

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

**GÜNCEL SANAT ANLAYIŞINA BAĞLI OLARAK TÜRKİYE'DE GELİŞEN
SİVİL SANAT İNİSİYATİFLERİ**

Kutlu Alican DÜZEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2014

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

GÜNCEL SANAT ANLAYIŞINA BAĞLI OLARAK TÜRKİYE'DE GELİŞEN SİVİL
SANAT İNİSİYATİFLERİ

Kutlu Alican DÜZEL

Danışman
Prof. Mustafa YÜKSEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2014

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Kutlu Alican DÜZEL tarafından hazırlanan *Güncel Sanat Anlayışına Bağlı Olarak Türkiye’de Gelişen Sivil Sanat İnisyatifleri* başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

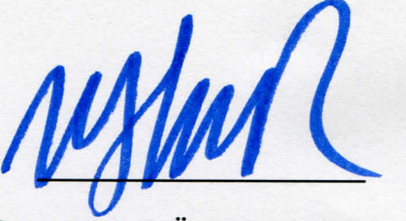
Başarılı



Başarısız

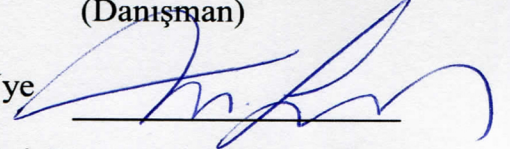


Üye



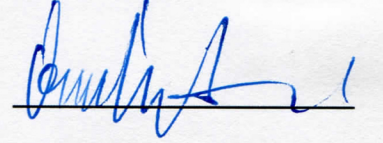
Prof. Mustafa YÜKSEL
(Danışman)

Üye



Yrd. Doç. Metin ŞEN

Üye



Yrd. Doç. Orçun ÇADIRCI

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

08.11.2014

Doç. Hüseyin DEMİR
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

Sivil sanat inisiyatifleri olarak tanımlanan sanatçı grupları Türkiye’de günümüz sanat ortamının dışına çıkan bir biçimde konumlanmışlardır. Bu grupların sivil inisiyatif yapısını kullanma amaçlarının anlaşılabilmesi için güncel toplumsal ve politik oluşumlar incelenmelidir. Günümüz sanat ortamında yer alan bir çok aktörün ise aktüel olanla iletişimde büyük problemler olduğu görülmektedir. Kültürel bir olgu olarak sanat, toplumun varlığından özerk bir yapıda ele alınması yerine aktüel içerisinde yer alan bir öge olarak kabul edilmedi.

Tezin hazırlanma süreci içerisindeki bütün yardımlarından dolayı danışmanım Prof. Mustafa Yüksel’e ve katkıda bulunan bütün hocalarıma teşekkür ederim.

ÖZET

Güncel Sanat Anlayışına Bağlı Olarak Türkiye’de Gelişen Sivil Sanat İnisyatifleri

Bu araştırma içerisinde, günümüzde kurumsal yapılanmaların dışında yer alan sanatçı gruplarının çalışma biçimleri ve var olma sebepleri üzerine oluşturulmuştur. Bu bağlamda Türkiye’de güncel sanat ortamını oluşturan aktörlerin toplumsal pozisyonları incelenmiştir.

Konu kapsamında, güncel sanat olgusunun, düşünsel altyapıları irdelenmiştir. Postmodern dönem içerisinde yer alan politik ve ekonomik yapılanmalar bir tarihsel süreçte gelişimi takip edilmiştir. Günümüzde sanatın, sivil yapılanmaya yönelme nedenleri, küresel bir kültürel iktidar ve otorite oluşturan neoliberal siyaset kurgusu bağlamında açıklanabilmektedir. Bununla birlikte aynı kavramların, araştırmanın amacı gereği Türkiye’de sanat ortamının süreci içerisinde nasıl konumlandığı da gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sivil, Sanat inisiyatifi, Güncel sanat, Küreselleşme, İktidar

ABSTRACT

Artist-Run Initiatives Developed in Turkey According to the Concept of Contemporary Art

This research is based on the reasons of existence and the forms of operation of the contemporary artist-run initiatives positioning themselves outside of the institutional art framework. In this context social states of actors composing the contemporary art stage is analyzed.

On the scope of the aforementioned subject, intellectual infrastructure of the concept of contemporary art is examined. Political and economical establishments are pursued through the historical progress of post modern era. The orientation of the art today to have civilian infrastructures can be reasoned by relating the context of neoliberal politics creating a cultural hegemony of globalism. For the purpose of this research, stationing of the same concepts in contemporary art stage in Turkey are observed alongside.

Key Words: Artist-run initiative, Globalisation, Hegemony, Contemporary art

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----|
| ÖNSÖZ..... | i |
| ÖZET | ii |
| ABSTRACT | iii |
| İÇİNDEKİLER..... | iv |
| ŞEKİLLER DİZİNİ | vii |
| GİRİŞ..... | 1 |
| I. BÖLÜM: GÜNCEL SANATI HAZIRLAYAN DÜŞÜNSEL ALTYAPILAR | 5 |
| I.1. Güncel Sanat | 5 |
| I.2. Neoliberalizm ve Kültür Politikaları | 7 |
| II. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANATIN OLUŞUMU | 12 |
| II.1. Türkiye’de Güncel Sanata Etki Etmiş Tarihsel Unsurlar | 13 |
| II.2 Güncel Sanata Görünürlük Sağlayan Aktörler | 20 |
| III. BÖLÜM: SANATTA SİVİL YAPILANMALAR..... | 25 |
| III.1. İlk Sivil Sanat İnisiyatif Örnekleri Olarak Batı Sanatında Aktivizm | 28 |
| III.1.1. Group Material | 34 |
| III.1.2. Gran Fury / ACT UP | 35 |
| III.1.3. Guerrilla Girls..... | 39 |

