur. Bunu sağlayan etmenlerin Avrupa kökenli olduğu yine aşikardır. 1930’lu yıllardan başlayarak Almanya ve İtalya gibi daha sonradan faşizan bir tutum baş gösterecek ülkelerdeki totaliter rejimlerle sanatın tahtı sarsılmaya başlanmıştır, böylece sanatçılar Amerika’ya göç etmek zorunda kalmışlardır. İkinci dünya Savaşı’yla birlikte de bu sayı giderek artmıştır.¹⁵⁷ Göç edenler arasında André Breton, Yves Tanguy, Max Ernst, Piet Mondrian, Adorno ve daha birçoğu bulunmaktadır.

Soyut ekspresyonizmle alakalı Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg şunları demiştir: “Artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır.”¹⁵⁸ Aynı zamanda Avrupa’daki savaş ve büyük buhran sebebiyle de ekonomik güç kazanan Amerika’nın yeni konumu da sanatçıları cezbetmiştir. Böylece Amerika’da hem sanatçılar bir araya gelmiş hem de yeni dergiler, galeriler, akademiler açılarak “sanat okulu” ortamı sağlanmıştır.¹⁵⁹ Savaş Amerika’yı etkilemiştir ama Avrupa kadar hasar görmemiş, hatta daha sağlam çıkmıştır. Savaş öncesi Amerika’da daha çok yerel konular ve figüratif desenler işlenirken, savaş sonrası Amerika’da soyut ve ekspresyonist bir tutum görülmektedir. Fransız sanat tarihçisi Serge Guilbault, “New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?” kitabında, evrensel bu dönüşümün politik

¹⁵⁶ Serge Guilbault, “The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the “Vital Center”, Art in Modern Culture, An Anthology of Critical Texts, der. F. Frascina ve J. Harris (Londra: Phaidon, 1992) s. 247

¹⁵⁷ Antmen, Ahu, a.g.y., s. 143

¹⁵⁸ Antmen, Ahu, a.g.y., s.144

¹⁵⁹ Antmen, Ahu, a.g.y., s.145

ideolojisinin olduğundan bahseder. Guilbault'a göre, Amerikan hükümeti 1935-1943 yılları arasında sanatçılara yoğun destek verilmiştir ve bu kampanyanın adı 'Federal Sanat Projesi'dir. Bu kapsamda, büyük buhranların yaşandığı, krizlerin patlak verdiği bir savaş ortamında işsiz kalan sanatçılar devlete bağlı maaşlı ressamlar olarak halka açık mekanlarda ısmarlama sanat yapmışlardır ve böylece Marksist anlayış olan 'sanat sanat içindir' düşüncesinin kaybolduğu ve 'sanat toplum içindir' anlayışının ön plana çıktığı görülür.¹⁶⁰Bu sanatçılardan bazıları şunlardır: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Arshile Gorky, Jackson Pollock...



Resim 14. Federal Sanat Projesi, Sergi Afişi

<http://postersforthepeople.com/exhibition-federal-art-project-pa-state-museum.html>

Gündelik yaşamın gerçekliğiyle sanatın gerçekliğinin kesin bir ayrımı¹⁶¹ vardır Amerikan Soyut Dışavurumculuğunda. New York Okulu olarak da bilinen bu akımın başlıca sanatçıları arasında Jackson Pollock, Willem de Kooning, Barnett Newman¹⁶², Mark Rothko, Franz Kline gibi isimler yer

¹⁶⁰ Antmen, Ahu, a.g.y., s.146

¹⁶¹ Ad Reinhardt

¹⁶² Barnett Newman, Clyfford Stil ve Mark Rothko gibi sanatçılar; tarihsel göndermelerden kurtulmuş, gerçek somut ilhamın imgesini ürettikleri iddiası ile çıkış yapmışlardır. (France Farago, **Sanat**, Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 260)

alır. Barnett Newman der ki, “*Modern Amerikan sanatçıları olarak bir araya geldik, çünkü ... dünyanın kültürel merkezi olması ümit edilen bir Amerika’yı yeterince yansıtacak bir sanatı kamuya sunma ihtiyacı duyuyoruz.*”¹⁶³



Resim 15. Barnett Newman, Onement I., 1948, Tuval üzerine yağlıboya, 69.2 x 41.2 cm, © 2014 Barnett Newman Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4285&page_number=6&template_id=1&sort_order=1

Bu akımda ressamalar, görsellerde de görüldüğü gibi, nesnelerin mimetik formda tasvir edilmesinden çok uzaktadır. Soyut ekspresyonizm’de nesnelerin temsiline yer yoktur ve sanatçılar kendilerini şekillerle ve renkle ifade eder. Rosenberg’e göre Amerikan resmindeki dönüşüm “politik, estetik ve ahlaki tüm değerlerden sıyrılarak, bir özgürlük eylemi olarak salt resim yapmaya başlayarak yaşanıyor.”¹⁶⁴ Hem açıklamalardan hem de resimlerden görülüyor ki Soyut ekspresyonizm biçimci bir hareketin öncüsü rolündedir. Amerikan Rönesans’ını ‘Avangard ve Kitsch’ adlı makalesiyle başlatan Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg’in “teorik stratejilerinin,

¹⁶³ Serge Guilbaut, “The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the “Vital Center”, Art in Modern Culture, An Anthology of Critical Texts, der. F. Frascina ve J. Harris (Londra: Phaidon, 1992) s. 243

¹⁶⁴ Antmen, Ahu, a.g.y., s.148

New York galerileri ve Modern Sanat müzesi tarafından kurumlaştırılması sayesinde, soyut ekspresyonizm, İkinci Dünya Savaşı ertesinden ABD'nin Avrupa'ya yaptığı kültürel çıkarmanın ve Soğuk Savaş dönemi kültürel politikalarının etkili bir silahı haline gelir.”¹⁶⁵

Yukarıda bahsedilen soyutlamacı anlayışı eleştiren bir sanatsal hareket vardır: Pop-Art. Pop-Art 1950'lerin ortalarında Birleşik Krallık'ta, 50'lerin sonlarına doğru da Amerika'da birbirinden bağımsız bir şekilde ortaya çıkmıştır.¹⁶⁶ Soyut ekspresyonizme tepki gösteren genç sanatçılar bu akımı yaygınlaştırmışlardır. Birbirinden alakasız materyallerin kombine edilmesiyle bir bütün yaratan Pop-Art kitle kültüründe çok önemli bir yer tutar. Pop-Art'ı her yerde görmek mümkündür, afişlerde, sinemada, çizgi filmlerde, reklamlarda, mizah dergilerinde, dünyevi kültür nesnelerinde, sokaklarda, kitaplarda, sergilerde...

“Pop Sanat:

Popülerdir (kitleler için tasarlanmıştır)

Geçicidir (kısa vadeli bir çözümdür)

Harcanabilir (hemen unutulur)

Ucuzdur

Seri üretilmiştir

Gençtir (hedef kitlesi gençliktir)

Esprilidir

Seksidir

Numaracıdır

Gösterişlidir

Ticaretin büyüğüdür.”

Richard Hamilton, Smithson'lara Mektup'tan, 1957¹⁶⁷

¹⁶⁵ Bürger, Peter, Artun, Ali (sunuş), Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, 7. baskı, 2012, İstanbul, s.19

¹⁶⁶ Livingstone, M., *Pop Art: A Continuing History*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1990

¹⁶⁷ Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s.159

Pop-Art için İngiliz sanatçı Richard Hamilton şöyle der: “Toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır: 20. Yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır.”¹⁶⁸ Kes-yapıştır tekniğiyle yapılan Pop-Art’ın olayı aslında herkesin bunu yapabileceğini göstermesidir. Tamamen popüler kültür öğelerine ve herkese hitap eden; herkesin görmeye alışmış olduğu objeler kullanılmıştır. Eduardo Paolozzi, David Hockney gibi sanatçıların bulunduğu İngiltere’nin yanı sıra Amerikalı sanatçılar da popüler kültür öğelerini kullandıkları işleriyle gündeme gelmişlerdir. Amerika’da soyut dışavurumculuktan uzaklaşıp yeni şeyler denemek isteyen, ünleri dünyayı dolaşan bazı sanatçılar şöyledir: Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg...

Rauschenberg bazı eserlerinde gündelik nesnelere geleneksel resim geleneğini bir arada kullanır; Jasper Johns ise ilk bakışta orijinal sanılan fakat asıl işlevinden hem teknik hem anlam bakımından çok farklı olan imge/nesnelere kullanır. Hazır nesnelere kullanılması hatta özellikle biçim olarak tercih edilmesi ve yeni estetik anlayış doğurması akla Marcel Duchamp ve hazır nesnelere getirir. Fakat Duchamp’ın Hans Richter’e yazdığı mektupta bu konudaki hassasiyeti ve hayal kırıklığı göze çarpar. Mektupta der ki:

*“Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi kelimelerle anılan Neo-Dada’nın kökeni Dada’dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay çıkıp yolu oluşturmaktadır. Ben hazır nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!”*¹⁶⁹

¹⁶⁸ Antmen, Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.159

¹⁶⁹ Antmen, Ahu, a.g.y., s. 161

Görüldüğü gibi bir fenomenin çıkış yolu ve ulaştığı nokta çok farklı olabilmektedir. Bu durum gösterir ki, İkinci Dünya Savaşı sonrası tırmanışa geçen tüketim kültürü imgelerin kullanmalarının sebebi yüksek kültür ve alt kültür ayrımı olmaksızın kolay anlaşılır ürünleri seçmektir. Marcel Duchamp, sanat dünyasında nasıl öncü ve her şeyi değiştiren bir karakterse, Andy Warhol¹⁷⁰ da onun kadar sansasyonel ve kural kırıcı olmuştur. Warhol, temsil ettiği Pop-Art gibi kendi yüzünü, bedenini ve düşüncelerini de seri-üretim nesnesi olarak kullanmıştır. Hem ressam, hem reklamcı ve sinemacı, bunların yanında yapımcı da olan Warhol kendisini ve işini hazır nesne kullanarak hazır nesne haline de getirmiştir. Warhol ve diğer Pop sanatçılar her ne kadar yağlıboya ve tuval üzerine resim yapsalar da günlük tüketim malzemelerinden birebir yararlandıkları için ortaya çıkan işin fotografik yanı da vardır.

5.3. Yirminci Yüzyılın Ortalarından Devrimci Bir Ses: Sitüasyonist Enternasyonal

Sitüasyonist Enternasyonal hangi bölümün içine konsa kendini daha çok gösterir konusunda çok düşünülmüştür. İçeriği ve eylem pratiğine katkıları sebebiyle bu bölümde yer almaktadır.

Sürrealizmin absürd ve amaçsız eylemlerinin politik bir tavrı olduğu daha önceden belirtilmişti, bu bağlamda komünist sürrealistlerin kapitalist sistemden taraf kullanılmadığını söylemek gerekir. Bu gelenek Guy Debord'un da yer aldığı bir sanatçı ve yazarlar topluluğunun 1957 yılında kurduğu Sitüasyonist Enternasyonal tarafından yeniden ele alınmış ve Mayıs 1968 Olaylarıyla doruk noktasına ulaşmıştır.¹⁷¹ Sitüasyonist

¹⁷⁰ Andy Warhol. 1928-1987 yılları arasında yaşayan Amerikalı sanatçı. 1950'lerde yaptığı illüstrasyonlarla moda dünyasında yer almışken, 1960'larda resme yönelmiş ve reklam afişleri & illüstrasyonları gibi eserler ortaya çıkarmıştır. Amerikan yaşam standardını birebir, hiçbir değiştirme ve öznellik olmadan sergilemiştir. Yeteneğe dayalı resimlerdeki el becerisini reddeden Warhol, makineyi, makinelemeyi yüceltmıştır. Seri-üretim nesnelerini sanat nesnesi olarak sergilerken, kendisi ve işlerini de öyle görmüştür.

¹⁷¹ Clark, Toby, a.g.e., s. 165

Enternasyonal, üç Avrupalı grubun¹⁷² temsilcilerinin sahip oldukları ortak noktaları ve beraber yapabilecekleri şeyleri görmek için buluşmalarından bir yıl sonra 1957 yılında İtalya’da kurulmuştur.

