



T.C.

İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Türkiye’de 1980 Sonrası Protest Sanat İncelemeleri

Sinem Pehlivan

Yüksek Lisans

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Lütfiye Bozdağ

İstanbul, 2016

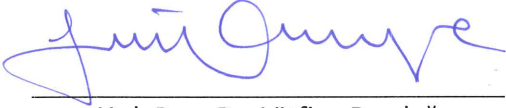
Türkiye’de 1980 Sonrası Protest Sanat İncelemeleri

Sinem Pehlivan

Lisans, Mustafa Kemal Üniversitesi, 2007

T.C. İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı’na
sunulmuştur.

Bu çalışma tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans tezi olmaya yeterli bulunmuştur.



Yrd. Doç. Dr. Lutfiye Bozdağ

Danışman

İnceleme Komitesi Üyeleri (İlk isim jüri başkanına, ikinci isim tez danışmanına aittir.)

Doç. Nurcan Perdahçı

(Jüri)

Yrd. Doç. Dr. Lutfiye Bozdağ

(Jüri)

Doç. Pesent Doğan

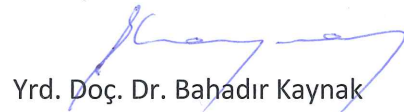
(Jüri)

Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.



Doç. Nedret Yaşar

Bölüm Başkanı



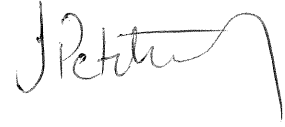
Yrd. Doç. Dr. Bahadır Kaynak

Enstitü Müdürü

[Üniversite] onayı 25/05/2016

Bu dökümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağılı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve original olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.

Sinem Pehlivan



İTHAF

“Türkiye’de 1980 Sonrası Protest Sanat İncelemeleri” olarak adlandırılan bu araştırmada önerilerini ve zamanını esirgemeyip çok değerli bilgilerini tüm inceliğiyle aktaran değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Lütfiye Bozdağ’a en içten teşekkürlerimi sunarım. Tez yazım sürecinde her zaman yanımda olan arkadaşlarıma ve aileme ayrıca teşekkür ederim.



ÖZET

Türkiye’de 1980 Sonrası Protest Sanat İncelemeleri

Sinem Pehlivan

Yüksek Lisans, Sanat ve Tasarım, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Lütfiye Bozdağ

Bu tez, protest sanatın Türkiye’de 12 Eylül 1980 döneminden itibaren toplumsal ve siyasal değişimi göz önüne alınarak örnekleriyle beraber uygulanış biçimlerinin incelenmesini kapsamaktadır.

Tez üç bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın birinci bölümünde, protest kavramının anlamı ve kullanımı doğrultusunda sanata yaklaşımlar ele alınmaktadır. Dünya sanat tarihinden kronolojik bir inceleme doğrultusunda, protest sanatın gelişiminin süreçlerine yer verilmiştir.

İkinci bölümde, Türkiye’nin 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle toplumun köklü değişikliklere uğradığı ve bu değişikliklerin yaşamın her alanına sıçradığı görülmektedir. Ülkede yaşanan darbenin getirdiklerinden sonra sanatçıların, bu bağlamda etnik kimlikler, aidiyet, birey, göç, sınıfsal farklılıklar, ötekileştirme, kitle tüketim kültürü gibi konular ve güncel yaşam dinamikleri ile etkileşime girdikleri görülür. Bu yeni deneyimin, Türkiye çağdaş sanat ortamını geliştirmesinin yanında sanatı kurumsallaştırdığı konusu da ele alınmıştır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde, 1990’lardan günümüze uzanan sürecin Türkiye’de modern sanat ve çağdaş sanat ayrımının belirginleştiği ve çağdaş sanatçıların arttığı bir dönem olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Türkiye çağdaş sanat ortamının uluslararası sanat ortamına eklemlenme çabaları ve farklı biçimlerde üretilmiş sergi örnekleri incelenmiştir. 2000’li yıllarda ise sanat alanının sermaye tarafından ele geçirilmesine karşı sanatçıların direnişe geçtiği ve galeriler dışında alternatif bir alan yaratma çabalarının olduğu görülmektedir.

Araştırma, bu bağlamda protest sanatın kamusal alana çıkma gerekçelerini, hayatla buluşmasını ve farklı üretim biçimlerini ortaya koymaktadır. Sanatçının, kolektif ve inisiyatiflerle işbirliği içerisinde kamusal alanda projeler, yayınlar, sergiler üreterek, uluslararası ağların içinde yer aldıkları ve kamusal alana yayıldıkları örnekleri ile incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Türkiye’de Protest Sanat, Protest Sanat, Sermaye ve Sanat İlişkisi, Kültür Endüstrisi



ABSTRACT

PROTEST ART STUDIES IN TURKEY FROM 1980 ONWARDS

Sinem Pehlivan

Graduate, Art and Design, İstanbul Kemerburgaz University

Advisor: Asst. Prof. Dr. Lütfiye Bozdağ

The work aims to examine the forms of protest art emerged from 1980s Turkey and onwards in regard to social and political changes due to 1980 military coup. The work is consisting of three main sections.

The first part emphasizes the meaning and usage of the term Protest in terms of the approaches of art in accordance with the chronological processes and evolution of the history of art.

The Second Part examines the fundamental social changes emerged after the 12 September 1980 Turkish coup d'état and its affects in every fields of life. Artists have dealt and interacted with current life issues as ethnicity, individualism, identity, gentrification, class difference, marginalization and mass production culture after the political and societal conversions of coup d'état. Moreover, the institutionalization of art during this period is mentioned in addition to the developments of contemporary arts in Turkey.

The last part of the work is examined the clarification of the distinction between modern art and contemporary art and the increase of artists, engaged in Contemporary art activities during the 1990s and onwards. In this context, the distinctly different and pioneer works of contemporary art pieces and exhibitions in Turkey, which were also trying to integrated into international art environment, are exemplified. By 2000s, it is seen that artists have started to standing up the art environment seized by capital owners and investors. Thus, the artists are

trying to create an alternative space rather than art galleries.

As a result, the work-studies protest art and its reasons of revealing into public sphere, the reasons of the protest art and arouse in everyday life and different production type of protest art. The artists are examined with anthologies in terms of the works, galleries, projects, publications in public sphere and international art arena with collaborations between collectives and formations.

Key Words: Protest Art in Turkey, Protest Art, The Relationship Between Investor and Artist, Cultural Industry

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
KISALTMALAR.....	xii
RESİM LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ	1
1. PROTEST SANAT İLE İLİŞKİLİ KAVRAMLAR.....	5
1.1. Sanatta Protesto Kavramı	5
1.2. Protesto Kavramının Sanattaki tarihsel Gelişimi.	7
1.3. Sanatın Kendi İçinden Yapısal Protest Tavrılar.....	9
1.4. Beyaz Küp'ten Kamusal Alana Yönelen Sanat ve Sonrası.....	12
1.5. Kamusal Alanda Protest Tavrılar.....	15
2. 1980 VE SONRASINDA TÜRKİYE’DE SOSYO KÜLTÜREL ORTAM	31
2.1. 1980 Sonrası Askeri Darbede Türkiye Sanat Ortamı.....	31
2.2. Türkiye’de 1980 Sonrası Devlet Kurumlarından Özelleşmeye Geçiş	35
2.3. Banka Galerileri, İKSV ve Bienaller	36
3. 1980 SONRASI TÜRKİYE'DE PROTEST SANAT PRATİKLERİ	54

3.1. 1990 Sonrası Türkiye'de Küreselleşme Etkileri.....	55
3.2. Türkiye'de Sanatsal Üretim Biçimi Olarak Yerel Farklılıklar ve Uyumsuzluklar.....	63
3.3. Türkiye'de 2000 Sonrası Kamusal Alanda Alternatif Sanat Oluşumları.....	72
SONUÇ.....	103
KAYNAKÇA.....	107



KISALTMALAR

vb : Ve benzeri

yy : Yüzyıl

bknz : Bakınız

Çev : Çeviren

Ed : Editör

İKSV : İstanbul Kültür Sanat Vakfı

YKY : Yapı Kredi Yayınları

AKM : Atatürk Kültür Merkezi

RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Allan Kaprow, Calling, 1965, Performans, New York.
[<https://smediacacheak0.pinimg.com/736x/54/47/95/5447959d3c5a8d2565ff883cf5f1255d.jp>,
Erişim Tarihi: 18.04.2016]14
- Resim 2: Charlotte Moorman, Hansen&Hansen, 1965, Performans, New York.
[<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/womeninflux/>, Erişim Tarihi:
25.09.2015].....15
- Resim 3: Marcel Duchamp, Fountain, 1917, Yerleştirme, Tate Modern, New York.
[<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>, Erişim Tarihi: 09.04.2016]..17
- Resim 4: Marcel Duchamp, Bir Mil İplik, 1942, Enstalasyon, New York.
[<https://daisybarrellshearer.wordpress.com/2014/10/30/puzzling-out-contemporary-art-pt-2-with-jon-clarkson/a-mile-of-string-marcel-duchamp-1942/>, Erişim Tarihi: 09.04.2016].....18
- Resim 5: Yoko Ono, Cut Piece, 1964, Performans, Japonya
[<http://onegreenparrot.tumblr.com/image/141736879725>, Erişim Tarihi: 10.04.2016.....20
- Resim 6: Joseph Beuys, Süpürme, 1972, Performans, Berlin. [http://www.e-skop.com/images/UserFiles/imagesEditor/kurt_440_350.jpg, Erişim Tarihi: 10.04.2016].....21
- Resim 7: Anonim, Fransız öğrencilerin eylem komitesi'nin odası, 1968, Paris.
[<http://mapage.noos.fr/moulinhg01/Histoire/France.depuis.1945/images.hist.france/beaux.arts.68.jpg>, Erişim Tarihi: 10.04.2016]23
- Resim 8: Anonim, Genç Ol ve Sus, 1968, Afiş, Paris.
[<https://studentunionpress.files.wordpress.com/2011/01/soisjeuneettaistoi.jpg>, Erişim Tarihi:
10.04.2016]24

Resim 9: Jean Michel Basquiat, Catharsis, 1983, Canvas üzerine akrilik, 72x92 cm., New York. [http://www.artcritical.com/appel/BASpring2005.htm, Erişim Tarihi 12.12.2015]	25
Resim 10: Banksy, Soldiars Painting Peace, 2007, Londra. [http://www.stencilrevolution.com/banksy-art-prints/soldiers-painting-peace/, Erişim Tarihi: 12.12.2015]	27
Resim 11: Occupy Wall Street, 2011, New York. [https://marcelaires.files.wordpress.com/2013/06/occupy-wall-street.jpg, Erişim Tarihi: 12.12.2015]	28
Resim 12: Anonim, Occupy Documenta, 2012, Kassel. [http://4.bp.blogspot.com/xk3z7SlwUI/UEuz06KDuol/AAAAAAAAABb8/fzbAUOPqoCE/s1600/california1.jpg, Erişim Tarihi: 12.12.2015]	29
Resim 13: Anonim, OccupyMoMA, 2012, New York. [http://www.popularresistance.org/wp-content/uploads/2013/07/occupy_museums-at-Museum-of-Modern-Art.jpg, Erişim Tarihi: 12.12.2015].....	30
Resim 14: İç Mihrak, Şirket Seni Takip Ediyor, 2010, Afiş Tasarım. [http://picasaweb.google.com/104095312300860485974/AntiSosyalMedyaPazarlama?feat=directlink, Erişim Tarihi: 12.12.2015].....	40
Resim 15: Anonim, İstanbul Film Festivali Afişi, Afiş Tasarım. [http://www.perasinema.com/festival-nostaljisi/, Erişim Tarihi: 12.12.2015].....	41
Resim 16: Anonim, 4. İstanbul Bienali Afişi, 1995, Afiş Tasarım. [http://izlekler.com/wp-content/uploads/2015/09/Bienal-4-afi%C5%9F.jpg, Erişim Tarihi: 12.12.2015].....	44
Resim 17: Anonim, 11. İstanbul Bienali Afişi, 2009, Afiş Tasarım. [http://www.mimdap.org/wp-content/uploads/2009/09/11b_afis.jpg, Erişim Tarihi: 14.12.2015].....	47

Resim 18: Anonim, 13. İstanbul Bienali Afişi, 2013, Afiş Tasarım. [http://4.bp.blogspot.com/Lu7E0y_UIYY/UkLQNTc2TqI/AAAAAAAAAd8/R1uluURFWUw/s1600/bienal_sari_afis_50x70_logolu.jpg, Erişim Tarihi: 5.12.2015].....	49
Resim 19: Anonim, İskorpit Sergisi Afişi, 2000, Afiş Tasarım. [http://simurg.com.tr/upload/products/115267.jpg, Erişim Tarihi 12.12.2015].....	52
Resim 20: Bedri Baykam, Koyun Platformu-Küratöryal Şizofreni, 2004, Performans, Küratöryal Şizofreni Katoloğu.....	53
Resim 21: Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991, Enstalasyon, 40x40 cm, İstanbul. [http://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf, Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	56
Resim 22: Hale Teger, Sikimden Aşşa Kasımpaşa, 1990, Enstalasyon, 1990, 230 cm, Berlin. [http://utkuvarlik.blogspot.com.tr/2015_09_01_archive.html, Erişim Tarihi: 12.12.2015].....	57
Resim 23: Hafriyat, Allah Korkusu Afiş Sergisi, 2007, Afiş Tasarım, İstanbul. [http://www.sesonline.netgoruntu/afis_allah_korkusu.jpg, Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	59
Resim 24: Vakit Gazetesi, Küstah Sergi Manşetli Gazete Görseli, 2007. [http://www.sesonline.net/goruntu/vakit_afis_sergisine_saldiran_haber.jpg, Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	61
Resim 25: Hafriyat, Derdim Dünya, 2007, Enstalasyon. [http://1.bp.blogspot.com/_hcNs44OsA-k/SbtjhhMFMRI/AAAAAAAAArs/6tOfvy42ML8/s1600-h/wc-2+derdidunya03.jpg, Erişim Tarihi: 16.04.2016].....	62
Resim 26: Ahmet Müderrisoğlu, İsimsiz, 1995, Karışık Teknik, İstanbul. [http://www.mimarizm.com/V_Images/2013/Etkinlikler/52975.jpg, Erişim Tarihi: 14.04.2016].....	65
Resim 27: Halil Altındere, Tabularla Dans, 1997, Enstalasyon, 110x240 cm, İstanbul. [http://universesinuniverse.org/var/storage/images/media/images/nafas/2015/altindere/11/2690723-1-eng-GB/11.jpg, Erişim Tarihi: 14.04.2016].....	66

Resim 28: Selim Birsell, Kurşun Uykusu, 1995, Enstalasyon, Ankara. [http://ofsaytamagol.blogspot.com.tr/2007/06/politik.html, Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	67
Resim 29: Lerzan Özer, Beynim Kalbur Gibi, 1993, Karışık Teknik, İstanbul. [http://www.saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf, Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	68
Resim 30: Jujin, Adet, 1998, Performans, İstanbul. [http://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf, Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	69
Resim 31: Emre Zeytinoğlu, Devletin Belleği, 1993, Enstalasyon, İstanbul. [http://www.saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf, Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	70
Resim 32: Halil Altindere, Kayıplar Ülkesine Hoşgeşdiniz, 1998. [http://turkagram.com/wp-content/uploads/2015/09/Halil-Altindere-%E2%80%98Kayıplar-Ülkesine-Hosgeldiniz%E2%80%99ile-29-Kasim%E2%80%99ma-kadar-%E2%80%98Nereden-Geldik-Biz-Bu.jpg, Erişim Tarihi: 14.04.2016].....	71
Resim 33: Oda Projesi, Piknik, 2004, Proje, İstanbul. [https://urbanheritages.files.wordpress.com/2011/11/ozkan_oncurating_space.pdf, Erişim Tarihi: 17.04.2016].....	74
Resim 34: Saadet Sorgunlu, Katilsen Erkeksin, 2012, Karışık Teknik, İstanbul. [http://www.karsi.com/sergi_detay.php?id=186, Erişim Tarihi: 16.04.2016].....	76
Resim 35: Bedri Baykam, Elimden Geleni Yapıyorum, 2006, Karşı Sanat. [http://www.karsi.com/sergi_detay.php?id=69, Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	77
Resim 36: Karşı Sanat, Bir Kentsel Afetin Hikayesi: Tarlabası, 2012, Proje, İstanbul. [http://www.karsi.com/sergi_detay.php?id=194, Erişim Tarihi: 14.04.2016].....	78
Resim 37: Extramücadele, Eklektik Osmanlı Mimarisinin Anadolu'daki İç Huzura Katkısı ya da Halk Arasındaki Adıyla Mustafa Kemal'in Türbesi, 2010.	

[http://ezgidora.blogspot.com.tr/2015/06/extramucadele-mehmed-erdener.html , Erişim Tarihi: 14.04.2016].....	79
Resim 38: Extramücadele, Köle, 2008, Afiş Tasarım. [http://ezgidora.blogspot.com.tr/2015/06/extramucadele-mehmed-erdener.html , Erişim Tarihi: 16.04.2016].....	80
Resim 39: Extramücadele, Taş Gibi Anayasa, 2010, Karışık Teknik. [http://www.extramucadele.com/tr/isler/heykeller/tas-gibi-anayasa , Erişim Tarihi: 16.04.2016].....	81
Resim 40: Direnistanbul, IMF Papucu Yarım, Çık Dışarıya Oynayalım, 2009, Protesto. [http://bianet.org/biamag/siyaset/116302-imf-papucu-yarim-cik-disariya-oyunayalim , Erişim Tarihi: 16.04.2016].....	82
Resim 41: Direnistanbul, 11. İstanbul Bienal Protestosu, 2009, Protesto. [https://anticopyrighttr.files.wordpress.com/2009/09/anti-bienal.jpg?w=450 , Erişim Tarihi: 14.04.2016].....	83
Resim 42: Kamusal Sanat Laboratuvarı, İsimsiz, 2011. [https://lh4.googleusercontent.com/8w2P0zZauG4/Ts_JokkC5ql/AAAAAAAAACU/jW7LSLizqDc/s1024/%2525C3%252596n%252520Y%2525C3%2525BCz%252520Kaz%2525C4%2525B1%252520Kazan.jpg , Erişim Tarihi: 16.04.2016].....	87
Resim 43: Kamusal Sanat Laboratuvarı, İsimsiz, 2011. [https://lh6.googleusercontent.com/mO_zfI2vk1k/Ts_KJ_VLPMI/AAAAAAAAAEk/a_jZks3NV24/s1024/IMG_0607.jpg , Erişim Tarihi: 16.04.2016].....	86
Resim 44: Kamusal Sanat Laboratuvarı, Açık Ekrana İçten Bakış, 2012, Protesto. [http://1.bp.blogspot.com/Ox4kHguNGdo/UFzcrAHbEdI/AAAAAAAAAc4/Mp2uBjG_h9k/s1600/IMG_0851.JPG , Erişim Tarihi: 16.04.2016].....	87
Resim 45: Anonim, 13. İstanbul Bienali Protestosu, 2013, Protesto.	

[http://yonetim.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/bienal_protesto_02.jpg , Erişim Tarihi: 16.04.2016].....	89
Resim 46: İ-Mihrak, Alo Kiralık Katil, 2013, ıkartma. [http://icmihrak.blogspot.com.tr/ , Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	90
Resim 47: İ-Mihrak, Önce Can Sonra Canan, 2013, ıkartma. [http://icmihrak.blogspot.com.tr/ , Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	91
Resim 48: Anonim, Taksim Gezi Parkı İşgal Alanı, 2013, İstanbul. [http://www.seffafgazete.com/site/1/uploads/o/2013/22/1d5c8b406aad4d4d0299d8c6bb7b9770.jpg , Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	92
Resim 49: Anonim, Taksim Gezi Parkı Saldırısı, 2013, İstanbul. [http://gcube.milliyet.com.tr/Detail/2014/02/24/yilin-basin-fotograflari-yilin-basin-fotograflari-yilin-basin-fotograflari-2014-1416872.jpg , Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	93
Resim 50: Anonim, Kırmızılı Kadın, 2013, İstanbul. [http://www.gazete5.com/upload/2014/06/442232.jpg , Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	94
Resim 51: Anonim, Boyanmış Merdivenler, 2013, İzmir. [http://109.232.216.24/~bilinmey/wp-content/uploads/2013/09/Karata-C5-9F-Merdivenler.jpg , Erişim Tarihi: 14.04.2016].....	95
Resim 52: Erdem Gündüz, Duran Adam Eylemi, 2013, İstanbul. [http://md1.libe.com/photo/528423-people-stand-during-a-silent-protest-at-taksim-square-in-istanbul.jpg?modified_at=1371539868&width=1350 , Erişim Tarihi: 14.04.2016].....	96
Resim 53: Anonim, Gezi Eylemi, 2013, İstanbul. [http://82.222.152.134/fotogaleri/haber_icerik/images/2013/Haziran/1%20Haziran/w.jpg , Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	97
Resim 54: Anonim, Direnişçiler Tarafından Pembeye Boyanmış Dozer, 2013 [http://www.dipnot.tv/wp-content/uploads/2013/06/foto%C4%9Fraf1.png , Erişim Tarihi: 14.04.2016].....	98

Resim 55: Anonim, Direniş mekanında Gaz Maskeli Semazen Gösterisi, 2013, İstanbul. [https://acdn.architizer.com/thumbnailsPRODUCTION/f7/14/f71493f05d8737af9609835eea55c2ba.jpg, Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	99
Resim 56: Anonim, Gezi eylemleri AKM Binası, 2013, İstanbul. [http://www.evrensel.net/upload/dosya/21419.jpg, Erişim Tarihi: 14.04.2016].....	100
Resim 57: Anonim, Direniş sırasında yapılmış graffiti, 2013. [http://img03.alkislarlayasiyorum.com/images/all_content_thumbnail/141/141187-71710.jpg, Erişim Tarihi: 14.04.2016].....	101
Resim 58: Anonim, Direniş sırasında yapılmış graffiti, 2013. [http://36.media.tumblr.com/bcb4674edd24c42f30e9643e3bba1608/tumblr_mrse24n0l91qmijjqo1_400.jpg, Erişim Tarihi: 15.04.2016].....	102



GİRİŞ

Türkiye’de 1980 sonrası sanatın değişim sürecini, protest veya eleştirel hareketler doğrultusunda incelenmesine yönelik hazırlanan bu çalışmada, protest kavramına değinilerek, dönemsel ve sanatsal özelliklerine göre görünümü, sanatın toplumsal ve kültürel diyalektiği içerisinde konumu ele alınmıştır. Çalışma genel olarak sanatta protest tavrın kültürel ve siyasi süreci içerisinde incelenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde temel niteliği açısından protest kavramı ve protest sanat kavramları açıklanmıştır.

Protest kavramının Batı sanatındaki tarihsel gelişimi de ele alınarak özellikle 18. yüzyıl Fransız ihtilalinden sonraki gelişmeler ve çelişkilerden ortaya çıkan durum, sermayeye yönelik bir yol izlendiğine dair bulgulardır. Protesto kavramı, 20. yüzyılın başından itibaren Marxist sanat, avangard sanat, kamusal alanda sanat anlayışları ile ele alınmıştır. Nitekim metin süresince ele alınan ideolojilerin, sanatın, toplumsal sınıfların, demokrasinin, kapitalist ve ulusal devletin işleyen rolünün krize girmesiyle gelinen son durum üzerinde değerlendirmeler yapılmıştır.

18. yüzyıl aydınlanma dönemi ve sonrasında modernizm eleştirisi ve 20. yüzyıl’da ortaya çıkan 1. ve 2. Dünya savaşları, muhalif hareketi yükseltmiş ve protest sanat örneklerinin doğmasına sebep olmuştur. Dadaizm ile başlayan protest sanat örnekleri; sanatın kendisine muhalif duruşları, sanatçının yüce olgusuna inanmayan, sanatın hayatla içiçe olması gerektiğini savunan, sanatın kurumsallaşmasına karşı direniş başlatan tavırlar; *Fluxus* ve *Sitüasyonist* vb. hareketlerin yapılanmasına ve birçok aktivist, performatif, protest sanat gösterilerinin sokaklarda görülmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda street art ve aktivist sanatın sokak enerjisinden beslendiği ve sanatçıların kamusal alanda olması gerekliliği vurgulanmıştır.

Yine bu dönemlerde “Beyaz küp” eleştirisiyle başlayan hareketlenme, sanatın kamusal alana yönelmesine sebep olmuştur. Beyaz küp eleştirisinin, galeri/müzelerin sanat alanlarını ele geçirmesine ve sistemin kendisine yönelik olduğu vurgulanmıştır. Sanatın sokağa taşması yani açık kamusal alanlara ulaşması zaman içerisinde bir içkinlik haline dönüşmüştür. “Kamusal alanda kimlik sahibi olan sanatın seçkinci olduğuna dair eleştirilere en etkili cevabı veren, kolektif umudun simgesi olan sokak sanatı, gördüğü ilgi, destek ve tepkiyle adeta bir deprem

yaratmıştır. (...) Genellikle sanata özgü bir nitelik olarak kabul edilen ‘aşkınlık’ burada, sanatın sokağa, yani kamusal alana taşıp içselleşmesiyle birlikte ‘içkinlik’e dönüşmüştür” (Tulum, 2012).

20. yüzyılın ikinci yarısında devam eden küreselleşme ve postmodernizm çerçevesinde çok kültürlülük ve kimlik sorgulamaları yoğun bir şekilde tartışılmıştır. Kuralları reddetme ve anti sanat tavırları *Sokak Sanatı* (Street Art)’ın çıkmasına sebep olmuş hatta bir nevi kamusal temsilin ana unsurlarından biri haline gelmiştir. Habermas’ın kamusal alan tanımına da baktığımızda kamusal alanı; arabulucu olma özelliğiyle beraber birey için ifade ve iletişim alanı olarak ortaya koyduğu görülmüştür. Bu tanımdan hareketle kamusal sanatın bireyle görsel yollarla etkileşim kurması sonucunda, sanatçının kendisiyle birey arasında bir müzakere ortamının doğduğu, böylece kamusal diyalogun ve farkındalığın arttığı sonucuna gelinmiştir.

Günümüz sanatına kadar uzanan bu süreçte teknolojinin artması, internet kullanımı ve sosyal medyanın hayatımızda büyük yer kaplamasıyla sanatçıların ve aktivistlerin kamusal, toplumsal ve sisteme yönelik eleştirel protestolarının çok daha hızlı etkileşim kurdukları görülmüştür. Bu bağlamda *Occupy Wall Street*, *Occupy Museum* gibi hareketlerle örneklendirilen bir protest sanat yolculuğu kronolojisi izlenmiştir.

Araştırmanın II. bölümünde aynı kronoloji takip edilerek Türkiye’de 1980 sonrası çağdaş sanat ortamına değinilmiştir. 80 ihtilalinin sosyo kültürel ve sosyo politik etkilerine kısaca yer verildikten sonra Özal dönemi ve küreselleşme politikalarının paralelinde sanatın gelişimiyle devam etmiştir. Türkiye’nin dünya ile bütünleşmesi döneminde baskıcı yasaların uygulanmasına devam edilmesi diğer yandan yerellik ideolojisi, taşranın kültürel yükselişi, ötekileştirme, cinsel tercihler, islami yükseliş kendini göstermiş ve kültürün özerkliği talep edilmiş ve kamusal alanda tartışılmıştır.

1980’lerden sonra dünya çapında küresel şirketlerin denetimine giren sanat, Türkiye’de de kendini göstermiş ve gücünü çağdaş sanatın yanında konumlandırmıştır. Türkiye’nin çağdaş sanat ortamının uluslararası arenaya taşınmasında en büyük pay sahibi olan “İstanbul Kültür Sanat Vakfı” (İKSİV)’nin düzenlemiş olduğu *Uluslararası İstanbul Bienali*, İstanbul’un kendisini, ülkeyi temsil eden bir “marka kent” konumuna çıkartmış ve Batı dünyasında tartışılan kavramların Türkiye’de de tartışılmasına sebep olmuştur. Bu nitelikleriyle özel sektörler

tarafından büyük destekler almıştır.