| | |
|--|----|
| III.2. Türkiye’de Sanat İnisyatifleri..... | 42 |
| III.2.1. Karşı Sanat Çalışmaları | 43 |
| III.2.2. Hafriyat..... | 44 |
| III.2.3. Apartman Projesi | 47 |
| III.2.4. Oda Projesi | 48 |
| III.2.5. Mental Klinik..... | 52 |
| III.2.6. K2 | 54 |
| III.2.7. Diyarbakır Sanat Merkezi..... | 55 |
| III.2.8. Atıl Kunst | 56 |
| III.2.9. Bobin Yayın..... | 57 |
| III.2.10. İMÇ 5533..... | 58 |
| III.2.11. Kadıköy 216 | 59 |
| III.2.12. Pist | 59 |
| III.2.13. Bas | 61 |
| III.2.14. Siyahbant Derneği | 62 |
| III.2.15. Sanat Emekçileri..... | 62 |
| III.2.16. A77 | 63 |
| III.2.17. Galata Perform..... | 64 |
| III.2.18. Depo Sanat..... | 65 |

| | |
|---|----|
| III.2.19. Nomad | 67 |
| III.2.20. Mersin Sanatçı Kolektifi..... | 67 |
| III.2.21. Altı Aylık..... | 69 |
| SONUÇ..... | 71 |
| KAYNAKÇA | 74 |

ŞEKİLLER DİZİNİ

| | Sayfa |
|---|--------------|
| Şekil 1. Gülsün Karamustafa, “Çifte Hakikat”, Yeni Eğilimler, 1987 http://sanataak.com/view/SALTta-bahar-Vadedilmis-Bir-Sergiyle-devam-ediyor/453 | 15 |
| Şekil 2. Şükrü Aysan, “Urbi et Orbi” serisinden bir kesit, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri,1986 http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/rabiacapa/koleksiyon--collection/ | 16 |
| Şekil 3. Canan Beykal, “Ellams Duplicator”, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, 1987 Özayten, N. (2013). <i>İmütevazi bir miras: batıda obje sanatı/ kavramsal sanat/ post-kavramsal sanat ve Türkiye’de 1965-1992 yılları arasındaki benzer</i> . Doktora tezi. SALT. İstanbul: Garanti Kültür AŞ. 259 sayfa. | 17 |
| Şekil 4. İsmail Saray, “Kesilen Diller”, C sergisi, 1992 Özayten, N. (2013). <i>İmütevazi bir miras: batıda obje sanatı/ kavramsal sanat/ post-kavramsal sanat ve Türkiye’de 1965-1992 yılları arasındaki benzer</i> . Doktora tezi. SALT. İstanbul: Garanti Kültür AŞ. 259 sayfa. | 18 |
| Şekil 5. Osman Dinç, “Heykel”, D sergisi, 1993 http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/project/1992-1993/ | 19 |

- Şekil 6. Group Material, “Timeline”, A Chronicle of US Intervention in Central and Latin America, 1984 34
<http://www.afterall.org/journal/issue.26/counter-me-group-material-s-chronicle-of-us-intervention-in-central-and-south-america>
- Şekil 7. Group Material AIDS timeline, 1989 34
<http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibition/132>
- Şekil 8. Gran Fury, Kissing Doesn’t Kill Greed and Indifference Do Activist Art, 1989 36
<http://www.nyuaa.com/works/kissing-doesnt-kill-gran-fury/>
- Şekil 9. Gran Fury, “Silence = Death”, 1987 37
<http://dailyserving.com/2009/12/act-up-at-harvard-art-museum/>
- Şekil 10. Gran Fury, Venedik Bienali, 1990 38
http://www.actupny.org/indexfolder/GRAN%20FURY_on_ARTFORUM.pdf
- Şekil 11. ACT UP, “New York’ta Aktivizm, Sanat ve AIDS Krizi” enstalasyonu, 1987–1993 39
<https://www.visualaids.org/blog/detail/notes-before-representing-aids-visual-aids-prepares-for-the-public-forum>

- Şekil 12. Guerrilla Girl'ün ilk posterleri, 1985 40
<http://www.guerrillagirls.com/interview/1984momademo.shtml>
- Şekil 13. Guerrilla Girls, “Retrospektif”, Bilbao, 2013 41
<http://www.guerrillagirls.com/exhibitions/alhondigabilbao.shtml>
- Şekil 14. Guerrilla Girls – “Do Women Have To Be Naked To Get Into Music Videos”, Galeri Perrotin 2014 Pharrel Williams küratörlü GIRLS sergisi 42
<http://www.guerrillagirls.com/posters/2014getnakedmusicvideo.shtml>
- Şekil 15. Hafriyat Sergisi Afişleri, 1997 44
Tuçe Silahtaroğlu. (2009). Sanatta Sivil Toplum ve Hafriyat Sanatçı İnisyatifi (Master). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Şekil 16. Hakan Gürsoytrak, "Hürriyetimiz Kanadımız Altındadır",1995 45
Tuçe Silahtaroğlu. (2009). Sanatta Sivil Toplum ve Hafriyat Sanatçı İnisyatifi (Master). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Şekil 17. Mustafa Pancar, “Hafriyat”, 1996 46
Tuçe Silahtaroğlu. (2009). Sanatta Sivil Toplum ve Hafriyat Sanatçı İnisyatifi (Master). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Şekil 18. Apartman Projesi, İstanbul, Tünel 48
<http://berlin.apartmentproject.org/about/>