Sitüasyon kelimesinin Türkçe karşılığı ‘durum’dur ve bu bağlamda Sitüasyonist Enternasyonal üyeleri durumların yapılanmasıyla uğraşır ve derler ki “bir durumun inşa edilmesi, oldukça büyük bir insan topluluğunun işbirliğini ve katılımını gerektiren bir şeydi¹⁷³”. SE¹⁷⁴, devrimcilerden oluşan bir grup olarak, kendisini avangard olarak örgütlemiş ve yönetmiştir. Sitüasyonist Enternasyonal, ilk başta, yirminci yüzyıl Avrupa’sının çalkalandığı milletler, milliyetçilik, kimlik, sınırlar gibi bağlarından tamamen kurtulup dünyada neler olup bittiğini görmek ve göstermek istemişlerdir. Sanat ve politikanın yeniden ele alınacağı –ama birbirleriyle olan ilişkini denetlemek üzere değil, birbirlerini zenginleştirecekleri ve güçlendirecekleri şekilde ele alınacakları- birleşik bir proje yapmak istiyorlardı.¹⁷⁵

1957-1972 arasında faaliyet gösteren Sitüasyonist Enternasyonal geçmişini ardında bırakıp, günlük hayatla bağdaşan durumlar ve bireylerin öznelliği üzerinde durmuşlardır. SE’ye göre hem içinde buldukları modern sanat ortamı hem de politik düze; toplumun çoğunluğu için burada ve şimdi etkilidir. SE’nin en çok bilinen ve kurucularından olan Guy Debord insanlar arasındaki ilişkilere hükmeden ve toplumumuzu onun müşterilerinden biri haline getiren günlük hayat gösterisinin yerine geçen “Gösteri Toplumu” kavramını üretti. SE modası geçmiş olanı bilerek ve isteyerek devam ettiren irrasyonel toplum olan ‘gösteri toplumu’na karşı bir saldırı başlatmış ve başkalarının da katılacağından emin olmuştur.¹⁷⁶ Bu grubun üyeleri sanat ve politikanın birleşmiş halini, yani sosyal hayatın yeni biçimlerini yaratmak isterler. Ana felsefeleri “üniter bir çevrenin ve olayların bir oyununun

¹⁷² Sitüasyonist Enternasyonal’i oluşturan gruplar: Letrist Enternasyonal (1952, Fransa); IMIB (The International Movement for an Imaginist Bauhaus) (1953, İtalya); COBRA (1948, Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam Kökenli)

¹⁷³ Sitüasyonist Enternasyonal, AltıKırkbeş Yayınları, s.21

¹⁷⁴ SE: Sitüasyonist Enternasyonal

¹⁷⁵ A.g.y., s.18

¹⁷⁶ A.g.y., s.19

kolektif örgütü tarafından somut ve kasıtlı bir şekilde “yapılandırılan bir hayat anı” olarak tanımlayacağı “varedilmiş durum”¹⁷⁷ olarak belirtirler.

Giderek güç kazanan kapitalist dünyayı büyük ölçüde eleştiriyorlardı ve tüketim mallarıyla kurulan ilişkiden rahatsızlardı. Debord’un terimleriyle, izleyici iktidar görüntüleri yoluyla aktarılan sosyal ilişkilerin asambلاجıdır.¹⁷⁸ Bu teoriyle birlikte, Debord ve Sitüasyonist Enternasyonal Fransa’daki Mayıs 1968 Olaylarında çok etkileyici rol oynamıştır. Eylemlere, başkaldırlara katılarak ve birçok protestocuyu da yanlarına çekerek çok büyük bir etkisi olmuştur.

Sitüasyonist Enternasyonal üyelerinin yayınladığı manifestolarda yer alan metinlerden biri olan “Modern Kültür’de Devrim ve Karşı Devrim” şöyle başlar: “Öncelikle, dünyanın değişmesi gerektiğini düşünüyoruz. İçinde kendimizi hapsedilmiş hissettiğimiz hayatın ve toplumun en özgürleştirici değişimini istiyoruz. Böyle bir değişimin uygun eylemler yoluyla mümkün olacağını biliyoruz.”¹⁷⁹ Devrimci politik bir eylemin kitleyi örgütlemesi ve bu yolla özgürleştireceğini savunan SE’ye göre değişim için kolektif bir avangard kavramı gereklidir.

“Bizim ana fikrimiz durumların inşa edilmesidir, bir başka deyişle, hayatın anlık ambiyanlarının somut bir şekilde inşa edilmesi ve onların daha üstün bir tutkusal niteliğe dönüştürülmesidir.”¹⁸⁰

Durumların inşa edilmesi, şimdi ve burada olgusuyla gerçekleşir. Planlanmadan, anlık yaşanan ve orada yaşanan şeylerle alakalıdır. “Durumlarımız bir gelecekte uzak, kısa ömürlü olacaktır. Geçiş koridorları. Bizim tek merakımız gerçek hayattır; sanatın ya da başka bir şeyin sürekliliği ile zerre kadar ilgilenmiyoruz.”¹⁸¹ Sitüasyonist Enternasyonal sorunsalı klasik sanat tarihi akışında çok fazla yer almasa da

¹⁷⁷ A.g.y., s.34

¹⁷⁸ Knabb, Ken. *Situationist International Anthology*. Bureau of Public Secrets, 2007.

¹⁷⁹ Sitüasyonist Enternasyonal, s.36

¹⁸⁰ A.g.y. s.38

¹⁸¹ A.g.y. s.41

bu çalışmada önemli bir yere sahiptir çünkü ilerleyen bölümdeki örneklerle arasında bir ilişkisellik bulunmakta. 6. Bölümde de bahsedilecek olan “İzleyicinin Katılımcıya Dönüşmesi” sorunsalındaki Taksim Gezi Parkı’nda yaşananlar, klasik bir etki-tepki meselesi değildir. Sitüasyonist Enternasyonal’in deneylerinin gerçekleşmesidir. Sitüasyonist Enternasyonal deneyleri sanat nesnesinin yerine başka şeyler koyarak ondan anlam çıkardılar:

1. Fotoromanlardaki fazladan yerleştirilmiş ya da değiştirilmiş konuşma balonlarının uygulanması; 2. Kitle haberleşme araçlarındaki gerilla yöntemlerinin reklamı; 3. Sitüasyonist mizahın gelişimi 4. Sitüasyonist filmlerin üretimi.¹⁸²

İzleyicinin katılımcıya dönüşmesinin bir örneğidir yukarıda anlatılanlar. İzleyicinin edilgen formdan silkelenip etkin hale dönüşmesi... Yukarıda bahsedilenler formların çok benzerleri Taksim Gezi Parkı’nda yaşandı. Graffitiler, sloganlar, duvar yazıları, belgeseller, kitle iletişim araçlarıyla çekilen amatör videolar, belgeseller, fotoğraflar... Kısacası o anda yaşayan ve o anı yakalayan eylemcilerin pratiklerinin hepsi. Kişiler internet, televizyon, yürüyüş, protesto aracılığıyla geri kalanı davet ettiler, tencere tavayla kutladılar, ayaklandılar, itiraz ettiler, yaralandılar, öldüler. Bazı eylemler yoğunlaştığı bölgelerde kaldılar bazısı hiçbir yere ulaşmadı, ama bazı eylemler de yaygınlaştılar, inanç, tutku, birlik, beraberlikle donatıldılar. Aralarındaki bu ilişkisellikten ötürü ve teze olan katkısından dolayı Sitüasyonist Enternasyonal önemlidir ve yer almıştır.

¹⁸² A.g.y. s.150

5.4. 1960'lardan Günümüze

“Görüleni değil, gördürteni göstermek.”¹⁸³

Yirminci yüzyıl sanatı için konuşmak gerekirse kesin hatlarla dönemleri ve sanatsal anlayışları ayırmak mümkün değildir çünkü hepsi birbirinin içinde yer almakta ve birbirlerinden beslenmektedir. 1960'ların sonlarında biçimin çok da önemi kalmadığından bahsetmek mümkündür. Anlatılmak istenen içeriktir ve bunun hangi yolla anlatılacağı sanatçının, işin ve izleyicinin etkileşiminden geçer. Biçimin önem kaybedişi, içeriği yani kavram meselesini ortaya çıkarır. Bu kapsamda gelişen Minimalizm ve Kavramsal Sanat¹⁸⁴ sanatın nesnesine karşı bir tutum sergiler. Bahsedilen bu iki yeni anlayış “sanat nesnesinin gayri maddileştirilmesi” olarak tanımlanan kurumsal uzlaşımlara meydan okumuştur.¹⁸⁵

Amerikalı Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth'un editörlüğünü yaptığı “Art&Language”¹⁸⁶ dergisinde Terry Atkinson, Michael Baldwin gibi sanatçılar ve kuramcılarla bir araya gelerek sanat hakkında tartışırlar. İleride de görüleceği gibi bu tartışmalar, konuşmalar, paneller ve yazılar günümüz sanatsal yapısını belirleyen faktörlerdir. Joseph Kosuth'un sanatlar üzerine yaptığı kavramsal çözümlenmeleri sanatın her alanı için çok önemli verilerdir. Kosuth'a göre sanat her türlü biçimin ötesinde ama kavramın içinde yer aldığı sürece etkin olur. Amaç alegorik ve ironik bir dil kullanarak izleyiciyi şaşırtmak düşündürmek, yorumlatmak ve böylece işin bir parçası haline getirip onunla tartışmalar, ilişkisellikler yaratmaktır.¹⁸⁷

Kavramsal sanatta sanatı nesnesinden ayırarak ona işlevsizlik atfetmek ve sanatın ayrıcalıklı bir değer taşıdığı düşüncesini yok etmek

¹⁸³ Jean-François Lyotard, “Note on the Meaning of Post-“, Postmodernism, A Reader, der. T. Docherty (New York: Columbia University Press, 1993) s.49

¹⁸⁴ Conceptual Art

¹⁸⁵ Lucy Lippard, Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-72.

¹⁸⁶ http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/language-and-art

¹⁸⁷ Nancy Atakan, *Sanat ve Dil Grubu*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM, İstanbul, 1997

hedeflenmektedir. 1960'lar ve onu izleyen dönem kapitalizmin değer kazandığı ve sanat nesnesinin de alınıp satılan bir metaya dönüşmüş olmasıdır. Kavramsal sanat bağlamdaki düşünce sanatın tek bir biçim, nesne, görüş, mekan içine sınırlandırılmayacağıdır. Ne de olsa sanatın nesnesizleştirilmesi gerektiği savunuluyorken, dil ve yazı önem kazanmıştır. Joseph Kosuth'un "Üç Sandalye" işi hep gösterilen ve artık klişeleşmiş bir örnek de olsa, kuramsal bazla anlatılanın algılanması için önemlidir. Kelimelerin sanatın malzemesini oluşturabileceğine inanan Kosuth dili temel olarak sesleniyordu.



Resim 16. Joseph Kosuth "Bir ve Üç Sandalye", 1965, Enstalasyon

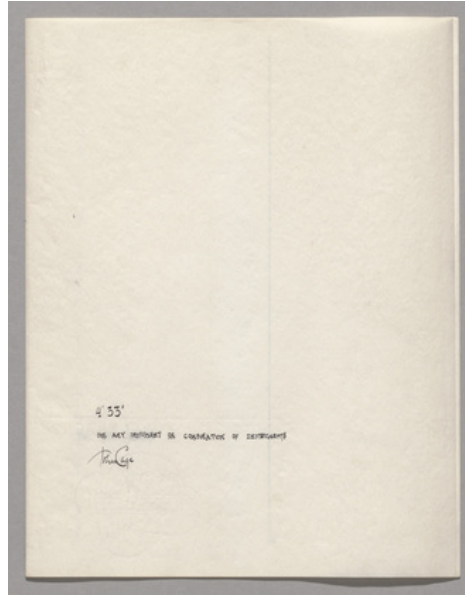
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3228&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

Yine kafa karıştııcı kavramsal bir örnek olarak John Cage'in 4' 33'' olarak adlandırdığı müzik parçası verilebilir. İlerleyen bölümlerde anlatılacak olan Fluxus'u da etkileyen bir müzik insanı olan John Cage deneysel müzik kapsamında çalışır. Sanatın nesnesizleşmesine yönelik çok yerinde bir örnek olan 4'33'' şöyledir: 1952 yılında bestelenen 4'33'', dört dakika otuz üç saniyeden oluşan sessizliği kapsamaktadır. Konseri izlemeye gelenler resital dinleyeceklerini sanırlar fakat onun yerine müzisyenlerle karşılıklı oturarak bakışırlar. Konserin başladığı belirtilmesine rağmen şaşırın izleyiciler şoke

olurlar. John Cage'in bestelerken amaçladığı da budur, izleyicilerin sanat nesnesi olmaması durumunda düşünmeleri ve anlamaya çalışmalarıdır.