Türkiye’de kurulan bankalar; müzecilik, koleksiyonerlik, galericilik ve daha birçok kültür/sanat festivallerin baş aktörü haline gelmeye başlamıştır. Ayrıca dünyada örnekleri bulunduğu gibi, Türkiye’de de isteyen müşterilerinin koleksiyon oluşturmaları ve koleksiyonunda bulunan eserlerin değerini ölçme konusunda danışmanlık hizmeti verdikleri görülmüştür. Zaman içerisinde sermayenin sponsorluk faaliyetleri kültür ve sanat festivallerinin vazgeçilmezi haline gelmiş, şirketlerin imajını yükselten bir prestij olarak görülmüştür. Bütün bunlara karşı Türkiye’de protest sanat üretimi yapan sanatçıların direnişlerine ve bahsi geçen bienallerin Türkiye çağdaş sanat ortamını olumlu ya da olumsuz yönde nasıl etkiledikleri ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

Tezin asıl argümanını oluşturan 3. bölümde ise “1980 sonrası Türkiye’de Protest Sanat Pratikleri” örnekleri ile incelenmiş ve sanatsal üretim biçimi olarak yerel farklılıklar ve uyumsuzluklar, kimlik sorgulamaları, cinsellik, LGBTİ bireylerin ve feministlerin mücadelesi sanattaki izdüşümler takip edilerek ele alınmıştır. 1990 sonrası Türkiye’de küreselleşme etkileri incelenmiş hatta *Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Hafriyat grubu, Ahmet Müderrisoğlu, Halil Altındere, Selim Bırsel, Lerzan Özer, Jujin, Emre Zeytinoğlu* gibi sanatçılar üzerinden örneklendirme yapılmıştır. Sanatçılar 80’li yılların baskısı ve etkisiyle önemli siyasal, toplumsal ve ekonomik değişime giren bir ülkenin kaynağından beslenerek resim ve heykelden farklı olarak kavramsal sanat, protest sanat, performans, video art ve enstalasyonlarla iş üretmişlerdir.

Türkiye’de aktivist, protest sanat oluşumlarının 2000’li yıllarda sayısının daha fazla artmış olduğu görülmüş; kamusal alanda alternatif sanat oluşumları, inisiyatifler, *Oda Projesi, Karşı Sanat, İç Mihrak, Diren İstanbul, Extra Mücadele, Kamusal Sanat Laboratuvarı* gibi gruplar üzerinden örneklendirelerek ilerlemiştir.

Trabzon Solaklı Vadisi’ndeki HES projesinin ortaklarından Şekerbank’ın Ali Akay küratörlüğünde *Açık Ekran* başlığıyla 2012 yılında düzenlediği ekoloji temalı, kamuya açık sergilerine karşı protesto düzenleyen Kamusal Sanat Laboratuvarı, *Açık Ekranı İçten Bakış* adında bir manifesto yayınlarak Şekerbank’ın önünde bir eylem gerçekleştirmiştir. Eylemde, HES projesine karşı

direnif gösteren köylölere saldırı anlarının fotoğraflarının yer aldığı *HES Borusu*’nun bırakılması, toplumsal çelişkilerin sanat üzerinden tecrübe edilmesine örnek teşkil etmiştir.

Türkiye’de çağdaş sanatın kamusal alana açılması ve protest sanatla buluşmasının en yakın ve radikal örneğı Taksim Gezi Parkı direnişinde görölmüştür. Bu konu üzerinden 13. İstanbul Bienali’nde *Kamusal Simya* adlı panelde gerçekleşmiş bir *Occupy* hareketi, örnek olarak verilmiştir.

İstanbul’da kentsel dönüşüm projeleri sonucunda az sayıda kalan yeşil alanlardan biri olan Taksim Gezi Parkı’nın yok edilme tehlikesine karşı gönüllü çevreci gruplar tarafından nöbet tutulmaya başlanmıştır. 31 Mayıs 2013 tarihinde polisin orantısız güç kullanarak, bu az sayıdaki nöbet tutan gönüllü insanlara saldırmasıyla binlerce insanın tepkisi dile gelmiş, Taksim Gezi Parkı’nda nöbet tutulmaya başlanmıştır. Saldırıların devam etmesiyle direniş tüm Türkiye’ye hatta dünyaya yayılmıştır. “Taksim Gezi Parkı Direniş sivil halkın, siyasi iktidarın yapmış olduğı kentsel ve kamusal talana karşı bir başkaldırı olmuştur” (Bozdağ, 2015: 58).

Bu direnişle birlikte Türkiye’de sanat, asıl olması gerektiğı yere yaşam-siyaset-sanat arasına çekilmiştir. Hatta bu konuda Mehmet Yılmaz, sanatın gezi parkı direnişiyile olmak istediğı yere geldiğini vurgulayarak bizzat gündelik hayatın içinde yerini aldığını, görseller üzerinden halkla ilişki kurduğunu söylemiştir. Ona göre; planlanmamış haliyle sokak sanatı, dijital sanat, eylem sanatı, süreç sanatı hepsi birbirine değerek çoğalmış ve ülkede bir yaratıcılık patlaması yaşanmıştır (Yılmaz, 2013).

Eylemler sırasında birçok anarşist grubun, grafikerlerin, sitüasyonist grupların, fluxusçuların, ressamların; politika ve politikacılar kadar direnişin içinde olduğı gözlemine yer verilmiştir. Sanatın bu direnişle hayatın içindeki eylemin ta kendisi haline geldiğı örnekler üzerinden incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. PROTEST SANAT İLE İLİŞKİLİ KAVRAMLAR

1.1. Sanatta Protesto Kavramı

Protesto kelimesinin kökeni İtalyancadır, Latprotestans, Latprotestari tanıklık etmek, deklare etmek anlamına gelir. Sevan Nişanyan protesto kavramını “Türkçenin Kökenbilim Sözlüğü” kitabında şöyle açıklıyor: “1529 Speyer, Meclisinin kararlarını protesto eden reformcu Alman devletlerinin deklarasyonundan protesto, yasal işleme başlamak üzere bir hakkı veya alacağı resmen deklare etme; (A. Mithat 1877) muhalefet beyanı, protesto; deklarasyon, protestare; deklare etmek, resmen ifade vermek, Lat protestari; bir şey veya biri lehine tanıklık etmek” (Nişanyan, 2009: 705).

İtalyanca’dan Fransızca’ya geçen protestan kelimesi olarak birinci anlamı; protesto eden, ikinci anlamı ise bir hristiyan mezhebi adı olarak kullanılmaktadır. Protesto kavramı, Martin Luther’in önderlik ederek başlattığı Roma’daki papalığa ve kiliseye karşı gelmesi sonucunda dinde reform hareketleri başlamış ve bu hareketleri takip eden insanların oluşturduğu mezhepten adını almıştır. Anlam olarak protesto; bir duruma karşı olma, tepki gösterme, reddetme eylemi biçiminde ifade edilmektedir. Martin Luther’in, Vatikan’daki Katolik Kilisesi’nin uygulamalarına karşı çıkarak kilisenin kapısına astığı metnin adıdır, deklare etmek anlamına gelen protestan mezhebe de adını verir. Asıl anlamı “lehte tanıklık etmek” iken 20. yy’da olumsuz anlam kazanmıştır.

Sanatta protesto kavramını açıklamak için en eski kökene inildiğinde, antik dünya ve modern dünya arasındaki çatışmada ilk olarak anılmaya başlandığı görülmüştür. Antik dünya ile modern dünya farklılıklarının ilk ortaya çıktığı dönem, sanatta Rönesans ve Reform hareketleridir. Toplumdaki feodal ilişkilerin yerini özgürlük fikrine bırakması, tek eğitim merkezi manastırların yerine üniversitelerin açılması ile bilimde ve felsefede özgürlük adımları atılmaya başlamış, dinsel dogmatizm, yerini rasyonel düşünceye bırakmıştır. Tam olarak feodal toplumdan burjuva

toplumuna geçiş ise 18. yüzyıl aydınlanma hareketiyle mümkün olmuştur. 18. yüzyılda kurulan ve rasyonaliteye dayanan yeni bir dünya düşüncesi, eski düzene karşı olarak kendini kurmuştur.

Burjuvazi, yayılan modernizmin etkileri sonucunda, dünyada gelişen yeni hayat ile kendinin bilincine varmış bir sınıf olarak ortaya çıkmıştır. Kültür, burjuvaziyle beraber bir prestij olarak algılanmış, sanat ise kral, kilise ve aristokrasinin tahakkümünden burjuva sınıfının himayesine geçmiştir.

18. yüzyıl aydınlanma hareketi aynı zamanda toplumsal yaşamda ideolojik bir farkındalık yaratmıştır. Bu dönemde Saint Simon, Fourier, William Morris gibi romantik filozoflar etkili olmuş, başkalarının aklına ihtiyaç duymayan bir sanat ve siyaset söylemiyle toplumsal dönüşümlerdeki öncülüğün, geleceğ hükmeden kuramlarını ortaya atmışlardır. Onlar, insanlığın sanat alemine yolculuğunun başlayacağı ve bu yolculuğın sanatın öğretilerinin izinde yapılacağı, sosyalist toplum tasarısının gerçekleşmesinde sanatın nc rolü oynayacağı gibi söylemleri oğullaştırmışlardır. Hatta sosyalist filozoflardan Saint-Simon, sanatın kaderi ve toplumda oynadığı rol ile ilgili ilginç saptamalarda bulunmuş ve sanata verilen bu nc rolün ifadesi olarak ilk kez “avangard” terimini o zamanlarda kullanmıştır. “Sizlerin avangardı biz sanatılarız ... en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermere nakşederiz ... Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağılam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi” (Aktaran: Artun, Bürger, 2012: 11).

1.2. Protesto Kavramının Sanattaki Tarihsel Gelişimi

19. yüzyıl sonlarında sanayileşmeyle beraber “özgürleşim, akıl, birey, insan hakları, toplum sözleşmesi, laiklik, demokrasi, eşitlik, bilimsel düşün”e olan ilgiler artmıştır (Yılmaz, 2014: 5). Marxizmin ortaya çıkmasıyla beraber toplumun değişik kesimlerinde hak arayışları farkındalığı protesto eylemlerini gündeme getirmiş, bu arayış felsefe ve sanat alanında da yankı bulmuştur. Karl Marx’ın bilimselleştirerek teorize ettiği sınıflı toplum kuramı ve ezilenlerin, ezenleri protesto etme hakkının ilk kez bu dönemde ortaya çıktığı görülür. Marx, felsefeyle gerçek dünyayı birbirine bağlayan *Kapital* adlı eserinde, ekonomik temelle ruhun ilişkilerini açığa çıkartır. İnsanlığın bütün etkinliklerini kucaklayan ve birçok farklı disiplinden oluşan kitapta Marxizm, genel bir dünya görüşü olarak kabul edilmiştir. Marxizm, toplum gerçeğine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Kapitalin yayınlandığı günden bugüne oluşan sınıf mücadeleleri ve ezenle ezilen arasındaki ideolojik ilişki, gerek reel siyasetin gerekse sanatın merkezindeki temel tartışmaları oluşturmuştur.

Sanatın dekoratif ya da aristokrat, burjuva sınıfının prestijini artıran, tarihini belgeleyen konumdan çıkarak kendi biçim diline dönmesi ve kamusalığa açılması bu tartışmaların bir sonucudur. Estetiğin keyfi bir kavram olmadığını, sanatçıların da topluma karşı görevlerinin olduğunu kabul eden bir anlayışın ortaya atılması bakımından sanatın kamusallaşması, sanat tarihinde önemli bir kırılma olmuştur.

Marx’ın bir nevi sanatsal yaratımın üretim biçiminden, entellektüel yaşamın ise toplum yaşayışından ayrılamayacağını gösterdiğini söyleyen Plehanov’a göre estetik; keyfi bir sistem ve soyut bir kavram olmaktan çıkmıştır. “(...) estetik artık keyfi bir sistem ve güzellik duygusunu, güzellik düşüncesini, güzellik kurallarını tanımlamaya çalışan soyut bir kuram olmaktan çıkar. Somut bir bilim olur gitgide; sanatların gelişimini açıklamak için iyice tarihe yaslanan bir bilim; yazarlarla sanatçıların toplumsal rollerinin bilincine varmalarına yol açan bir bilim...” (Plehanov, 1999: 12).

Sanatçının topluma karşı sorumluluğu meselesi, burjuvazinin Fransız devrimi ile gerçekleştirmek istenen eşitlik, özgürlük hayalinin tam bir hüsrarla bitmesinden kaynaklanmıştır. Yine Georgi V. Plehanov’a göre burjuvazinin kendini eski rejime kafa tutacak kadar güçlü duymasıyla, sanatı ilk

zamanlardaki hayali kurulan toplumsal bir zorunluluk olmaktan çıkarmış, egemen sınıfın ruhsal durumuna uygun başka bir üslup biçimi geliştirmiştir (Plehanov, 1999: 54-55). Burjuvazinin, serbest zamanlarının bolluğu sanatı adeta bir keyif aracına dönüştürmüş, üretilen eserlerde kendi yaşamlarının boşluğu yansıtılmış ve bir iş haline gelmiştir. Sanayi devrimi ile birlikte kapitalizmin kendini her alanda hissettirmeye başlaması emeğin giderek metalaşmasına neden olmuştur. Sanatın da özerk alan olarak önem kazanması ile burjuva estetik kriterlerinin hakimiyetine girmesi sonucu, modern dönemin üretim tarzı ortaya çıkar ve bu üretimlere ödeme yapan sınıf olarak da sanat adına son kararı burjuvazi verir. Sanat, böylece kapitalist ekonomi, politik çevreler içerisindeki ilk ilişkisini bu dönemde kurmuş ve varlığını günümüze kadar bu ilişki çerçevesinde devam ettirmiştir.

Akademi, 19. yüzyılda artık gücünü yitirir ve işlevini giderek Academie Julian gibi serbest atölyelerle paylaşmaya zorlanır. Akademinin düsturu ve disiplini altındaki, kendi içine kapalı Salon sergileri zamanla kamuya açılır; ama arkasından öyle laçkalaşır ki, her “sanatçiyım” diyen Salon’da boy göstermeye başlar. Zaten aynı dönemde, bir yandan, kadim himaye sistemi yerini modern sanat piyasasına, salonlar galerilere, toplu/resmi sergiler de kişisel/özel terk etmektedir. (...) Kısacası sanat, modernist dönüşümüyle birlikte olabildiğince kurumlaşmıştır (Aktaran: Artun, Bürger, 2012: 13-14).

1.3. Sanatın Kendi İçinden Yapısal Protest Tavrılar

20. yüzyılda yaşanan 1. ve 2. Dünya savaşı ile birlikte aydınlanmanın negatif etkileri ve kapitalizmin ilerleyişi kaygı verici bir noktaya gelmiştir. Kapitalizmin birey ve toplumda yarattığı sorunlar Frankfurt Okulu tarafından ele alınmıştır. Hegel, Nietzsche, Marx, Weber, Frankfurt okulu temsilcileri gibi pek çok düşünür, bu dönemde ortaya attıkları tezlerde çatışmalarına rağmen çağdaş toplumun insanlar üzerinde tahrip edici etkisi konusunda ortak fikirler ileri sürmüşlerdir. “20. yüzyılın en önemli düşün ve çalışma gruplarından olan ‘Frankfurt Okulu’ hem grup içindeki düşünürlerin çalışmalarıyla hem de bu çalışmalardan etkilenen kuramcılarının ve bilim insanlarının çalışmaları ile bugünün birçok kitle kültürü, popüler kültür ve sanat kuramları çalışmalarına kaynaklık” (Küçükcan, 2002: 257) etmiştir.

Yukarıda sözü edilen düşünürler tarafından dile getirilen kaygılar, sanatçıların da üretimlerine yansımış, sanat alanında birçok eleştirel akım ve protest tavrın doğmasına neden olmuştur. Sanatçılar, modern kapitalist kitle toplumunun insanları daha iyi ve daha değerli bir dünya’ya yaklaştırma girişimine eleştirel bir tavırla yaklaşmıştır. Kapitalizmin her türlü sınırlamaları, toplumsal durgunluğu ve geleneği yıkarak kendinden önceki sabit toplumsal statü ve katı hiyerarşiden bireyi kurtarması, bazı kuramcılara göre bireyin özgürleşmesi olarak değerlendirilmiştir. Kapitalizmin işleyişinde ortaya çıkan konfor ve serbestlik imkanlarında özgürleşme ortaya çıkmış gibi görünse de kapitalist düzenin çarklarına sıkışan bireyin özgürlüğünden söz edilemez.

Diğer yandan kapitalist ekonomik gelişmenin aynı saldırısı, ekonomik sömürü şeklinin belirlediği yabancılaşmış bir toplum, toplumsal ilgisizlik ve yine kendisinin görünür kıldığı kültürel ve siyasal değer potansiyelini yıkan toplumun oluşmasına sebep olmuştur. Bu koşullar altında gelişen bireysellik duygusuyla aynı anda özgürleşen diğer duygular ile güvensizlik, yolunu şaşırtma, ürküntü, umutsuzluk olarak toplumda belirmiştir (Anderson, 1988: 71-72).

Kapitalizmin içinde sıkışan, sermayenin güdümüne girmek istemeyen bazı sanatçılar ise günümüzde hiçbir yere bağlı olmaksızın üretimlerini sürdürmek istemekte, ancak sanat piyasasının çarkında metalaşmadan kendini kurtaramamaktadır. Sanata, bireysel yaratıcılığın ifadelerinden çok sanat ürününün toplumsal olarak ifade ettiği anlam ve önemde yaklaşan

Frankfurt Okulu üyeleri, sanatı eleştirel tavrıyla açığa çıkartılması gereken toplumsal süreçlerin bir kod dili olarak yorumlamıştır. Böylece sanatı, toplumsal eğilimlerin yansımasından çok toplum kavramı içerisinde, toplum için sanat anlayışı şeklinde benimsemişlerdir. Onlara göre, sanatçının yaptığı iş bireysel bir dışavurum değil, hem bireysel hem de toplumsal bir öznedir.

Onlar, eserin yaratıcısından bağımsızlaştığını ve bir şekilde toplumsal eğilimleri ifade ettiğine inanmışlardır. Argümanlarında, başarılı sanat yapıtı içkin eleştireye göre düzmece bir uyum içerisinde nesnel çelişkileri çözen değil, bilakis nesnel çelişkileri kendi iç yapısında hiçbir uzlaşmacılığa yanaşmadan saf bir biçimde yapabilen olarak kabul edilmiştir. Sanatın ütopyan uyumunun daima bir protesto ögesi taşıması gerektiğine inanmışlardır (Jay, 2014: 283-287).

Sanat, bir anlamda anarşist ifadelerinden geri kalmadan egemen kurumlara karşı bir protesto gücü oluşturmalıdır, tıpkı *toplumcu gerçekçiler* gibi. Bu yaklaşımla hareket eden protest sanat da her zaman merkezin dışında konumlanmış, merkezin dışında olduğunu idrak etmiş, merkezi eleştirmeye ve dönüştürmeye yönelmiştir. Protesto ettiğinin farkındadır ve bunu üretimlerinde hissettirmiştir. Protest sanatına göre, sanatçı toplumsal bir varlıksa üretim de toplumsal bir yaratıdır. Sanatçının yaşadığı hayata karşı toplumsal bir sorumluluğu vardır. Bu sorumluluk sanatçıyı toplumsal olaylara karşı aktif kılar ve sanatsal üretim biçimi olarak topluma geri sunar.

Artan toplumsal hareketlerin görünürlük kazanması, avangard sanat üzerinde de biçimsel bir etki yaratmasına sebep olmuştur. Çalışma şartlarını sorgulayan işçi sınıfının mücadelelerine, toplumsal davaya kolektif katılım sağlayan sanatçının rolüne yönelik sorgulamalar ve sistemsel özeleştir, sanatçıları başka türlü bir varoluş yönünde girişimlerde bulunmaya itmiştir.

Bugünün sanatçısı, gücünü kaybedip çağdışı ve başarısız biri olmak istemiyorsa, teknoloji ile sınıf savaşı propagandası arasında seçim yapmalıdır. İki durumda da “saf sanat”ı bırakmak zorundadır. Ya tüm dünyayı sömüren reklamcılar ordusuna yazılır (...) ya da (...) devrim fikrini ve partizanlarını savunan bir propagandacı olur (Aktaran: Kuryel ve Fırat; Grosz ve Herzfelde, 2015: 78).

Buradan sonra sanatçının işleyen rolü bir çöküşe girmiştir. Avangardlara göre, sanatçı artık öncü rolünü kaybetmiştir ve bu kimlik onlar tarafından reddedilmiştir. “Sanat fikrinden bu kopuş, çalışma fikrinden kopuşla doğru orantılı olarak, uyumsuzluğu bir kimliksizlik meselesi haline getirmiştir. Avangard grupların ortak gündemi ‘çalışma fikrinden kopuş’ olmuştur. Onlara göre, sanatın ortadan kaldırılması gereklidir ve bu öncelikle kendi kendini ortadan kaldırmakla mümkündür” (Grindon, 2013).

Özellikle 1960 sonrası sanatçılar modernizm, aydınlanma ve kapitalist düzeni sorgulamışlar, bu düzen içinde sanatın işleyişine yönelik her türlü piyasalaşmaya karşı protest tavırlar geliştirmişlerdir.

Sermayenin sanatı markalaştırma, prestij kaynağına dönüştürme, kültürü ticarileştirme ve araçsallaştırılma eylemliliklerine karşı çıkmak için sanatçılar, alternatif alanlar ve sanat üretme yolları bulmak için kamuya açık alanlara ve protest sanata yönelmektedirler. Alternatif bir kamusal alan eylemi olarak protest sanat, geleneksel formlara, egemen sanat anlayışına, sanatın piyasalaşmasına, yüceltilen dahi sanatçı figürüne karşı çıkan, sanatın eleştirel düşünce boyutunu ortaya koymayı hedefleyen bir eylemlilik içermektedir (Bozdağ, 2014: 12).

Sanatın kültür endüstrisine dönüşmesine karşı çıkan sanatçılar protest sanat üretme yoluna gitmişlerdir. Sanatın alışılmış kültürel kodlarını eleştiren bir sorumluluk yükleyen protest sanat; sanat üretimlerinin biricik ve yüce statüsünde kabul edilerek, alınır satılır bir metaya dönüştürülmesine karşın, graffitiler, stenciller, posterler ve sokak performansları gibi sanat eylemlerini mutlaklaştırıp çoğullastırarak, sanatın biricikliğini kaybetmesine ve çok daha büyük kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Protest sanatçılar, bu anlayışla “farklı üretim biçimlerini kullanarak, alışılmış ve bir mutlak mekan içerisinde yer almayan sanat biçimleri olarak ortaya çıkmaktadır. Protest sanat, normatif olarak sınırlarını aşan normatif olana tabi olan tüm düşünce ve eylemleri dışlayan, ezberleri bozan, profesyonelleri ve eleştirmenleri reddeden bir anlayışa sahiptir” (Bozdağ, 2014: 12).

1.4. Beyaz K p'den Kamusal Alana Yönelen Sanat ve Sonrası

20. yüzyılda modern sanatın  zerkleşmesiyle ortaya çıkan yeni galeriler, modern sanat eserlerinin değerlenmesinde büyük rol oynayan kurumsallaşmış sergi mekanlarına dönüşmüş ve “Beyaz K p” adıyla anılmaya başlanmıştır. “Beyaz k p” kavramını ilk defa *Brian O’Doherty* 1970’lerde tartışmaya açmıştır. O’Doherty’nin yayınlanan metinlerinde galeri mekanının sanat nesnesi ve izleyici üzerindeki etkilerini tartışır. O’Doherty, beyaz k p için çağın kendine özgü teşhir biçimlerinden biri olan modern sanat galerilerinin başlıca simgesi olduğunu söyleyerek beyaz k p’  20. yüzyılın kendine has kabuğu olarak benzersiz bir estetik mekan olarak tanımlar.

İdeal galeri mekanı, sanat yapıtının “sanat” olarak algılanışına engel oluşturana her türlü öğeyi dışlayan mekandır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Galeri mekanı bu yönüyle, belli değerler üzerine inşa edilen, bir takım geleneklerin sürdürüldüğü başka kapalı sistemlere benzer. Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle çık bir tasarım buluştuğunda, benzersiz bir estetik mekan ortaya çıkar. Bu mekandaki g   algısı o kadar yoğundur ki yapıtları mekanın dışına çıkarmak onları yeniden seküler bir statüye düşürebilir. Buna karşılık sanatla ilgili düşünsel varsayımların odağı haline geldikleri böyle bir mekanda nesneler sanat statüsü kazanır (O’Doherty, 2013: 30).

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra eserlerin boyutlarının büyümesiyle ve galerilerin, eserleri toplayıp sergileme işlevinden uzaklaşarak sergilemenin estetik yönlerini de göz önünde bulunduran kurumlara dönüşmesiyle beyaz k p modeli zora girmiştir. Artık sanat galerileri, nötrlüğünü koruyamayan mekanlar haline gelmiş ve sanatçıların bu dönemde özgürleşme isteği ortaya çıkmıştır. Sanata ait özel mekanların oluşmasıyla, sanat ve yaşam birbirinden ayrılmış ve böylece bu mekanlar modern avangard akımların hedefi haline gelmiştir. Onlara göre, sanatı sergileyen bu mekanlar (galeriler), sanat üzerinde oldukça etkin kurumsal bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır.

New York ve diğer bazı şehirlerde eski endüstrinin çöküşte olduğu 1960'larda minimalistler başta olmak üzere bazı sanatçılar, kısmen beyaz küpün sınırlarını sorgulamak için imalat depolarını masrafsız atölyelere çevirdiler. Zaman içerisinde gittikçe boyutları büyüyen bu sanat yapıtlarıyla başa çıkabilmek için elektrik santralleri gibi eski endüstriyel yapılar, galerilere ve müzelere dönüştürüldü (Foster, 2015). *Minimalist* ve *Post-minimalist* sanatın merkezi New York'da fabrikaların dev heykellerin barınması için birçok salon; galeri ve müzelere, müzeler ise devasa depo alanlarına bu dönemde çevrilmiştir. Fakat birçok sanatçı, bu mekanlara ihtiyaç duymadıklarını söyleyerek mekanları reddetmişlerdir. Dönemin sanatçıları dogmatikleşmiş sanat biçimlerine ve kurumlarına karşı çıkmışlar, sanat ortamındaki iktidar kurumlarına, müze, galeri ve piyasa gibi odaklardan uzak durmak gerektiğini savunmuşlardır. Ayrıca dönemin sanatsal pratikleri, çok sert bir şekilde değişimler geçirirken sanatın sergilendiği mekanların yapısı da sanatçıların yaratmış olduğu bu düşünceye uyum sağlamaya başlamıştır. *Environment* ve *enstalasyon*'un yanı sıra mekanla izleyiciyi daha içli dışlı kılan ve galeri mekanını bir tür sahneye dönüştüren performans, happening (oluşum) gibi yeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde yeni ifade biçimi ile kırılma yaratan minimalistler, kullandıkları teknik ile sanatçının kişisel yorumlarından kendini arındırarak, yüzey-form hali ile resim-heykel arasındaki sınırları bulanıklaştırmış, sadelik ve nesnelliği ön plana çıkartmış ve dönem içinde neoavangard sanat pratikleri arasında yerlerini almıştır.