- Şekil 19. Oda projesinin ilk atölyesi 49
http://odaprojesi.blogspot.com.tr/2008_01_01_archive.html
- Şekil 20. Oda Projesi, “Göç Eden Bahçeler”, 2009 50
<http://odaprojesi.blogspot.com.tr/2009/09/migrating-gardens.html>
- Şekil 21. Oda projesi, “Tongue Ein Sprachbuch Dilbilgisi kitabı” 51
<http://odaprojesi.blogspot.com.tr/2013/03/tongue-rehberli-kitap-turu-ve-tartsma.html>
- Şekil 22. Maksut Aşkar, “Kök, Alternatif Enerji içeceği”, Mental Klinik, “Self” Sergisinden, 2004 52
<http://www.mentalklinik.com/index.php?/mk/exhibitionsDetail/self>
- Şekil 23. Mental Klinik, Lüksemburg 53
<http://www.mentalklinik.com/index.php?/mk/exhibitionsDetail/self>
- Şekil 24. K2 sanat galerisi 54
<http://k2.org.tr/graphic-design-days/>
- Şekil 25. Atıl Kunst, “Alman Usulü Mahya Nasıl Yapılır – Sadede Gel” 56
<http://atilkunst.blogspot.com.tr/2009/07/komm-zur-sache-sadede-gel-istanbul-off>

- Şekil 26. Atıl Kunst, “Gündem Egzersizleri” 57
<http://hilalsemiha.blogspot.com.tr/2012/06/alan-istanbul-alanistanbul-gittigimizde.html>
- Şekil 27. Manifaturacılar Çarşısı 5533 Numara 58
http://imc5533.blogspot.com.tr/2014/05/ozden-demirden-bir-not-5533-gunlukleri_21.html
- Şekil 28. Pist mekânı 59
http://pist-org.blogspot.com.tr/2006_06_01_archive.html
- Şekil 29. Didem Özbek - White Sugar Cube Book - 2008 60
<http://pist-org.blogspot.com.tr/2008/10/pist-at-frieze-2008-stand-f36.html>
- Şekil 30. BAS 61
<http://www.b-a-s.info/hakkinda-about/>
- Şekil 31. BAS tarafından üretilen, Masist Gül’ün “Kaldırımlar Kurdu Destanı” 61
<http://www.philippinehoegen.com/projecten/fld63/>

- Şekil 32. A77, “Sen Ne Sanıyorsun” sergisinden, 2007 63
<http://atolye77.blogspot.com.tr/2008/06/sen-n-3anyorsun.html>
- Şekil 33. Galata Perform’un mekânı 64
<http://www.galataperform.com/tr/mekan.asp>
- Şekil 34. Gianina Carunariu, “Oyun Okuması (Kebap)” 65
<http://galataperform.com/wp-content/uploads/2013/12/YMYT-TR-2013-1.pdf>
- Şekil 35. Red Thread Dergisi 66
<http://www.red-thread.org/tr/sayi-detay.asp?sy=9>
- Şekil 36. Mersin Sanat Kolektifi sunumları 67
<http://mersinsanatkolektifleri.blogspot.com.tr/2013/03/mersin-blanco-1.html>
- Şekil 37. Tayfun Akdemir, Elif Köse “Yeni Anıtlar Yeni Yapıtlar”, 2013 68
http://mersinsanatkolektifleri.blogspot.com.tr/2013/03/blog-post_5.html
- Şekil 38. Orçun Çadircı, “Olay Yeri-Girilmez”, 2013 69
http://mersinsanatkolektifleri.blogspot.com.tr/2013/10/blog-post_18.html

Şekil 39. Altı Aylık Antonio Cosentino, Tişört tasarımı, 2010

70

http://www.altiaylik.blogspot.com.tr/2010/07/heyday-diffusion-of-inventions_07.html

Şekil 40. Altı Aylık, Ürünlerin Sergisi, 2010

70

http://www.altiaylik.blogspot.com.tr/2010/07/heyday-diffusion-of-inventions_07.html

GİRİŞ

Günümüzde icra edilen sanat pratikleri incelendiğinde çok geniş bir yelpaze içerisinde konumlandırılacağı görülmektedir. Ancak sanatta güncelliğin, bir eserin biçimsel özellikleri üzerinden değerlendirilmesi yetersiz kalır. Güncellik kavramını, içinde bulunulan sosyo-kültürel ortama cevap verebilme özelliği olarak ele alınması gerekmektedir. Günümüzde, küresel kültür politikalarının meşruiyet söylemleri olarak üretilmiş sanat çalışmalarının, izleyici ile olan ilişkisinde anlam boşlukları meydana gelmiştir. Getirilen çözüm olasılıklarından bazıları sanat ürünü ile izleyici arasında yeni dinamikler önermektedir. Çalıkoğlu'na göre sanatın bizim üzerimizdeki dönüştürücülüğünden çok, bizim sanatı kullanarak neleri dönüştürebileceğimiz tartışılmalıdır. Buna göre, ortaya konulan çalışmaların kendilerini alternatif bir üretim modeline sokmaları gerekmektedir. Çünkü kendisini meşru politikalar ile paralel tuttuğu sürece sanat, bu boşlukların yeniden düzenlenmesi için bir fayda gösteremeyecektir. Ayrıca günümüzde sanatı yöneten politikaları eleştirmek onu meşrulaştırmak anlamına geldiğinden, sanatın sivil yapılanmalar üzerinden kurulması bir zorunluluktur (Çalıkoğlu, 2007:4).

Bu çalışmada öncelikle güncel sanat olgusu içerisinde sivil sanat inisiyatifleri olarak tanımlanan bağımsız sanatçı grupları incelenmiştir. Bu sanatçı grupları, neoliberal iktidar biçimleri karşısında günümüzde sanatın işlevini sürdürebilmesinin yolunun sivil yapı içerisinde konumlanmak düşüncesi üzerinden bir araya gelmişlerdir. Çalıkoğlu, sivil olmanın özünde kamusal bir vicdanı paylaşmakla ilgili olduğunu belirtmiştir. Kamuya ait

ve kamuyu ilgilendiren her şey, içerisinde dolandığımız mekânlara, iletişim özgürlüğünden ortak kullanım alanlarının işleyiş şekline kadar, nihayetinde ona dokunan herkesi politik kılmaktadır. Bu sayede birey ve çevresindeki yapılanmalar birbirilerini dönüştürerek ilişki kurmaktadır. Sivilleşme, yerelleşme, kamusallaşma kavramları güncel sanatın bir insan üretimi olarak varlığını sorgulamaktadır (Çalıkoğlu, 2006:2).