Richard Kostelanets'in "Conversing with Cage"¹⁸⁸ adlı kitabında John Cage bu durum için şöyle der:

Bir noktayı kaçırdılar. Sessizlik diye bir şey yoktur. Sessizlik diye düşündükleri şey, rastlantısal seslerle doluydu, ancak onlar dinlemeyi bilmiyorlardı. Birinci bölüm boyunca dışarıdaki rüzgarın kımiltılarını duyabilirdiniz. İkincide, yağmur taneleri damda pıtırtya başladı. Üçüncüdeyse insanlar bu kez kendileri konuşmaya ve dışarı çıkmaya ve bu sırada türlü, ilginç sesler çıkarmaya başladılar."¹⁸⁹



Resim 17. John Cage, 4'33''

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=163616

Bu bölüm içinde işlenen tarihi avangard Dada akımının yankısı, görüldüğü gibi hala sürmektedir. Bir nevi alternatif yöntemlerle, Kavramsal ve Performans sanatına uyarlanan geçmişi yeniden canlandırmaktadırlar.

¹⁸⁸ Cage ile Söyleşi

¹⁸⁹ <http://www.amazon.com/Conversing-Cage-Richard-Kostelanetz/dp/0415937922>

Sanatçılar sanatın ve siyasetin birbirinden ayrı tutulması gerektiğini görüşünü kabul etmemektedirler ve her seferinde yeni oluşumlarla sanat ve siyaset birlikteliği sürdürmüşlerdir. Sanat tarihinde çok önemli yer tutan bazı kavramsal sanatçılar ve gruplar şöyledir: Yves Klein, Allan Kaprow, Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Pierro Manzoni, Gilbert&George, Joseph Kosuth, Robert Smithson, Art&Language gibi...

1970'lerde yükselen değer olarak daha çok 'Happening'ler¹⁹⁰ görülmektedir. Sanatçı Adnan Tönel'e göre "1950'lerde Japonya, ABD ve Avrupa'da sanatlar arası bir uygulama olarak ortaya çıkmış Happening, eylem resmi (A.Kaprow, J.Pollock) kolaaj, dadacılık, Bauhaus sahnesi, vahşet tiyatrosu, beat edebiyatı gibi sanat eğilimlerinin etkisinde türemiştir. Resim, heykel, müzik projeksiyon, monolog karışımı, katılanların tepki verdikleri plastik bir uygulama biçiminde ortaya çıkan Happening, belli bir metne, alışa geldik bir düzene bağlı kalmaksızın, mekanın somut ve bütüncül olarak kullanılması yoluyla, hemen orada ve o anda kişilerin kendi içlerinde doğdukları biçimde, herhangi bir eyleme yönelmeleriyle gerçekleşiyordu. Happening böylece sahne ile seyirci yeri, oyuncu ile seyirci arasındaki sınırı kaldırdığı kadar, gerçeklik ile imge, yaşam ile sanat arasındaki sınırı da kaldırmaya çalışarak, topluca doğaçlama ve kendiliğindenlik yoluyla yaşamı yaşanan anında sanatsallaştırmayı amaçlar."¹⁹¹

Bu dönemin birbirinden farklı durumları beslediğinden bahsedilmişti. Bu durumlardan yine karşı-sanat tavrını benimseyen ve çok farklı pratiklerle kendisini gösteren bir diğer avangard grup ise Fluxus'tur. New York'ta toplanan bir grubun deneysel müzikle ilgilenen John Cage'in derslerine katılmasıyla tohumları atılan bu grup daha sonra uluslararası bir avangard grup olmuştur. Joseph Beuys, Wolf Vostell, Gustav Metzger, K. P. Brehmer, Klaus Staeck, Jörg Immendorf, Yoko Ono, Nam June Paik gibi isimler Fluxus akımı içinde ve başka avangard yaklaşımlarda yer almıştır.

¹⁹⁰ Oluşum

¹⁹¹ Adnan Tönel, *Sanatçı Refleksi "Happening" ve Şiddet*, Cogito, Sayı:6-7, Kış-Bahar 1996, s. 364

Bu gurubun amacı fluxus¹⁹² kelimesinin anlamı gibi “uçuşan”, “akıcı” eserler vermektir der Fluxus’un kurucusu ve Litvanyalı kültürel girişimci George Maciunas (1931-78). Bu sanat akımında ‘happening’ denilen ‘live event’ yani canlı etkinlikler bolca gerçekleştirilmekteydi ve bunlar daha sonradan performans sanatını, video sanatını ve diğer günümüz sanatlarını etkilemiştir.

Fluxus, aktiviteler, buluşmalar, ses ve malzemeler aracılığıyla hayatın sanatla entegrasyonunu sağlamak isteyen ve böylece toplumsal ve ekonomik değişimleri gözleyen bir grup uluslararası sanatçı, şair ve müzisyenlerin oluşturduğu sanatsal bir akımdır. 50’den fazla sanatçı Fluxus’la bağlantılıdır ve çoğu dünya genelinde sanat ve anti-sanat, müzik ve anti-müzik, şiir ve anti-şiir üzerine deneyler yapar, ve çoğu izleyiciyi de yanlarına çekerek katılımcı rolünü üstlenmelerini ister.

En göze çarpan ve çok farklı konularda örnekler vermiş Joseph Beuys’un politik ve sanatsal kişiliği gerçek anlamda birbiriyle harmanlanmıştır. Joseph Beuys’u tek bir sanatsal anlayışa hapsetmek çok yanlış olur. Beuys Fluxus’tur, aynı zamanda happening ve performans sanatçısı, aynı zamanda sanat kuramcısı, pedagog, grafik sanatçısı, enstalasyon sanatçısı ve heykeltıraştır. Karakterini ve sanatını Nazi askeri olduğu sırada geçirdiği uçak kazası çok değiştirmiş ve hayatının geri kalanı boyunca etkilemiştir. 1944 senesinde Kırım üzerinde uçarken vurulmuş ve göçebe tatarların bölgesine düşmüştür. Kazadan tatarların kendilerine özel ilaçları ve bakımlarıyla kurtulmuş, kullandıkları yağları ve tüm yerel inanışları ilerleyen zamanlarda sanatında kullanmıştır.

¹⁹² <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/1345511/Fluxus>



Resim 18. Joseph Beuys, Ölü Tavşan

<http://aureliomadrid.wordpress.com/2007/12/23/joseph-beuys-1921-1986/>

Yirminci yüzyıl bağlamında Happening, Fluxus, Performans sanatı gibi kavramlarla eyleme geçen sanatçılar gözün gördüğü ve düşüncenin biçimlendiği her yeri sanat mekanına çevirme taraftarlarıdır. Başlarda da bahsedildiği gibi sanatın siyasetle ve sanatın hayatla olan ilişkisini destekledikleri ve birbirlerinden ayrı görmedikleri için var olan her mekan aynı zamanda kendilerini ifade mekanıdır. Toplumla sanatın ve sanatçının bütünleşmesi, kentsel yapıyı ve sokağı, izleyiciyi ve işçiyi kendisine davet ve dahil ederek eylemler yaratmaya başlamıştır.

Önce yirminci yüzyılın başlarında yaşanan eylemlerden birine göz atılacaktır. Bu dönemdeki radikal sanat hareketlerinin çoğu sınıf sorunlarını öncelikli olarak ele almıştır.¹⁹³ Şu sahneye bakmak gerekirse: İngiltere, 1914 senesi. Mary Richardson adlı bir kadın kadınların oy kullanma hakkı için eylem yapmak üzere Londra Ulusal Müzesi'nde¹⁹⁴ yer alan Diego

¹⁹³ Clark, Toby, a.g.e., s.34

¹⁹⁴ National Gallery

Vélazquez'in 'Venüs' tablosunun saklandığı camı kırmıştır. Elindeki baltayla resme de zarar veren Richardson, resmi tamamen parçalamamış sadece yarık açmıştır. Yakalandığında bu eylemi gerçekleştirme sebebi olarak Londra Holloway Hapishanesi'nde tutulan Emily Pankhurst'e yapılan muameleye dikkat çekmek olduğunu söylemiştir. Richardson Times gazetesinin haberine göre *"Mitoloji tarihinin en güzel kadınının resmini, modern tarihin en güzel karakteri olan Bayan Pankhurst'a hükümetin verdiği zararı protesto etmek amacıyla tahrip etmeye çalıştım. Adalet de güzelliğin tuval ve renkler kadar bir parçası."*¹⁹⁵ demiştir. Toby Clark'a göre de, *"Richardson, mücadelesini ülkenin en önemli müzesine taşıyarak devletin kültür koruyucularının değerlerini alaşağı etmiş ve ünlü bir çıplak kadın resmini seçerek aynı zamanda kurumsal iktidar ile kadınlığın sunumunun kesiştiği noktayı hedeflemiştir."*¹⁹⁶



Resim 19. Mary Richardson, 1914, The National Gallery

<http://www.anatomyofnorbiton.org/anatomy%20pages/iconographical.php>

¹⁹⁵ "Miss Richardson's Statement". *The Times*. 11 March 1914. (Bayan Richardson'ın İfadesi. *The Times* gazetesi. 11 Mart 1914)

¹⁹⁶ Clark, Toby, a.g.e., s.39

Kadın hareketleri, bedeni yorumlama ve kimlik meseleleri yirminci yüzyılın konularıdır ve tamamen ideolojik etmenler içerir. Mary Richardson eyleminden 7 yıl önce 21 Haziran 1908’de yine Londra’da “Kadınların Pazarı” yürüyüşü için 500.000 kişi toplanmıştır. Yine Clark’a göre, *“Kadınların Pazarı yürüyüşü, gösteri sanatının kökenindeki dini törenler ve misyoner toplantılarından modern politik ifade biçimlerine ilerlediği tarihsel süreçte önemli bir adım olmuştur.”*¹⁹⁷ Clark’a göre bu ideolojik hareketler doğrultusunda, *“1909 yılında kurulan, amacını ‘kadınları sanat ve zanaatta etkili propaganda gerçekleştirebilecek şekilde geliştirmek’ ve ‘resimli reklamlar, bayraklar ve süslemelerle kadın hareketini desteklemek’ olarak tanımlayan ‘Kadınlara Oy Hakkı Atölyesi’ gibi sanatçı toplulukları, hareketin estetik boyutunu geliştirmiştir. Kadın sanatçılar topluca çalışarak çizim, işleme ve iğne işi yapma gibi becerilerini politik el ürünleri ortaya çıkarmakta kullanmıştır. Sanatı zanaattan, ‘ebedi şaheserleri’ kısa ömürlü anonim eserlerden daha değerli gören geleneksel hiyerarşiyi bilinçli bir şekilde gözardı etmişlerdir.”*¹⁹⁸ Bu gibi pratiklerin, uygulamaların ve eylemlerin sonunda 1918 yılında İngiltere’de kadınlar oy kullanma hakkına sahip olmuşlardır.

Clark’ın da bahsettiği bu eylemler günümüz eylemlerinin prototipleridir, insanların seslerini duyurma ve istediklerini alma yollarından biridir. Neo-Dadacı tavırlar, eylemler, devrimler, savaşlar kapsamında dünyada olup bitenlerin bilincinde kültürel yaşamla ve politik bilinçle entegre bir dünyadan söz edilmektedir artık. 60’lar ve 70’ler Birinci Dünya Savaşı zamanında ortaya çıkan kolajın sanatsal form olarak görülmesi meselesini de ileriye götürüldüğü dönemlerdir. Kolaj asamblaja,¹⁹⁹ performansa, sinemeye, enstalasyona,²⁰⁰ happeninglere, fluxus, beden sanatı gibi eylem gösterilerine evrilmiştir.