Sanatçılar, sanatın onaylanmış terimleri üzerinde oynayarak sanatın limitini zorlamışlardır. Hazır yapımlar nesne kullanarak mekan içerisinde çoklu tekrara dayalı işler üretmişler ve geleneksel sanat formlarına eleştirel tavırlarını göstermişlerdir. Mekana ve izleyiciye yönelik farklı tavrıyla, galerileri (Beyaz Küp)'ü sorgulama biçimiyle, nesnenin nesne olma özelliğine dikkat çekerek mekanın kendisini sahneleştiren bu akım; mekan, sanat nesnesi ve izleyici algısına yeni açılımlar getirerek modernist sanat anlayışını tersyüz etmiş ve izleyicinin mekan içinde kendi varlığının bilincine varmasına olanak tanımıştır.

1960'lı yıllarda sanatçıların "karşı sanat" ideolojisiyle başlatmış olduğu burjuva sınıfını ayakta tutan ideoloji ve sanat kurumlarına karşı ayaklanmalar, sanatı kendi kendisiyle bir hesaplaşma sürecine itmiştir. Artık sanat yapıtından çok, onu yapma eylemi önem taşımaya başlamıştır. "Bu

dönüşümün bir ucunda sanatın anlatım olanaklarını aşmak çabası varsa, diğer ucunda dönemin toplumsal dönüşüm taleplerinin yansımaları vardır. Bir yanda sanatın biçimi irdelenirken, öte yanda sanatın işlevi sorgulanmaktadır. Galerî mekânı, 1960'larda, bu sorgulama sürecinin kilit noktası olan bir tür sahneye dönüşmüştür" (Antmen, 2013: 10).

Sanatçılar, iktidar ve düzene karşı çıkarak kamusal alanları yani sokakları, sanatçılar için tek alternatif mekân olarak görmüşlerdir. Kamusal alanın toplumsal katılıma olanak sağlayan imkânı ile ilgilenen sanatçılar, kamusal alanları açık hava sergi mekânı gibi kullanmışlardır. Habermas'ın kamusal alan tanımlamasındaki herkese açık olma hali, sanatçıların toplumun tüm kesimlerine karşı sorumlu olma tutumunu öne çıkartmıştır.



Resim 1: Allan Kaprow, *Calling*, New York, 1965.



Resim 2: Charlotte Moorman, *Hansen&Hansen*, New York, 1965.

1.5. Kamusal Alanda Protest Tavrılar

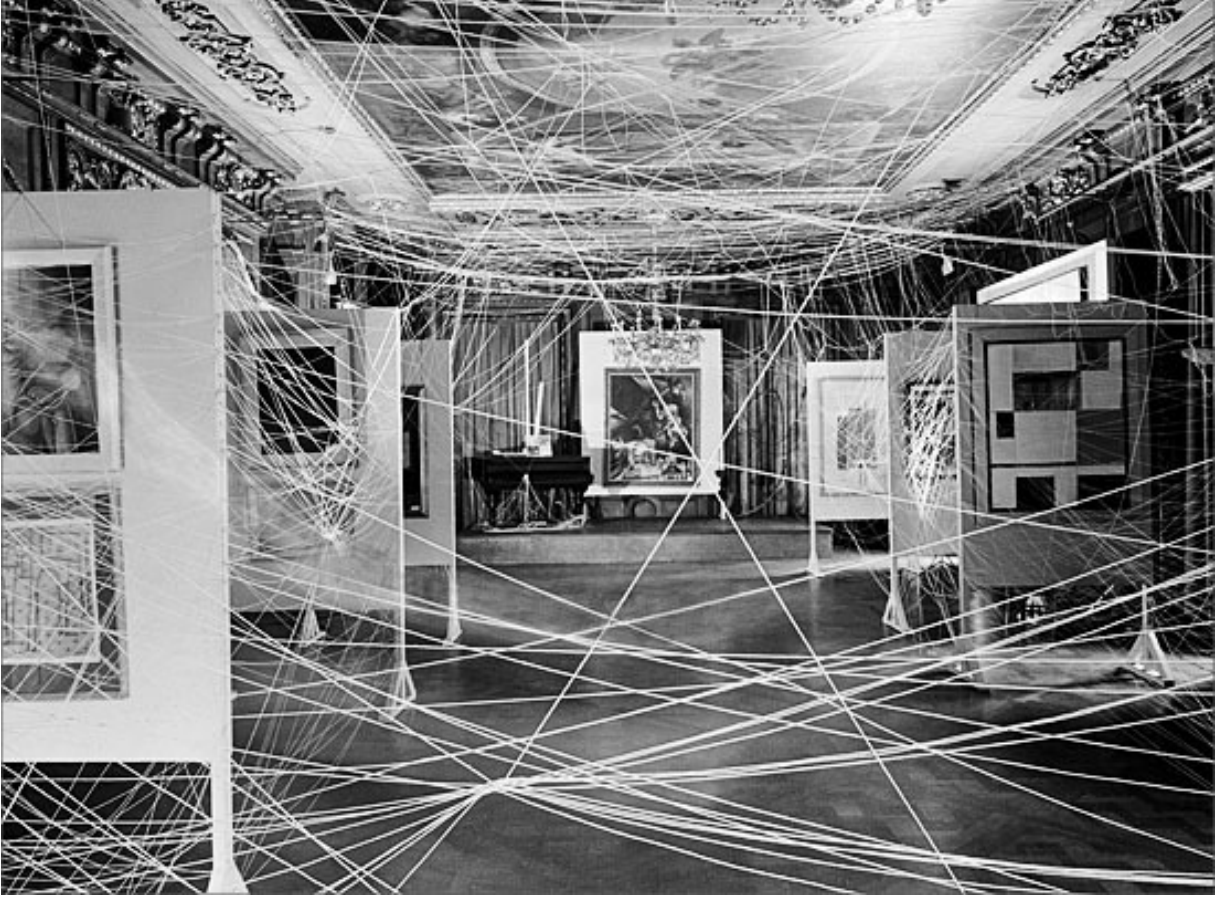
Dada hareketinin parçası olan sanatçılar, I. Dünya Savaşı'nda ortaya çıkan savaş ortamına ve yıkımlara karşı tepkisiz kalamayıp örgütlenerek kendi eylemlerini başlatmışlardır. Paris, New York ve Zürih kafelerinde e  zamanlı olarak toplantı salonlarında düzenlenen performanslarla ortaya çıkan Dada hareketi; modernizmin didaktik kafasına, dünya savaşının getirdiği yıkıma ve entellektüel katılı a karşı çıkararak kapitalizmi ele tirmi tir. Dadaistler, burjuva sınıfının ahlaki ve kültürel ideolojilerine, felsefi ve sanatsal üstyapı kurumlarına karşı duruş başlatmıştir. Dönemin varolan burjuva esteti ine ve düzenine karşı performanslar sergileyerek manifestolar, şiirler, şarkılar ve oyunlar üretmişlerdir.

Sanatın  deme yapan kesim tarafından satın alınmasına, diğer bir deyişle sanatın kendi kurumsalla masına karşı başlatmış olduğu muhalefetle Dadacılar; sanatın yenilenmesini, yeni bir dünya ortaya koymanın önemini, sanatçıların da toplumsal sorunlarla ilgilenmesini, kısaca yaşamla sanatın bütünleşmesi gerektiğini savunmuşlardır. Modernizm ve sonrasında ortaya çıkan makine ve insan arasındaki  eki me, artan gelecek kaygısı ve metropolün sunduğu yeni

hayat tarzı sonucu oluşan yalnızlık duygusu, modern toplumun bireyini varoluşsal durumları sorgulamaya itmiştir. Dadaistler, bu durumu politik olarak ele almıştır. Mantığı olmayan bir düzenden yana tavırlarıyla sanatçının marifetini sergilemesinden çok, anti sanat olarak adlandırılan eylemsellikleri ile ilgi görmüşlerdir. Ayrıca sanatın en büyük sorununun sanat olduğuna inanmışlar ve sanata doğaçlama yaklaşarak ona dair yerleşik değerlerle hesaplaşma yoluna gitmişlerdir. Bu sebeple yeni üsluplar geliştirmek yerine, var olan üsluplarla yeni anlatım yöntemleri geliştirmişlerdir. Dada akımının kurucularından Marcel Duchamp'ın endüstriyel ürünleri (hazır nesne) sanat ürünü olarak kullanmasıyla geleneksel sanat formları terkedilmiştir. Sanatı ve hayatı uzlaştırma hedefleri, dönemin radikal estetik doktrinlerine dikkat çekerek sanatı bulunduğu konumundan aşağı etmiştir. Duchamp; sanatçının, sanat eserinin ve seyircinin konumunu değiştirerek günlük kullanım ve seri üretim nesnelerini sınırsız müdahalelere uğratarak izleyiciye sunmuştur. Bu şekilde dönüşüme uğramış nesne, Dada sonrası birçok akım içinde de kendini göstermeye devam etmiştir.



Resim 3: Marcel Duchamp, *Çeşme*, London, 1917.



Resim 4: Marcel Duchamp, *Bir Mil İplik*, New York, 1942.

Avrupa'yı tehdit eden II. Dünya Savaşı sırasında, Paris'in bir çok neoavangard sanatçıları Nazi işgalinden kaçarak New York'a göç etmiştir. New York, sanatçılara kapılarını açarak etkin olabilmeleri için gerekli tüm ortamı temin etmiştir. Böylece sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınmıştır ve bu durum Amerika'da *neo-avangard* akımların doğmasına kaynaklık etmiştir. Bunun sonucunda Paris avangardının, New York macerası Amerikan modernizminin dünyaya ilan edilmesiyle başlamıştır. Amerikalılar, Paris avangard hareketinin düşüşü ile Fransız geleneğinin iflas ettiğine inanmışlar ve Avrupa'nın yüksek kültüründen uzaklaşarak ham sanat fikri ile hareket etmişlerdir. Bu dönemde galeri mekanlarına karşı başlatılan ve galerileri dönüştüren eylemler, New York'ta yumuşak, Paris'te ise sert geçmiştir.

Amerikan avangardı, en abartılı eylemlerinde bile galeri fikrine saldırmamıştır. Tek istisna, sanatçıların arazi projeleri yaptıkları dönemdir ki, o zaman da arazide yapılan işlerin fotoğrafı çekilmiş ve satılmak üzere yine galeride sergilenmiştir. Amerika’da materyalizm, nesnelerden asla vazgeçemeyen bir ruh halinin ta derinlerine kazınmış ruhsal bir susuzluk gibidir. Kendi kendini inşa eden insanla, insan yapımı nesne kuzen gibidir (Antmen, 2013: 116).

1960’lı yıllar özgürlükçü hareketlerin etkisiyle sanatçıların politik sanat görüşlerinin güçlenmesine sebep olmuştur. “(...) sanatta kurumsallaşmaya karşı olan direniş gösterilerine, feminist hareketler ve kitlesel sanat akımlarından Fluxus ve Sitüasyonistlerin yapılanmasına ve birçok aksiyonun sokaklara taşınmasına neden olur” (Ünal, 2010: 45).

1960’ların devrimci sanat akımı olan *Fluxus*, kendisi gibi birçok devrimci sanat akımını doğurmuş, sanat eserinin metalaştırılmasına karşı çıkan ve her insanın bir sanatçı olduğunu dile getiren performans özlü bir hareket haline gelmiştir. Bu hareketin içinde yer alan birçok avangard sanatçı; deneysel müzik etkinlikleri, deneysel kompozisyon etkinlikleri, deneysel performatif gösteriler, sokak performansları, sergiler gibi bireysel ya da karma etkinlikler gerçekleştirmiştir. Fluxus; “bir akımdan ziyade, farklı sanat kategorileri arasındaki keskin sınırları kaldırmak ve onları alternatif kültürel formlar altında birleştirmek isteyen radikal yenilikçi” (Sağlan, 2014) sanatçılardan oluşan bir koalisyonudur. Fluxus sanat anlayışı, Hitler Almanya’sından kaçan sanatçıların radikal sol politik inançlarının uzantısı halinde gelişmiştir. Ölümcül teknolojiyle insanların kaderinin belirlendiği bir çağa ve yıkıcı insana karşı geliştirilmiş bir tepki olmuştur. Bu yüzden Fluxuscular, sanatın yıkıcı olduğunda devrimci olabileceğine inanmışlar ve sanat yapıtının satın alınabilen bir nesne olmadığını kanıtlamaya çalışmışlardır. Galerilerde sergilenebilir, alınır ve satılır işler üretmek yerine, kamunun içinde bilinci etkileyen ve insanların kafasında izler bırakan deneyimler tercih etmişlerdir. Bu sebepten ötürüdür ki galerilerde Fluxus sanat yapıtı görmek çok zordur.

Fluxus sanatçılarında estetik kaygılar yerini toplumsal endişelere bırakmıştır ve bu tavırlarıyla burjuvazinin egemen şemalarına direnç göstermişlerdir. Sanata “karşı duruş” sergileyen diğer muhalif akımlar gibi akademik sanatla alay ederek eylem ve happening hareketleriyle benzer şekilde birbiriyle tutumlu olmayan, ama direk bilincin kendisini etkileyen anlatım biçimleri sergilemişlerdir. Önceden planlanmayan bu yaratımlar rastlantı sonucunda elde edilmiştir. Bu sebeple Fluxus koalisyonuna katılan isimler, yaptıklarının bir sanat eseri olmadığını, kendilerinin de bir sanatçı kimliğiyle anılmak istemediklerini söylemiştir. Fluxus sanatçısı Tomas Schmit, aynı duruşla gerçekleştirmiş olduğu bir gösterisinin sonunda izleyiciye; “Sizleri bilmem kaç saat ve kaç dakikanızı sanata ayırmaya özendirmiş olmaktan dolayı pişmanlık duyuyoruz” (Sağlan, 2014) şeklindeki yazılı bildiri dağıtması, sanatçının ayrıcalıklı biri olmadığını anlatmaya yeterli bir örnektir.



Resim 5: Yoko Ono, *Cut Piece*, Japonya, 1964.

Protest ya da *aktivist sanat*, sanat tarihi boyunca birçok sanat hareketini eleştirip, protesto ederek varlığını ortaya koymuştur. Böylece protest sanat; sosyal adalet, ortak kamusal alan gibi konular hakkında farkındalık sağlamıştır. Joseph Beuys'un *Süpürme* eylemi gibi. "1972'de Batı Berlin'deki Karl Marx Meydanı'ndaki 1 Mayıs gösterileri sırasında gerçekleştirdiği 'Süpürme' adlı eyleminde Beuys, sonuna kadar mitingi izlemiş, sonrada iki öğrencisiyle birlikte kalabalıktan arta kalan bildiri ve diğer artıkları süpürerek torbalara doldurmuşlar, daha sonra bu artıkları galeri mekanına taşıyarak yığmışlar ve süpürgeyi de yanına koymuşlardır" (Kutzli, 2012). Beuys, bu eylemde fiziksel ortamların ve zihnin arındırılması gerektiği mesajını vermiştir. Beuys, sanatı oyuna çeviren birçok işe de imza atmıştır.



Resim 6: Joseph Beuys, *Süpürme*, Berlin, 1972.

1960'lar boyunca gelişen dönem içinde yapılan eleştirel sanat işlerinin galeriler ve müzelerin dışında sergilenmesiyle, protest sanatın kamusal alan ile ilişki kurmasına sebep olmuştur. Yapılan bu işler performans, özel alanda montaj, graffiti (Street art) ve sınırları reddeden sanat çalışmaları, medya ve çeşitli disiplinleri kapsamaktadır. Protest sanatçılar, sanatın eğitim ile

ilişkili olduğuna inanmayıp, profesyonel sanatçı ve engin bilgi birikiminin gerekli olmadığını savunmuşlardır. Sanat kurumlarına ve ticari galerilere karşı tavırlarıyla, sokakta geniş seyirci kitlesine ulaşmışlardır. Bu şekilde protest sanat, bir bölgede sınırlı kalmayarak dünya üzerinde oldukça sık kullanılan metodlar geliştirerek yayılma göstermiştir.

Sitüasyonistler, “Hayalgücü İktidar”, ‘Tutkulara Özgürlük’, ‘Çalışmaya Son’, ‘Bütün Ülkelerin İşçileri, Keyfinize Bakın’, ‘Marx’ı Tüketme Yaşa’, ‘Sanat Öldü! Cesedini Harcamayın’, ‘Bırakın Yaşayalım’ gibi başkaldırı graffitileriyle Paris’lilerin devrimci eylemlere katılımını sağlamış, kolektif olarak ürettikleri eserlerle gündelik hayatı estetikleştirmiş, ayrıca aktif kamusal alanlar yaratmışlardır. 1968 yılı eleştirel düşünceye yeni şeyler katarak Foucault, Lyotard, Baudrillard, Lacan, Deleuze, Guattari, Badiou gibi Paris’te direnen düşünürleri modernliği, toplumun, devrimin, sanatın sınırlarının tartışmasına sebep olmuştur. Postmodernliğin getirisi olan, gerçekliği ve anlamı yutan imgelerin iktidarını, arzu politikalarını, marksizmin açmazlarını araştırarak, Sitüasyonizm manifestolarına sadık kalmışlardır” (Artun, 2009).



Resim 7: Anonim, *Fransız öğrencilerin 'eylem komitesi'nin odası*, Paris, 1968.

1960'ların sonu ve 1970'li yıllarda dünyanın içinde bulunduğu kaotik durumu; teknoloji, iktidar, şiddet, yabancılaşma ve bireyin yadsınması gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Aynı dönemde Amerika'da da *Yeni Dışavurumcuların*; sosyo politik ortam, küreselleşme, ayrımcılık ve ırkçılık politikalarının sorunlarını sokaklara taşıdığı görülür. Sanatın kamusal alana müdahalesi şeklinde bir yaklaşım olan *Graffiti Sanatı*, sokakta sıkça kullanılan bir yöntem olmuştur. Sokak duvarları, metrolar, asansörler, alt ve üst geçitler gibi kent yaşamının yoğun şekilde aktığı yerlerde karşılaşılan graffiti, yasadışı bir uygulama olarak görülmüş ve egemen erkler tarafından vandalizm olarak kabul edilmiştir.



Resim 8: Anonim, *Genç Ol ve Sus*, Paris, 1968.

New York sokaklarında graffiti yapan Jean Michel Basquiat, bu dönemde öne çıkan yeni dışavurumcu isimlerden biri olmuştur.



Resim 9: Jean Michel Basquiat, *Katharsis*, 1983.

1980’lerde, postmodern politika bağlamında tartışılan toplumsal cinsiyet, ırk, etnik ve kimlik gibi konular ön plana çıkmıştır. Bunun sonucunda kendi özgürlüklerini ve haklarını savunmak amacıyla bir bütün oluşturmuş, kavramsal olarak “farklılık politikaları” ve “kimlik politikası” (Connor, 1998: 248) postmodern politika çerçevesinde toplanmıştır. Ancak bu bütünleşme teoride kalmış ve postmodernizmin bütünleşmeye etkin bir çözüm yolu bulamadığı ve hayalci çözümler ürettiği görülmüştür. 1980’li yıllar ve sonrasında öncelikli olarak mimaride görülen postmodernist sanat anlayışı, tarihsel dönemlerdeki eserlerden alınan öğelerle eklektik bir sanat eseri üretmiştir. Postmodernizm’in öteki olarak konumlandığı bireylerin ortaya çıkışıyla bütünlüğün kaybolması sonucunda, sınıfsal ve karakteristik belirsizliğin arttığı görülmüştür. Kuralları reddetme ve anti sanat tavırlarından ortaya çıkan *Sokak Sanatı* (Street Art), bir nevi

kamusal temsilin ana unsurlarından biri haline gelmiştir. Jürgen Habermas'ın kamusal alanın arabulucu olma özelliği dışında, birey için ifade ve iletişim alanı olarak ortaya koyduğu tanımdan yola çıkılırsa, kamusal sanatı da bireyin görsel etkileşimi sonucunda sanatçıyla müzakere etmesi halinde, kamusal diyalogu ve farkındalığı artırmanın en etkili yolu olarak tanımlamak yanlış olmaz.

Günümüz sanatında “gündemle ilişkili, politik duruşu olan, hayatın içine müdahil olup sorunları anlamaya çalışan, aktivist ruhuyla hayata müdahil olan, gayet açık sözlü ve kolektif, kent ve sorunlarına hakim, küreselleşme karşıtı ve yaratıcı gösterilerle kendini konumlandıran sokak sanatı; sokağın enerjisinden beslenerek egemen gücü eleştirmiş ve kamusal alanda daha fazla görünür olmuştur” (İnsel, 2012).

Sanatın sokağa taşması yani açık kamusal alanlara ulaşması bir içkinlik haline dönüşür. “Kamusal alanda kimlik sahibi olan sanatın seçkinci olduğuna dair eleştirilere en etkili cevabı veren, kolektif umudun simgesi olan sokak sanatı, gördüğü ilgi, destek ve tepkiyle adeta bir deprem yaratmıştır... Genellikle sanata özgü bir nitelik olarak kabul edilen ‘aşkınlık’ burada, sanatın sokağa, yani kamusal alana taşıp içselleşmesiyle birlikte ‘içkinlik’e dönüşmüştür” (Tulum, 2012).



Resim 10: Banksy, *Soldiers Painting Peace*, Londra, 2007.

Sanatçıların ve aktivistlerin düzenledikleri; içerisinde kamusal, toplumsal ve siyasal sorunları barındıran protestolar, *Occupy* (işgal) hareketleri ve benzer etkinlikler günümüzde de protest sanatın parçası olmaya devam etmiştir. 2011 yılında New York’da Kanadalı aktivist grup Adbusters tarafından, sosyal eşitsizliğin ve şirketlerin ABD yönetimi üzerindeki nüfusunu protesto etmek amacıyla başlayan “Occupy Wall Street” halk eylemleri ve toplumsal hareketler,

“Biz %99’uz” sloganıyla tüm Amerika’ya yayılmıştır. Bu işgaller, Adbusters grubunun Mısır halkının Tahrir Meydanı’nı işgal etmesinden esinlenmesiyle ortaya çıkmış, dünyada Occupy hareketlerinin yaygınlaşmasına sebep olmuştur.



Resim 11: Anonim, *Occupy Wall Street*, New York, 2011.

Occupy hareketlerinden esinlenerek, Kassel’de 2012’de Documenta’nın gerçekleştiği bahçeyi işgal eden *Occupy Documenta Grubu* da, Friederichsplat’da yer alan Museum Fridericianum’un önünde kamp kurmuşlardır. Ünlü Alman artisti ve eski Documenta 7’nin katılımcısı olan Joseph Beuys’un “herkes bir sanatçıdır” sloganına karşılık onlar da “Occupy Moment”in evrimsel sanat işi yaptıklarını beyan etmişlerdir. İşgalciler, Documenta yönetiminden Carolyn Christov-Bakargiev tarafından kabul edilmiş ve Occupy’cılarının yaptıkları işgali desteklediklerini söylemişlerdir. Ziyaretçiler, sponsor markaların politik geçmişlerini bir prestije dönüştüren bu

uluslararası sanat etkinliğini protesto eden gruba, etkinliğin parçası zannetmişlerdir. Bu neoliberalizmin, tam da burada ötekini yani kendine karşıt olanı işlevsizleştirmesine, kendi mekanizmasına katarak işleyişini sürdürmeye devam etmesine örnek teşkil etmektedir (Loewe, 2015).



Resim 12: Anonim, *Occupy Documenta 13*, Almanya, 2012.

New York Modern Sanat Müzesi'nde (MoMA) "Occupy Museums" adlı grup tarafından 13 Ocak 2012'de Cuma günü gerçekleştirilen eylemde, kamu müzelerine girişlerin ücretsiz olması ve bu kazanılmış hakkın, Target şirketi tarafından "markalandırılması" protesto edilmiştir. Eylemi başlatan asıl sebep, MoMA yönetim kurulundan iki üyenin, diğer yandan Sotheby's müzayede eviyle bağlantıları ortaya çıkmıştır. Bu eylemin Cuma günü olma sebebi ise; diğer günlerde 25 Dolar olan giriş ücreti, Cuma günleri "Target Free Friday" olarak "Target" isimli bir şirketin sponsorluğu sebebiyle ücret alınmaması durumundan şirketin nemalanmasını protesto etmektir (eskop, 2012).



Resim 13: Anonim, *OccupyMoMA*, New York, 2012.

İKİNCİ BÖLÜM

2. 1980 VE SONRASINDA TÜRKİYE’DE SOSYO KÜLTÜREL ORTAM

2.1. 1980 Sonrası Askeri Darbede Türkiye Sanat Ortamı

1980’den önce etkisi fazlasıyla hissedilen politik ve ekonomik istikrarsızlık, oy çoğunluğu bulamayan partilerin yaptıkları zorunlu koalisyon hükümetleri ve 1960’lı yıllarda başlayan sağ-sol çatışmaları ve yine aynı dönemlerde yaşanan 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 (muhtıra) ve 12 Eylül 1980’de yapılan askeri darbeler; Türkiye’de köklü değişimlere neden olmuş, bu değişim yaşamın her alanına yansımıştır. 1980’lerde Türkiye ekonomisi, ilk kez dünyaya açılarak başta Avrupa ülkeleri olmak üzere ekonomik ve kültürel ilişkiler içine girmiştir.

Türkiye bir yandan iktisadi gelişmeler gösterirken diğer yandan 1980’de gerçekleşen askeri darbe ile demokraside gerileme dönemine girmiştir. Demokratik özgürlüklerin uygulanmadığı bu dönemde baskı ve tehditler artmış, halk sindirilmiştir. Türkiye ekonomisinin özgürleşmesi için özel sektör ve ihracat teşvik edilmiş, ülkeye yabancı bankalar, ürün ve markalar girmiş, ancak buna karşın basın sansürlenmiş, kişisel hak ve özgürlükler kısıtlanmış, sendikaların grev hakkı yasaklanmıştır. Bu süreçte bir yandan toplumda apolitizasyonluk oluşmuş, diğer taraftan bireyselleşme isteği baş göstermiş, magazin, arabesk ve pop müziği hakimiyet kazanmıştır. 12 Eylül askeri darbesinin getirisi olan sol ve sağ kesime mensup militan ve aydınların kitlesel olarak tutuklanmaları, sendikal faaliyetlerin durdurulması, grev ve direnişlerle felce uğramış sanayi tesislerinin tekrar faaliyete geçmesi istikrarı arayan iş dünyasında bir ferahlama yaratmıştır. Askeri darbe sonrasında serbestleşen ekonomi, Türkiye’yi hayal bile edemeyeceği bir dinamizme ve dış dünyaya açmıştır. Serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte, 1980 öncesinde karaborsa ile temin edilebilen yabancı sigaralar, içkiler, Nescafe, Levi’s blucin gibi o dönemde lüks olarak kabul edilen ithal ürünler vitrinlerin birer parçası olmaya başlamıştır (Bali, 2011: 19).

1982 yılında referandumla kabul edilen yeni anayasada Milli Güvenlik Kurulunun ve Cumhurbaşkanının yetkileri artırılmıştır. Basın ve sendika özgürlüğü, kişi hak ve özgürlükleri,

ifade özgürlüğü gibi temel hak ve hürriyetler 1982 anayasasına dahil olmasına rağmen, ulusal çıkarlar söz konusu olduğunda kamu düzeni ve ulus güvenliği, Cumhuriyet düzeninin tehlikede olması halinde iptal edilebileceği ve sınırlandırılabilmesi de ayrıca belirtilmiştir. 1983 tarihinde yeni siyasi partilerin kurulmasına izin verilmesiyle birlikte Turgut Özal tarafından Anavatan Partisi (ANAP) kurulmuştur. ANAP hükümetinin 1983 yılındaki seçimlerde tek başına iktidara gelmesi ile Türkiye, sivil hükümetle yönetilmeye devam etmiştir. Hemen arkasından kişisel hak ve özgürlüklerin kazanılması süreci başlamıştır. Özal, hiçbir zaman açıkça 12 Eylül askeri müdahalesinin meşruiyetini tartışma konusu yapmamıştır, fakat 1983 sonrasında ordunun ekonomi ve uzmanlık gereken birçok konudaki müdahalelerinin gelişmenin ve çağ atlamanın birincil koşulu olarak ilan ettiği *serbestlik* ilkesiyle çatıştığını vurgulamıştır. Bu dönemde yükselen sivil toplum kavramı çerçevesinde gerçekleştirilen tartışmalarda ve rejimin sivilleştirilmesi sürecinde Özal, bir anlamda sivilleşme arzusunun kahramanı olarak takdim edilmeyi başarmıştır (Bora, 2005: 590-591).