Çalışmanın ilk bölümünde bu kavramları daha iyi tanımlayabilmek için güncel sanat olgusunun temelinde yatan kavramlar, modern ve postmodern süreçde, sanat, politika ve ekonomi alanlarında gelişimi üzerinde durulmuştur.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında modernizmin evrensellik ütopyalarının liberal ekonomi ile bütünleşmesi, ulusüstü, küresel bir oluşumu meydana getirmiştir. Bu süreç içerisinde, dünyadaki sosyal ve politik durum, modernizm anlatısının temellerinin kurulduğu ilerlemeciliğe olan inancı zedelemiştir. Harvey postmoderniteyi, modern dünyanın güç hiyerarşisi içerisinde kurduğu duvarlar arasında yerleşmiş olan ulaşılamayan noktaları kapsayabilmek için, yeni bir yapılanma ortaya konulması olarak ifade etmiştir. Her ne kadar bu kültürel oluşumun kendi süreçlerinde içerisinde, öne sürdüğü özgürleşmeyi getirmekte başarısız olduğu söylenebilirse de modernizmin dil tekilliğini reddeden hareketlenmenin başladığını işaret etmiştir (Harvey, 1974/1997:53). Bu yapılanmanın dünya çapında genişlemesi, postmodern ve postyapısal düşüncenin literatürde tanım bulması ile devam etmiştir. Foucault, Lyotard ve Derrida gibi düşünürler, her şeyin temsil edilmesini sağlayacak bir üstdil fikrine karşı dil oyunları, iktidar-perifer ilişkileri içerisinde anlatıda çokluğun ifadesini vurgulamışlardır. Modernist bilginin

sunduğu evrensel doğruların bütüncüllük iddialarını tamamen reddetmişlerdir. Harvey bu durumu, “Zaten Lyotard postmodernliği yalın biçimde üst anlatılara inanmamaktır diye tanımlamıştır” (Harvey 1974/1997:60). Bu süreç içerisinde sanatta da yeni yönelimler meydana gelmiştir. Avangardizm ve söylemlerinin terk edilmesi ile sanat, artık meşrulaştırılmış bir müze taşınmazı olmaktan çıkmış ve izleyicisi ile mekânsal bir ilişki kurmuştur. 1980 sonrası postmodern dünyada neoliberal ekonominin büyümesi ve pop kültürde yaşanan patlama, sanatın yüksek söylemlerini bitirmiş ve eşitlik unsurunu ön plana çıkarmıştır. Globalleşme hareketi, homojen bir merkezi kültür oluşmasına da sebep olmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde, modernleşme sürecini batı dünyasından farklı bir siyasi yapılanma üzerinden geçirmiş olan Türkiye’nin ikinci dünya savaşı sonrasında başlayan sanat yapılanmaları incelenmiştir. Ayrıca 1950’lerden itibaren ortaya çıkan özel sanat kurumlarının varlığının sanat ortamına nasıl bir etki oluşturduğu gözlenmiştir. Özellikle 1970 sonrasında yer alan oluşumların süreci ve günümüz sanat ortamında hangi yapılanmaların öncülü olduğu takip edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise postmodern otorite yapılarının, sanatın sivilleşme yönünde yol almasını zorunlu kıldığı, güncel kültürel ve sosyolojik teoriler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Buna göre postmodernizm içerisinde periferiyi meşrulaştırma olarak tanımlanabilecek yönelim, modern sürecin kesinlikleri ile tanımlı politikasının bitişi işaretlemiştir. Ancak merkezi iktidar biçimlerinin, neoliberal siyaset içerisinde güçlerinin azalmasının, özgürlük olanaklarının çoğalmadığı günümüzde net

olarak görülmektedir. Gelişen neoliberal ekonomik düzene göre toplumun kültürel yapılanması, sermayenin üretim süreci içerisinde bir araç olarak tanımlanmıştır. Günümüzde kültüre yön veren otorite olarak devlet yapılanması etkinliğini yitirmekte ve yerini özel kurumların oluşturdukları, vakıf yapılanması içerisindeki kurumlara bırakmaktadır. Bu durumda, merkezi söylem taşıyan iktidara karşı bir tavır geliştiren sanatsal tutum, neoliberal iktidar yapı içinde konumlanarak günümüzde otorite karşısında nutku tutulmuştur. Toplumsal bir öge olarak sanatın, politik düzlemde oluşan boşluk sonucunda ortaya çıkan sivil yapılanmalar tarafından doldurulmuş olması organik bir süreçtir.

Çalışmanın sonuç kısmında ise, sivil sanat inisiyatifleri örneklendirilmiştir. Öncelikle postmodern süreç içerisinde batıda ortaya çıkan aktivist sanat hareketlerinin günümüzdeki inisiyatiflerle olan ilişkisi incelenmiş ve örneklendirilmiştir. Daha sonra da Türkiye’de varlık gösteren önemli sanat inisiyatifleri belgelenmiştir.

I. BÖLÜM: GÜNCEL SANATI HAZIRLAYAN DÜŞÜNSEL ALTYAPILAR

Güncel sıfatı, şimdiki zamanı temsil eden bir ifade olmasının yanı sıra modernizmden itibaren devam eden tarihsel bir sürecin içerisinde yer almaktadır. Sanatta güncellik, sanatın nedenselliğinin günümüzün toplumsal ve politik yapıları içerisinde doğru tepkileri oluşturabilmesi ile de tanımlanır. Tez içerisinde sorgulanacak olan sivil sanat inisiyatiflerinin, güncel sanat içerisindeki konumlanmasını, öncelikle sanatın güncellik tanımını inceleyerek başlamak gerekmektedir.