¹⁹⁷ Clark, Toby, a.g.y., s.36

¹⁹⁸ Clark, Toby, a.g.y., s.43

¹⁹⁹ Çeşitli öğelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan üç boyutlu sanat eseri

²⁰⁰ Installation: Yerleştirme

1970’lerde ise Çok-ulusluluk, ilişkisellik, sınıraşırılık, kapitalizm, dijitalleşme, yozluk, internet gibi nosyonlar ışığında ortaya çıkan postmodernizm kuramını biraz açmak gerekir. Postmodernizmin bağlı olduğu bir akım bir kuram yoktur. Ne zaman başlayıp ne zaman bittiği de belli olmamakla birlikte içerdiği sözcükler bazında ‘modern sonrası’ gibi bir anlam içerir. Modernizmin devamı niteliğinde fakat farklılaşmasıyla meydana gelen bir süreçtir postmodernizm. Modern Yerleşik Düşünceler Sözlüğü’nün Postmodern kelimesi için şöyle bir söylemi vardır: “Bu sözcüğün hiçbir anlamı yoktur. Olabildiğince sık kullanın.”²⁰¹

Modern sonrası dönemle ilgili söylenebilecek şeyler aşağıdaki gibidir. “Kültür endüstrisi, şeyleşme, meta fetişizmi ve dünyanın araçsal rasyonelleşmesi, teorileri üretim düzeyinden uzaklaştırarak tüketim düzeyi ve kültürel değişme süreçlerine yöneltti.”²⁰² Featherstone, bahsedilen kültürel değişme süreçlerini ‘medya, reklam, imajlar ve Hollywood ideali’ olarak tanımlar. Bu bölümde bahsedilen kavramların toplamı gibidir Postmodernizm, her kapı ona çıkar. Modernizmin getirdiklerini yadsıyan postmodernizm, modernizmin diyalektiğine, ya hep ya hiç söylemine, bireyci duruşuna karşıdır.

Mike Featherstone’a göre, “postmodernlikten söz etmek, kendine özgü örgütleyici ilkelere sahip yeni bir toplumsal totalitenin ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliğini ya da modernlikten kopuşu ileri sürmek anlamına gelir.”²⁰³ Fredric Jameson’a göre postmodernizm, İkinci Dünya Savaşı sonrası geç kapitalizmin kültürel yansımasıdır.

Postmodern terimi, müze ve akademide kurumsallaşmasından ötürü reddedilen ‘tükenmiş’ yüksek modernizmin ötesine geçen bir hareketi anlatmak üzere kullanıldığı 1960’lı yıllarda New York’ta popülerlik kazandı. 70li 80li yıllarda mimaride, görsel ve sahne sanatlarında geniş çaplı

²⁰¹ Independent, 24 Aralık 1987

²⁰² Featherstone, Mike, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, s. 9

²⁰³ Featherstone, a.g.e., s.22

bir kullanıma erişti.²⁰⁴ Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırların silinişi, sanatsal hiyerarşinin kaldırılması, kültürün yüzeyselleşmesi, dehanın gözden düşüşü gibi özellikler postmodernizmin özellikleri arsında yer aldı.

Postmodern sanatçı, ressam, performans, happening yaratıcısı, mimar; yaratıcılık sıfatını umursamaz, alıntı yapmaktan ve tekrar üretmekten çekinmez. Ayrıca postmodernist, sanatçı yorumunu kendi sanatı için gereksiz bulur.²⁰⁵

Postmodernistlere göre her şey sanat olabilir, hangi malzemeyi kullansan ilgi çeker gibi görüşler paylaşılır. Bu nedenle postmodern sanatçı için kitsch²⁰⁶ geçerli olur.²⁰⁷ “Popüler sanatın amacı, kitlesel iletişim tekniklerinden yararlanarak kültür ve sanat tüketicisine sanat ürünü yetiştirmektir. Postmoderniste göre tüketici de artık üretici olmuştur. Daha doğrusu, kendi tükettiğini kendi üretir hale gelmiştir.”²⁰⁸

1970’lerde yoğun bir şekilde görünen feminist bilincin uyanışı Linda Nochlin, Eva Hesse, Louise Bourgeois, Yayoi Kusama gibi kadın sanatçı ve düşünürlerce ele alınmıştır. Toplum karşısında, akademik, profesyonel ve sivil hayatta geri planda kalmışlığın hırçınlığıyla ve postmodern ortamın izin vermesiyle cinsiyet, cinsiyetsizlik, erotizm, pornografi gibi konularda eserler vermiştir; böyle seslerini duyurma mecrası olarak sanatı seçen kadınlar kendi bedenlerini veya başkalarının bedenlerini politik bir alana dönüştürmüşlerdir.

²⁰⁴ Featherstone, a.g.e., s.28

²⁰⁵ Steven Connor, Postmodernist Kültür; ss. 211-212; YKY, çev. Doğan Şahiner, 2.b. İstanbul 2005

²⁰⁶ (Almanca, kiç okunur) seri-üretilmiş bir nesnenin popüler kültür ikonu olarak geri döndürülmesi ve daha bayağı bir taklidi olarak kullanılması. Almanya’da on dokuzuncu yüzyılda kullanılmaya başlanan kitsch terimi daha çok ucuz, marketlerde bulunan, bayağı objeler için kullanılır.

²⁰⁷ Turani, Adnan, a.g.e., s.190

²⁰⁸ Yılmaz Özbek, *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Çizgi Kitapevi Yayınları, Konya, 2005, s.20

Judy Chicago, Miriam Schapiro, Valie Export, Sherrie Levine, Cindy Sherman gibi sanatçılarca parodi, pastiş, röprodüksiyon gibi tekniklerce birbirinden farklı ve vurucu işler ortaya çıkmıştır.



Resim 20. Louise Bourgeois, Maman, 1999

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/18/at-home-with-louise-bourgeois>

1980'li yıllar uluslararası değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Her kıta birbirinden etkilenmiştir, çünkü coğrafi sınırlar birbiri içine girmiştir. Sovyetler Birliği'nin dağılmasını, Berlin Duvarı'nın Yıkılmasını, ülkemizde Darbeleri yaratan koşullar birdenbire şekillenmemiştir. Hepsini izleyen süreç birbirleriyle yakından ilişkilidir. Bu kapsamda küreselleşme, ırkçılık, ayrımcılık, cinsiyet, homoseksüellik, askerlik, hapisane, eğitim, feminizm gibi konularla genişleyen postmodernizm yeniden sanatın siyasallaşma sürecini gözler önüne sermiştir.



Installation view, Wing One, featuring Fertile Goddess, Ishtar, and Kali place settings

Resim 21. Judy Chicago, The Dinner Party

<http://creativityforladies.wordpress.com/2012/08/26/book-review-the-dinner-party-by-judy-chicago/>

Anlatılanlar ışığında tüm bu yeni sanatsal oluşumların sanatçıların kendini ifade etmek istemesinden kaynaklandığı ve bu yüzden iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin oluşumların ortaya çıktığı görülmekte. 1980'ler ve 90'lar boyunca Amerika ve Batı Avrupa'da da çeşitlilik artmaya devam eder. Fakat bu sefer konular farklılaşmaya başlamıştır. Daha önceden sanatın neliği, kurumları, malzemeleri ve biçim içerik ilişkisi sorunsallaştırılırken, 80'lerde, 90'larda ve günümüzde kimlik meseleleri, politika, AIDS gibi konular ağırlık kazanmıştır. Dönemin kimlikleri, cinsiyeti ve farklılıkları öne çıkaran politikası yepyeni ifadelerin oluşmasına sebep olur. 1980 sonrası dönemde avangard gruplara bağlı kalmadan işler ortaya koyan sanatçılar ve gruplar öne çıkar. Bunlar arasında Anish Kapoor, Damien Hirst, Jeff Koons, Keith Haring gibi isimler sanatı metalaştırmaktan çekinmeyen ve sansasyon yaratan sanatçılardan olmuşlardır.

1990'larda –yeniden- Duchampvari bir tutumla, elle yapmaktan çok başkasına yaptırmak, hazır maddeyi dönüştürmek veya olduğu gibi kullanmak öne çıkar.²⁰⁹ Postprodüksiyon, Nicolas Bourriaud'un

²⁰⁹ Akay, Ali, *Postmodernizmin ABC'si*, s.16

açıklamasıyla: “Kayıt edilmiş materyale uygulanan bir dizi işlemle ilgili olarak kullanılmaktadır.”¹⁶

Duchamp’ın tanımıyla da, seçme yoluyla monte etmek - tüketme ile üretme arasında bir eşdeğerlik kurmak demektir. Ona göre, yaratma edimi: Bir zihin çalışmasıdır.

Artık sanatçını el becerisi değil de nesneye yönelen bakıştır. Ayrıca seçme ediminin tıpkı resim çizmek ve heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu ileri sürmüştür Duchamp, “*bir nesneye yeni fikir getirmek zaten bir üretilimdir.*” Serge Daney de der ki “Çok basit insanlar işler üretiyor ve biz de onlarla ne yapabileceğimize onu yapıyoruz; kendimiz için onları kullanıyoruz.”²¹⁰

Nicolas Bourriaud, Postprodüksiyon adlı kitabında Deleuze’ün şu sözlerine yer vermektedir:

“Şeyler ve düşünceler ortadan başlayarak ilerler ya da gelişirler ve bu orta yer işe başlaman gereken yerdir her şeyin açıldığı yer. Sanatsal soru artık nasıl yeni olan bir şey açığa çıkarabiliriz değil elimizdekilerle nasıl bir şey yapabilirizdir.”²¹¹

Walter Benjamin, röprodüksiyonu iki farkı açıdan değerlendirir, öncelikle halenin/auranın/atmosferin yitirilmiş oluşuna üzülmürken diğer yandan da kolektifleşmiş olacağını umduğu bu yeni sanatın ilerici potansiyelinden ümitlidir.²¹² Yeniden-üretilmiş sanat yapıtı, giderek yeniden-üretilebilirlik için tasarlanmış sanat yapıtına dönüşmektedir. Örneğin bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı çıkarma olasılığı vardır. Gerçek baskının hangisi olduğu önemsenmez. Zaten modern toplum özgün olan ile taklit olan arasındaki farkı anlamsızlaştıran bir toplumdur.²¹³

²¹⁰ Nicolas Bourriaud, *Postprodüksiyon*, syf:21

²¹¹ Gilles Deleuze, *Negotiations*. Çev. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), s.161

²¹² Dellaloğlu, Besim F, *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum*, s. 72

²¹³ dellaloğlu besim f. Frankfurt okulunda sanat ve toplum 122

Wittgenstein, anlam aramayı kullanım olanağı arayın²¹⁴ diye kendi görüşünü açıklar. Resmi yapan izleyicilerdir der Duchamp. Anlamın sanatçı ve işi görmeye gelen kişi arasındaki işbirliği ya da müzakereden doğduğu şeklindeki görüşüne bağlanır. Sanat yapıtı, birinin ondan ürettiği anlama bağlıdır.

Röprodüksiyon teknikleri çoğaltılan nesneyi gelenekten koparır. Kopyaları çoğaltarak bir kez olup biten bir olayın yerine bir yığın koyar. Çoğaltılan nesneye her koşulda göze ya da kulağa kendini sunma olanağı tanıyarak ona güncellik kazandırır. Montaj yöntemi nesnelere parçalanışından çıkarılan öğelerin birbirlerine yabancılaştırılmasından oluşan kompozisyona dayanmaktadır.²¹⁵ Parçalarını tamamen ya da kısmen sanat malzemesi olarak düşünülmemiş doğal veya imal edilmiş malzemeler ve öğeler oluşturuyordu. Eserler resmedilmek, çizilmek, modele göre yapılmak ya da oyulmaktan ziyade toplanıp yan yana getirilmişlerdir.

“Bir imge hiçbir zaman yalnız başına değildir; yalnızca bir arka planın (ideoloji) önünde yer alır veya onu önceleyen ya da onu izleyen diğerleriyle ilişki içindedir. (Jean-Luc Godard, Godard Par Godard, Des Années Mao Aux Années 80 (Paris: Flammarion, 1991))

“Çok basit; insanlar işler üretiyor ve biz de onlarla ne yapabileceğimizi yapıyoruz; kendimiz için onları kullanıyoruz.”²¹⁶ Bu bölümde hem Jacques Rancière’in ilişkisel estetik ve sanat hakkında yazdıkları hem de Nicolas Bourriaud’un İlişkisel Estetik ve Postprodüksiyon hakkındaki kuramları analiz edilecektir.

²¹⁴ Nicolas Bourriaud, *Postprodüksiyon*, s.29

²¹⁵ Turani, Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, 9. Basım, 2011, İstanbul, s.137

²¹⁶ Bourriaud, Nicolas. *Postprodüksiyon*, s. 21

Sanat yapıtının 90lı yıllar ve sonrasındaki alımlanışı, sanatçının görevi ve bu olgular çerçevesinde izleyiciyle olan ilişkileri ele alınmıştır. İşlerin sergilenme formlarına bakıldığında özellikle performans, happening gibi olayların o anda olup bitmesinden, sanatın sınırlarının sorgulanmasından dolayısıyla da yeni bir algı dünyasının oluşmasından bahsedilmektedir. Artık izleyiciler de performanslarda işe katılım göstererek sanatsal pratiğin varoluşunu sağlamaktadır.