Ülkede yaşanan askeri darbe ve o dönem sanatçıların hazırladığı siyasi zemin; çağdaş sanatçıları, 12 Eylül darbe sürecini doğuran ideolojiyi ve sonrasında gelişen sürecin getirdiklerini eleştiren işler üretmeye itmiştir. Sanatçılar, bu işler arasında en çok kimlik, aidiyet, birey, göç, cinsiyet, sınıfsal farklılıklar, etnik kimlikler gibi sorunların eleştirilerini yaparak üretimlerini gerçekleştirmiştir. Ayrıca, sanat üretimi biçimsel ve ideolojik kutuplaşmalardan uzaklaşmış, kitle ve tüketim kültürü ile ilgilenererek güncel yaşam dinamikleri ile etkileşime girmiştir. Bu entegrasyon, Türkiye’de çağdaş sanat ortamının gelişmesine ve kurumsallaşmasına olanak tanımıştır. Vasıf Kortun, 1980’ler boyunca Türkiye’de çağdaş sanat ortamının oluşmasında etkili olan bu entegrasyonun etkilerini şöyle vurgulamıştır:

Sivilleşme tarzının, demokratikleşmenin, bireyselleşmenin, bütün bunların temeli Özal ekonomi politikasıyla oluştu. Sanatçı bunlara karşıdır ama varoluşu için bunlar da gereklidir. Varoluşu için sivil bir alan gerekir; ekonomi politikaya karşı olsan bile. 70’lerde Türkiye’de birey diye bir şey yoktu, orta sınıfta bürokratik bir orta sınıftı. O yırtılma iyidir Türkiye’de. O ekonomik politikanın çeşitli sağlıklı sonuçları olmuştur. O koşullar, şimdiki

sanatçıların var olmasına uygun ortamı sağladı. Mesela İstanbul Bienali de bunun da bir parçasıdır. Birinci Bienal'in sponsoru Kıbrıslı Asil Nadir'dir. İkinci Bienal'in sponsoru ise Halil Bezmen. Manzarayı anladınız mı? (Kortun, 1999: 130).

Türkiye ekonomisinin dünyaya açılmasını sağlayan Turgut Özal'ın uygulamaya koyduğu 24 Ocak 1983 ekonomik istikrar tedbirleri, üç bölüm halinde şekillenmiştir. "Ödemeler dengesinin iyileştirilmesi, enflasyonla mücadele ve ihracata yönelik bir serbest piyasa ekonomisinin yaratılması" (Zürcher, 1995: 425-426). Ekonomik politika olarak devletçiliği destekleyen Türkiye, 24 Ocak kararları ile piyasanın yön verdiği uluslararası bir stratejiye geçmiştir. Türkiye, serbest piyasa ekonomisine geçerek kendini, büyük bir dinamizmin ve dış dünyanın içinde bulmuştur. Uluslararası strateji uygulandıkça ekonomide piyasa güçlerinin, toplumsal ve siyasal hayatta da bireysel ideolojilerin kendini geliştirdiği görülür.

Basın'ın holdingleşmesi, özel televizyonların açılması, Amerikan sinemasının Türk sinemasına oranla sektörde baskın olması, yabancı yayınların Türkçe'ye çevrilerek ülkeye girişi bu dönemde meydana gelen gelişmelerdir. 1980 döneminin getirdiklerinden beslenen Türkiye sanatçılarının çağdaş sanat ürünlerini özel sektörün desteklemesiyle uluslararası diyaloglar kurulmuş, uluslararası sanat festivalleri düzenlenmiş, yabancı dildeki sanat kitapları Türkçe'ye çevrilmiş, çağdaş sanat akımları ülkeye tanıtılmıştır. Bütün dünyada gözlemlenen küreselleşme ve bilgi toplumuna geçiş, Türkiye'de dışa açılma ve ihracatın sürüklediği bir sanayileşme modeline geçiş şeklinde gerçekleşmiştir. Özal hükümetinin dışa açılma politikaları, sadece ticari ve ekonomik değil, ülke kültürü ve değerlerinin dışarıya tanıtılmasını da içermiştir. Nitekim hükümetin kültür politikası; "Kültür ve sanat, milli değerlerin korunmasında ve gelişmesinde olduğu kadar, milletlerarası ilişkilerde de yakınlaşma ve dayanışmanın temel unsuru" (Bek, 2002) şeklinde olmuştur.

24 Ocak kararlarından çıkan yeni liberal program ile Türkiye'nin dünya ile bütünleşmesi sürerken 12 Eylül darbesinin getirisi olan baskı ise toplumda hala açık şekilde kendini hissettirmeye devam etmiştir. Birbirine ters orantılı bu iki değişken, uygulanan baskıcı toplumsal yasalara rağmen Türkiye'nin kültürel ortamında da kendini hissettirmiş, ikili bir ortam

oluşturmuştur. Türkiye'nin dünya ile bütünleşmesinin yanında, yerellik ideolojisi ve taşranın kültürel yükselişi patlamış, etnik kimlikler kendilerini siyasi bir dolayım girmeden ifade edebilmeye başlamış, kültürün özerkliği talep edilmiş ve kamusal alanda tartışmaya açılmış, cinsel tercihler, özel zevkler öne çıkmış, islami yükseliş yaşanmıştır.

İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80'ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir red, inkar ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir "Konuşan Türkiye". Kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biriydi 80'ler, ama aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi. 80'ler Türkiye'sinin ayırt edici yanı yalnızca bu karşıtlıkların çarpıcı bir biçimde bir araya getirmesi değil, birbirinden hiçbir zaman tam kopmamış bu kültürel stratejileri, görünürdeki bütün çatışmaya karşı birbiriyle uzlaştırarak var edebilmiş olmasıydı. Siyasi baskılarla vitrinlerin ısıltısı, savaşın dehşetiyle taşranın kültürel yükselişi, işkenceyle bireyselleşme çağrıları, susma zorunluluğuyla konuşma iştahı, Türkiye'de bence bugün de birbirine muhtaç olan bu iki farklı projenin çizdiği çerçevede, kısa bir zaman dilimi içinde aynı sahneyi paylaştılar 80'lerde (Gürbilek, 2011: 8-9).

Liberalist dönüşümlerin yol açtığı değişimlerin yanında baskı, sansür, kişisel hak ve özgürlüklerin kısıtlanması, 1980'ler Türkiye'sinin toplumsal yaşamının belirleyicisi olmuştur.

Kültürel alanda da Atatürkçülük ve Türk-İslam sentezi baskınlığı daha fazla hissedilmeye başlanmıştır. Türkiye'nin bu dönemini önceki baskı dönemlerinden ayıran unsur;

baskının karşıtıyla birlikte, özellikle kültürel alanda bir özgürlük vaadiyle ortaya çıkmasıdır. Dönemin incelemesi yalnızca baskı kavramıyla anlaşılmamaktadır. 80'ler, toplumda yaşanmış en sert baskı dönemi ve devlet şiddetinin kendisini en açık biçimde hissettirdiği dönem olmasına rağmen, bir kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirmiştir. Daha önce sadece siyasi tasarılar içinde var olabilmiş kültürel talepler, kendilerini ifade imkanını ancak 80'lerde bulabilmişlerdir. Gelişim dinamikleri ne kadar farklı olsa da Kürtlerin, kadınların, eşcinsellerin kendi söylemlerini oluşturmaları, kamuoyunda kendi adlarıyla var olmaları, kendi popüler dillerini aramaları ancak bu dönemde mümkün olabilmıştır (Gürbilek, 2011: 102).

2.2. Türkiye’de 1980 Sonrası Devlet Kurumlarından Özelleşmeye Geçiş

Küreselleşmenin getirdiği değişim hayatın her alanında, özellikle maddi kültürde hızla kendini göstermiştir. 1980 yılında Türkiye de değişime ayak uydurarak büyük bir istikrar ve yapısal değişim programına başlamıştır. Uluslararası dev şirketler yeni ve büyük bir pazar yeri olarak Türkiye’ye özellikle İstanbul’a büyük ilgi göstermiş, sermayelerini turizm, danışmanlık, bankacılık, özel finans kurumları gibi üretim gereksinimi olmayan faaliyetlere yatırmışlardır. “İstanbul bir vitrin’dir artık. Önemi, yalnızca Türkiye’nin ekonomik merkezi olmasından kaynaklanmaz; aynı zamanda Türkiye’nin küresel sermayeye eklenme, bir dünya kenti olma potansiyeli taşıyan tek kentidir İstanbul” (Yardımcı, 2005: 45).

1980 öncesi Türkiye’de sanat devlet tarafından desteklenirken 1980 sonrasında, geleneksel tarzlarından sıyrılan, uluslararası sergilerde boy göstermeye başlayan, özel bankalar ve sermaye sahipleri tarafından desteklenen bir sanat ortamı doğmuştur.

Küreselleşmenin gereği olarak Batı’nın Doğu’ya yaklaşması için Türkiye bir köprü görevi görmüş, fakat Doğu’lu ve Batı’lı olmanın sınırları politik çıkarlar doğrultusunda belirlenmişti. Düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienali ile gündelik hayatın estetikleşmesi, kentin tarihinin ve mimarisinin metalaştırılarak, satışa sunulmasına katkıda bulunmuştur (Akay, 2006: 63).

Bu dönemde küreselleşme ile birlikte çokkültürlülük kavramı Türkiye için de söz konusu olmuştur. “Bu dönemde sanat ortamı ise iyi niyetli katılımları ile bir yandan çokkültürlülük, kimlik ve cinsiyet siyasetleri gibi konuları değerlendirmiş, öte yandan çatışmacı bir siyaset anlayışını dışlamıştır” (Kortun, Kosova, 2014: 15).

1980 sonrasında Türkiye’de postmodernizmin rüzgarı esmeye başlamış, Özal dönemi ile gelen liberal politikaların sonucunda kültürde mahrem kabul edilen, cinsellik gibi bir çok konu ilk kez 80’lerde kamuoyunda yer bulmuştur. Cinsel eğilimler ve toplumsal kimlikler tartışılmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda ötekileştirme ve kimlik politikaları dönem sanatçıları tarafından sorgulanmıştır. Özel hayatın söyleme dökülmesi, özgürleşme ve bireyselleşme isteği için muhalif sesler yükselmeye başlamıştır.

2.3. Banka Galerileri, İKSV ve Bienaller

1980’lerden sonra küresel şirketlerin himaye ettiği sanat, aynı şirketlerin reklam ve iktidar stratejilerinin bir aracı haline dönüşmüştür. Küresel şirketlerin siyasi güçten aldığı payın artması, çağdaş kültür söylemlerinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Kültür üzerinde hakimiyet kurmayı başaran şirketler, sanata müdahale etmeye başlamış ve yeni sanat bilincinin oluşmasına olanak sağlamıştır. Şirketler, kültürün tüm alanlarına müdahale ederken gücünü de kamusal alan sanatından yana kullanmıştır.

Dönemin küresel şirketleri, sanat koleksiyonculuğu etkinliklerini de yoğunlaştırmıştır. Kendi küratörleri ve sanat departmanlarıyla donatılan şirketler; ekonomik güçlerini de kullanarak oluşturdukları koleksiyonları yurtiçinde ve yurtdışında sergilemeye başlamışlardır. İmtiyaz ve yetki açısından kamu müzeleri ve galeriler açarak rekabet ortamına girmişler ve kendilerine ait bu alanları markalarının tanıtım aracına dönüştürmüşlerdir. Aynı zamanda, kültür kurumlarının sosyal statüsünden faydalanarak toplumdaki işlevlerini devralmışlardır. Şirketlerin bünyelerinde sanat galerileri ve kamu müzelerinin şubelerini açması ya da şirket bünyesinde veya ülkenin çeşitli yerlerinde gezici sanat sergileri düzenlemesi, şirketlerin bu alandaki hırslarının boyutunu daha açık şekilde ortaya çıkarmıştır (Wu, 2005: 16).

1980 döneminde Türkiye’de de uygulanan serbest piyasa ekonomisinin getirisi olarak sermayenin sanata kurumsal müdahalelerde bulunması söz konusu olmuştur. Türkiye’nin çağdaş sanat ortamının uluslararası arenalara taşınmasında en büyük pay sahibi olan, İstanbul’da kurulan ve uluslararası sanat festivalleri düzenleyen *İstanbul Kültür Sanat Vakfı* (İKSV), Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğinde 17 işadami tarafından kurulmuştur. Bu Türkiye’de özel sektörün büyük anlamda kültür ve sanata olan ilk büyük girişimidir. İKSV, 1973 yılında kurulmasına rağmen 1980’lerin ikinci yarısından sonra Uluslararası İstanbul Bienali ile sanat ortamında daha fazla etkili olmaya başlamıştır. İKSV’nin düzenlemiş olduğu festival ve bienaller aracılığıyla birçok yabancı sanatçı Türkiye’ye gelmiş ve birbirleriyle olan etkileşim sayesinde Türkiye’de kültür sanat ortamını etkileyen gelişmelere imza atmıştır. Türkiye sanatının dünyaya açılması ile Batı dünyasında tartışılan kavramlar, Türkiye sanat ortamında da tartışılmaya başlanmıştır. Ayrıca İstanbul Bienali’nin de etkisiyle İstanbul, dünyada hatırı sayılır bir çağdaş sanat merkezi haline gelmiştir. İstanbul Bienali ülkenin imajını temsil eden, tanıtımını yapan bir marka kent imgesi olma özelliğinden ötürü kamu kuruluşları ve özel girişimciler tarafından desteklenmeye başlanmıştır.

Yapı Kredi Bankası’nın kuruluşuyla beraber kültür sanat müşavirliği birimi tarafından oluşturulan ve Vehbi Koç Vakfı tarafından geliştirilmiş Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık ve Kazım Taşkent Sanat Galerisi 1992, Aksanat 1993, Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi 2000, Sakıp Sabancı Müzesi 2002, Pera Müzesi 2005, “Sanat için Alan” sloganının sahibi Arter 2010, Salt 2011 yıllarında açılan şirket ve banka destekli çağdaş sanat kurumlarına örnek oluşturmuştur.

Türkiye’de bankalar; artık yayıncılık, müzecilik, koleksiyonerlik, galericilik ve daha birçok festivallerin baş aktörü haline gelmiştir. Sanatın kurduğu güçlü iletişim dili sayesinde bankaların ve diğer korporasyonların kültürü yönetme etkinliklerinde, bünyelerinde oluşturdukları büyük koleksiyonlar önemli bir araç olmuştur. Bankalar için sanat, özel servet sahibi müşterileri kazanma ve ellerinde tutma konusunda çok önemli bir araç haline gelmiştir. Günümüze kadar gelen süreçte neredeyse bütün bankalar, müşterilerine sanat karşılığı borç vermiş veya borçlarını sigortalamıştır. Yine yatırım portföylerini çeşitlendirmeleri, risklerini dengelemeleri

sebebiyle müşterilerini diğer menkul kıymetlerin haricinde sanata da yatırım yapmaya yönlendirmiştir (Artun, 2012: 162).

Bankalar, isteyen müşterilerinin koleksiyon oluşturmaları ve koleksiyonunda bulunan eserlerin değerini ölçme konusunda danışmanlık hizmeti vermeye başlamıştır.

Akbank kurumsal ve bireysel olmak üzere üç bine yakın özel bankacılık müşterisinin 10 milyar dolarlık varlığını yönetiyor. Yatırım danışmanlığı, portföy yönetimi ve servet danışmanlığı yapıyor. Sanat danışmanlığı konusunda da Sotheby's Müzayede Evi'yle işbirliği yapıyor. Yapı Kredi Bankası, özel bankacılıkta 14,5 milyar dolarlık portföyü yönetiyor. Özel bankacılık müşterilerine vergi, sanat ve miras danışmanlığı veriyor. Sanat danışmanlığında ünlü müzayede evi Christie's ile işbirliği yapıyor (Artun, 2012: 162).

Sermayenin, sponsorluk faaliyetleri kültürel ve sanat etkinliklerin olmazsa olmazı haline gelmiştir. Yardım şeklinde sponsor olan şirketler, bütçe ayırarak, vakıf, dernek vb. aracı kurumlar adına tanıtımlarını yapmışlar ve prestijlerini artırmışlardır. Sponsorluk ücreti karşılığında söz sahibi olan şirketler, markalarının adını duyurarak sürekli imaj tazelemişler ve kendilerine kültürlü, hayırsever gibi kimlikler kazandırmışlardır. Böylece kent ekonomisinin içinde önemli bir rol oynayan bu kapitalist sermaye; sanat pazarını iştahla yönetmiş, hangi sanatçı veya işlerin ön plana çıkarılması gerektiğini belirlemiştir. Buna karşılık bazı sanatçılar da bu büyük sermaye gücüne karşı koyarak protest sanat üretimleri gerçekleştirmişlerdir.

1980'lerin sonlarında ve 1990'ların devamında İstanbul'un güncel sanat ortamına ulusal ve uluslararası artan ilgiden dolayı, güncel sanatta önemli gelişmeler yaşanmıştır. Muhalif sanatçı gruplarının oluşması, küratörlü sergilerin yapılması, sanatçı inisiyatiflerinin çoğalıp alternatif ve bağımsız sanat alanlarının açılması sonucunda, Türkiye sanat piyasası yeniden şekillenmiştir. Türkiye'deki özel işletmeler, Batı'daki modelleri örnek alarak İstanbul'da sanat kurumları açmış ve işletmiştir. İKSV ve düzenlemiş olduğu Uluslararası İstanbul Bienali'nin dünya güncel sanat alanında gözde bir etkinlik haline gelmesinden sonra İstanbul'da daha fazla galeri, müzayede

evleri, sanat büroları açılmış; uluslararası ve yerel fuarlar düzenlenmeye başlanmıştır. Türkiye’de çeşitlenen yeni sanat fuarları ve etkinliklerin sponsorluğunu özel şirketlerin yanısıra bankalar da üstlenmiştir.

Bienal etkinlikleri, Türkiye çağdaş sanat ortamında çeşitli kavramların tartışılmasında, dünyadaki sanat hareketlerinin yakından izlenilip, eş zamanlı projeler yapılmasında da öncü rol oynamış ve çağdaş sanatın sorunları tartışılmaya başlanmıştır. Tüm bunların yanında Türkiye’nin ilk müzesi olan Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul ve daha birçok yerde bulunan Resim ve Heykel Müzeleri’nin durumu göz önüne alındığında, plastik sanatçılar ve çağdaş sanatçıların mekan arayışı da bu sorunlar arasına girmiştir.

İKSV aracılığıyla Türkiye’de İstanbul Bienalleri ve diğer sanat etkinliklerine pek çok özel sektör zaman içerisinde destek vermeye başlamıştır. İKSV’nin resmi sponsorlar, festival sponsorları, basın sponsorları, televizyon sponsorları, radyo sponsorları, dergi sponsorları ve servis sponsorları adları altında çeşitlenmiş birçok şirketi içine alarak büyüdüğü görülmüştür.

İKSV, geniş yelpazelere sahip olan festivallere sponsor olan firmalarının sadece logosunu kullanmayarak, firmanın markasına, ürününe ve kurumsal imaja yönelik tüm tanıtım ihtiyaçlarını karşılamayı sağlamıştır (Yardımcı, 2005: 101).



Resim 14: İç Mhrak, *Şirket Seni Takip Ediyor*, Afiş, 2010.

Devletin sponsorluk faaliyetlerinden geri çekilmesiyle boşluğu dolduran özel sermayenin bienallerde ya da festivallerde ödemiş olduğu yüksek meblağlı sponsorluk ücretleri, sanatçıların ve etkinlik düzenleyicilerin işini kolaylaştırmış, diğer yandan da etkinlikler içerisinde söz sahibi olmasını sağlamıştır. Sanat ise bu adımlardan sonra maddi değerler üzerinden yorumlanmaya başlayarak kültür politikalarının çevresinde yer edinmiş ve görüntülerin hakimiyeti başlamıştır. Artık Türkiye’de sanat, tıpkı batı sanat tarihinde görüldüğü üzere kendi özünden koparılmış, gerçeği bir tarafa bırakmış ve neoliberalizmin kültür sanat politikaları içinde yolunu bulmaya çalışmıştır.

İKSV tarafından düzenlenen ilk İstanbul Festivali’nde gösterilen film, tiyatro, caz, bale performansları ve tarihi mekanlarda gerçekleştirilen sergi programları izleyicilerin ilgisini daha fazla çekmeye başlamıştır. Bu ilgi zaman içerisinde İKSV’yi farklı sanat disiplinlerine ait etkinlikler yapmaya itmiş ve ayrı festivaller programı oluşturmuştur. Mesela; 1982 yılında düzenlenmeye başlayan Sinema Günleri, 1989 yılında Uluslararası İstanbul Film Festivali olarak değiştirilmiş, aynı yıl Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali başlamış, arkasından 1994’te Uluslararası İstanbul

Caz Festivali izlemiş ve yine 1994'te Uluslararası İstanbul Festivali, Uluslararası İstanbul Müzik Festivali adını almıştır. 1987 yılında ise İstanbul Bienali düzenlenmeye başlanmıştır.



Resim 15: Anonim, *İstanbul Film Festivali Afışı*, Kolaj.

İstanbul Bienali'nin küresel bienal ağı içinde yerini almasıyla ulusal kimliklerden sıyrılmak, bireysellik vurgusu, kültürel farklılıklar, öteki vb. kavramlar sanatçılar arasında ön plana çıkmaya başlamıştır. Ayrıca bu dönemde, yine bienallerin etkisiyle genç sanatçılar da uluslararası sergilerde yerini almaya başlamıştır. İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesi sanat merkezlerinin haricinde düzenlenen klasik modernizm etkisi altındaki bienallerin aksine postmodern bir yaklaşım göstermiştir. Türkiye'de sanat geçmişinde modernizm etkilerine göndermelere rastlanılmadığı için sanat tarihi olmayan İstanbul Bienali kendini Batı'ya göre konumlandırmıştır.

Türkiye toplumu ile kültür ve sanatın 1980'lerden bu yana gelişmeler yaşayarak bir ilerleme ve evrim geçirdiğinden söz etmek mümkündür. Toplumun ve sanatın daha ileri gitmesi için

Batı'daki örnekleri bağlamında Türkiye'nin kendini temsil edecek bir Çağdaş Sanat Merkezi veya Müze ağına sahip olması gerekli hale gelmiştir. İlerici uygarlığın temsili olan müze fikri, bir batılı gibi sanat üretiminde bulunduğu kabul edilebilecek olan Türkiye için vazgeçilmez bir fikir olmuştur (Madra, 2007: 28-29).

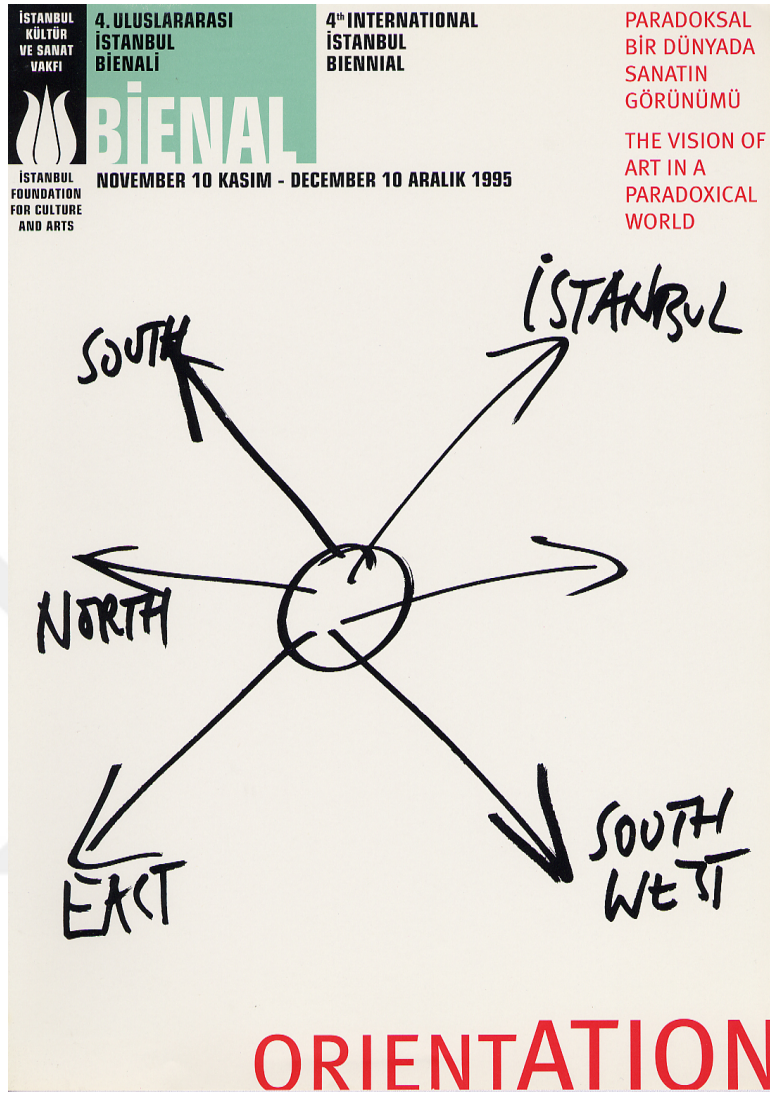
Bienal'in yapılma amaçları arasında Türkiye sanat ortamını dünyayla buluşturmak ve buna katkıda bulunan sanatçıları tanıtmak olsa da arka planında, İstanbul'u küresel sermayeye cazip bir yer haline getirmek düşüncesi hüküm sürmüştür. İstanbul Bienallerinin hepsi seçici kurulun yapısından kullanılan mekanlara, belirlenen kavramlardan sanatçı seçimlerine ve serginin niteliğinden uygulanan modele kadar farklılıklar taşımaktadır. *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat* temalı 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri kapsamında Aya İrini Kilisesi'nde yabancı sanatçılar, Ayasofya Hamamı'nda Türk sanatçılar yapıtlarını sergilerken, 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde *Geleneksel Yapılarda ve Çevrede Çağdaş Sanat* teması üzerinden, Süleymaniye Kültür Merkezi'nde yabancı sanatçılar, Aya İrini'de Türk sanatçılar yapıtlarını sergilemiştir. Her ikisinde de ulusal sergilere yer verilmiş, ülke sanatı ve sanatçılarının tanıtılması esas alınmıştır.

Kültürel Farklılık konseptinde Vasıf Kortun'un yöneticiliğinde gerçekleştirilen 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergiler ulusal pavyonlara ayrılmış, sanatçı seçimi ise ülke küratörlerine bırakılmıştır. Dolayısıyla eserler her ülkenin kendi küratörleri tarafından seçilen ulusal pavyonlarda düzenlenmiştir. Bu bienal, bir öncekilerden farklı olarak, bütün sergiyi tek bir mekana, Feshane binasına toplamıştır. Feshane binası, 3. Bienal için Eczacıbaşı desteğiyle restore edilmiştir. Kortun, merkez-çevre ilişkilerini ve yerel-küresel kimliklerin farklılığını gözler önüne sermeyi hedeflemiştir. Ona göre İstanbul, bir megapol olarak Kuzey ile Güney arasında, Doğu ile Batı'yı kesen bir eşik, kesin sınırları olmayan, çevresini kendine ekleyen bir yerdir. Orada yaşayanlar hem İstanbulludur hem de değildir. Bu kent, bellekleri silinmişlik üzerine kurulu modern ve postmodern kimliklerin birarada kendi varoluşlarını gerçekleştirdiği yerdir (Yılmaz, 2015: 197).