I.1. Güncel Sanat

Güncel sanata dair bir gözlemde etnik, modern, veya popüler biçimlerin bir arada kullanıldığı görülebilir. Bu yapılan sınıflandırmaların, biçimsel alanda kaldığı sürece yetersizliği görülmektedir. Bunun sebebi güncel sanat pratiklerinin birey temelli bir ifade biçimi olmasıdır. Herhangi bir biçimsel ekol birey anlatısının üstüne çıktığı takdirde, bunun güncel sanatsal pratikler içerisinde tanımlanması mümkün değildir. Biçimsel olarak bir ifade gramerine bağlı kalınmaması durumu ilk defa postmodernite içerisinde ortaya konduğu için biçimsel olarak güncel sanat ve postmodern sanat ile benzerlikler görülmektedir. Büyük söylemlerin, sanatın dili ve nesnelere çıkmasıyla, sanat eserleri gündelik olan içerisindeki çatışmayı ifade edebilmiştir.

Güncel sanat terimi, , belirli durumlarda modern ve postmodern terimleri yerine kullanılsa da, bu terimlerin tarihsel tanımlarını yüklenmemektedir. Arthur Danto Güncel sanatın tanımlanması konusunda şöyle söylemiştir:

'Postmodern' terimini keşfetme ihtiyacının kanıt olarak gösterdiği gibi, bazı noktalardan bu, düşüncenin gelişiminin tatmin edici yolunu açıkça durdurmuştur. (...) 'Contemporary' kavramı, postmodernizmlerin hepsini kapsayacak şekilde kullanılsa bile, yine de bir biçem olarak tanımlanamayacağı ortadadır. Uymayacak bir şey yok. (...) Bu durumu, açıkça "post-historical art" olarak adlandırmayı tercih edişimin nedeni budur. Yapılan herhangi bir şey, bugün de yapılmış olabilir ve post-historical sanatın bir örneği olabilir (Danto 1998/2010: 10-12).

Postmodernite kısaca modernizmin bütünü kapsayıcı teorilerini reddetmesi olarak tanımlanabilir. Çünkü modernizmin kendisi kurmaca bir dil olduğu halde diğer kurmaca dilleri reddederek bir iktidar ortaya koymaktaydı. Postmodern hareket bu iktidar mekanizmasının işaretlerine saldırarak sosyal ve kültürel bağlamda bir yeniden tanımlama yapılmasını sağlamıştır.

18.yy'dan aldığı Aydınlanmacı güç ile "mevcut durum"u ve onun gerçeklik ile ilişkisini sorgulayan tüm bunların yerine özerk bir gerçeklik alanından "olması gereken"i sunan, bunu yaparken de estetik bir bilince gereksinim duyan ve ütopyacı/idealize eden bir tavrı benimseyen sanatın, bu söz edilen koşullar karşısında bir boşluğa düşmesi zaten kaçınılmazdır (Zeytinoğlu, 2014:31).

Modern sonrası dönemde modernizmin kurduğu dilin yıkılıp sürekli olarak yeni ifade biçimleri üretilmesi ise kurmaca diller çağında bir zorunluluktur. Postmodernizmin bu yıkıcı yaratıcı tavrı onun yine modernizm projesinin bir devamı olduğunu göstermektedir (Köksal,1996:30).

Foucault, Deleuze ve Guattari'ye atfen günceli şöyle tanımlamaktadır:

Önemli olan, şimdiki hal ile güncel arasındaki farktır. Yeni ve ilginç olan, güncel olandır. Güncel, bizim olduğumuz şey değil, ama daha çok haline-geldiğimiz şey, haline-gelmekte olduğumuz şeydir, yani öteki-haline-gelişimizdir. Şimdiki hal ise, tersine, ne olduğumuz ve buradan kalkarak, olmaktan çıkmakta olduğumuz şeydir. Yalnızca, geçmişin ve şimdinin

paylarını değil, ama daha derinlemesine, şimdinin ve güncelin paylarını da ayırmak zorundayız' (Özcan, 2009:1).

Güncel sanatın tanımlayıcı özelliği olarak sanat pratiklerini etkileyen ekonomik ve politik duruma verdiği cevaplar ele alınabilir. Günümüzde sanat pratiklerini etkileyen ekonomik ve politik durumların, postmodern sanatın meydana çıkmasında rol oynayan politik koşullarla benzerliği tartışmalı bir konudur. Emre Zeytinoğlu'na göre "Sanatın birincil sorunu estetiksizleşme, sermayenin kısılcısından kurtulamama, teknoloji dünyasına (ve piyasasına) kayıtsız şartsız teslim olma ya da yaratıcılığını yitirerek kendisini güncel üretim-tüketim mekanizması dâhilinde tekrarlama ve benzeri değildir; Asıl sorun, yeni iktidar biçimleri ile karşılaştığında, onun karşısında sözünü tüketmesidir" (Zeytinoğlu, 2014:23). Bunun sebebi, neoliberalizm politikaları içerisinde iktidar paradigmasının merkezi yapılara karşı çıkan söyleminin, sanatın hegemoni karşıtı eleştirel tutumuyla aynı konumda bulunmasıdır. Yani günümüzde sanatın mevcut olana dair söylemi eleştirel niteliğini kaybetmiş durumdadır.