Alman düşünür Hegel sanatının sonunun geldiğini söylemiştir. Der ki, simgesel dönem, klasik dönem ve romantik dönem olmak üzere sanatın dönemleri üçe ayrılır ve romantik dönemle beraber de sanatın sonu getirir. Fakat bu bilindik anlamdaki sanatın sonu değildir. Bu, alışılan sanat savının yerine yenisinin gelerek bambaşka bir dünyayla şekillenmesidir. Artık sanat kendini dil üzerinden ifade eder ve böylece sanatın, sanatçının ve alımlayıcının bu üçlü ilişkideki durumu da yeniden ele alınır.

Bugünün oluşumları yani günümüzün sergileri ve sanat anlayışı üzerime Jacques Rancière'in altını çizdiği dört kavramdan bahsetmek gerekirse, onları şöyle listelemek mümkündür: Oyun, envanter, karşılaşma ve gizem.^{3a} “Oyun” özgül bir alan, serbest bir alan olarak ortaya çıkar, bir eğlence, bir gösteri sahnesi olarak... “Oyun” der Rancière, “Schiller'deki gibi tahakküm ilişkilerinin askıya alınmasından ziyade sunulan kolajlarının anlatımın askıya alınmasını gösteriyor.”²¹⁷ Bu bağlamda, sunulan nesneye yani metaya dair sunu formlarının yönlendirdiği şekilde okuma zorunluluğunun olmadığı bir oyun çerçevesi olarak karşımıza çıkar oyun kavramı.

Bir diğer konu olan “envanter” konusu ise, homojen olmayan materyallerin toplanması, birden fazla anlatım formu altında toplanmasıdır. Olumlu bir belleğe (recollection) dönüşmesidir.²¹⁸ Bellek koleksiyonu olarak envanter daha önceden bahsedilmiş olan ortak bir yapıya bağlılık olarak alımlayıcı

²¹⁷ Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 56

²¹⁸ Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 57

karşısına çıkar. “Tarihsel iz envanteri Ortak bir tarihe ya da dünyaya tanıklık eden nesnelere, fotoğraflar, ya da basitçe isim listeleri.”²¹⁹ “Karşılaşma” ya da “davet” olarak da adlandırılabilir olan bu form; alımlayıcının kendisini de şaşırtmasını amaçlar. Şöyle ki “Bu formda koleksiyoncu sanatçı, izleyiciyi öngörülmemiş bir ilişkiye girmeye çağıran bir alımlama mekanı tesis eder.”²²⁰ Farklılaşma beklentisi içinde olan bu mekana yani sergi yerine yapılan müdahalelerle karşı karşıyadır izleyici.

Yine izleyicinin önemini gösteren, Rancière’e göre, bugünün oluşumlarından sonuncusu da “gizem” unsurudur. Homojen olmayan unsurların bir arada oluşunun belli bir tarzını ifade eden bu kavram, ilişkide olan unsurların seçimi ve biraraya geliş şekliyle bağlantılıdır. Bu savı kuran Rancière de şöyle demiştir: “Antagonizmaların damgasını vurduğu bir gerçekliğe tanıklık eden bir şok yaratmak için unsurların akrabalığına vurgu yapar. Kurduğu benzerlikler oyununda heterojen unsurlar ortak bir dünyaya delalet eder; birbirine en uzak gerçeklikler, aynı duyulur kumaştan biçilmiş gibi görünür ve Godard’ın metaforlar kardeşliği dediği şeyle bağlanabilirler.”²²¹

Modern çağdaki sanatsal pratikler sayesinde çok çeşitli formlarla karşı karşıya kalmıştır seyirci. ‘Kolaj’²²² en sık kullanılan yöntemlerden biridir ve bunu Rancière bu sık karşılaşma durumunun nedeni olarak teknik anlamda kolajın daha temel bir estetik-politik mantıkla eşleşmesi olarak görür ve bu sebeple kolajı siyasal estetik ilkelerinden görür.²²³ Kolajın teknik anlamdaki biçiminden çok, yani hangi nesnelere bir araya getirişinin öneminden çok; yapma tarzı önem taşır. Bu ilişkiselliği seçmesi, “*estetik deneyimin yabancılığı ile sanatın hayat-oluşunu ve sıradan hayatın sanat-oluşunu harmanlaması.*”²²⁴ Sanatın siyasallığı bakımından çok büyük önem taşır. Kolaj, heterojen formların birliği veya yorumlanışlarıyla birbiriyle zıt

²¹⁹ A.g.e., s. 58

²²⁰ Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 59

²²¹ Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 60

²²² bkz. 5.4. Bölüm

²²³ A.g.e. s. 49

²²⁴ Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 50

ama ortaya çıkma tarzıyla ortaklık taşıyan nesnelerin ilişkiselliğinde de rol oynar.

İlişkisel sanat Ranci re için “ilişkisel sanat, yapıt yaratmaya çabalamak yerine ilişki durumları yaratan bir sanat türüdür.²²⁵” bu yüzden de ilişkisel sanat, yeni bir sanatsal forma dönüşür. Herhangi bir nesne sunarak izleyiciyi şaşırtma beklentisi içinde değildir. İlişkisel sanat yeni bir akım olmayı hedeflemez, aksine ilişkisel sanat, izleyicinin beklentisiyle oynar. İlişkisel sanat karşılaşmalar yaratmayı hedefler ve sanat, metaya ya da göstergelere değil, ilişki eksikliğine yanıt verme çabasında.²²⁶

²²⁵ Jacques Ranci re, *Chronicles of Consensual Times* (London: Verso, 2010), s. 135

²²⁶ A.g.e., s. 59

6. KATILIMCIYA DÖNÜŞEN İZLEYİCİ

*Hiçbir şey, her şey, sessizlik, intihar, görünmezlik, hatta teori bile sanat olarak görünür kılınabilir. Teori de sanat eseri olarak bir biçim olarak yer alabilir. Hiçbir şey söylemeyen bir sanat yapıtı yoktur.*²²⁷

Yapıtın yaratım sürecinin sonunu sanatçının elinde görmeyen bir perspektiften bakar Duchamp. İzleyicinin etkisini en kısa biçimde “izleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar, böylece yaratma edimine katkıda bulunmuş olur.”²²⁸ diye açıklar. Bu bölümde ele alınacak konu aslında çok geniş kapsamlıdır. Çalışmanın bu aşamasına gelene kadarki izlenen yolda, sanat, siyaset ve ikisinin birbirleriyle entegrasyonun derecesi ve görünüş formları, estetikle sanat ve siyaset ilişkiseliliği, On dokuzuncu ve Yirminci yüzyıllarda ve günümüzde entegre haldeki sanat ve siyaset formları işlenmiştir. Çağdaş formları ve alımlanışı kısaca da olsa bahsedilmiştir. Bu bölümde nesnelere alımlamada ve değerlendirilmesinde izleyicinin rolü ve katkıları tartışılacaktır. Ağırlıklı olarak Bertolt Brecht ve epik tiyatronun izleyici algısı bakımından getirdiği yenilikler; Brian O’Doherty’nin izleyici ve göz hakkındaki düşünceleri ve Jacques Rancière’in Özgürleşen Seyirci bağlamında söyledikleri bu bölümün esasını oluşturacaktır. Katılımcılık, kolektiflik, eylem-sanat ve örgütlenme hakkında tezin vermek istediği örnek ise “Taksim Gezi Parkı”dır.

²²⁷ <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/dronsfield.html>

²²⁸ Kuspit, Donald. Sanatın Sonu, s.34

*“Toplumun eleştirilmesi eninde sonunda devrimdir; böylece kendi mantıksal sonuçları olan bir eleştiriniz olur ve bunun içinde aktif rol oynarsınız.”*²²⁹

6.1. İzleyici ve Rolü

İzleyicinin anlam katmadaki rolünün önemi kadar izleyiciye karşı bakışın değiştiği noktalar da tarihsellik açısından önemlidir. Bu konuda verilecek örnek Bertolt Brecht ve onun Eleştirel İzleyici kapsamındaki aktiviteleridir. Bertolt Brecht, deneysel sanata ayak uydurabilecek popüler seyirciye güvenen Alman oyun yazarı ve şair ve modernizm anlayışına sahip bir kişiydi. Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge kitabının yazarı Toby Clark’a göre Brecht tiyatrosunun izleyicinin anlam yaratımına katkısı bağlamında çok etkisi olmuştur. Brecht’e göre, “Sanatın didaktik bir amacı varsa, bu sadece bir düşünceyi edilgen bir izleyiciye iletmek olmamalı, aksine sanat eseri izleyicinin de katıldığı ve eleştirel bir analiz yaptığı bir deneyim olmalıdır.”²³⁰ Brecht’in anlayışına göre “İzleyici yapılan seçimleri değerlendirmekte özgürdür ve alternatif seçenekleri yaratan ya da engelleyen koşulların farkına varır.”²³¹ O’na göre oyuncu, oyunu yarıda kesip, ne yapmalıyım? diye sorabilmelidir. Gestus, Jest, Bertolt Brecht tarafından tanımlanan bir terimdir ve fiziksel jestin ve davranışların kombinasyonu olarak ortaya çıkar. Bireysel bağlamda bakılacak olursa bir karakterin, fiziksel, bilişsel ve psikolojik katmanlarının dışavurumudur²³². Bireyin dışavurumun araçlarından olan ifade ve jest de toplumsal gestus’u verir.²³³ Brecht tiyatrosunda bir diğer önemli konu da kendine yabancılaşma meselesidir.

²²⁹ Clark, Toby, s. 33

²³⁰ A.g.e., s. 31

²³¹ A.g.y., s.32

²³² Willett, John .*Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. By Bertolt Brecht. Trans. and notes John Willett. London: Methuen, 1964. S. 42

²³³ Parkan, a.g.e., s. 58

Brian O’Doherty, sanat eserlerinin sergilendiği alan olarak varlığı sürdüren galeri mekânı ile kült değerini korunduğu kilise inşası ya da Mısır mezar odaları arasında bir bağ kurmuştur. Yazara göre “İçerinin dış dünyadan soyutlanmış olması gerekir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilmiştir.”²³⁴ Buna göre bu dış dünya algısını ortadan kaldıracak biçimde kurgulanan galeri mekânı aynı zamanda sanatın kült değerine de atıfta bulunmaktadır. Aynı dinsel bir yapı olan kilisede dinin varlığının bilincinde olunuyorsa, galeriye girildiğinde de sergilenen işin sanat adı altında var olduğunun bilincinde olunması gerekmektedir. Orası sanatın kendi bölgesidir. İşte burada önem kazanan, vurgulanmak istenen olgu “izleyicinin farkındalığı” ve bununla birlikte “izleyicinin katılımcıya dönüşmesi olgusudur”.

Daha önce de bahsedildiği gibi, anlam yaratma sürecine diyalektik yönden bakılırsa ilk önce bir mekâna veya nesneye sanatçının müdahalesi görülmektedir; sonradır o işi görmeye gelen izleyicinin ortaya çıkışı ve onu yorumlayışı... Böylece sanat yapıtını görmeye gelmiş bir bilinçteki seyirci ve o işi sergileyen sanatçı buluşması gerçekleşir ve bu harmanda yeni bir anlam oluşur. İzleyicinin mekânı algılaması, daha çok Minimalizmde karşımıza çıkmaktadır. izleyicinin mekânı algılamasıyla yani kendi varlığının bilincine varmasıyla Hal Foster’ın da belirttiği gibi sanat yapıtının alımlanışında basamak atlatmıştır.²³⁵

Hegel’in diyalektik yönteminde olduğu gibi, O’Doherty’nin savında da yabancılaşma olgusu algılama yolunda adeta bir gereklilik haline gelmektedir. Algılama, bir sanat yapıtına bakıldığı anda, yani seyircinin sanat yapıtına baktığının farkına vardığı andaki kendisine yabancılaşmasıyla başlar görüşü izleyici ve gözün deneyimi yoluyla kendini göstermektedir.

²³⁴ O’Doherty, Brian. (Çev. Ahu Antmen) *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi*, Sel Yayıncılık, İstanbul, s.10

²³⁵ A.g.e., s.17

Sanat izlemek “başka bir yerdelik” duygusuyla yapılır; kararsız duyularımızla sürekli olarak yeniden koşullanan o eğreti-modern kimliğimizin temellerini oluşturur.”²³⁶ Derken başka bir yerde, sanat galerisinde olduğunun bilincindeki izleyicinin de kimliğinin statüsünün farklılaştığından bahsetmektedir.