Orient-Ation–Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü konseptli 4. Uluslararası İstanbul Bienali'yle beraber ulusal pavyon modeli terkedilmiş, yerine tüm ülkelerin birarada bulunduğu,

karma bir model anlayışı gelmiştir (Bek, 2002: 4). 4. İstanbul Bienali'nin küratörü Rene Block, bienal ana mekanı olarak bugün İstanbul Modern'e dönüştürülmüş olan 4 nolu Antrepo binasını seçmiştir. Block'un amacı, bu bienalde mekana ve manzaraya dikkati çekmek olmuştur. Bienalin, kentin gündelik yaşantısından çok görüntüsüne gönderme yaptığı izlenimini uyandırmıştır (Yardımcı, 2005: 49). Block, bu bienal aracılığıyla Almanya'daki Fluxus sanatçılarından oluşan bir grup sergisini de getirmiştir. Dolayısıyla bu bienal, Block ve Fluxus ile beraber anılmıştır. Bu sergi ile İstanbul'un çağdaş sanatlar müzesinden yoksunluğu tartışılmaya başlanmış ve İstanbul, gerçek bir uluslararası etkinlik ile tanışmıştır.





Resim 16: İKSV, 4. İstanbul Bienali Afişi, 1995.

5. Bienal'in küratörü Rosa Martinez; *Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine* konsepti oluşturmuştur. Martinez, bu bienalde bireysellik ve yerellik kavramını, küreselleşme unsuruna karşı bir denge olduğu vurgusunu ön plana çıkartmıştır. Sergi mekanları olarak Aya İrini Kilisesi, Darphane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, Yerebatan Sarnıcı ve Kız Kulesi gib mekanlar kullanılmıştır. Bir önceki bienallere göre kentin geniş bir yüzeyine yayılmış olan tarihi çehreden faydalanılmıştır. Bununla ilgili küratör Rosa Martinez, şu yorumu yapmıştır:

İstanbul, kaosun kendi düzenini bulduğu bir yer. Bu şehirde binalar yükseliyor, yıkılıyor, yeniden yükseliyorlar; küresel, mimari ve kentsel planlamanın bir parçası olmaktan ziyade süre giden, anonim bir boz-yap sürecinin bir parçası olarak kimlikler eş zamanlı, sonsuz bir kabarcıklanma içinde birbirlerine karışıyorlar. Bu çakışmaları ve yerin karmaşıklığını göz önünde bulundurarak, 5. Uluslararası İstanbul Bienali; kenti serginin bir parçası olarak ele almanın zorluklarına meydan okumaya karar verdi ve kentin karakteri için geleneksel olarak kullanılan metaforlarından birini, Doğu’yla Batı arasında bir kapı, Asya ile Avrupa’yı birbirine bağlayan sembolik bir köprü olma yolundaki tarihi işlevini uç noktasına götürdü. (...) Atatürk Havaalanı, Haydarpaşa ve Sirkeci Garları’nı kentin kapıları ve kimlikleri için birer podyum olarak kullanma kararının ardında yatan neden budur. Söz konusu bölgeler; sadece birer bina değil, binlerce yolcu tarafından kat edilen, rastlantısal karşılaşmaların ve çok katmanlı alışverişlerin yer aldığı küçük virtüel kentlerdir (Martinez, 1997: 28).

1999 yılında Paolo Colombo’nun küratörlüğünde yapılan 6. İstanbul Bienali’nin çerçevesi *Tutku ve Dalga* olarak belirlenmiştir. Bu bienal de bireysellik vurgusuna devam ederek, İstanbul’un çok kültürlü yapısına göndermelerde bulunmuştur. Bienal mekanları olarak Aya İrini Kilisesi, Yerebatan Sarnıcı ve Dolmabahçe Kültür Merkezi kullanılmıştır.

Japon Küratör Yuko Hasegawa tarafından gerçekleştirilen 7. Bienal’in kavramsal çerçevesi *Egokaç–Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış* olarak düzenlenmiştir. “Günümüz küresel krizini doğurmuş olan; modern insanın abartılı egoizmine neden olan bireyselliğin Batı kökenli inşasını sorgulamıştır” (Graf, 2007: 69). Sergi mekanları Aya İrini Kilisesi, Yere Batan Sarnıcı, Beylerbeyi Sarayı Müzesi, Platform Osmanlı Bankası Güncel Sanat Merkezi ve Darphane-i Amire Kültür ve Sanat Müzesi olmuştur.

8. Bienal *Şiirsel Adalet* kavramsal çerçevesinde Don Cameron küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Bu bienal için 4 nolu Antrepo binası Marcos Corrales Lantero tarafından “yeni sanat eserleri dinamik bir gösteri alanına dönüştürülmesi için yeniden restore edilmiştir” (Yardımcı, 2005: 50). Cameron, daha adil bir dünya için öneriler yaratmak adına, sanatçıların küreselleşme sürecinde ulusal kimliklerinden sıyrılması gerekliliğini öne sürmüştür (Graf, 2007: 69).

9. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü Charles Esche ve Vasıf Kortun üstlenmiştir. Kavramsal çerçevesi ise *İstanbul*'dur. Kendinden önceki bienallerden farklı olarak geleneksel tarihi mekanlar terk edilmiş, onlar yerine daha güncel mekanlar tercih edilmiştir. Deniz Palas Apartmanı, Garanti Binası, Antrepo No: 5, Tütün Deposu, Platform Güncel Sanat Merkezi, Bilsar Binası, Garibaldi Binası kullanılmıştır.

10. İstanbul Bienali Hou Hanru küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Hanru, *İmkansız değil, üstelik gerekli: Küresel savaş çağında iyimserlik* konsepti için Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı ve Antrepo No: 3 mekanlarının yanısıra Kadıköy Halk Eğitim Merkezi ve Santral İstanbul gibi yerler de kullanarak kentin tarihsel ve turistik dokusunun dışında konumlanmıştır. Bienal için AKM'nin yıkılıp yerine yenisinin inşa edilmesi fikri büyük tartışmalara neden olmuştur.

11. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü *What, How&for Whom / WHW (Ne, Nasıl ve Kimin için)* grubu üstlenmiştir. Kavramsal çerçevesini Bertolt Brecht'in *3 Kuruşluk Opera*'sının kapanışında söylenen *İnsan Neyle Yaşar?* adlı şarkıdan almışlardır. Bienal mekanları için Antrepo No: 3, Tütün Deposu, Feriköy Rum Okulu kullanılmıştır. Burada izleyicinin temanın sunduğu unsurlarla ilişki içerisine girmesi hedeflenmiştir ve bu ilişkiler siyasi temalar üzerinde şekillenmiştir.



11.B



11. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ
SEPTEMBER 12 EYLÜL - NOVEMBER 8 KASIM 2009
11TH INTERNATIONAL İSTANBUL BIENNIAL

ANTREPO NO.3 • FERİKÖY RUM OKULU • TÜTÜN DEPOSU

www.iksv.org

biletix

Resmi sponsor
Eczacıbaşı

Resmi iletişim
TURKCELL

Resmi taşıyıcı
DHL

Resmi konaklama
THE MARMARA
Hotel & Restaurant



Resim 17: İKSV, 11. İstanbul Bienali Afişi, 2009.

İsimsiz adlı 12. İstanbul Bienali de tek bir mekanda 3 ve 5 nolu Antrepo'da gerçekleştirilmiştir. Bu bienalde, küratöryal ifadenin siyasi ideolojilere alet edildiği, çağdaş sanatın sanat dışında her şeyi içinde barındıran faaliyetler olduğu anlamına gelen birçok unsur vurgulanmıştır.

Benzer yaklaşımlar 13. Ve 14. İstanbul Bienalleri için de geçerli olmakla birlikte, bu alanda

küratörler; sanat erklerinin isteği doğrultusunda gerçekleşen sosyal politikaların gerektirdiği gibi, sanatı toplumsal olayların siyasi aracı biçiminde kullanan faktörler olarak eleştiri almıştır.

13. İstanbul Bienali Fulya Erdemci küratörlüğünde *Anne Ben Barbar mıyım?* Konseptinde gerçekleştirilmiştir. Antrepo No: 3, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, Arter, Salt Beyoğlu ve 5533 sergi mekanları olarak kullanılmıştır. Erdemci, konsept için siyasi bir forum olarak kamusal alan fikrinden hareketle bienalin güncel demokrasi biçimlerini sorgulamaya açmış, günümüzün mekan ve ekonomi siyasetini tartışmış, uygarlık ve barbarlık kavramlarını sorunsallaştırmış, kamusal diye tanımlananı ve aracı olarak güncel sanatın rolünü sorgulamayı hedeflemiştir.

Bienalin gerçekleştirilmesi sırasında patlak veren *Gezi Parkı* olayları bienal için düşünülen bazı tasarıların biçimsel olarak değiştirilmesine sebep olmuştur. Gezi olayları öncesinde planlanan kamusal mekanlara müdahale niteliğindeki projeler, kamusal mekanlardan çekilmiş ve kamusal olana dair işler, sergi mekanına geçirilmiştir. Ayrıca bienal ekibi, Gezi'nin sebep olduğu sokakta kendiliğinden oluşan eylemleri ve düzenlenen forumları desteklemek istemiştir. Mizahın ve yaratıcılığın kendini gösterdiği eylemler, sanat camiasında “bienale gerek kalmadı, gerçek bienal, gerçek siyasal sanat sokaklarda” (Yılmaz, 2015: 205-207) şeklinde tartışmaların yaşanmasına sebep olmuştur.



Resim 18: İKSÜ, 13. İstanbul Bienali Afişi, 2013.

14. İstanbul Bienali de Carolyn Christov-Bakargiev küratörlüğünde *Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori* konseptiyle gerçekleştirilmiştir. Şehrin 30 farklı yeri, bienal mekanı olarak kullanılmıştır. Bunların arasında ARTER, İstanbul Modern, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, Özel İtalyan Lisesi, Büyükkada'daki Troçki Evi bunlardan birkaçıdır. Bakargiev, bienal için sunduğu

metin de konudan konuya atladığı, her kavramdan biraz alıp koyduğu ve üst üste binmiş metinlerin kafa karışıklığına yol açtığı konusunda eleştiriler almıştır.

Sanatla birlikte ve sanat aracılığıyla kendimizi neşenin ve canlılığın olasılıklarına adıyor, formlardan yeşeren yaşama sığıyoruz. 14. İstanbul Bienali, Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori; sanatta araştırma ile diğer bilgi türlerini birbirine bağlayan, doğrusal olmayan ve organik formlar vasıtasıyla çizginin nerede çekileceğini, nerede geri çekilmek gerektiğini ve nelerden faydalanılabileceğini arıyor. Bunu açık bir denizde, yüzey düzken parmak uçlarıyla olduğu kadar sualtının derinliklerinde, katlanmış kodlama katları açılmadan da yapıyor. Altmışın üzerinde sanatçının ve içlerinde denizbilimci, hikâye anlatıcısı, matematikçi ve nörobilimcilerin de bulunduğu diğer katılımcıların çalışmaları; şiirsel olarak dünyayı şekillendiren ve dönüştüren, görünen ve görünmeyen farklı dalga sıklığı ve biçimlerini, su akıntıları ve yoğunluklarını ele alan ve Boğaziçi ekseninde şehrin geneline yayılan bir sergide konumlandırılmıştır (Şimşek, 2015).

Türkiye’de Gezi Eylemlerinden sonra oluşan baskı ortamında gerçekleştirilen 14. İstanbul Bienalinde ve hiç risk alınmadan hazırlanmış metninde, kavram sömürüsünün oluştuğuna dair görüşler yaygınlaşmıştır. Yaşanan savaşın sefaleti ve çaresizliğin süregelen gelgitlerine merhem oluşturmaktan yoksun, İstanbul’un mekanlarını daha görünür kılmıştır.

5. Bienalle başlayan ve günümüze kadar gelen tüm bienallerde, kentin tarihi mirasını ön plana çıkaran bir dağılım modeli izlenmiştir. Tarihsel miras adı altında endüstrileşmenin, geçmişin ve mimarinin metalaşmasını sağlayarak, tarihi olanı soyutlaştırmış ve yapay biçimde stilize ettiği için eleştiri almıştır. Bienallerle hatırlanma tarihi, hatırlama biçimi, toplumsal ve mekansal eşitsizlikleri gizlemiş, tüketimi maskeleymiş ve çoğu zaman korunması gereken tarihin yok edilmesine ve ona eleştirel bakışın engellenmesine yol açmıştır. Bienal’e sponsor olan kurumların beklentisi doğrultusunda yapılan mekan düzenlemelerinin sonucunda, tarihsel mekanlarda sergilenen sanat eserlerinin anlamı, sonsuz bir pazarlığın ürünü olagelmıştır. Bienal ve kent arasındaki etkileşim, bu eserlerin sergilendiği mekanlarla sınırlı kalmamıştır. İstanbul böylece hem Bienal’in sahnesi ve reklam panosu, hem de tarihi ve kültürü tekrar işlenen bir pazarlama malzemesi haline gelmiştir. Kent, bienalin medya sponsorlarının pompaladığı reklamların, röportaj ve yorumların istilasına uğramış bir pano olmuştur. Bu panoların

üzerindeki afişlerde temsili bir İstanbul'a ve bu kent içinde sanata göndermeler görünür olmuştur (Yardımcı, 2005: 51-53).

İstanbul'da gerçekleştirilen bienaller, Türk sanat ortamında önemli bir sanat olayı haline gelmiştir. Öncelikle bienal kavramı sanat ortamına yerleşmiş; yerli ve yabancı sanatçılar, küratörler, sanat eleştirmenleri tarafından ilgiyle izlenmiştir. Dünya bienalleri arasında prestijli bir konuma gelen İstanbul Bienalleri, İstanbul'un ve Türkiye'nin, dünya sanat haritasında yer edinebilmesine sebep olmuştur. Birçok yabancı sanatçı ve eleştirmen için İstanbul Bienali, önemli bir etkinlik olmuştur. Yabancı küratörler, İstanbul Bienali'nden sonra grup sergileri, fuarlar ve etkinlikler için de İstanbul'a gelerek Türk sanatçılarla çalışmaya başlamışlardır. Rene Block ve Fulya Erdemci'nin düzenlediği, *İskorpit: Güncel Sanat Sergisi* (1998-1999) ve Paolo Colombo'nun 2000 yılında düzenlediği *Önermeler Sergisi* (AKM) buna örnektir.



Resim 19: Anonim, *İskorpit Sergisi Afişi*, Afiş, 2000.

4. İstanbul Bienali'nde *küratör* tanımının kullanılmasıyla Türkiye'de yeni bir tartışma konusu doğmuştur. 1 ve 2. İstanbul Bienali'nde "genel koordinatör", 3. İstanbul Bienali'nde ise "yönetici" tanımlamalarının yapılmasına rağmen 4. İstanbul Bienali'nde Rene Block, bir otorite olarak küratör tanımıyla ortaya çıkmıştır. Block'un küratörlüğü izleyicinin de nereye yönelmesi gerektiğini belirlemiş ve bu nedenle tartışmalara neden olmuştur. Sanatçı Bedri Baykam 2004 yılında İstanbul AKM'de yaptığı *Koyun Platformu-Küratöryal Şizofreni* adlı sergide küratörlüğü eleştirmiştir.



Resim 20: Bedri Baykam, *Koyun Platformu-Külatöryal Şizofreni*, İstanbul, 2004.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1980 SONRASI TÜRKİYE’DE PROTEST SANAT PRATİKLERİ

Türkiye, 1980 döneminden sonra darbe baskısının etkisi altında ezilmiş kimlik ve birey anlayışını modernizm ile ilişkilendirmiş, yeni ve farklı söylemlere olanak sağlayan postmodernizm ile tanışmıştır. 80’lerin ortalarında devlet geri çekilmiş sanat ve sanatçı, piyasa ortamıyla tanışmıştır. Neoliberalizm’in ortaya çıkarttığı rekabetçi ortam tüm dünyanın ortak paydası haline gelmiştir. Bu rekabetçi ortam, ekonomi siyasetinin ilk olarak Batı’da daha sonra tüm dünyada devreye sokulan yeni bir sürümü olmuştur. Bu dönemden 1990’lara uzanan süreçte modern sanat ve çağdaş sanat sınırlarının ayrımı yavaştan hissedilmiş, uluslararası sanat ortamına ilk eklemleme çabaları görülmüştür. Sanat eğitimi veren kurumlar ve ticari galerilerde artış görülmüş, sarmal bir yapıya bürünerek farklı niteliklerde sergilerin yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır (Erdemci, 2007: 43).

Türkiye’de 1980’li yılların ağır ve yıkıcı siyasal ortamı aydınları vurmuş ve yıldırılmıştır. Çağdaş sanat da bu yığınlığa direnen bir olgu olarak sahneye çıkmıştır. Sanatçılar, dönemi sorgulayan işler üretmişlerdir. Ayrıca sanatçılar, sanat üretiminin boğucu devlet desteği ve anti-demokratik denetiminden bağımsızlaşmasını isteyerek biçim ve teknik olarak resim ve heykelden farklı işleri ön plana çıkartıp, kısıtlı da olsa izleyiciyle buluşmasını sağlamışlardır. Bu sergilerde sanatçıların, sanat sistemi içinde örgütlenmiş olarak var olmaları, farklı bakış açılarının, tekniklerin ve farklı disiplinlerin işbirliği ilgi çekici olmuştur. Üretilen yapıtlar çizim, kavramsal fotoğraf, toplanmış ya da özel olarak üretilmiş eşyalar ve nesneler, sanayi malzemeleri ve ışıklandırmadan oluşan yerleştirmelerden oluşmuştur (Madra, 2007: 33). “Kültürel, sosyo-ekonomik ve siyasal dinamikler ne kadar karmaşıkça ortaya çıkan yapıtlar da aynı derecede benzerlikler taşımıştır” (Çalıköğlu, 2008: 9).

Sanatçılar ise bu dönemlerden itibaren yeni roller üstlenmiş; sergiler, festivaller, bienaller artmış ve bu girişimleri destekleyen kuruluşlar, sanata destek projeleri ile daha fazla görünür olmaya başlamıştır. Kültür bu şekilde araç haline getirilmiş, kent mekanları da Guy Debord’un *Gösteri Toplumu* kitabında “gösteri toplumunun en önemli metası” olarak nitelendirdiği kültürün ve her türden sanatın, sergilendiği bir sahne haline gelmiştir (Yardımcı, 2005: 46).

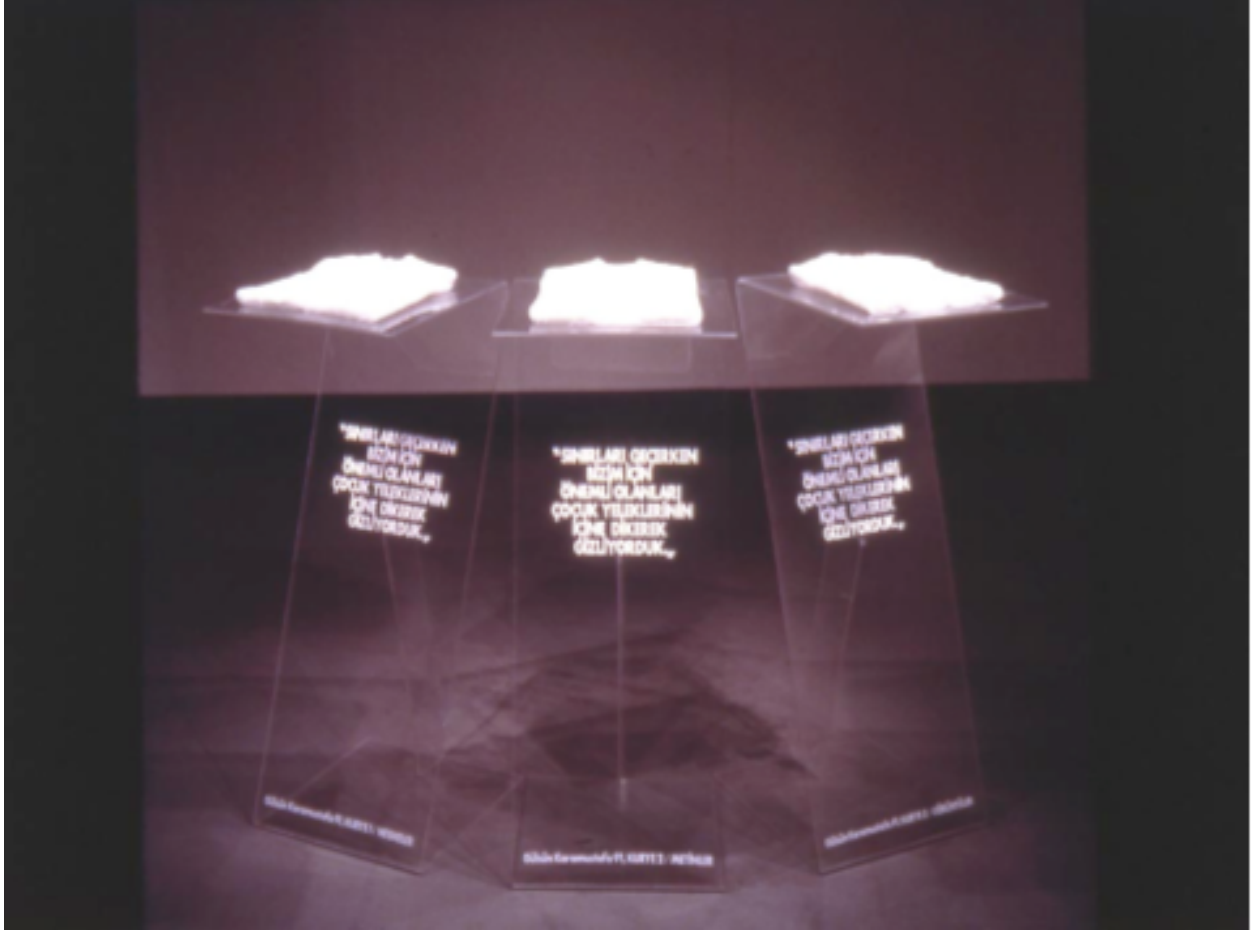
Dönem sanatçılarından “Serhat Kiraz bilimsel ve felsefi kavramları, Ahmet Öktem bellek olarak belgelikleri, Ayşe Erkmen mekan, zaman ve nesne ilişkilerini, Canan Beykal dilbilimsel bilgiyi, Erdağ Aksel fetiş nesnelerinin ideolojik içeriklerini, Gülsün Karamustafa popüler kültürü, Osman Dinç geleneksel biçimleri, Füsun Onur, İsmail Saray, Ergül Özkutan, Cengiz Çekil gibi sanatçılar da günlük yaşam, etnik, kültürel ve ekonomik kimlikleri sorgulayan işler” (Madra, 2007: 32) ile ön plana çıkmışlardır.

2000'lere kadar gelen ve devam eden dönemde Türkiye’de çağdaş sanatçıların çoğalması dikkat çekmiştir. Çağdaş sanata destek veren sermaye grupları, İstanbul’u merkez edinmeye devam ederek bu alandaki mekanları artırmışlardır. İstanbul Bienali’nin uluslararası ortamda bahsi arttıkça sanatçılar arasında farklı görsel estetik düşünceler de çeşitlenmiştir. Farklı kuşaklardan sanatçıların birarada olduğu disiplinlerarası sergiler artmıştır. Kent kimliği, sosyo politik kültürel incelemeler, kimlik kırılmaları ve mitolojik anlatılar birçok sergide yerini almıştır.

3.1. 1990 Sonrası Türkiye’de Küreselleşme Etkileri

1990’larda sanat ortamında mekansallık vurgusunun coğrafi, kültür ve kimlik temalarıyla bütünleştiği göze çarpmıştır. Avrupa’da bu dönemden 20 yıl önce kimlik sorunu postmodernizmin başlangıcıyla ele alınmışken, Türkiye’deki sanat ortamında 90’lı yıllarda yüksek modernizme tepki olarak yerini bulmuştur. Bu yıllarda ataerkil, militarist, ulus-devlet’in tek tipleştirici vatandaşlık anlayışı ve devletçi yapı sanatçılar tarafından eleştirilmiş; kimlik politikaları, cinsiyet, ulus-devlet, göç, beden olgularını sorgulayan işler yapılmıştır.

Sanat ortamının değişimine örnek olarak, Gülsün Karamustafa’nın 1991’de sergilemiş olduğu *Kuryeler* çalışması verilebilir. Çalışmada göze çarpan üç yeleğin içine metinler, nesneler ve imgeler gizlenmiştir. Sanatçı, devlet sosyalizminin çökmesinden sonra, sosyalist kimliğinden geri çekildiğini anlatmıştır. Sanatçının ailesinin yüzyıl önce yapmak zorunda kaldığı, Doğu Avrupa’dan Batı Türkiye’ye göç edişini hatırlatmıştır (Kortun, Kosova, 2014: 15).



Resim 21: Gülsün Karamustafa, *Kuryeler*, İstanbul, 1991.

Ayrıca Türkiye’deki baskı ortamı “kadın” üzerinde de yoğunlaşarak, kadını ötekileştirmiştir. Darbeyle birlikte Türkiye’nin içine sinen baskı ortamından doğan suskunluk, 90’lı yıllarda bozulmuş, ötekileştirilen kimlikler sesini çıkartmaya başlamış, kadın hareketleri yükselmiş ve sanatçılar da bu durumları çalışmalarıyla ifade etmişlerdir (Odabaş, 2012: 432). Kadın sanatçıların ürettiği işlerde, erkek egemen toplumun içinde kadının kimliğini ve olumsuz durumunu sorgulayan işlere rastlanmaya başlanmıştır. Toplumun dışına itilmiş ve kimliği sorgulanan kadının durumunu düzeltmek için babaerki anlatıları çözmeye girişen kadın sanatçılar, bu anlatıları geçersiz kılmak adına kitlelerin ve kurumların modernist bakış açılarını değiştirmek gerektiğine inanmışlardır. Bu sorunları çözümleyen işler üreten kadınların, ortak bir hareket oluşturdukları görülmemesine rağmen kadın duyarlılığı ve estetiğinin belirginleşmesinde

Handan Börüteçene, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Hale Tenger, Canan Tolon, İnci Eviner gibi sanatçıların mekan ve zamana bağlı karışık gereç yerleştirmelerinde ön plana çıkmıştır (Madra, 2007: 35).



Resim 22: Hale Tenger, *Sikimden Aşşa Kasımpaşa*, Berlin, 1990.

Sonuçlarından sakınmayan, müstakilliğini koruyan ve ardında bir taraf olmayan eleştirelliği Tenger ile tanıdık. Örnek verirse; 1990'da yaptığı *Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü*, darbe sonrası Türkiye'sinde insan hayatının değeri üzerine en vurucu işlerden biriydi. Kan gölünü andırırçasına, tepesine kadar kıpkırmızı boyalı suyla doldurulmuş devasa bir kazanın tepesinde asılı, üstünde damla kalmamış Bursa kılıçları. Kazanın çevresinde de abdest muslukları. Tenger, bunun gibi bir dizi işi kapkara bir mizahla birleştirerek yukarıda sözünü ettiğimiz *Böyle Tanıdıklarım Var II*'yi gerçekleştirdi. Burada önemli olan, işin yapısına yerel malzeme ve kurguları iliştiirmesi olduğu kadar, suçluya

işaret etmekten ziyade, suçluluğun 80'li yıllarda nasıl paylaşıldığını göstermekti. 80'lerdeki *cordon sanitaire* bilinçli bir afazi ve afoniydi (Kortun, Kosova, 2014: 71).