I.2. Neoliberalizm ve Kültür Politikaları

İdeolojiler, iktidar yapılarının ekonomik ve politik tutumlarını, toplum içerisinde olumlayıcı aygıtlar olarak kullanılan kültürel formlardır. Günümüz iktidar yapılanmaları tarafından kullanılan küresel ideoloji biçimlerinin daha iyi kavranması için dünya yakın tarihinin incelenmesi gerekmektedir. İki dünya savaşı arasında bütün ülkelerde görülen ulusçu eğilim, İkinci Dünya Savaşı sonrasında dağılmaya başlamıştır. Sovyetler Birliğinin varlığı ve savaş sonrası Avrupa'nın durumu yeni bir politik yapılanma ortaya çıkarmıştır. Bu durum kısaca şöyle açıklanabilmektedir, dünyada ekonomik düzen,

iki kutuplu bir oluşum sergilemektedir. Bu kutupların her türlü kültürel ve bilimsel alanda üretime, politik güçlerini arttırmak amacıyla yön verdiği görülmektedir. Bir tarafta Sovyetler Birliği modernite düsturu ile ilk kurulduğunda kendi modernizm projeleri içerisinde sanatta yeni bir ifade biçimini desteklemekteydi. Fakat ikinci dünya savaşı sonrasında Sovyetler’de baskıcı bir rejim meydana çıkmıştır. Devlet ideolojisine uygun kültürel görüşünü daraltarak belirli bir biçimsel sözlük içine sıkıştırılmıştır. Bunun sonucunda Sovyet sanatı işlevsel olarak bir propaganda aleti haline gelmiştir. Sovyet sanatının iddia edildiği üzere devrimci bir nitelik taşımadığı konusunda Emre Zeytinoğlu, sanatın devrimci olabilmesinin, onun yalnızca kendi gerçekliğine bağlı kalabilmesi ile mümkün olabileceğini, bunun tersi bir durumda yani sanatın pratik [devrimci imgeler, sokak] ile doğrudan bağ kurması durumunda, onun “taşlaşmış” ya da “sabitlenmiş” bir zamana tutsak düşeceğini söylemiştir (Zeytinoğlu, 2014:31). İdeolojik çerçevenin dışında kalan avangart sanatçılar ise başta Bauhaus olmak üzere çeşitli ekoller içerisinde kendilerine yer bulmuşlardır. Sovyetler dışında ise liberal ekonomi kültür politikalarını bir özgürleşme vaadi üzerine kuruyordu. İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen küreselleşme sürecinde, ekonomik gelişmelerin merkezi yapıların zayıflatması, önemli bir gelişme olarak görülmüştür. Ancak vaat edilen yeni özgürlük olanakları yerine gelmemiştir.

Bu geçişler tarihsel olarak heterojen bir yapıda olmakla beraber 1980’lere gelindiğinde neoliberal ekonomi politikaları, iktidar mekanizmalarını, aşkın ülkü sahibi ulus devletlerden özel kurumlara devretmeye başlamıştır. Bu olguların etkileri sanat ortamı içerisinde de görülmektedir. Ancak bu durumda Sanat piyasası, her ne kadar postmodernizmin dışarıda olanı dâhil etme refleksini taşısa da kabul edilen ve edilmeyen

arasında en az önceki kadar sert bir çizgi çekmiştir. Neoliberal ekonomi, yapılanmasını sermaye üretimi üzerine kurmaktadır. Sanat mecrası içerisinde de sermayenin kanalları sanatı popüler kültürün bir ögesi olarak konumlandırmaktadır.

Global ekonominin getirdiği kültürel ortam içerisinde gelişen problematikler, sanat dünyasında estetik bir algı değişimine yol açmıştır. Sanatçılar ve sanatçı grupları, sanatın bir ürün olarak değer bulduğu sanat piyasasına karşı gelme amacıyla çeşitli pratikler üretmişlerdir. Felshin'in de belirttiği gibi, özellikle 1970'ler içerisinde aktivizm hareketleri ve sanatsal pratiklerin iç içe geçtiği bir estetik kendini görünür kılmıştır. Bu dönem içerisinde sanatçı pratikleri müze ve galerilerin mekânları dışında yer almıştır. Sanatçıların bu mekânlara karşı olan tutumunun birkaç farklı sebebi olmuştur. Sanatta kavramsallığın ön plana çıkması sanat pratiğinin nesne değerine karşı çıkmış ve sunulduğu mekânın eserin üzerindeki tanımlayıcı etkisini kaldırmak istemiştir (Felshin, 1995:332). Ayrıca müze gibi mekânların ekonomik sebepler dolayısıyla iktidar ile kurduğu ilişkilerin kültürel politikalarını etkilemesi bu pratikleri başta kendiliğinden dışarıda tutmuştur. Ancak Felshin,1980'ler içerisinde, modernizmin iki kutuplu dünya düzeninde konulmuş sınırların kaldırılmasına yönelik hareket içerisinde birçok aktivist sanatçı grubu müzelerin içinde yer aldıklarını belirtmiştir (Felshin, 1995:26).

Tek tip dünya görüşü günümüz kültürünü tanımlayıcı hale gelmiştir. Kültüre yön veren bir yapı olarak devlet kurumlarının iktidarlarını özel kurumlara devretmeleri ile birlikte sanata verilen maddi desteği azaltarak bienaller gibi sosyopolitik amaçlı etkinliklere yönelmişlerdir. Bunun ilk sonuçları sanatın icrasında bir özgürleşme olarak

görülse de aslında bir iktidar unsuru olarak sermaye, sanat piyasasını festivalizm üzerinden yönlendirmeye devam etmektedir.