Bu bağlamda soru seyircinin nasıl katılımcı rolünde olacağıdır. Duchamp’ın yaratıcı edimi el becerisinden zihni kullanma yetisine çevirdiğini ve artık kabul gören mantalitenin sanatın anlamının topluluğun ondan ürettiği kullanımdan çıktığı bu çalışmanın önceki bölümlerinde açıklanmıştı. Bu çalışmada da seyircinin algısından ve bundan mütevellit sanatta seyircinin aktif rolünden bahsedileceği için “gösteri” ile karşı karşıya kalan seyircinin tutumu hakkında Rancière’in yazdıklarına bakmamız gerekmektedir.

Jacques Rancière “Özgürleşen Seyirci” adlı kitabında aynı adlı makalesinde tiyatro gösterisi kavramını “Bir seyirci topluluğu önüne eylem halindeki birtakım bedenlerden çıkan her türden gösteri, drama, dans, performans, pantomim”²³⁷ olarak tanımlamaktadır. Tiyatro sahneleyenle seyirci ayrımının apaçık ortada olduğu en bariz sahnelerden biridir, yani etkinle edilgen, oynayanla izleyen veya bilenle bilmeyen arasında... Bu ayrımı kaldırmak, sınırları sınırsızlaştırmak için yani edilgen konumda kabul edilen seyircinin etkin konuma nasıl geçeceğini sorgulamaya başlar Rancière ve “gösteri” kavramı hakkında Guy Debord’un savını tersine çevirmek üzere yazmaya başlar. Debord’a göre “Gösterinin özü dışsallıktır.” Seyre daldıkça, daha az var olur.²³⁸

²³⁶ O’Doherty, Brian. *Beyaz Küpün İçinde*, s. 79

²³⁷ Rancière, Jacques. *Özgürleşen Seyirci*, s. 10

²³⁸ A.g.e., s.13

Seyirci olmanın bilgi bakımından bir alt seviyeden olmak anlamına geldiğini düşünenler seyirci olmanın kötü yanlarını görürler. Bunu da iki sebebe dayandırır. Bu sebeplerden biri “Bakmanın bilmenin zıddı oluşudur.” Gösteriyi izler seyirci fakat görüntünün/eserin üretim sürecini bilmeden karşısına geçer. Diğer sebep ise “Bakmanın eylemenin zıddı” oluşudur. Tiyatronun kullanımında bu iki görüş var olmuştur: Tiyatronun didaktik özelliği ve oyunun tematik ve karakteristik özelliğiyle empati yaptırıyor oluşu. İşte tam da bu noktada Rancière, seyirciyi tiyatronun eğitici açıklayıcı tutumundan ve “empatinin tutsağı olmuş ağzı açık ayran budalasının sersemleşmesinden” seyirciyi çekip almanın gerekliliğinden bahseder ve seyirciyi etkin konuma getirmenin yollarını arar.²³⁹

Drama kurguların insanlar tarafından eyleme dönüşmesi demektir. Tiyatro da bir seyir yerinde fiziki bir eylemde bulunan bireylerin karşısındaki harekete geçirilecek bireylere gösteri yapılan yerdir. Burada açıklanmaya çalışılan durum harekete geçirilecek bireylerin fiziki bir gayret göstermeden de etkin konumda olabileceklerdir. Rancière, tam da etkinlikle edilgenlik ayrımının üstünde durarak konuya açıklık getirmiştir. Bu bağlamda üstün durumda görülen “tiyatro”yu sahneleyecek bireylere karşın güçlerini yitirmiş gibi görünseler de seyirciler, zekâ yoluyla etkin hale gelebileceklerdir. Bu da ancak seyircinin alışık olmadığı türden bir gösteri, merakını uyandıracak ve açıklama arayacağı bir şovla karşısına çıkarak mümkün olacaktır der Rancière. Böylece gösteriyi izleyen yalnızca seyreden kişi kimliğini bırakıp önce düşünmeye ve sorgulamaya, sonra araştırmaya başlayıp edilgen konumundan kendini sıyracaktır ve katılımcı haline gelecektir.

Rancière’e göre seyircinin özgürleşmesi demek, seyircinin ne yaptığını ve icrayı nasıl yorumlayacağını bildiğini kabul etmek demektir. Yani dramaturgun, yönetmenin veya icracı ile seyircinin –eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları- arasındaki

²³⁹ A.g.e., 11

sınırın belirsizleşmesi demektir özgürleşme.²⁴⁰ Sınırın belirsizleşmesi, aynı karakterde farklı rollerin bulunması da melezleşen kendi kendinden farklı olarak gerçekleştiren çağdaş sanatın güncelliğinde var olur. Bu bağlamla bu belirsizleşmeyi bekleyen rol dağılımını anlamının 3 yolu vardır der Rancière. Bunlar Bütünsel sanat yapıtı biçiminin yeniden gündeme getirilmesi, postmodern gerçekliğe özgü bir sanat tarzları melezleşmesi ve hiper-tiyatro karşısında kolektif güç imtiyazının geri alınması²⁴¹ olarak çok kısaca açıklanabilir. Hiper-tiyatro yani temsil'in mevcudiyete, edilgenliğin etkinliğe dönüşmesinden ziyade etkin olma durumunun yeni bir eşitlik sahnesi yaratımı olarak kavrayan, bilinenle bilinmeyeni bağlayan; kendi hikâyelerini, kendi dillerini yaratan seyirci oluşumunu önermektedir.

6.2. Eylemci Sanat: Taksim Gezi Parkı Protestoları

*Sanatın topluma katkısı toplumla iletişim kurmak değil... direniştir.*²⁴²

Theodor W. Adorno

Daha önceki bölümlerde sanatın siyasi olması için okunur politik imgelerle gezmesi, slogan atması ya da logo taşınması gerekmediği belirtilmişti. Sanatın politikliği meselesi ortak yaşam mekanını şekillendirmesiyle alakalıydı. Ortaklık denince akla gelen kavramlardan biri de kolektivite. Bu kısımda çok farklı –asla yan yana gelmez denilen- disiplinlerin yeni bir ortaklık formu yarattığı katılımcıların yön verdiği ve kolektivitenin Türkiye tarihinde görülmemiş başka bir form yarattığı Taksim Gezi Parkı olaylarından politik ve sanatsal örnekler analiz edilecektir.

²⁴⁰ Rancière, Jacques. *Özgürleşen Seyirci*, s. 23

²⁴¹ A.g.e., s. 25

²⁴² Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, çev. M. Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) s. Xviii.

Bu yeni toplumsallık karşısında çok farklı kendini ifade yöntemi bulmuştur katılımcılar. Eylemci-sanat kendisini estetik, toplumsal, ekonomik ve entelektüel bir çevrede bulmuştur ve toplumsal hareketi getirmiştir. Taksim Gezi Parkı, parkın yıkılıp yerine AVM yapılacağı haberlerinden sonra 30 Mayıs 2013 tarihinden birkaç gün önce içinde ünlülerin de bulunduğu bir grup vatandaşın, çadırlarıyla kamp yaptıkları ve o sırada müziksel, görsel ve sahne sanatlarına yönelik aktivitelerin gerçekleştirildiği bir alandı. Fakat hükümetin desteklemediği bu sosyal ve sivil ‘yerleşim’ tarzı hükümet tarafından 30 Mayıs günü sona erdirilmeye çalışıldı.

Bu tarihten sonra tüm Türkiye’ye yayılan protestolar, değişik yerlerde, değişik biçimlerde kendini gösterdi. Bu protestolar siyasi oldukları kadar sanatsallıklarıyla da gündemdediler.

Bu konu aynı zamanda kamusal sanat kategorisinde kendine yer bulacaktır ve yalnızca kamusal sanat kategorisinde değil, performatif sanatta, kavramsal sanatta ve graffiti sanatında, yürüyüşlerde, sloganlarda ve direnişte kendini gösterecektir. Gezi Parkında eylemciler kendi seslerini duyurmak istedi, kendi görüşlerini, kendi seslerini; iktidar talebinde bulunmadılar, hiçbir partinin altına sığınmadılar hatta desteklerini reddettiler. Parti sloganları atmadılar, bayraklarını taşımadılar yani bilindik anlamda ‘muhalefet’ yapmadılar. Gezi’deki olaylarda bireylerin tekilliğinden toplumsallık doğdu. Park’ın konumuyla sınırlı kalmadı düşünceler ve etkileri; tüm İstanbul’a, Ankara’ya, İzmir’e, Antakya’ya, tüm tatil beldelerine, yurtdışına, düğünlere, komşuluklara, insan ilişkilerine sıçradı. Bu olaylar kendi mekansallığını oluşturdu; kendi alanını ve kendi döngüsünü açtı.

Gaz Maskeli Derviş, Duran Adam, Tango Gösterisi, Açık Hava Film Gösterimleri, Yoga Seanları, Belgesel, Merdiven boyama, belgeleme, Boğaziçi Müzik Korosu Konserleri, Tencere Tava & Korna çalmak, konserler... Bunların hepsi yaratılan durumun ‘situations’ aktörleri. Guy

Debord ve Sitüasyonistlerin hedefleri gibi, Gezi Parkı Olayları kentin kodlanmamış alanlarında yeni idrak biçimleri yaratmıştır.

Jacques Rancière'in de belirttiği gibi günümüz sanatsal durumlarının Oyun, belgeleme ya da koleksiyon, davet veya karşılaşma ve gizem faktörleriyle ²⁴³ mümkündür deyişini örneklendirmek için Gezi Parkı Olayları biçilmiş kaftandır. Gezi Parkı Olaylarıyla örneklendirilecek olunursa, oyun; serbestlik yaratır. Kendince oynamayı, ifade etmeyi ve ilişkiler kurmayı gerektirir, bazen de beklenilmeyenin olmasını düşmeyi ya da hayal kırıklığına uğramayı. Yürüyüşler, barikat kurmalar, tencere tava çalmalar, konserler, bunlardandır. Belgeleme ya da koleksiyon dediği; envanter toplama ve arşivlemedir; bu da kendini sinema filmleriyle ve belgesellerle; aynı zamanda çıkan yeni yıl ajandaları ve fotoğraf sergileriyle göstermektedir ki bunlar hem profesyonel hem de amatör çekimlerden meydana gelmiştir. Davet veya karşılaşma yaratmıştır Gezi Parkı Olayları. Durumun gerçekleştiği 'mekanda' toplanılmıştır ya da bulunan mekan parka çevrilmiştir. Ama davet gerçek anlamında sosyal medyadan çok fayda görmüştür. Hatta Gezi Parkı Olayları'nın sosyal medya'nın yüksek iletişim ve aracılık gücü olmadan bu denli ilerlemesi ve yaygınlaşması mümkün gözükmemektedir. Gerçek anlamda sosyal medya üzerinden insanların, diyecek sözü olanların mekanlara davet edilmesi ilişkisellik yaratmıştır ve yankıları sürmektedir. Son olarak da gizem faktörü. Bu olayların ortaya çıkışında, yayılmasında ve üzerinden yıllar geçtikten sonra hala konuşuluyor ve konuşulacak olmasında gizem faktörü en önemli faktördür. Çünkü olayların meydana gelmesi, kolektiflik yaratması ve eylemci-sanat haline dönüşmesi çok kısa bir sürede ve çok büyük kazanım ve kayıplarla olmuştur. Şok, Gezi Parkı Olayları bağlamında çok önemli bir faktördür. Çok kısa sürede gerçekleşen ölümler, insanların sabahın çok erken saatlerinde Boğaziçi Köprüsünü yürüyerek geçmeleri, sakatlıklar, direnişler ve şiddet hepsi gizem faktörünü içermektedir.

²⁴³ Bkz. Bölüm 4.

Gaz Maskeli Derviş²⁴⁴, alışlagelinmiş semazen giysilerini çıkarmıştır. Ezber bozan bu görüntü, mekanda bekleyen ve internet aracılığıyla karşısına çıkan herkesi çok şaşırtmıştır. Dönen Adam, yarı çıplaktır. Olması gereken beyaz semazen giysilerinin yerine renkli bir etek ve yüzünde gaz maskesi vardır... Hem sokaklarda hem de AKM'nin çatısında dans eder, bedeni kendi aracıdır ve bedenini kullanarak kendini ifade eder, kendini söyler, işler ve davet eder. Performanslarını Sen de Gel²⁴⁵ hareketi kapsamında gerçekleştirmiştir ve herkesi kendilerini göstermeleri için davet etmiştir. Katılımcılar da bu harekete kendi yorumlarıyla katılmışlardır. Pankartlar, duvar yazıları, kitap okuma kampanyaları, tiyatrolar, videolarla. Sanatçılar ve vatandaşlar hem fiziken orda olmuşlardır hem de kendi bedenlerini kullanarak uluslararası boyutta harekete destek vermişlerdir...