Galerilerin, holdinglerin, sosyal sorumluluk projeleri adı altında itibarlarını tazelemek ve bundan prestij kazanmalarına karşı çıkarak sokağa çıkan sanatçıların sayısının gittikçe artması, kamusal paylaşım gerektirildiği gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Bu projeler, kurumsallaşmaya giden yolun sanatçıları tarafından sorgulanmasına ön ayak olmuştur. Bu anlamda akademi karşıtı sivil ressam örgütü olan *Hafriyat Grubu*, kent ve gündelik yaşamla ilgilenen bağımsız bir oluşum olarak ortaya çıkmıştır. Hafriyat grubu; sponsoru olmayan, bağımsız sanatçı girişimiyle gelişmiştir. Hafriyat'ın disiplinlerarası bir oluşum olarak yazılı bir manifestosu ya da kurumsal bir yapısı da yoktur.

Sokaktan ve gündelik hayattan beslenen deneysel işler yapan Hafriyat grup üyeleri Murat Akagündüz, Banu Birecikligil, Charlie, Antonio Cosentino, Fulya Çetin, Nâzım Dikbaş, Extramücadele, İnci Furni, Tan Cemal Genç, Hakan Gürsoytrak, Ceren Oykut, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Mustafa Pancar, Neriman Polat, Nalan Yırtmaç'tan oluşmuş ve Türkiye'de bağımsız sanatçı inisiyatiflerinin öncülerinden biri olmuşlardır. Hafriyat grubunun Karaköy'de açılmış olan mekanlarında sanat ortamındaki tekelleşmelere, soylulaştırma çalışmaları ve toplumun daha birçok sorununa karşı söyleşiler, workshoplar, film gösterimleri, performans ve çeşitli etkinlikler düzenlenmiştir. Burada iktidar merkezlerinin dışında alternatif çalışmalara bir alan ve sanat platformu oluşturmak istemişlerdir (Hamsici, 2007).

Hafriyat grubu, sanatı bir iletişim aracı olarak kabul etmiş, bir sanat eserinin ister devrimci, ister avangard olsun ama yeniliklere açık olması gerektiğini, aslolan şeyin anlam olduğunu savunmuşlardır (Güngör, 2009). Hafriyat grubu kamusal alanda yapmış olduğu sergilerle, sokağı galeriye dönüştürmüş; işlerinin birçoğunda *şablon*, *duvar resmi*, *graffiti*, *sticker*, *afiş* ve *fanzinler* kullanarak sokağı özgürleştirmişlerdir. "Hafriyat Karaköy her mecrada çokça tartışılan Allah Korkusu, Siyasi Afişler, Münferit gibi sergiler yapmışlardır. Kendilerini sivil inisiyatif olarak; sivil kavramı ile resmi yapının karşısında, ortada değil de kenarda durmak üzerinden tanımlamışlardır" (Çalıkoğlu, 2007: 7 -9-85).

Grup, özellikle *Allah Korkusu* isimli afiş sergisi için çok eleştiri almıştır. Pek çok sanatçının ortak olarak ürettiği sergide, milliyetçi ulusların toplumsal olarak hızla muhafazakarlaşması, küçülen dünya ve global ekonomi içerisinde Allah korkusu ve bu korkuya direnme mekanizmaları incelenmiştir. Bu sergi, o zamanın *Vatan Gazetesi* tarafından *Küstah Sergi* manşeti ile hedef gösterilmiş, halk tarafından tepki gösterildiğini, sanat adı altında sövgü kültürünün inşa edildiğini yazmıştır (Bianet, 2007).



Resim 23: Hafriyat, *Allah Korkusu Afiş Sergisi*, İstanbul, 2007.

Dünyada çok daha önceki yıllarda alternatif sanat biçimi olarak ortaya çıkan video art, performans, enstalasyon gibi sanat formları Türkiyeli sanatçılar tarafından 1990'lı yıllarda kullanılmış, toplumdaki yerel farklılık ve uyumsuzlukları ortaya koyan işler yapmışlardır. Beral Madra, 90'ların başında neredeyse kökten dinciliğin içine gömülen Türkiye'de modernist karar verme gücünün zayıfladığını ve ulus devlet yapısının sorunların çözümüne yetmediğini

belirterek; bu bunalımın içinde sanat kurumlarının ve çağdaş sanat yapıtlarının tinsel ve ahlaksal bir direniş alanı oluşturduğunu söylemiştir. Resmi-özel kurumların ve kitlenin üstten yapılandırılmış olan modernizmi kabul etmekte zorlandığı, ayrıca içeriksizliğiyle, gelişigüzel ve üçüncüllük olarak benimsediği postmodernist kültür bulamacında boğulan toplum, küresel kültür sanayi'yi bu bozuk altyapı üzerine kurmuş ve yabancılaşmadan payını almıştır. Sanatçılar, bu yabancılaşmaya karşı tavrını direnişten yana koymuş ve üretimleriyle sürekli olarak bozuk olan altyapıyı sorgulamışlardır. Toplumdaki cinsiyetler arasındaki güç eşitsizliği, feminist hareketler, militarizm, kamusal ve özel alana sızan şiddet konuları bu üretilere konu olmuştur.



Resim 24: Vakit Gazetesi, 'Küstah Sergi' başlıklı manşet, 2007.

Hafriyat grubu, İstanbul Bienali kapsamında kendi mekanında *Dünyayı Yesen Doymazsın* sergisinde, tuvalet müdahalesinde bulunmuştur. Grup, bu sergide tüketimin son noktası olan *Kara Delik*'e dikkatleri çekmiştir.



Resim 25: Hafriyat, *Derdim Dünya*, 2007.

1990'lı yılların en önemli etkinliği olarak nitelendirilen *Genç Etkinlik Sergileri*; bu dönemde ilki *sınırlar ve ötesi*, diğer yıllarda *yurt-yersizyurtsuzlaştırma* ve *kaos* adlı temalarla düzenlenmiştir. Türkiye'nin her yerinden jüriye girmeden katılabilen genç sanatçılar, işlerini bu etkinliklerde sergileyebilme olanağı elde etmiştir. *Genç Etkinlikler*'i önemli kılan en önemli unsurlardan biri o dönemde “yerleşik tüm sanat hiyerarşilerini kırmış” (Altındere, 2007: 7) olmasıdır. Ali Akay da Genç Etkinlik sergileriyle, genç sanatçıların kendilerini o dönemde özgürce ifade edebildikleri bir ortam yaratıldığını, eğitim aldıkları kurumların estetik anlayışının dışında ve günün politik ortamına gönderme yapan işlere yer verildiğini söyleyerek bu sergilere katılan bazı sanatçıların daha sonra İstanbul Bienali'ne davet edildiğini vurgulamıştır. Ayrıca gerçekleştirilen bu sergilerin, dönemin genç sanatçılarına birçok batılı ülkede olmadığı kadar galeriler, bienaller, sergiler, davetiyeler ve kataloglar gibi imkanlar sağlanmıştır (Akay, 2007: 52).

Doksanların ortasında Türkiye'de siyasal kriz iyice derinleşmiş, Türk ordusu ile ayrılıkçı Kürt hareketi arasındaki savaşın şiddeti artmış; milliyetçilik, özel radyo ve televizyon kanalları ve ayrıca Türk Pop'u zirveye çıkmış; terörizmin faaliyet alanı büyük kentlere sığramış, güvenlik kuvvetlerinin operasyonları iyice katılaşmış, faili meçhul cinayetler arka arkaya sıralanmış, bir yandan ordu ve islamcı hareket arasında gerilim tırmanmış, sol entellektüellere köktendinciler ya da CIA destekli terör oluşumları tarafından yöneltilen suikastler yapılmış ve sonucunda büyük travmaya sebep olan Sivas Katliamı gerçekleşmiştir (Kosova, 2007: 49-50). Geleneksel ve modernist bir toplumun kabul edemediği ve sindiremediği her türlü konu, sanatçılar tarafından bu siyasal krizin kendini her yerde hissettirdiği dönemlerde irdelenmeye başlamıştır.

3.2. Türkiye'de Sanatsal Üretim Biçimi Olarak Yerel Farklılıklar ve Uyumsuzluklar

Eski anlayışların hakimiyetinden çıkmaya çalışan sanat ortamı, daha güçlü hareketler sergilemeye başlamıştır. Sanatçılar, 80'li yıllara göre yeni ve ayıklanmış bir bakış getirerek baskın ve neoliberalist politikalarla kültürel tahribata uğramış, ülkenin durumuna dair sert yorumlamalarla işlerini ortaya koymuştur. 80 kuşağı sanatçılarının biçimsel deneyci üretimleri, 1990'ların sanatçı kuşağına bir zemin oluşturmuş ve sanatçılar da bu zeminin üzerinden çıkışlarını; Türkiye'deki siyasal ortam, toplumsal değişim ve sanat yapıtının bizzat kendisini hedef alan sorgulamalarla yapmıştır (Madra, 2007: 33). Yurt dışında kendine daha fazla yer

bulan dönem sanatçıları, Türkiye'nin sanat ortamını dışarıdan izleyenleri, eleştirmenleri, sanat ortamındakilerin beğenilerini ve bakış açılarını eleştirme fırsatını da yakalamıştır. Sanat ortamındaki hiyerarşiyi yok sayan sanatçılar; alternatif sanat hareketleri, sanatçı inisayitfleri ve bağımsız sanat alanları oluşturma çabasına girmiştir.

(...) bağımsız kanallar kritik roller oynar pozisyona geldi. Akademik hiyerarşileri anlamsızlaştıran bir başka etmen de; farklı arka planlara sahip çeşitli disiplinlerden gelen genç sanatçıların sayılarının ve ağırlıklarının hızla artmasıydı. Bu bağımsızlıkla paralel bir çekinmezlik de görüldü. Çeşitli noktalarda sınıraşma deneyimleri, tabu yıkma girişimleri birbirini izledi. Sanatın Türkiye'de hiç olmadığı kadar politik ve eleştirel bir hal aldığını gördük. Politik tabularla tehlikeli denebilecek ölçülerde oynanırken kimi ulusal mitler de uç noktalarda konu edinebildi. Cinsel tabulara karşı tamamen saygısız bir tavır benimsendi, devletin ideolojik aygıtları meraklı bir cesaretle masaya yatırıldı. Merkez dışında kalan şehirlerde de ilginç bir sanat hareketlenmesi yaşandı. Bununla beraber etnisitelere olan baskı ve temsil edilme biçimlerini de sorgulanmaya başlandı (Evren, 2011: 14).



Resim 26: Ahmet Müderrisoğlu, *İsimsiz*, İstanbul, 1995.



Resim 27: Halil Altındere, *Tabularla Dans*, 5. Uluslararası İstanbul Bienali, 1997.

Halil Altındere'nin yapmış olduğu *Tabularla Dans* işi için meclis tarafından, Türkiye Cumhuriyeti tarafından basılan kimliği aşağılama suçlamasıyla soruşturma açılması istenmiştir (Kosova, Kortun, 2014: 67).



Resim 28: Selim Birsell, *Kurşun Uykusu*, Ankara, 1995.

“Sanatçılarının örgütlenmesiyle o yıllarda düzenlenen sergilerde, agresif ve kışkırtıcı tonu daha sonrasında alt kültürel dillerin kullanımı, kendini erotikleştirme, milliyetçi ikonların alaya alınması, sanatçı statüsüne dair düşüncüler gibi farklı yaklaşımlar içeren biçimler gözlenmiştir” (Kosova, 2007: 50).



Resim 29: Lerzan Özer, *Beynim Kalbur Gibi*, İstanbul, 1993.

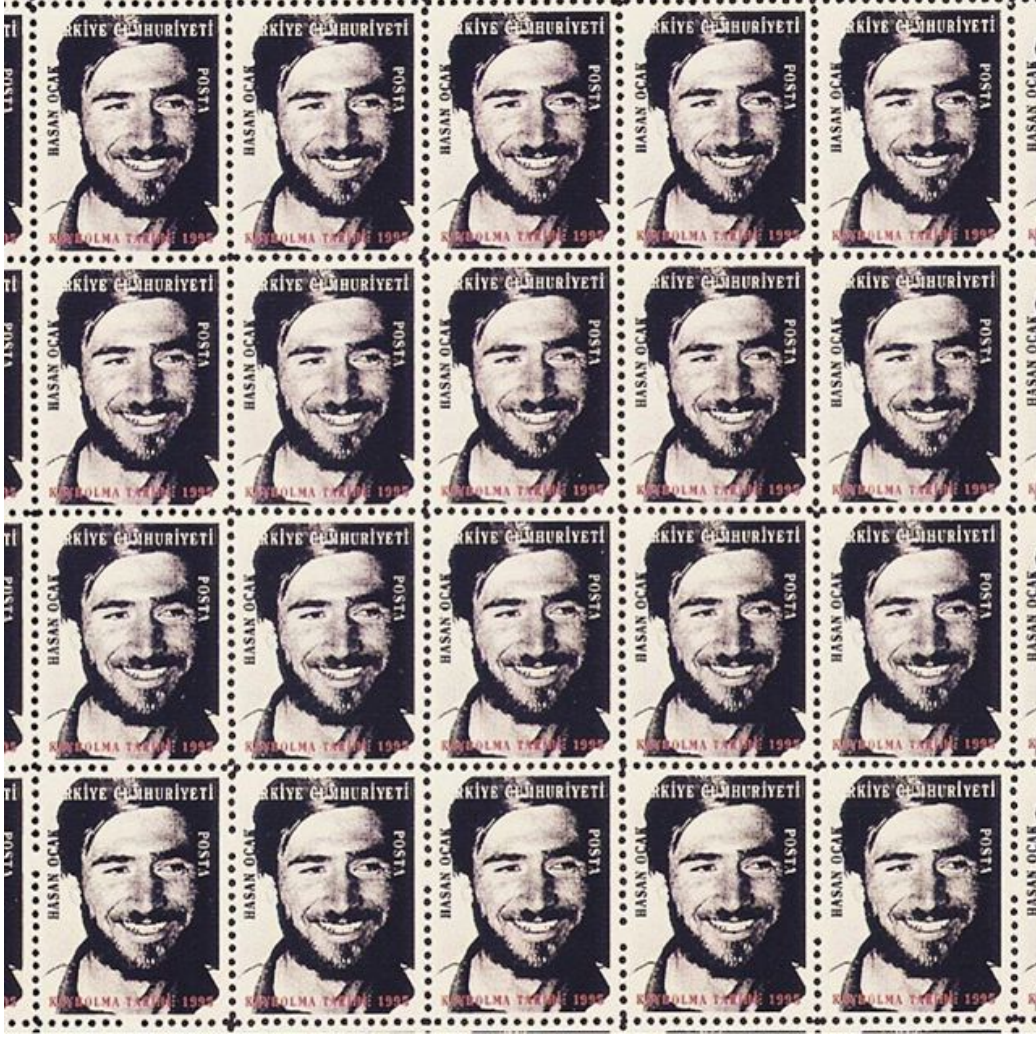
Genç Etkinlik sergisine *Jujin* takma ismiyle katılan sanatçı, yakın tarihin en radikal işlerinden birine imza atmış ve sonrasında başka bir iş üretmemiştir. “Jujin, (...) kendine ayrılan kabinin köşesine çıplak biçimde büzülmüş ve fiziksel acıyla, direnişle geciktirdiği kanını köşeye boşaltmıştı. Performansa bağlam kazandıran unsur Jujin sözcüğüydü aslında; Kürtçe’de ‘dişi kirpi’ anlamına geliyordu” (Kortun, Kosova, 2014: 83).



Resim 30: Jujin, *Adet*, İstanbul, 1998.



Resim 31: Emre Zeytinoğlu, *Devletin Belleği*, 1993.



Resim 32: Halil Altındere, *Kayıplar Ülkesine Hoşgeçdiniz*, 1998.

“1994-97 yılları arasında yaşanan iktisadi büyümenin kültürel alana yansıması reel bir gecikmeyle gerçekleşti; bu tarihlerden sonra iktisadi kriz sürekliliğine geçilmiş de olsa, sanat sahnesi büyük şirketler ve finans kurumları tarafından rağbet görmeye başladı. Borusan, Platform ve Proje 4L gibi yeni mekanlar deneysel ve radikal yaklaşımlara sahip, çalışmaları Avrupa’da ve farklı coğrafyalardaki bienallerde sergilenmekte olan ama kendi bulundukları yerellikte çalışmalarını gösterme şansını pek bulamayan sanatçılara yeni fırsatlar sunmaya” (Kosova, 2007: 50) başlaması bakımından önem kazanmıştır. 90’larda Türkiye’nin yapısal problemlerinin yanısıra, küresel boyutta hem sanatın kendi döngüsüne hem de toplumsallığa

vurgu yapan işler ön plana çıkmıştır. Sanat yapıtlarında kullanılan malzemeler ve teknikler, bu malzemelerin yanyana getirilişi ve sunuluşu artık rahatlamış ve özgürleşmiştir. Sanatçılar, sanatın anarşist özünden faydalanarak, geleneksel anlatım biçimlerinden uzaklaşmış, yeni biçimler ve yollar yaratarak bir sonraki kuşağa ilham vermiştir.

3.2. Türkiye’de 2000 Sonrası Kamusal Alanda Alternatif Sanat Oluşumları

Türkiye sanat ortamı 2000’lerde küresel kapitalizm mantığıyla hareket ederek İstanbul etrafında yoğunlaşmasına devam etmiştir. 2000’li yıllar, Türkiye çağdaş sanat ortamında en fazla sanatçı inisayitiflerinin ortaya çıktığı dönem olmuştur. Çünkü sanatçılar, sanat alanının sermaye grupları tarafından ele geçirilmesine karşı direniş göstermişler, kendilerine galeri dışında bir alan yaratmak istemişlerdir. Özel müzeler ve galeriler var güçleriyle kamusal alana saldırarak bu tür sanat mekanlarını özelleştirmeye açmışlardır. Buna karşılık birçok genç sanatçı, küratör ve sanatçılar işbirliği içerisinde yeni projeler, yayınlar, sergiler üretmişler, uluslararası ve yereller-arası (trans-lokal) ağların içinde yer alma ihtiyacı hissetmişlerdir (Tan, 2007: 130).

Türkiye’de kavramsal ve eyleme dayalı sanat alanlarının piyasalaşma karştı hareketlerine karşın, sanat pratikleri büyük sermaye grupları tarafından ele geçirilerek uysallaştırılmış ve sanat alanına dahil edilmiştir. Kendine yeni pazar alanları arayan neoliberal ekonominin ilgisini farklı kültür ve coğrafyalar cezbetmiş ve modernizmin sunduğu enternasyonalist tarihe karşı postmodernizmi savunmuştur. Çağdaş sanatın temelini oluşturan neoliberal ekonomi ve postmodernizm arasındaki ilişki, çağdaş sanatın kültür ve mekan içinde hayat bulmasına sebep olmuştur (Durmaz, 2007). “ (...) ‘çağdaş sanat’, yeni tür sanat kurumlarını, müze departmanlarını adlandırmak veya belli başlı müzayede evlerinde yeni bir satış bölümünü tarif etmek için sanat yöneticilerinin 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren üstüne basa basa kullandığı bir sıfat haline gelmiştir” (Octavian, 2015).

21. yüzyılda neoliberal kültürün endüstrileşmesi, Türkiye’de de yayılımını devam ettirmiş; böylece sanat ile kültür endüstrisi kavramları içiçe geçmiş, imgelerle işaret edilen her şey sistemin içinde eritilmiş, muhalif ve eleştirel dil bir gösteri haline getirilmeye başlanmıştır. Bu ortam, 2000’li yıllarda sanatçılar tarafından eleştirilmiştir. Sanatçılar, sanatın dilini ve biçimini kullanarak ötekileştirilenleri ve haklarını aramak isteyenleri, protest sanat eylemleri ile temsil

etmiş ve görünürlük kazanmıştır. Sanatın ve sanatçının piyasaya entegre olmasına karşı çıkan; toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal güçlere karşı sanatı alternatif bir direniş alanı olarak gören birçok sanatçı kolektifleri ve mekanları kurulmaya devam etmiştir (Bozdağ, 2014: 8-35). Dünyada yaşanan örneklerle de bakıldığında sanatçı inisiyatifleri ile gerçekleştirilen eylemler, hakim olan ekonomik ve politik şartlara direnç gösteren yapılar haline gelmiştir. İstanbul’da kurulan çağdaş sanat grupları, kolektifler ve sanatçı mekanları da aynı şekilde direnç göstererek yerel olarak etkili stratejiler geliştirmek çabasında bulunmuş, kendi tecrübelerini paylaşmaya, sorunlarını tartışmaya ve gelecek planları yapmaya başlamıştır. Türkiye’den birçok sanatçı girişimi ve kolektifi; farklı kentsel, kurumsal ve sosyo-kültürel etkileri olan çeşitli çalışmalar ve işbirlikleri gerçekleştirmiştir (Tan, 2007: 131).

Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel’in kurduğu bir sanatçı kolektifi olan *Oda Projesi*, Türkiye’de etkili çalışmalara imza atmıştır. Kolektif üyeleri, beraber yaptıkları işleri 2000 yılından itibaren bir proje haline getirmiştir. 2000 yılının Ocak ayında başlayan mutenalaşma (Soylulaşma) süreciyle yerleştikleri Galata’daki mekanlarını, 2005 yılında çıkartılana kadar birçok projeye ev sahipliği yaparak değerlendirmişlerdir (Oda projesi, 2015). Oda projesi, bugünlerde belirli bir mekana bağlı olmayan hareketli projeler gerçekleştirmeye devam etmektedirler.

İnisiyatif, “Müzikli heykel, Hulalop, Piknik ve Slide Show gibi pojelere imza atmıştır. Oda Projesi, İstanbul ve sakinlerinin yaratıcılıklarına olan bağlı ve saygısını ön planda tutarak, yere ve mekâna dair sorular sormaya; kartpostal, radyo, kitap, poster, gazete gibi araçları ya da geçici mekânları kullanarak, yeni ilişki modelleri üzerine düşünmeye devam etmektedir” (Yılmaz, 2015: 243). Oda Projesinin platformu daha çok gündelik yaşamdır. Proje4L güncel sanat müzesi’nin desteğiyle birçok proje gerçekleştirmiştir. Türkiye’de gerçekleştirilen en uzun süreli kamusal sanat girişimlerinden biri olması dolayısıyla önemlidir ve birçok önemli çağdaş/güncel sanatçıyla beraber Galata’da yaşayan insanları da kapsayan projeler gerçekleştirmişlerdir. Galata’daki yeni oluşumlara, kamu bilincini artırmaya ve İstanbul’un merkezini yeniden şekillendirerek soylulaştırmaya karşı, yerel bir eleştiri oluşturan projeler üzerinde çalışmışlardır. *Göçebe radyo* projesi kurarak komşularını, sanatçıları ve sosyal bilimcileri bir arada toplamışlardır (Tan, 2007: 131).



Resim 33: Oda Projesi, *Piknik*, İstanbul, 2004.

Türkiye’de sanatın piyasalaşması 2000’li yıllarla birlikte yoğun tartışmaları beraberinde getirir. Galerist’in kurucusu Murat Pilevneli, Türkiye’de 2001 yılıyla beraber sanat tanımının değiştiğini, alternatif ve deneysel sanatın bir ticari değeri ve piyasasının olduğunu, bu işleri yapan sanatçılara bir zemin hazırlanması gerektiğini belirtmiş ve aynı yılda yaşanan ekonomik krizin, güncel sanat adına bir avantaj olduğunun altını çizmiştir (Sönmez, 2007: 139).

2000 yılında bağımsız bir sanat inisiyatifi olarak kurulan *Karşı Sanat Çalışmaları*, Beyoğlu Elhamra Pasajı’nda aktivizmi destekleyen bir sergi ile ortaya çıkmıştır. Karşı Sanat Çalışmaları web sitelerinde kendilerinin, toplumsal süreçler üzerinde belirleyici bir güç ve baskı unsuru oluşturma çabasında olduklarını, tüm sistemlerle arasına mesafe koyduklarını belirtmişlerdir. Dolayısıyla kendilerini bağımsız yapı olarak ortaya koymuştur. Sistemin hata verdiği tüm sorunları birbiriyle ilişkilendirerek çözülebileceği düşüncesini temel almışlardır. Bu hedefi başarıya ulaştırmak için toplumdaki tüm bireyleri, sorumluluk duymaya ve kendi yaşamlarına

ilişkin özverilerde bulunmaya davet etmiştir. Özgür ve yaratıcı sanatın; kültür endüstrisiyle bütünleşmiş ve dayatılmış olan anlayışın savunulduğu galerilerde değil, kamusal alanda gelişeceğine inanan bir topluluk olmuşlardır. Bu sebeple çıkarttıkları her iş, bir bütün olarak tarihselliği içinde anlamlı, ilişkili ve sorgulayıcı olmuştur. Karşı için savunulması gereken, sergilenen işlerin pazar ürünleri değil, imledikleri kavramlar, duruşları ve içerikleri ile birer laboratuvar ortamıdır (Kamusal Sanat Laboratuvarı).

Karşı Sanat Çalışmaları inisiyatifi; katı, kuralcı, sistemci sanata ve toplumsal olgulara karşı eleştirilerini yöneltmiştir. Yapmış oldukları birçok eylem ve projelerde izleyiciyi, alternatif ve sorgulayıcı düzleme taşımaya çalışmıştır. Bu yüzden disiplinlerarası sanatı savunmuş ve sanatın her dalında gerçekleştirilen üretimi, süreci ve nesneyi kendi laboratuvarlarına katmışlardır.



Resim 34: Saadet Sorgunlu, *Katilsen Erkeksin*, İstanbul, 2012.

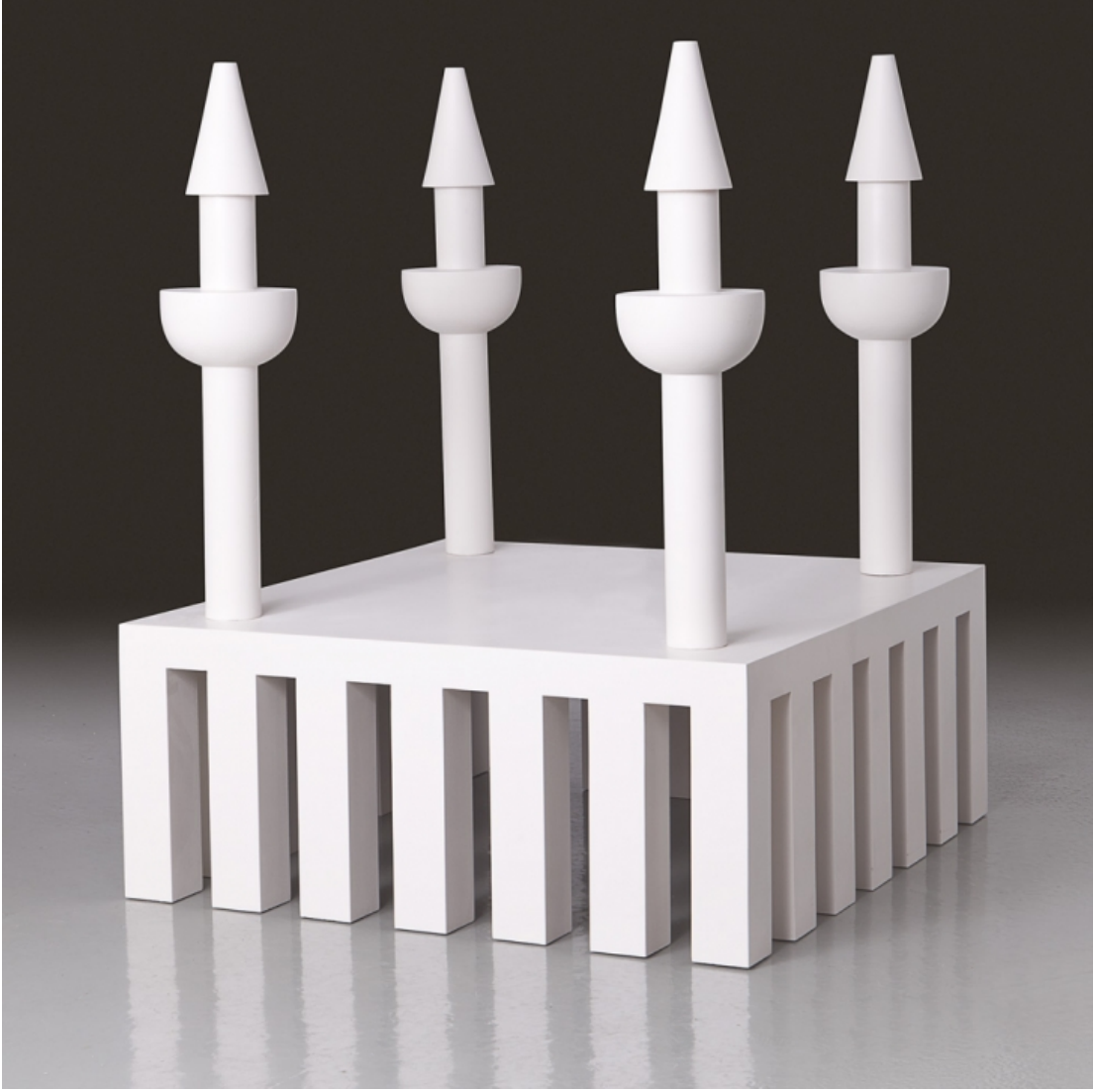


Resim 35: Bedri Baykam, *Elimden Geleni Yapıyorum*, İstanbul, 2006.