Althusser'e göre, özel kurumlar da devletin ideolojik aygıtları gibi işleyebilmektedir. Aynı zamanda sivil toplumun bizzat kendisi toplumun kültür bilincini iktidarın ekonomik ve politik biçimlerine göre yeniden üretmektedir (Pelvanoğlu, 2004). Güncel estetik dilin göstergeleri, küreselleşmenin meydana getirdiği özelleştirilmiş sermaye yönelimi üzerinden okunabilmektedir. Günümüzde devlet veya özelleştirilmiş sermayenin sanat üzerine yönlendiriciliği devam etmektedir. "Kültür öğelerinin tanımlanmasında ortaya konan iktidar ideolojilerinin varlığını ya da siyasi bir tutumu olduğunu reddetmek, eğer sanatı bir toplumsal eleştiri aracı olarak ele alıyorsak, mümkün değildir" (Felshin, 1995:86). Stallabras, bu durumu sanatta özgürlüğün kısıtlanması olarak eleştiren çalışmalar dahi otorite konumundaki kurumlar tarafından desteklendiğini ve piyasa içerisine dahil edilme sonucu bir tüketim nesnesi olarak yeniden sunulduğunu belirtmiştir. Küresel iktidar yapılanmasının bu tavrı her türlü üretimi, kendi ideolojisini olumlayıcı bir dinamik oluşturmaktadır (Stallabras, 2004/2010:150).

Dışarıda olanı göstermek ve şimdi olana yönelik eleştiri, sanatın modern dönemden itibaren temel niteliklerinden sayılmaktadır. Ancak bugün icra edilen sanat pratiklerinin eleştirel söylemi, mevcut iktidarın ütopyacı söylemleri içerisinde yer almaktadır. Küresel politikanın geleceğe dair yaptığı ütopyacı projeksiyonlar ironik biçimde sanatın eleştirel niteliğini şimdi olandan uzaklaştırmaktadır. Zeytinoğlu, bu açıdan bakıldığında günümüzde icra edilen sanatsal faaliyetleri, postmodern hareketin özgürlük

arayan yıkıcı tavrıyla karşılaştırıldığında, iddia edildiği gibi apolitiklik olarak görmenin zor olduğunu söylemiştir (Zeytinoğlu, 2014:22).

II. BÖLÜM: TÜRKİYE'DE GÜNCEL SANATIN OLUŞUMU

Türkiye'de görsel sanatlar günümüzde önemli bir noktaya gelmiştir. Kahraman'a göre, söylemleriyle küresel bağlamdaki olgulara karşılık oluşturabilen bir güncel sanat ortamı vardır. Ancak yakın geçmişe bakıldığında Türk sanatını küresel bağlamdan uzak bir nokta olduğu görülmektedir. Görsel sanatların Türkiye'de gelişimi batı sanatından çok farklı bir süreç izlemiştir. Kahraman, bu sürecin gerçekleşen ilerlemelerin bir diyalektik bağlantı değil, önceden tarihsel kopuşlar halinde gerçekleşmiş olduğunu belirtir (Kahraman, 2013:162).

Türk görsel sanatlarının ilerleme sürecindeki kopuşlar incelendiğinde Türkiye'de modernleşme sürecinin, toplumun kendi dinamikleri sonucunda organik bir şekilde oluşmadığı ortaya çıkacaktır. Tarihsel olarak bakıldığında, modernleşmenin Osmanlı Devletinden itibaren başlayan bir Batılılaşma hareketi ile paralel ilerlediği görülebilmektedir. Cumhuriyetin ilk döneminde de modernleşme devletin batıya yönelik yaptığı reformlar üzerinden devam etmiştir. Bu nedenle Türkiye'de, modernizmin temel unsurlarından biri kabul edilen yıkıcı yaratıcılık kavramı yer bulamamıştır. Devletin politikaları oluştururken dışarıdan bir eleştiri sürecinden geçmemiş olması kültürel alanda da kendini göstermiştir. Belirlenen kültür politikalarının yarattığı sanat ortamı, devlet tarafından desteklenirken yine devletin belirlediği yönde ilerlemeye devam etmiş ve bu bağlamda, iktidarın kendini olumlama araçlarından biri durumuna düşmüştür.

Beral Madra'ya göre 1950'den sonra devletin sanata ayırdığı bütçenin azalması ile sanata verilen destek, yetersiz olarak özel kuruluşlara kaymaya başlamıştır. 1983 Özal

hükümetinin Neo-liberal politikaları ve post-modernizmin merkez dışına meşruiyet tanınmasının, Türkiye’de etkisini göstermesiyle kültürel alanda gelişmeler yaşanmıştır. Ekonomik alandaki hızlanmaların bir yatırım aracı olarak da görülen sanata talebin artması sonucunda, sanat piyasası da zenginleşmiş ve açılan yeni galeriler, sanatçılar için daha bağımsız bir ortam yaratmıştır (Pelvanoğlu, 2007). Bununla birlikte Türkiye’deki güncel sanat hareketine kaynaklık eden oluşumlar da meydana gelmiştir. İstanbul Sanat Bayramı olarak gelişen etkinlikler, daha sonra İstanbul Bienali’ne dönüşmüştür. Yıldız’da da belirtildiği üzere, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından gerçekleştirilen “Genç Etkinlik” ve “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri” gerçekleştirilerek dünyadaki sanat hareketleri içselleştirilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte piyasanın yön vericiliğinden uzaklaşmak isteyen sanatçılar “A”, “B”, “C”, ve “D” sergileri ile ilk defa sivil yapılanmanın temel alındığı sanatsal çalışmalar ortaya konmuştur. (Yıldız, 2008:20-21).