²⁴⁴ Ziya Azazi

²⁴⁵ <http://www.e-skop.com/skopbulten/gezi-direnisinin-gaz-maskeli-dervisi-ziya-azazi-ile-soylesi/1559>



Resim 24: Gaz Maskeli Derviş, 2013, Taksim

<http://www.e-skop.com/skopbulten/gezi-direnisinin-gaz-maskeli-dervisi-ziya-azazi-ile-soylesi/1559>

Duran Adam örneği ise yine bedeninin farklı kullanımının bir örneğidir. Dansçı ve koreograf Erdem Gündüz'ün hareketi, sıcak olayların yaşandığı 2013 yılının Haziran akşamında yüzünü AKM'den taraf çevirip saatlerce kesintisiz ayakta durmasıyla başlamıştır. Performatif durumunu bozmamış ve bu bağlamda ne yoldan geçenlere ne de polisler cevap vermiştir. Polisler dokunarak, konuşarak, pantolon ceplerini ve çantasını karıştırarak iletişime geçmeye çalışmıştır fakat başarılı olamamışlardır. Bu sessiz direniş ve sözsözsel bir ifade olmadan da kitleleri etkileyişi kitlesel bir eyleme dönüşmüştür. Gündüz, büyük bir protesto başlatmış ve genç-yaşlı, ünlü-ünsüz, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kolektif beden oluşturmuşlardı. Gezi Parkı Olaylarının tümü gibi bu direniş de sadece tek bir mekanla sınırlı kalmamış yurtiçi ve yurtdışı mekanlara yayılmıştır. Hatta aşağıda da görüleceği gibi farklı şekillerde yorumlanmıştır.



Resim 23: Erdem Gündüz, Duran Adam, 2013, Taksim

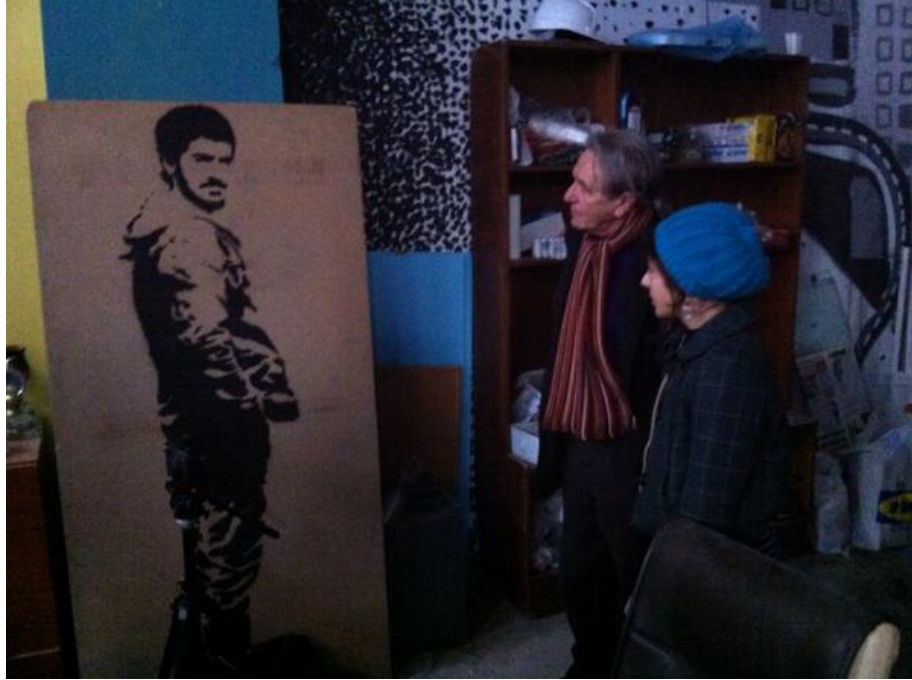
<http://gundem.bugun.com.tr/erdem-gunduz-kimdir-haberi/667170>



Resim 24. Fotoğraflayan: Cansu Kuman, Taksim Gezi Parkı, 21 Haziran

2013, Canon EOS 1100

Taksim Gezi Parkı olaylarının yansıması sloganlarda, akıllarda, düşüncelerde hala sürmektedir. Son olarak da yurtdışından Türkiye'ye gelen desteklere bakılarak bu konu kapatılacaktır: Bakırköy Belediyesi ve MonoKL yayınlarının işbirliğiyle geçtiğimiz Aralık ayında (2013) Rancière ve öğrencisi Bernard Aspe Kadıköy, İstanbul'a gelerek Taksim gezi parkı sonrası Değirmen'deki İşgal Evi'ne gitmiştir.²⁴⁶ Yaşananların ardından bu çok nadir rastlanan durumu yerinde deneyimlemek istemiştir.



Resim 25: Jacques Rancière Kadıköy'deki işgal evinde Ali İsmail Korkmaz'ın resmine bakarken.

<https://twitter.com/MonoklYayinlari/status/408941960691724288>

²⁴⁶ http://bianet.org/bianet/siyaset/152055-gezi-nen-dusunce#_ftnref1

Pink Floyd grubunun üyesi Goger Waters 5 Ağustos 2013'te İstanbul'a konser vermeye geldiğinde yaşananlar çok tazeydi. Konser öncesi "Her yer Taksim, her yer direniş" sloganlarının atıldığı organizasyonda konser esnasında The Wall²⁴⁷ şarkısı başladığı sırada dijital duvar yıkılmaya başladı ve olaylar esnasında hayatını kaybeden eylemciler ve polisin fotoğraflarının yanı sıra siyasi cinayetlere kurban giden Hrant Dink, Uğur Mumcu, Adnan Menderes'in de bulunduğu görüntüler ekrana geliyordu.²⁴⁸ Şikago, San Diego, New York, Sofya, Amsterdam, Barselona, Brüksel, Berlin, Münih, Hamburg, Paris, Tel Aviv, Tokyo, Bakü gibi dünyanın her yerindeki şehirlerden de eylemlere destek eylemler gerçekleştiriliyordu.



Resim 26: Roger Waters, İTÜ Arena Konserinde, 2013, İstanbul

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Roger Waters The Wall Live in Istanbul G
ezi_Martyrs.jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Roger_Waters_The_Wall_Live_in_Istanbul_Gezi_Martyrs.jpg)

²⁴⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=YR5ApYxkU-U>

²⁴⁸ <http://webtv.hurriyet.com.tr/2/53133/0/1/roger-waters-konserinde-her-yer-taksim-her-her-yer-direnis-sloganlari-yukseldi>



Resim 27. Fotoğraflayan: Cansu Kuman, Taksim Gezi Parkı, 4 Haziran 2013, Canon EOS 1100



Resim 28. Gezi Parkı Protestolarından sonra ortaya çıkan illüstrasyonlar
http://tr.wikipedia.org/wiki/2013_TaksimGezi_Park%C4%B1_protestolar



Resim 31. Cennetin Düşüşü, 2014
<http://www.ckm.gen.tr/etkinlikdetay.aspx?id=1018#.VD2RgtSs>

Wzg

SONUÇ

Sonuç olarak, bu çalışma, her ne kadar konuyu spesifikleştirmeye çalışsam da yine de geniş kapsamlı bir çalışma olmuştur. Giriş bölümünde de belirtildiği gibi bu çalışmanın öncelikli amacı sanat ve siyasetin ortak noktaları olan toplumsallık ve ortağa hitap etme gibi durumları göstermek ve bunları estetik bir biçimde açıklamaya çalışmaktı. Bütünüyle duyum mekanizması olan sensorium meselesi, ‘Yirminci Yüzyıldan Günümüze Sanat ve Siyaset Formları’ adlı bölümde tartışılmamıştır çünkü o bölümde sensorium’un bu denli önem kazanacağı dönemlere geçiş anlatılıyordur. Akım bazlı sanatsal anlayışlarda yaşanamayacak olan bu deneyimi Schiller mektuplarında bahseder, fakat on sekizinci yüzyıldan bu yana en üst seviyede kullanan Jacques Rancière olmuştur.

“Sanatta ve Siyasette Sensorium Meselesi”ni detaylandırıp anlatmak bile başlı başına bir tez konusu olabileceken, sensorium meselesini “Katılımcıya Dönüştürülen İzleyici” ile birleştirmek istedim. Çünkü iki konuyu birbirinden ayrı düşünemedim. İkisi de kişilerin duyularını, duyularını, düşüncelerini, algılarını, yorumlama kabiliyetlerini, özümlediklerini harekete geçirmek adına eyleme geçme isteğini bünyelerinde barındırıyor, ikisi de birbirini etkiliyor. Anlatılanlardan da görüldüğü kadarıyla sanatsal bir ortamı doğuran şeyler toplumsal etkenlerdir. Her ne kadar sanat için sanat, ya da toplum için sanat anlayışı olsa da oluşumlar hep birbirini besler; birbirinden ayrı düşünülemez. Bu önerme ideolojiler sanatı besler, sanattaki bir yenilik sosyal bilimlere gebe bırakır, sosyal bilimler toplumu analiz eder gibi birçok kombinasyona çeşitlendirilebilir. Bu tezin çalışma konusu

olmadıkları için sanatsal pratiklerin örneklerine çok girmemekle birlikte, yine de uzun araştırmalar sonucu ilgili örneklerle konunun daha iyi kavranması için genişlettim.

Sanat ve siyaset kodlanan mekanizmada birbirinden çok farklı kavramlarmış gibi durabilir. Fakat hem anlatılanlara hem de eskiden beri süregelen olaylara bakılırsa aslında birbirinden hiç ayrılmadan, bir şekilde devam ettikleri görülebilir. Tabii ki bu ilişkiselliğın kavranması için öncelikle sanat ve siyaset deyince aklımıza ilk iktidar meselesi ya da klasik sanatının gelmiyor olması gerekir. Aslında sanat da siyaset de hitap ettiğı ortağın (ya da cemaatin) şekillendirilmesidir. Ortağı etkilemesi, ortakla birlikte hareket etmesidir. Tezin ana konusu da bunun gösterilmesidir. Ortağı kontrol etme, yönetme ve hareket etme gibi konularda algılama ve yorum farklılıkları ortaya çıkar; istekler ve beklentiler değışiktir. Ona göre de alımlanış tarzları ve kendilerini ifade etme yöntemleri değışir.

Giriřle birlikte ilk 4 bölümde bu konu üstünde durulmuştur. Sanatın, siyasetin ve estetiğın Jacques Rancière tarafından nasıl görüldüğüne dair derinlemesine bir inceleme yapılmıştır. Sonrasında ise kişilerin ve sanatçıların yine ideolojikliğın zirvesinde gerçekteşen olaylara (hem siyasi hem endüstriyel) bağılı tavırları ele alınmıştır. Sonuç kısmında, onlara zaten büyük bir bölüm ayrıldığında ve zaten çok fazla konuşulduğundan dolayı bir ekleme yapılmıyor. Fakat günümüz sanatının aşamaları ve süreçleri bağlamındaki düşüncelerim aşağıda yer almaktadır.

Günümüz sanat yapıtına gelene kadar şiddet gösterilerinden şoka, feminizmden Pop-Art'a, dev enstalasyonlardan minimal işlere, sinemaya, fotoğrafa, müziğe, tiyatroya kadar her süreçten geçilmiştir. şu an ele alınan konular da yine politikliğın farklı şekillenmelerinden bence. Türkiye'de azınlık olmayanların da ele aldığı zorunlu göç, ayrımcılık, ırkçılık gibi konular. Günümüzde yapılan işlerde gözle gördüğümüz 'biçim' ve 'içerik' arasında hatırı sayılır farklar olabilir. Örneğın, bir enstalasyonda beyaz tüyleri yere serpiştirerek anlatılmak istenen çevre kirliliğı olabilirken;

onlarca açık televizyonun farklı kanallara ayarlanıp seyirciye sunulması insanların televizyona olan bağımlılığı veya elektriğin fazla kullanılmasını protesto ediyor olabilir. İşte tam da bu noktada nesnelere işlevsizliği göze çarpmakta. Sanatçıların bilinçli bir halde eşyaları/şeyleri kabul gören kullanımlarından çok daha farklı bir şekilde sergileyip onlara biçim 'seçmeleri, şeylere yeni anlamlar 'yüklemeleri' yeni anlam kazandırmaktan çok anlamsızlaştırmak, şeyleri işlevsizleştirmek oluyor.