Resim 36: Karşı Sanat, *Bir Kentsel Afetin Hikayesi: Tarlabası*, İstanbul, 2012.

Extra Mücadele adı altında işler üreten *Memed Erdener*, 21. yüzyılda sanatçının cesur olması gerektiğini savunan, toplumun tüm kesimlerinde ortaya çıkan tabular üzerine ince ve huzursuz şekilde mizah üreten işler yapmıştır. Yapıtlarında, deneysel nitelikleri ön planda tutmuş ve çağdaş sanatın özerk diline uygun çalışmaları biraraya getirmiştir. *Extra Mücadele*'nin 2011 yılında *1. İstanbul Yaz Sergisi* için yapmış olduğu, uyumsuz bütünlerle oluşturulan yeni bina tasarımlarına göndermede bulunan minareli Anıtkabir heykeli, Türkiye ulusalcı kesim tarafından büyük eleştiri almıştır. Bu heykel, *Aydınlık Gazetesi*'nde *1. İstanbul Yaz Sergisi'nde Skandal* başlığıyla haber olmuştur.



Resim 37: Extra Mücadele, *Eklektik Osmanlı Mimarisinin Anadolu'daki İç Huzura Katkısı ya da Halk Arasındaki* Adıyla Mustafa Kemal'in Türbesi, 2010.



Resim 38: Extra Mücadele, *Köle*, 2008.

Sanatçının, sistemin devamlılığını sağlayan iktidar, halk ve silahlı adamlar arasındaki alışverişi esas aldığı *Köle* adlı kısa filminin hikayesinde üç kavram dikkat çekmektedir; Politik, Pornografik, Poetik. Filmde; duygu istismarı üzerine kurulu pornografi, biçim ve isim değiştirerek yeni yaşam alanlarına sirayet etmiştir. Poetik ve etkileyici bir şairanelikle para transferi için politika üreten,

harcarken haz alan insan için hem bir tür cinsel deneyim hem de sınıflar arası atlama yapabileceği bir yolculuğu konu alması bakımından önemli bir iş olarak karşımıza çıkmaktadır (Extramücadele, 2008).



Resim 39: Extra Mücadele, *Taş Gibi Anayasa*, 2010.

Türkiye’de şirketlerin sponsorluğu ile sanat arasındaki ilişki, sanat ortamında gittikçe daha fazla tartışılan, eleştirilen bir konu haline gelmiştir. Çağdaş sanat ortamında yaşanan dönüşümün sanat kurumları ile kurulan ilişkiler, sanatçıların daha fazla ticarileşen bu sanat ortamında nasıl bir duruş sergilemeleri gerektiği tartışılmaya başlanmıştır.

Serhat Köksal’ın Beğenal 2/5 bz projesi, *Direnistanbul’un Direnal*, *Kamusal Sanat Laboratuvarı*, *İç Mihrak* gibi oluşumlar; sermaye ve sanat arasındaki ilişkiyi gündeme getirmiştir. Bienaller, kentsel dönüşüm programları, IMF ve daha birçok konu onların gündeminde olmuştur.



Resim 40: Direnistanbul, IMF Papucu Yarım, Çık Dışarıya Oynayalım, İstanbul, 2009.

Serhat Köksal'ın projesi *Direnistanbul* hareketi, 2009 yılında gerçekleşen 11. İstanbul Bienali küratörlerine, sanatçılara, katılımcılara açık mektup yollamış, açılışın yapıldığı bina önünde korna öttürerek protesto etmiştir. Ayrıca bienalin açılışı yapılırken *Diren Al Korosu* bina dışında Koç Grubu'nun sembolünü büyük yapıp, şarkılar söyleyip, bildiri dağıtmışlardır (Özcan, Çakır, 2009).



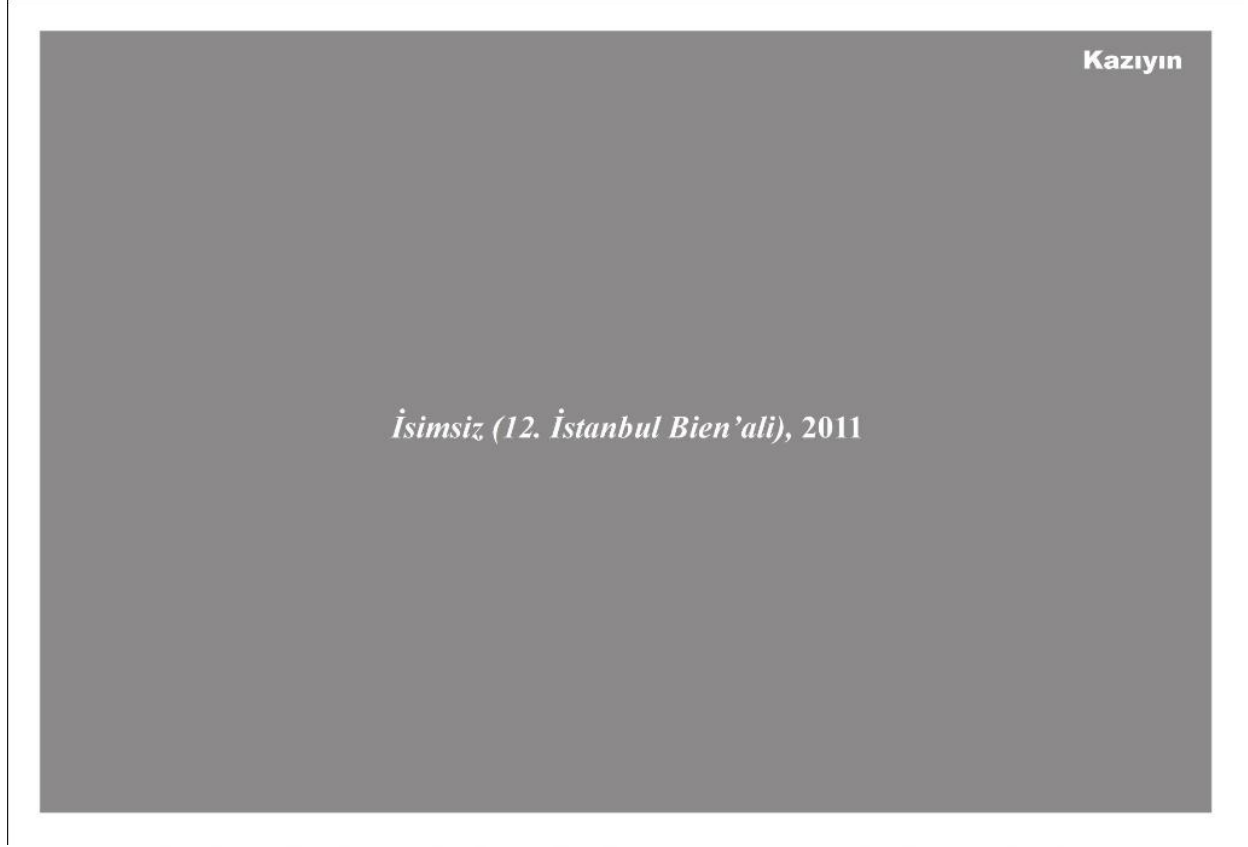
Resim 41: Direnistanbul, 11. İstanbul Bienal Protestosu, İstanbul, 2009.

Direnistanbul hareketi'nin herkesi direnişe davet ettiği mektubunda; sanatçılara ve küratörlere seslenerek sanat, sermaye ve erk ilişkilerinden bağımsız, özgür ve otonom bir alanmış gibi davranamayacaklarını, sanatçıların görünmez olup, hayatın içine karışmasının vaktinin geldiğini, Koç Holding'in kendisini sanatla temize çıkartamayıp, sanatçıların da silah satıcıları ile işbirliği yapmaması gerektiğini belirterek, onları direnişin hayatına katılmaya çağırmıştır.

11. İstanbul Bienali'nin konsepti olan *İnsan Neyle Yaşar?* sorusuna karşılık, Direnistanbul hareketi *İnsan Ne-siz Yaşayamaz?* sorusunu cevaplayarak şunları yazmıştır:

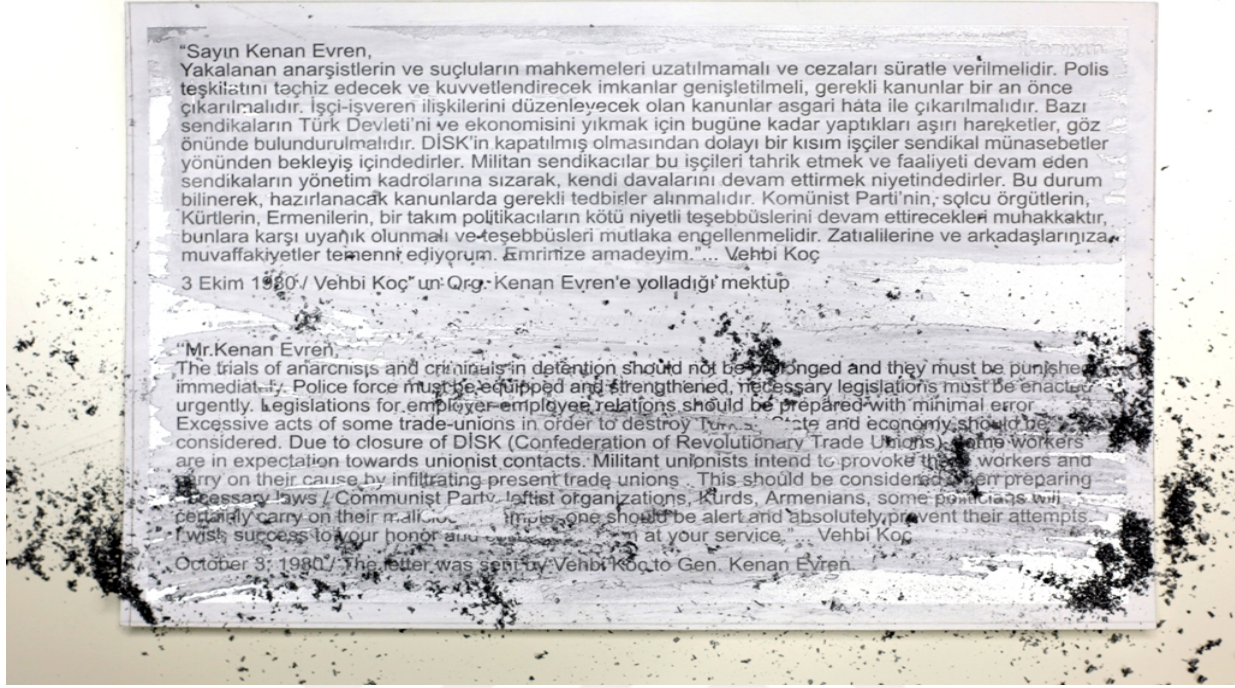
Çalışma hakkımızın, ücretsiz sağlık ve eğitim hakkımızın olmadığı, şehir, meydan ve sokaklarımızın şirketler tarafından ele geçirildiği, toprak, tohum ve suyumuzun çalındığı, istikrarsız ve güvencesiz bir hayata sürüklendiğimiz, sınırları geçerken öldürüldüğümüz veya krizlerle dolu belirsiz bir gelecekte yalnız bırakıldığımız bugün nellersiz yaşayamayacağımızı açıklıkla görüyoruz. Ama savaşıyoruz. Vicdanların uysal eleştirilerle rahatlatıldığı steril ve kurumsal alanlarda değil, kamusal alanda, sokakta savaşıyoruz. Bizi mahallelerimizden, Sulukule'deki, Güleusu'daki, Ayazma'daki evlerimizden atmaya çalıştıklarında, Bergama ve Kaz Dağları'nda altın arama çalışmalarısıyla toprağı siyanüre bulamak isteyenlere, Giresun'da fındık ve Çukurova'da pamuk üreticisini mağdur edenlere, kot taşıma işçilerini sağlıksız koşullarda atölyelerde günde 12 saat çalıştırarak hayatlarını silikozis hastalığıyla söndürenlere, Tuzla tersanesinde çalışan işçilere güvenli çalışma koşulları sağlamayarak tersaneyi bir ölüm kampına dönüştürenlere, Sinop ve Akkuyu'da nükleer santral kurmak isteyerek bölge halkının hayatını tehlikeye atanlara, Desa'da, Yörsan'da sendikaya kaydoldukları için işçilerini işten atılmasına neden olanlara karşı da savaştık. Mücadelemiz ve umudumuz bizi ayakta tutuyor (Direnistanbul, 2009).

Kamusal Sanat Laboratuvarı da 2011 yılında 12. İstanbul Bienali için açılışında yaptıkları bir eylemle bienali ve sponsorlarını eleştirmiştir. Üzerinde “kazıyınız” yazan, bienal davetiyesi gibi bir kart tasarımını yine bienal açılışında konuklara dağıtmışlardır. Konuklar, kartpostalı kazıdıklarında Vehbi Koç'un, Kenan Evren'e yazdığı ve “Emrinize amadeyim” sözü ile biten mektubuyla karşılaşmıştır. Bienal'in sponsoru Koç Holding'in kurucusu Vehbi Koç'un Kenan Evren'e yazdığı bu mektup, sermaye ve politika arasındaki gizli ortaklığın ifşası niteliğini oluşturması bakımından önemli sayılmıştır.



Resim 42: Kamusal Sanat Laboratuvarı, *İsimsiz*, İstanbul, 2011.

Kamusal Sanat Laboratuvarı; gündelik hayatta sermayenin biçim verdiği alışkanlıkları, araçsallaştırılmış toplumsal ilişkileri ve tahrip edilmiş insan-doğa ilişkisini değiştirmeye aday eylemler, yapıtlar, süreçler üretmek, yaşama sanatla biçim vermek için sanatı siyasetin aracı haline getirmeye çalışmak yerine, sanatın siyasetle ve toplumla ilişkisini yeniden tanımlamaya çalışmış, hem refleks eylemler hem de uzun soluklu etkinlikler üretebilen, sanatın sorunlarını toplumsal yaşamdaki diğer sorunlarla birlikte düşünmeyi sağlayan bir tavır izlemişlerdir (Kamusal Sanat Laboratuvarı, 2011).



Resim 43: Kamusal Sanat Laboratuvarı, İsimless, İstanbul, 2011.

Trabzon Solaklı Vadisi'ndeki HES projesinin ortaklarından Şekerbank'ın, ekoloji temalı *Açık Ekran* başlığıyla 2012 yılında gerçekleştirdiği kamuya açık olan sergilerine karşı protesto düzenleyen Kamusal Sanat Laboratuvarı, manifesto yayınlıyarak Şekerbank'ın şubesi önünde bir eylem gerçekleştirmiştir. *Açık Ekran İçten Bakış* adıyla yayımlanan manifestonun içeriği şöyledir:

Karaçam-Köknar köyleri mevkiindeki HES projesiyle, köylülerin ve tüm canlıların yaşam alanlarını ellerinden alan, doğayı ve ekolojik sistemi tahrip eden, yatağında akan dereyi yok edip suyu ticarileştiren, yaşam alanını tamamen katleden projelerin altında, ekoloji konulu sergileriyle “farkındalık yaratmak” istediğini iddia eden Şekerbank imzası vardır. Biz zaten farkındayız: Doğa ve insan düşmanı şirketlerin reklam kampanyalarında sanatı taşeronlaştırdıklarının farkındayız. Sanatçıların suç ortaklığına sürüklendiğinin farkındayız. Bu şirketlerin insanı, doğayı ve sanatı sadece karlı yatırımları için “hedef odaklı” birer araç olarak gördüklerinin farkındayız. Trabzon'da jandarma ve polisin uyguladığı acımasız şiddetin, İstanbul'da Şekerbank'ın “açıkekran”ında sergilenen sanatla perdelendiğinin de

farkındayız. Ve bu utancın parçası olmayı reddediyoruz (Kamusal Sanat Laboratuvarı, 2012).



Resim 44: Kamusal Sanat Laboratuvarı, *Açık Ekran İçten Bakış*, İstanbul, 2012.

Şekerbank'ın, Ali Akay küratörlüğünde düzenlediği *Açık Ekran* sergileri devam ederken grup, bankanın kapısının önüne, içinde HES projesine direnen Solaklı köylülerine yönelik saldırıların fotoğraflarının yer aldığı iki metre çapında bir *HES borusu* bırakmış; bankanın “çevreye duyarlı” bir imaj yaratmak için sanatı araçsallaştırmasını protesto eden bir basın açıklaması yapmıştır. Basın açıklamasında; sergide yer alan işlerden *İçten Bakış* adlı video çalışmasına karşılık, “Şekerbank’a ‘İçten Bakış’ Atmaya Davet Ediyoruz” çağrısıyla duyulan bu eylemde, *İçten Bakış* eserini, bankanın önüne bıraktıkları HES Borusunun içinden geçerek görülmesini, böylece eserde işaret edilen “toplumsal çelişkilerin” bizzat tecrübe edilmesini sağlamayı

amaçlamışlardır. Fakat eylemi haber alan banka yetkilileri, video çalışmasını kaldırmışlar ve bunun ardından grup, HES borusunu şubenin kapısı önüne yerleştirmiştir (Skopbülten, 2012).

2013'te gerçekleştirilen 13. İstanbul Bienali de ilk gün itibarıyla protestolarla karşılaşmıştır. Bunların arasında gerçekleştirilen bir protesto, İTÜ Maçka Kampüsü'nde düzenlenmiştir. Bienal programı dahilinde yapılan *Kamusal Simya* başlıklı panelde gerçekleşen protesto, bienal küratörü Fulya Erdemci tarafından "linç" gösterisi olarak anılmıştır. Oysa ki 13. İstanbul Bienal ekibi, siyasi bir forum olarak ikinci bölümde de bahsedildiği gibi kamusal alan fikrini ele almış, kentsel dönüşümü ise kamusal alan fikrinin ana eksenlerinden biri olarak tasarlamıştır. Artun'a göre; kamusal/toplumsal/siyasal gibi konularda son *Documenta*'da ve Berlin Bienali'nde ortaya çıkan *Occupy* hareketi göz önünde bulundurulduğunda, 13. İstanbul Bienali'nin kamusal programında Occupy Wall Street hareketinin fikir babası olarak sunulan Adbusters'ın iki üyesinin kullandığı "Biz %99'uz" sözlerine yer verilmiştir. 13. İstanbul Bienali protestosunu bir siyasal parti, bir dergi, birkaç öğrenci ve sanatçı kuruluşları ile kentsel direniş girişimlerinden oluşan on üç hareketin temsilcileri gerçekleştirmiştir. Protestocular, kentsel dönüşümden büyük rantlar kazanan ve kültürün özelleştirilmesinde başı çeken şirketlerin himaye ettiği bienalin, yıllardır mücadelesini verdikleri kentsel hakları kendilerine mal etmesine karşı çıkmışlardır. Protestocular, *Occupy* hareketinin terimleriyle, besbelli %1'i değil, %99'u temsil etmişlerdir (Artun, 2013).



Resim 45: Kamusal Direniş Platformu, 13. İstanbul Bienali Protestosu, İstanbul, 2013.

Kamusal Simya için düzenlenen protestoda sanatçılar, etkinlik konuşmacılarının önüne çıkarak sessizce yatmışlardır ve eylemciler güvenlik görevlileri tarafından dışarı atılmıştır. Kamusal Sanat Laboratuvarı eylemin gerekçesini şu şekilde açıklamıştır:

Bir Eczacıbaşı kuruluşu olan İKSV tarafından düzenlenen ve Koç Holding'in sponsor olduğu 13. İstanbul Bienali'nin "Kamusal Simya" konseptiyle düzenlenmesi son derece ironiktir. Kentsel dönüşüm yağmasının da yatırımcılarından olan bu iki grubun düzenlediği 13. İstanbul Bienali'nin, kamusal alanları işgal edip iktidar ve sermayenin saldırılarını meşrulaştırmaktan başka bir işlevi olmadığı gün gibi ortada. Bu anlamda kentleri pazarlama taktiğinin parçası olan bienaller gibi sermaye destekli sanat etkinlikleri de sistemin kendi sözünü üretmek adına kullandığı araçlardan biri haline dönüşüyor (Bozdağ, 2014: 29).



Resim 46: İç-Mihrak, *Alo Kiralık Katil*, 2013.



Resim 47: İç-Mihrak, *Önce Can Sonra Canan*, 2013.

Türkiye’de, sanatçıların ve aktivistelerin *Occupy* hareketleri dışında, “direniş” ya da “işgal” kelimeleri 2013’de başlayan Gezi Parkı olaylarına kadar Türkiye’de pek rastlanmayan kelimeler olmuştur. İstanbul’da kentsel dönüşüm projeleri sonucu yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan az sayıdaki yeşil alanlardan biri olan Gezi Parkı, 31 Mayıs 2013 itibarıyla, polisin tazyikli su ve göz yaşırtıcı gaz ile orada nöbet tutan gönüllü insanlara saldırmasıyla, alanı işgal eden ve nöbet tutan binlerce insanın direnişine şahit olmuştur. Polislerin orantısız güç kullanmasına karşı, sivil halk tepki göstermiş, sokak çatışmaları başlamış, çok sayıda barikatlar kurulmuş ve direniş tüm yurda hatta dünyaya yayılmıştır.



Resim 48: Anonim, *Taksim Gezi Parkı işgal alanı*, İstanbul, 2013.



Resim 49: Anonim, *Taksim Gezi Parkı saldırısı*, İstanbul, 2013.

Türkiye’de küreselleşmenin başladığı yıllarda yapılan “kentsel dönüşüm” adı altında kamusal alanların siyasi iktidarın inisiyatifinde şekillendirilmesi, neredeyse toplumun tamamını rahatsız etmiş ve toplumu bir takım sorgulamalara itmiştir. *Taksim Gezi Parkı Direnişi* sivil halkın, siyasi iktidarın yapmış olduğu kentsel ve kamusal talana karşı bir başkaldırı olmuştur (Bozdağ, 2015: 58).

Gezi Parkı Direnişi; topluma, iktidarın tüm kısıtlamalar ve baskısından kaçarak, tutkuyla yaşamın daha demokratik şekilde örgütlenebileceğini, yaşamla sanatın bir arada olabileceğini göstermiştir. Direniş boyunca yaratılan birçok imge, Beuys’un *genişletilmiş sanat* ve Duchamp’ın *hazır yapıt* kavramlarını yeniden düşündürmüştür. Beuys’a göre, genişletilmiş sanat; sanat için sanat odaklı modernist dilin ortadan kaldırılması, plastik dilin gelenekçi yapısına yönelik yaratıcı eylem ve hareketleriyle, sanatsal biçim ve ifadenin kültür öncesi temellere dayanmasıdır. Sanatın, yaşam-siyaset-sanat arasına çekilmesidir. *Fluxus* ve *Happening* gibi sanatsal eylemlerin

başarıya ulaşması, beyaz küp'ten sokağa çıkarak geniş kitlelere ulaşmasıyla başarılı olmuştur. Dolayısıyla Beuys ve Duchamp'ın yıllar önce savunmuş oldukları her mekanın sanat ortamı ve her nesnenin sanat yapıtı olarak görülmesi ve her insanın da sanatçılık potansiyeli taşıdığı, Gezi direnişinde doğrulanmıştır. Gezi Parkı direnişinde sanat, olmak istediği yerde, bizzat gündelik hayatın içinde, kavramlar üzerinden okunan ilişkisel bir estetik haline gelmiş, hatta sorunsalın kendisi olmuştur. Gezi'de plansız, anlık, doğaçlama halde *sokak sanatı*, *dijital sanat*, *eylem sanatı*, *süreç sanatı* hepsinin birbirine değmesiyle çoğalarak, bir yaratıcılık patlaması'nın yaşandığını görmüş olduk (Yılmaz, 2013).

Forum tiyatroları, dadaistler, fluxusçular, sitüasyonistler, graffitiler, anarşistler, grafikerler, ressamlar, türkücüler, şarkıcılar, dansçılar, sokak çalgıcıları ve daha birçoğu politika kadar gezi direnişinin içinde yerini almıştır. Sanatın bu direnişte, eylemin kendisi haline geldiği görülmüştür.



Resim 50: Anonim, *Kırmızılı Kadın*, İstanbul, 2013.

Bu direnişle birlikte toplumsal demokrasi arayışı, sanat alanında da karşılığını bulmuştur. Türkiye’de 1980’lerden bu yana sanatsal güç odakları olan sponsorlar ve şirketler tarafından sanat hayatın içinden kopartılmış, en önemli görevi olan sorgulama yetisini unutturulmuştur. Dekoratif, pasif, içeriği olmayan sanat üretimlerine destek vermişlerdir (Sönmez, 2013). Gezi Direnişi ile çağdaş sanat çevresinde daha fazla kişi, “Tamamen sermayeden bağımsız sanat yapmak mümkün mü?”, “Estetik-politik eylemler özgürleştirici bir potansiyel taşır mı?”, “Çağdaş sanat pratiklerinin hayata ait sorulara cevap verebilme potansiyeli nedir?” (Bozdağ, 2015: 60) sorularına cevap bulmaya çalışmış ve sanat üretimi, sanat-siyaset ilişkisi üzerine düşünmeye başlamıştır.



Resim 51: Anonim, *Boyanmış merdivenler*, İzmir, 2013.

Sanatın 20. yüzyıldan bu yana geçirmiş olduğu dönüşümlerin hepsi, Gezi’de kendini fazlasıyla göstermiştir. Direnişin dili, estetiği, duvar yazıları, performansları ve eylemleri o kadar yaratıcıydı ki sanatçılar, eyleme destek vermesine rağmen o dönemde ekstra bir eser üretmekten kaçınmıştır. “Evet, pembeye boyanmış dozeri, Duran Adam’ı, gaz maskeli semazenlerle direniş bütün gaza ve karşılaştığı şiddete rağmen estetikti. Moda deyimle sanatın kendisi bizzat hayat haline gelmiş, beyaz küp galeriler ve sermaye destekli bienallerden özgürleşmişti” (Şimşek, 2015: 27).



Resim 52: Anonim, *Duran Adam Eylemi*, İstanbul, 2013.