Sanat en görünmez süreçlere biçim verme ve etkinlik kazandırma eğiliminde olduğu için, sanat yapıtı insanlar arasında ilişkiler üretecek şekilde yapılandırılabilir yahut daha önceden bahsedildiği gibi toplumsal bir süreçten ortaya çıkabilir. Sanat yapıtının veya 'iş'in üreticisi kendinden sonrakinin ve çağdaşının işi için biri iletici statüsündedir ve günümüzde her bir sanatçı artık yan yana eklenmiş disiplinlerden oluşan bir ağ içinde büyümektedir. Bu çalışmada kutsalın çöküşünü yani sanat yapıtının biriciklik değerini, aurasını, atmosferini kaybetmesini sanayileşmeye, sanayileşmenin getirdiği teknik imkânlarla ve kitle kültürünün/tüketim kültürünün oluşmasına bağlayan bir Benjamin görülmekte. Atmosferin kayboluşu tarihsel tanıklığın ve bütünsel algının yok oluşudur.

Sanatın kült değerinden, sergilenebilir, dokunabilir yani ulaşılabilir bir değere geçmesiyle sanatın alımlanmasının da farklılaştığından sanatın rejimleri bölümünde bahsetmiştim. Hem teknik gelişmeler ışığında gelişen hem de çok disiplinli ve çoğulcu halleriyle varlıklarının günümüz sanatını da çok etkileyen kavramsal sanat, fluxus, happeningler, minimalizm, performans sanatı, land art, pop art, enstalasyonlar, video sanatı ve elektronik sanat sayesinde sanat kavramının ne denli ilişkisel ve her şeyle bağlantılı olduğunu görmüş bulunmaktayız. Modern sanatın ardılı olarak kabul edilen postmodern dönemde de kabul gören anlamları/tanımlamaları kabul etmeyen bir bakış vardır. Kitle iletişim araçlarının bulunması ve yaygınlaşması, modern elektronik gereçlerin ortaya çıkması gibi yeniliklerin hatta avangard kelimesinin askeri alandan günlük yaşama kaymasıyla insanların algılarının değişmesi arasında bir paralellik görünmektedir. Bu

durumda tüm bu proje kapsamında işlerin üretimi bölümünde, yani postprodüksiyon, ready-made, replika, melezlik, çeşitlilik, montaj gibi kavramların önem kazanmasının toplumsal bir dayanağı olduğunu ve düşünsel bir pratik olduğunu saymak mümkündür.

Günümüz hem Türkiye’inde hem de dünyada görülen bir durum vardır. Konferanslar, paneller, gösteriler, konferanslar ve dersler de sanatsal bir nitelik taşımaktadır. Sanatın özelliklerinden olan topluluğa hitap etme, mekanı konfigüre etme, sesini duyurma, çağrı yapma, toplanma ortak bir amaca hizmet etme ve kendini ifade etme yollarından olan saydığım durumlar ön plana çıkmaktadır. Bu çalışma da şekillenirken düşünürlerin ders, sempozyum, konferans, panel konuşmalarının transcriptlerinden yararlanılmıştır.

Eylem yapmak en doğal haklardan ve kendini ifade etme yollarından biridir. Eylem başlı başına ideolojik bir seçim olduğu için ortak tarafından şekillendirilmektedir. Aynı sıkıntıları yaşayan, aynı şeyleri isteyen bir ortak tarafından... 31 Mayıs 2013 tarihinden birkaç gün önce barışçıl bir şekilde başlayan Taksim Gezi Parkı toplaşmasının amacı hem kentleşme sebebiyle kalmayan yeşilliğin korunması, hem Gezi Parkı’nın Topçu Kışlası’na çevrilmesinin protestoları, hem de sergilenen sahne şovlarına katılmak ve anı yaşamak istemeleriydi. Ne de olsa, önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi anı yaşamak için “şimdi ve burada” ilkesine, o biricikliğe katılmak gerekliydi. Örneklerinin 6. Bölümde görüldüğü gibi Taksim Gezi Parkı olayları benim açımdan ve analizini yaptığım görüşler açısından hem estetik hem de siyasi bir sensorium’a sahipti. İdeolojik sebeplerle devam etmiş de olsa o direnişin tavrı, çok fazla şiddete kaçmaması, mantığı tamamen saf dışı bırakıp duygularıyla, birlik içinde hareket edilmesi ve tüm eylemcilerin anı beraber yaşamaları gibi...

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W., sun. J. M. Bernstein, *Kültür Endüstrisi*. 8. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Akay, Ali. *Postmodernizmin ABCsi*. İstanbul: Say Yayıncılık, 2010.

Akay, Ali. *Sanatın Gramları*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2010.

Akay, Ali; Zeytinoğlu, Emre. *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu*.2. Basım, İstanbul: Minör Yayınları, 2013.

Akay, Ali. *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*, 4. Baskı, İstanbul: YKY Yayınları, 2013.

Akay, Ali. *Kıvrımlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1996.

Antmen, Ahu. *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 3. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.

Artun, Ali (ed.). *Sanatçı Müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Artun, Ali (sun.). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Artun, Ali. *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Atakan, Nancy. *Sanat ve Dil Grubu*. İstanbul: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM, 1997

Baudrillard, Jean. Sun. Sylvère Lotringer, *Sanat Komplosu*. 4.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Baudrillard, İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Benjamin, Walter, çev. Ahmet Cemal. *Pasajlar*. 9. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.

Benjamin, Walter. *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.

Berlin, Isaiah. Çev. Mete Tunçay. *Romantikliğin Kökleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Bourriaud, Nicolas. *İlişkisel Estetik*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.

Bourriaud, Nicolas. *Postprodüksiyon*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.

Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*. 10. Baskı, Ankara: Sentez Yayıncılık, 2013.

Bürger, Peter. *Avangard Kuramı*, 7. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Cauquelin, Anne. *Çağdaş Sanat*. Ankara: Dost Yayınevi, 2005.

Clark, Toby. *Sanat ve Propaganda*. 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

Connor, Steven. *Postmodernist Kültür. 2. Baskı*, İstanbul: YKY Yayınları, 2005

Crary, Jonathan, Çev. Elif Daldeniz. *Gözlemcinin Teknikleri*, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Danto, Arthur C., çev. Zeynep Demirsü. *Sanatın Sonundan Sonra - Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Danto, Arthur C., çev. Esin Berktaş & Özge Ejder, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.

De Bolla, Peter; çev. Kubilay Koş. *Sanat ve Estetik. 2. Basım*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.

Dellaloğlu, Besim F. (der. ve çev.), *Benjamin*. İstanbul: Say Yayınları, 2005.

Featherstone, Mike. *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü. 2. Basım*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Foster, Hal, çev. Esin Hoşsucu. *Gerçeğin Geri Dönüşü - Yüzyılın Sonunda Avangard*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 20

E.H. Gombrich, Çev: Bedrettin Cömert. *Sanatın Öyküsü*, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi

Kreft, Lev (Sunuş). *Sanat Siyaset -Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Komünist Manifesto, çev. Levent Kavas, İstanbul: İthaki Yayınları, 2003.

Kula, Onur Bilge. *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 1*. İstanbul: Bilgi Üni. Yay., 2011.

Kula, Onur Bilge. *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 2*. İstanbul: Bilgi Üni. Yay., 2011.

Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*. 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Löwy, Michael. *Dünyayı Değiştirmek Üzerine*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

Lyotard, Jean-François, çev. Ahmet Çiğdem. *Postmodern Durum*, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1990.

O'Doherty, Brian. *Beyaz Kúpün İçinde*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.

Ranciére, Jacques. *Özgürleşen Seyirci*. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Ranciére, Jacques, Fransızcadan çev. Kenan Sarıalioğlu. *Estetik Bilinçdiři*. İzmir: ARA-lık Yayınları, 2006.

Ranciére, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu, Sanat Rejimi ve Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Sitiüasyonist Enternasyonal. İstanbul: AltıKırkbeş Yayınları,

Şahiner, Rıfat, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008.

Temel Britannica Ansiklopedisi, 10. Basım, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1993; 15. Cilt.

Turanî, Adnan. *Çağdaş Sanat Felsefesi*. 9. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.

Tunalı, İsmail. *Estetik*. 12. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010.

Zeytinoğlu, Emre. *Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008.

Yabancı Kaynaklar

ART & RESEARCH, ‘An Exchange with Jacques Rancière’, Volume 2 No:1 Summer 2008

Random House Kernerman Webster's College Dictionary, © 2010 K Dictionaries Ltd. Copyright 2005, 1997, 1991 by Random House, Inc. All rights reserved.

Gilles Deleuze, *Negotiations*. Çev. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995) Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London and New York: Continuum, 2004

Jacques Rancière, “The Politics of Literature,” *Substance* 103, vol. 33, n. 1 (2004).

Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics* (London: Continuum, 2010)

Jacques Rancière, ‘Literature, politics, aesthetics: approaches to democratic disagreement’, interview with Solange Guénoun and James H Kavanagh, *SubStance* 92, 2000.

Jacques Rancière. ‘The aesthetic revolution and its outcomes: emplotments of autonomy and heteronomy’ in *New Left Review*. (2002)

Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, S. Corcoran (Cambridge: Polity Press, 2009), 25–26. Originally published as *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Éditions Galilée, 2004)

Jean-Philippe Deranty *The Symbolic and the Material: A Review of*

Jacques Rancière's Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art .
PARRHESIA NUMBER 18 • 2013 • s. 140

Jocelin Hunt, *French Revolution*, Routledge, England, 1998.

Hugh Honour, *Romanticism*, Penguin Books Ltd, London, 1981.

Ian Cawood, *The First World War*, Routledge, England, 2001.

Oxford English Dictionary. J.A. Simpson and E.S.C. Weiner, eds. 2nd ed.
Oxford: Clarendon Press. *OED Online*. Oxford University Press.

Raymond Williams, *The Politics of Modernism, Against the New Conformists*, (Londra: Verso, 1994)

Rosemary Lambert, *The Twentieth Century*, 5. Basım, Cambridge University Press, 1992.

Richter, Hans. *Dada: Art and Anti-art*, NewYork and Toronto: Oxford University Press, (1965)

Jean-François Lyotard, "Note on the Meaning of Post-“, *Postmodernism, A Reader*, der. T. Docherty (New York: Columbia University Press, 1993)

İnternet Kaynakları

https://www.academia.edu/3277352/Ranciere_as_Foucauldian_On_the_Distribution_of_the_Sensible_and_New_Forms_of_Subjectivities

https://www.academia.edu/228237/Jacques_Ranciere_Key_Concepts

https://www.academia.edu/1337587/Rancieres_Productive_Contradictions_From_the_Politics_of_Aesthetics_to_the_Social_Politicity_of_Art

https://www.academia.edu/2133096/An_interview_with_Jacques_Ranciere_on_Medium-Specificity_and_Discipline_Crossovers_in_Modern_Arts
s.88

https://www.academia.edu/2133096/An_interview_with_Jacques_Ranciere

[e_on_Medium- Specificity_and_Discipline_Crossovers_in_Modern_Art](#)

<http://www.arasite.org/ranciere aesthtcs.html>

<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrexchange.html>

<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/dronsfield.html>

http://parrhesiajournal.org/parrhesia11/parrhesia11_ranciere.pdf

en.wikipedia.org/wiki/Merriam-Webster

<http://www.e-skop.com/skopbulten/gezi-direnisinin-gaz-maskeli-dervisi-ziya-azazi-ile-soylesi/1559>

<http://homepages.gold.ac.uk/psrpsq/ranciere.doc>

<http://www.merriam->

webster.com/dictionary/sensorium?show=0&t=1398980617

<http://oed.com/cgi/entry/50219915>

"Maurice Merleau-Ponty (1908—1961)". *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Iep.utm.edu.

<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/collection.htm>

http://manuttall.files.wordpress.com/2011/11/dada_berlin_081.jpg

http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/language-and-art

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/1345511/Fluxus>

http://bianet.org/bianet/siyaset/152055-gezi-nen-dusunce#_ftnref1

<http://www.youtube.com/watch?v=YR5ApYxkU-U>

<http://webtv.hurriyet.com.tr/2/53133/0/1/roger-waters-konserinde-her-yer-taksim-her-yer-direnis-sloganlari-yukseldi>