Gezi direnişi süresince ortaya çıkan görsel dinamizm ve kullanılan mizahi dil ile eleştiri ve protesto görsel imgelerle zenginleşmiştir. Bu Türkiye’de yapılmış olan bienaller veya çağdaş sanat etkinliklerinde görülmeyen bir samimiyetle yapılmıştır. Ortaya konulan ince zekanın ürünü sloganlar, semboller, yaratıcı ve mizah dolu eylemler ve ortaya çıkardığı sonuçlar; siyasal sanatı, sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin birçok konuyu sanat ortamında yeniden tartışmaya açmış ve üzerinde durulması gereken bir olgu haline getirmiştir. Pembeye boyanmış dozer, duran adam eylemi, gaz maskeli semazen gösterisi, duvar yazıları, pankartlar, el ilanları, teknolojinin son imkanları ile yaratılan paylaşımlar, demokrasi arayışları ile yaratıcı düşünce-eylem arasında bir bağ kurarak, şiddetin içinde estetik bir hal almıştır (Sönmez, 2013).



Resim 53: Anonim, *Gezi Eylemi*, İstanbul, 2013.

Kullandığı dil ve yöntem gereği eleştirilen çağdaş sanat, gezi direnişi sayesinde daha fazla anlam ve önem kazanmıştır. Gezi’de sanatın kamusal bir faaliyet haline gelebilmesinin önü açılmış, sanatın kendisi hayat haline gelmiş, beyaz küplerden çıkmış, sanat faaliyetinin gereksiz, sermaye tarafından desteklenen etkinliklerin tamamen manipölasyon olduğu, aktivizmin esas olduğu anlaşılmıştır. Buradan da sanat faaliyetinin ne olmasına, direnen bir sanatın nasıl olabileceğine dair bir çerçevenin ortaya çıkabileceği düşüncesi ortaya çıkmıştır (Evren, Delier, 2013).



Resim 54: Anonim, *Direnışçiler tarafından pembeye boyanmış dozer*, 2013.



Resim 55: Anonim, *Direnif Mekanında Gaz Maskeli Semazen Gösterisi*, İstanbul, 2013.



Resim 56: Anonim, *Gezi eylemlerinde AKM Binası*, İstanbul, 2013.



Resim 57: Anonim, Gezi direnişinde yapılmış graffiti, 2013.



Resim 58: Anonim, Gezi direnişinde yapılmış graffiti, 2013.

Günümüzde sermayeye eklemlenmiş olan çağdaş sanat, kendini politik olarak sunarken bir çıkmaz içine girmiş ve Gezi'den sonra sanatçılar, bu çıkmaza işaret etmişlerdir. Gezi, hayatın içindeki siyasal olanın ve gündelik hayatın estetiğini üretmiş, sanatı da bizzat gündelik hayatın kendisine dönüştürmüştür. Direniş boyunca ortaya çıkan sonuçlar, birer sanat yapıtı olmasa da görünürlük kazandırması bakımından sanatın işlevselliği ile aynı odakta buluşmuştur. Gezi Parkı direnişinin siyasi karakteri kamuoyunun kendisi tarafından kamusal alanın içinde ortaya konulmuştur. Dolayısıyla sanatın siyasetle ve direnişle ilişkisini, ortaya çıkan bu karakteristik sonuç üzerinden okunmasını kolaylaştırmıştır.

SONUÇ

1980 sonrası Türkiye’de protest sanatın ortaya çıkma sürecinin sanat tarihi içinde incelenmesine yönelik bu çalışmada, protest kavramı ele alınarak toplumsal ve siyasal koşulları içinde değerlendirilmiştir.

18. yüzyılda endüstri devrimi ile toplumlar yoğun üretim ve tüketim süreçleri içine girmiştir. 20. yüzyılda çok yoğun şekilde kapitalist sistemin etkisi altına giren toplumların kültürel yapılarında değişimler yaşanmış, insanlar doğadan koparılmış ve hızlı bir makineleşme süreci başlamıştır. Bu şekilde bir sistemin birey ve toplumda yarattığı tahribatla ortaya çıkan özgürlük ve eşitlik ilkelerinin hayatla iç içe geçmesi için ilk adımlar Fransız devrimi ile atılmış ve bu devrim, dünyadaki diğer toplumlar için de bir dönüm noktası olmuştur. 19 ve 20. yüzyıl sanatçıları da etkileyen devrim, onların sanatı sorgulamalarına neden olmuş ve sanatçı kimliğiyle hesaplaşma sürecine sokmuştur. “Sanat nedir? Ne olmalıdır?” gibi toplumsal ve eleştirel tartışmaların ortaya çıkmasıyla sanatın evrilmesini ele alan metin süresince, özellikle 20. yüzyılın avangard sanatçıları; akademik sanata, sanatçının yüce statüsüne ve sanatın piyasalaşma koşullarına karşı bir direniş içine girmiştir.

1 ve 2. Dünya Savaşı sonrasında kendini belirgin biçimde gösteren avangard hareketler, özgürlükçü arayışlar ve oluşumlar; birçok muhalif ve protest sanat tavrın doğmasına sebep olmuştur. İdeolojilerden etkilenen sanat; toplumsal sınıflar, demokrasi talebine karşın kapitalist sistem ve beraberinde gelişen krizle bir kaos durumuna doğru yol aldığı sonucuna varılmıştır.

Sanatta protest tavrın sanat hareketleri içerisindeki kullanımı, toplumsal ve kültürel ortamdaki mevcut durumu değerlendirip anlamlandırma ve ilişkilendirme sürecine dayanmaktadır. Bu bağlamda sanatçılar, protest ve eleştirel bakış üzerinden sanata yaklaşan ideolojileri benimsemiş ve yaygınlaştırma yönünde çaba sarf etmişlerdir.

2. Dünya savaşından kaçan Parisli sanatçıların New York’a yerleşmesiyle sanatın yeni merkezi olan New York’un müze ve galeri ağlarıyla birçok avangard sanatçıyı bünyesine dahil ettiği görülmüştür. Piyasanın bu hareketliliği, sanat eseri koleksiyonu oluşturma ve yatırım işini cazip hale getirmiştir. Sanatın piyasalaşarak galeri/müzeler ve koleksiyonerler tarafından ele

geçirilmesine, kültür endüstrisinin bir parçası haline getirilmesine karşı çıkan sanatçılar protest bir tavır geliştirmişlerdir. Avangard sanatçılar; sanatın alışılmış tüm düşünce eylemlerini dışlayarak profesyonelleri ve eleştirmenleri reddeden bir anlayışı savunmuşlardır. Aynı dönemde O'Doherty'nin "Beyaz küp" kavramını tartışmaya açmasıyla sanata ait piyasa odaklı sergi mekânlarının yerine, sanat ve hayatı birbirinden koparmayan açık kamusal alanlara yönelmişlerdir. Böylece her türlü erk ve sermayeden bağımsız sanatsal pratiklerin, kendini ifade etme mekânları yaratmış olduğu görülür. Bundan sonra "sanat her yerdedir: Sokakta, süprüntülerde, bedende, happening'de" (Featherstone, 2005: 204).

20. yüzyıl'ın ikinci yarısında sokakta, kamusal alanda yapılan performans/happeningler, enstalasyon, environment gibi hareketler Fluxus anlayışının devamı olmuşlardır. Yaptıkları her eylemde alternatif ifade biçimleri üreten sanatçılara göre dünyanın bir sahne ve herkesin de bir sanatçı olduğu ve sanatçının yüce bir statüsü olmadığı vurgulanmıştır. Ayrıca fluxus hareketinin, birçok aktivist sanat hareketine esin kaynağı oluşturduğu; feminizm, kimlik politikaları, çevreci hareketlerin ivme kazanmasında rol oynadığı görülmüştür.

1968 olayları ile Fransa'da aktif kamusal alan yaratan Sitüasyonist hareket, Habermas'ın iletişim alanı olarak ortaya koyduğu kamusal alan tanımlamasına örnek oluşturmuştur. Sitüasyonistlerin meydanlarda ürettikleri grafiti ve afişler gündelik hayatı estetikleştirmiş; sanatın sokaklarda, hayatın içinde olduğunu göstererek toplumla görsel yollarla iletişim kurabildikleri görülmüştür. 70'li ve 80'li yıllarda ise ulus devlet modelinin dünya çapında krize girmesi ile küreselleşme ve kimlik politikalarının getirdiği ayrımcılık sorunları sokakta dile getirilmeye başlanmıştır. Street Art'ın bu dönemlerde öne çıktığı görülmüştür. Kamusal alan, diyalogu ve farkındalığı artırmanın etkili bir yolu olmuştur. Sanatın sokağa taşması, bir takım toplumsal aktivist hareketleri de beraberinde canlandırmıştır. *Occupy Wall Street*, *Occupy Museum*, *Taksim Gezi direnişi* gibi hareketler, toplumsal aktivist bir protesto gösterisi olarak örnek verilebilir.

Aynı dönemlerde Türkiye'de çok köklü değişikliklere sebep olan 1980 darbesiyle Türkiye ekonomisinin dışa açıldığı ve Avrupa ülkeleri ile kültürel-ekonomik ilişkiler içine girildiği görülmüş ve Batı dünyasında tartışılan sanatın biçimi, işlevi, cinsiyet temaları, feminizm gibi kavramların Türkiye'de çağdaş sanat ortamında tartışılmaya başlandığı gözlemlenmiştir. Yeni

dünya düzenine ayak uydurmaya çalışan Türkiye, uyguladığı liberalist politikalarla her ne kadar modern ve yenilikçi söylemlere sahip olduğunu iddia etse de diğer yandan demokraside gerilemelerin yaşandığı, kişisel hak ve özgürlüklerin kısıtlandığı, sendikal hakların yasaklandığı, halkı sindiren baskıcı politikaların uygulandığı bir yer haline gelmiştir.

Türkiye’de 80’lerin ikinci yarısıyla beraber mahrem kabul edilen birçok konu cinsel eğilimler, toplumsal kimlikler, kişisel hak ve özgürlükler, sanatçılar tarafından tartışmaya açılmış; özellikle muhalif seslerin 1990’larda çok yükseldiği görülmüştür.

Bu dönemde devletin sanat üzerindeki denetimi gevşemiş, özel sermaye sanat camiasındaki görünürlüğünü artırmıştır. Böylece Türkiye de sanatın kurumsallaştığı ortamın içine girmiş ve sermayenin sanatı karlı bir etkinliğe dönüştürdüğü görülmüştür. Bu bağlamda Türk sanatçıların, sermaye tarafından gerçekleştirilmiş uluslararası sanat etkinlikleriyle özellikle bienaller ile uluslararası sanat ortamının içine girdiği görülmüştür. Beral Madra’ya göre bu durum sanatın yararına olmuştur ve sanat bağımsızlaşma konusunda yol kat etmiştir (Aktaran: Yılmaz, 2015: 39).

Türkiye’de sermayenin çağdaş sanat ortamını ele geçirmesi, banka galerilerinin artması, sponsorluk faaliyetlerinin sanat etkinliklerinin vazgeçilmezi haline gelmesi ve İstanbul Bienalleri, uluslararası ilgiyi Türkiye çağdaş sanat ortamına çekmiş, alternatif ve bağımsız sanat oluşumların önünü açtığı görülmüştür. Sanatın kurumsallaşmasına karşı çıkan bu oluşumların, resim ve heykelden farklı olarak performans, enstalasyon, video-art gibi biçimler geliştirdiği, 80 dönemini ve anti demokratik yönetim biçimini eleştiren işler ürettiği görülmüştür. Ötekileştirilmiş kimlikler, kadın teması ve feminist tavırlar üretilen birçok işte kendini göstermiştir.

Araştırmada Türkiye’de çağdaş sanat ortamında bağımsız sanatçı inisiyatiflerinin en fazla görüldüğü yılların 2000’ler olduğu vurgulanmıştır. Bu yıllarda Kamusal Sanat Laboratuvarı, Extra Mücadele, Diren İstanbul, Karşı Sanat gibi birçok inisiyatifin sanat mecralarının sermaye tarafından ele geçirilmesine karşı direniş göstermesi ve kendine kamusal alanda alternatif bir yer edinmesiyle 80 sonrası Türkiye’sinin en aktif protest sanat örneklerini oluşturmuşlardır.

Kültürün endüstrileşerek Türkiye’de yayılımını devam ettirmesi, sanatçılar tarafından oluşturulan protest sanat eylemlerini ortaya çıkartmıştır. Tüm çalışma boyunca birçok protest sanat eylemlerinin, dünyadaki örnekleri ile incelendiğinde hakim olan ekonomik ve politik şartlara direnç şeklinde vuku bulduğu sonucuna varılmıştır. Artık sanatçıların, aktivistler ve kolektifler ile işbirliği yaparak Türkiye’de ve dünyada etkili toplumsal hareketlerde yer aldığı vurgulanmıştır. Günümüzde görülen Occupy hareketleri, halk eylemleri ve toplumsal ayaklanmalar bunun en tipik örneği sayılmaktadır. Ayrıca bu hareketler, aktivist ve protest sanatın etkili bir ifade yöntemi olmaya başlamıştır.

Türkiye’de de bu ifade yöntemleri en çok Gezi olaylarında görülmüştür. Gezi’de ortaya çıkan dinamizm ve görsel imgeler, sanat etkinliklerinde dahi görülmeyen bir samimiyetle kamusal alanın içinde yerlerini almıştır. Sanat ve hayat orada bütünleşmiş, sanatın bir faaliyet haline geldiği ve galerilerden dışarı fırladığı görülmüştür. Gezi eylemlerinde Türkiye’de ilk defa çağdaş sanat, galerilerden dışarı çıkması ve toplumla buluşması bağlamında önem kazanmış; sanatın ne olması gerektiği konusu yoğun şekilde tekrar tartışılmaya başlanmıştır.

Araştırma doğrultusunda belirlenen sonuçta; protest sanatın, sermayenin biçim verdiği kültürel ve toplumsal alışkanlıkları değiştirmeye yönelik eylem veya yapıtlar üretmek çabasında olduğu gözlemlenmiştir. Nitekim protest sanat, sanatın hayatla, siyasetle ve toplumla ilişkisinin yeniden düşünülmesi üzerine eylemler ve uzun soluklu etkinliklerle ele alınmıştır. Bu gözlem doğrultusunda Türkiye’de 1980 sonrası protest sanat, darbe döneminden sonra değişen dinamiklerin toplumsal, kültürel ve sanatsal gelişmeler etrafında araştırılmıştır.

KAYNAKÇA

Açık Ekrana İçten Bakış. (2012). Kamusal Sanat Laboratuvarı.

<http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com.tr/p/ack-ekrana-icten-baks.html> (Erişim Tarihi: 25.07.2015).

AKAY, Ali (2006). Türkiye'deki Sanat Ortamı Üzerine Bir Tartışma, *Sanat Dünyamız*, 98, 60-77.

AKAY, Ali (2007). 1990'ların Sanat Ortamı. Altındere, Halil ve Evren, Süreyya (Ed.), *User's Manuel: Contemporart Art in Turkey 1986-2006* (s. 52-63). İstanbul: Art-İst.

Allah Korkusu Vakitten mi Soruluyor? (2007, 7 Kasım). <http://bianet.org/bianet/toplum/102748-allah-korkusu-da-vakit-ten-mi-soruluyor> (Erişim Tarihi: 22.07.2015).

ALTINDERE, Halil (2007). Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006. Halil Altındere ve Süreyya Evren (Ed.). *User's Manuel: Contemporart Art in Turkey 1986-2006* (s. 4-7). İstanbul: Art-İst.

ANDERSON, Perry (1988). *Gramsci Hegemonya Doğu/Batı Sorunu ve Strateji*. Tarık Günersel (Çev.). İstanbul: Alan.

ARTUN, Ali (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim.

ARTUN, Ali (2013). Bienal Protestosu. *E-skop Sanat Tarihi Eleştiri*. <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienal-protestosu/1234> (Erişim Tarihi: 18.09.2015).

ARTUN, Ali (2009). Sanat ve 1968 Baharı-Bir Kronoloji.

<http://www.aliartun.com/content/detail/13> (Erişim Tarihi: 25.05.2015).

Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin: Occupy MoMA. *E-Skop Sanat Tarihi ve Eleştiri* (2012, 28 Ocak) <http://www.eskop.com/skopbulten/bagimsiz-ve-devrimci-bir-sanat-icin-occupy-moma/539> (Erişim Tarihi: 03.06.2015).

BALİ, N. (2011). *Rıfat Tarz-ı Hayattan Life Style'a* (9. Baskı). İstanbul, İletişim.

BEK, Güler (2002). Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller. *Academia*.

https://www.academia.edu/2528422/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_T%C3%BCrk_Sanat%C4%B1nda_Bir_Sergi_Olu%C5%9Fumu_ve_Sanat_Ortam%C4%B1na_Etkileri_Bienaller (Erişim Tarihi: 18.07.2015).

Direnistanbul'dan Bienal'e Açık Mektup (2009, 5 Eylül). <https://bianet.org/biamag/diger/116869-direnistanbul-dan-bienal-a-acik-mektup> (Erişim Tarihi: 17.09.2015).

BORA, Tanıl (2005). Turgut Özal. Murat Gültekingil, Tanıl Bora (Ed.), Cilt 7. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Liberalizm*. İstanbul: İletişim.

BOZDAĞ, Lütfiye (2014). Alternatif Bir Kamusal Alan Eylemi Olarak Protest Sanat. *Eğitim, Bilim, Toplum Dergisi*, 45, 8-35

BOZDAĞ, Lütfiye (2015). Kültür Endüstrisi İçinde Sermaya ile Sanatın Patolojik İlişkisi. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, 32, 45-62

BÜRGER, Peter (2012). *Avangard Kuramı* (7. Baskı). Erol Özbek (Çev.). İstanbul: İletişim.

CONNOR, Steven (2001), *Postmodernist Kültür*. Doğan Şahiner (Çev.). İstanbul: YKY.

ÇALIKOĞLU, Levent (2007). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler*. İstanbul: YKY.

ÇALIKOĞLU, Levent (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul, YKY, s.7-16

DURMAZ, Nurdan (2014). Türkiye'de Sanatın Özelleştirilmesi Ya da Sermayenin Meşruiyet Alanı. *Academia*.

https://www.academia.edu/9640560/T%C3%9CRK%C4%B0YE_DE_SANATIN_%C3%96ZELLE%C5%9ET%C4%B0R%C4%B0LMES%C4%B0_YA_DA_SERMAYEN%C4%B0N_ME%C5%9ERU%C4%B0YET_ALANI (Erişim Tarihi: 02.07.2015).

ERDEMÇİ, Fulya (2007). Büyüyü Bozmak, Yeniden Yön Vermek. Fulya Erdemci, Orhan Koçak, Semra Germaner (Ed.). *Modern ve Ötesi* (s. 37-85). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

EVREN, Süreyya, ALTINDERE H. (2011). *101 Yapıt: Türkiye'nin Güncel Sanatı'nın Kırk Yılı*, İstanbul: Art-İst.

EVREN, S., DELİER Burak (2013). Gezi'de Doğan Siyasi İtaatsizlik Sanatta Siyasetin Önünü Nasıl Açtı. *Süreyya Evren Yazılar*. <http://surmetinler.blogspot.com.tr/2013/07/dagilin-lan-dagilin-lan-dagilin.html> (Erişim Tarihi: 25.08.2015).

EXTRAMÜCADELE. <http://www.extramucadele.com/tr/isler/filmler/kole> (Erişim Tarihi: 25.07.2015).

FEATHERSTONE, Mike (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (2. Baskı). Mehmet Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

FOSTER, Hal (2015). Beyaz Kuponun Ardından. *E-Skop Sanat Tarihi Eleştiri*. Ayşe Boren (Çev.). <http://www.e-skop.com/skopbulten/beyaz-kupun-ardindan/2443> (Erişim Tarihi: 11.01.2016).

GRAF, Marcus (2007). Uluslararası İstanbul Bienali 1967-2007. Süreyya Yalçın, Halil Altındere (Ed.). *User's Manuel Contemporary Art in Turkey 1986-2006* (s. 64-72). İstanbul: Art-İst.

GRINDON, Gavin (2013). Sürrealizm, Dada ve Çalışmanın Reddi, *E-Skop Sanat Tarihi Eleştiri*. Birkan Taş (Çev.). <http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-dada-ve-calismaninreddi/1379> (Erişim Tarihi: 19.09.2015).

GÜNGÖR, Onur (2009). Antonio Cosentino ile Hafriyat Üzerine. *İstanbul Contemporary Art Museum*. <http://istanbulmuseum.org/artists/antonio%20cosentino.html> (Erişim Tarihi: 09.06.2015).

GÜRBİLEK, Nurdan (2011). *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul: Metis.

HAMSİCİ, Mahmut. (2007, 2 Mayıs). Hafriyat Kendi Kendinin Patronu. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=220045> (Erişim Tarihi: 07.06.2015).

İNAL, İnel. (2013, 12 Şubat). Sergileme Niyetten Bağımsız yabancılaşma Yaratır. *Sol Kültür*. https://docs.google.com/file/d/1Nmbr10j4ikRpCDWoTGEpfrwmqfRicBiYKHtctqO3NCFIb2-2_xgluiv5OoW_/edit?pref=2&pli=1 (Erişim Tarihi: 29.01.16).

JAY, Martin (2014). *Diyalektik İmgelem*. Sevgi Doğan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Karşı Sanat Çalışmaları. <http://www.karsi.com/karsisanat.php> (Erişim Tarihi: 07.06.2015).

KURYEL, A., FIRAT Begüm Ö. (2015). *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*. İstanbul: İletişim

KÜÇÜKCAN, Ufuk (2012). Frankfurt Okulu ve Kitle Kültürü Çalışmaları, *Kurgu Dergisi*. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/kurgu/article/viewFile/5000175039/5000157907> (Erişim Tarihi: 02.09.2015).

KORTUN, V., KOSOVA, E. (2014). *Ofsayt ama Gol*. İstanbul: Salt/Garanti Kültür A.Ş. http://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf (Erişim Tarihi: 04.09.2015).

KORTUN, Vasıf (1999). *Güncel Sanat Seçkisi*, 2, 130.

KOSOVA, Erden (2007). Türkiye’de Güncel Sanat. Halil Atındere, Süreyya Evren (Ed.). *User’s Manuel: Contemporary Art in Turkey 1986-2006* (s. 48-50). İstanbul: Art-İst.

KUTZLİ, Dilek B. (2012). Joseph Beuys-Kavramsal Sanat. <http://www.dilekkutzli.com/beuys.html> (Erişim Tarihi: 20.12.2015).

LOEWE, Sebastian (2015). When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7. *Field A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*. <http://fieldjournal.com/issue-1/loewe> (Erişim Tarihi: 02.08.2015).

MADRA, Beral (2007). Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat. Halil Atındere, Süreyya Evren (Ed.). *User’s Manuel: Contemporary Art in Turkey 1986-2006* (s. 28-42). İstanbul: Art-İst.

Manifesto (2011). Kamusal Sanat Laboratuvarı.

<http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com.tr/p/manifesto.html> (Erişim Tarihi: 25.07.2015).

MARTİNEZ Rosa (1997). Yaşam, Güzellik, Çeviriler/ Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine ya da İstanbul’da Melekler Bulmak. 5. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul: İKSV.

NİŞANYAN, Sevan (2009). *Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü* (4. Baskı). İstanbul: Everest.

OCTOVIAN, Esanu (2013). Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi I/IV: “Postmodern”e Karşı “Çağdaş”. *E-Skop Sanat Tarihi Eleştiri*. Nursu Örgü (Çev.). <http://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberal-donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiv-%E2%80%9Cpostmodern%E2%80%9De-karsi-%E2%80%9Ccagdas%E2%80%9D/1494> (Erişim Tarihi: 02.07.2015).

ODABAŞ, Osman (2012). 1990’lı Yıllarda Türkiye’de Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet Politikalarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları, *İdil* (s. 427-443). <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1353003297.pdf> (Erişim Tarihi: 12.10.2015).

Oda projesi, <http://odaprojesi.blogspot.com.tr/> (Erişim Tarihi: 16.06.2015).

O’DOHERTY, Brian (2013). *Beyaz Küpün İçinde* (2. Baskı). Ahu Antmen (Çev.). İstanbul: Sel.

ÖZCAN, Emine, ÇAKIR, Bawer (2009, 12 Eylül). İstanbul Bienali Açılış Töreniyle Başladı. *Bianet*, <https://bianet.org/biamag/kultur/117031-istanbul-bienali-acilis-toreniyle-basladi> (Erişim Tarihi: 25.07.2015).

PLEHANOV, V. Georgi (1991). *Sosyalist Açından Toplum, Sanat, Eleştiri* (4. Baskı). Asım Bezirci (Çev.). İstanbul: Evrensel.

Sanatçılardan Şekerbank’ın “Ekolojik Sergileri”ne Hediye: HES Yerleştirmesi (2012, 21 Eylül).

<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatcilardan-sekerbankin-ekoloji-sergilerine-hediye-hes-yerlestirmesi/893> (Erişim Tarihi: 23.06.2015).

SAĞLAN Suhal (2014, 14 Mart). Sanatta Devrimci Bir Akım: Fluxus ve Joseph Beuys. *İtaatsiz.org*. <http://itaatsiz.org/2014/03/14/sanatta-devrimci-bir-akim-fluxus-ve-joseph-beuys/> (Erişim Tarihi: 22.12.2015).

SÖNMEZ, Ayşegül (2007). Türkiye’de Güncel Sanat 2000-2007, Tespitler ve Olaylar... Halil Altındere, Süreyya Evren (Ed.). *User’s Manuel: Contemporart Art in Turkey, 1986-2006* (s. 136-142). İstanbul: Art-İst

SÖNMEZ, Necmi (2013). “Gezi Direnişi” ile Başlayan Demokrasi Arayışında Çağdaş Sanatın Konumu. *Lebriz.com*.

<http://www.lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=17&articleID=1123&bhcp=1> (Erişim Tarihi: 15.09.2015).

ŞİMŞEK, Ali (2015). Bienale Sokal Gerek!, *SanatAtak*. <http://sanatatak.com/view/Bienale-Sokal-Gerek/1893> (Erişim Tarihi: 09.01.2016).

ŞİMŞEK, Ali (2015). *Kriz ve Kritik*. İstanbul: Agora

TAN, Pelin (2007). Sanatçı Kolektifleri, İnisiyatifler ve Sanatçılar Yönetimindeki Mekanlar. Halil Altındere, Süreyya Evren (Ed.). *User’s Manuel: Contemporary Art in Turkey, 1986-2006* (s. 130-134). İstanbul: Art-İst.

TULUM, Hande (2012, 9 Eylül). ‘Street Art’ın ‘Art’çı Etkisi. *E-Skop Sanat Tarihi Eleştiri*.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/street-artin-art-ci-etkisi/887> (Erişim Tarihi: 29.01.16).

ÜNAL Burçin (2010). Heykel Denilen “Şey”de Avangardın Dönüşümü ile Yeni Açılımlar. *Sanat Dünyamız*, 117, 43-49.

WU, Chin-Tao (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi* (1.Baskı). Esin Soğancılar (Çev.). İstanbul: İletişim.

YARDIMCI, Sibel (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal* (1. Baskı). İstanbul: İletişim.

YILMAZ, Ayşe N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset*. İstanbul: Ütopya.

YILMAZ, Canberk (2014). Modernizmden Poztmodernizme Kültür ve Kimlik Algısı. *Academia*. https://www.academia.edu/6706166/MODERN%C4%B0ZMDEN_POSTMODERN%C4%B0ZME_KC3%9CLT%C3%9CR_VE_K%C4%B0ML%C4%B0K_ALGISI (Erişim Tarihi: 19.12.2015).

YILMAZ, Mehmet (2013). En Güncel Sanat: Gezi Direnişİ.

http://www.insanbu.com/a_haber.php?nosu=1126 (Erişim Tarihi: 12.08.2015).

ZÜRCHER, Eric J. (1995). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İstanbul: İletişim.