II.1. Türkiye’de Güncel Sanata Etki Etmiş Tarihsel Unsurlar

Cumhuriyet’in erken dönemlerinden itibaren devletin politikaları, toplumsal ve kültürel alanda modernleşme olmuştur. Bu yolda kurumlaşma yönünde atılan adımlar sonucu olarak devlet resim ve heykel sergileri ve inkılâp sergileri açılmıştır. Devlet çalışmalarının yanı sıra Galatasaray Lisesi tarafından karma “Galatasaray Sergileri” (1916-1951) gerçekleştirilmiştir. Kurumlar dışında Cumhuriyet tarihinde “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” (1929-1932), “d” Grubu, (1933-1951), Yeniler Grubu (1940-1951), Tavanarası Ressamları (1951-1952) gibi sanatçı grupları çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu gruplar arasından “d” grubu yapısı bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır. Bu grubu

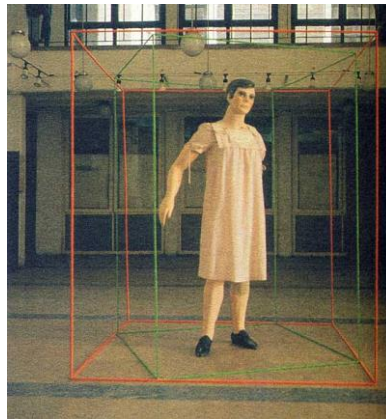
beş Sanatçı, Türkiye’de devlet akademisi tarafından yönlendirilen sanat görüşünün döneminin anlayışına cevap veremediği düşüncesiyle bir araya gelerek 1933’te kendi başlarına kurmuşlardır. “O zamanlar yılda bir defa Türk Ressamlar Cemiyeti sergisi açılıyordu. Biz, hocalarımızdan farklı sergiler açalım dedik. Avrupa’daki tahsilimiz, gördüklerimiz, edindiğimiz fikirler yeni ufuklar açmıştı. Sık sık sergi açmayı istiyorduk. Jüri olmayacaktı. Herkes kendi düşüncesine, isteğine göre resim yapacaktı” (Yaman, 2006). D grubunun yapısı, kurumların yön vericiliğinden uzak bir serbestlik arayışı içerisinde sivil inisiyatiflerin yapısına benzemektedir. Ancak “d” grubunu ele alırken yapılan eylemlerin Türkiye Cumhuriyetinin modernleşme süreci içerisinde devinimler olarak ele almamız gerekir. Öyle ki daha sonraları grubun sanat anlayışı modernliğin Türkiye’de adaptasyonu üzerine yönelmiştir. Ayrıca ilerleyen tarihlerde “d” grubuna dâhil sanatçılar Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin kadrosunu oluşturmaya başlamıştır (Yaman, 2006).

Batı’da 60’larda başlamış olan, modern sanatın biçimci estetik anlayışını reddeden “happening”ler ve kavramsal sanat hareketlerine denk düşen dönem Türkiye’de 80’lerden sonra görülmüştür. 1980’ler Türkiye’de modern ve postmodern sanat pratikleri bir arada var olduğu bir süreç olmuştur. Postmodernitenin merkez dışını dâhil etmesi ile Türk sanatında bir özgürleşmeyi beraberinde getirmiştir. Merkez dışında bu açılma, kendi kültürel meselelerinin ön plana gelmiştir. Bu özgürleşme içerisinde sanat pratiklerinde sanatın yapısal temellerini geri plana düşmüştür. Merkez dışında sanatın çağdaş olabilme tanımı ilginç ve yeni değerleri ile tanımlanmaya başlamıştır.

İpek Duben'e göre batı ekseninde ilerleyen sanat tarihinde başarı unsuru şu şekilde tanımlanmaktadır:

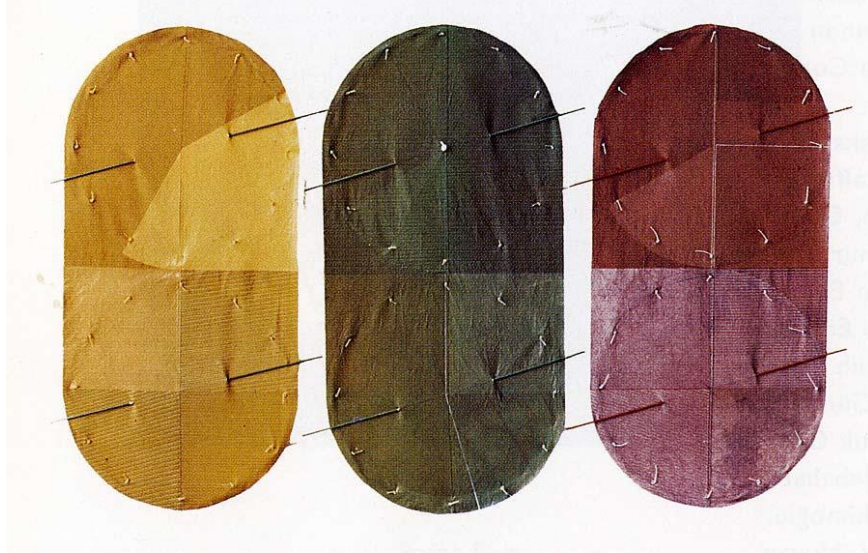
1) Sanat dilinde biçim kavram veya teknikte yeni bir adım atmak. 2) Çağdaş sanat kavramları ile bölgesel, yöresel özellikleri birleştirerek yeni bir sentez oluşturmak. Yerel kültürün özelliklerinden yararlanarak yeni simge ve imgelerin oluşması evrensel sanata yeni bir duyarlılık ve bir bakış açısı katabilir. Bugün dünyada etkin olan sanat çevrelerinde ikinci koşul daha çok yandaş toplamış durumdadır. Ülkelerin yerel kültür özelliklerine dikkat çekilmekte, ulusal kültür sorunu gündeme getirilmektedir (Duben, 2008:169)

Cumhuriyetin ilanından sonra Güzel Sanatlar Akademisi, devletin modernleşme politikalarının kültürel bir aygıtı olarak sanatın tanımına dair tek otorite haline gelmiştir. Modern sonrası dönemde sanatçılar bu tek tipliliği kırmak amacıyla ilk defa çeşitli özel kuruluşların desteğiyle bir araya gelerek sanat etkinlikleri düzenlemeye başlamışlardır. Bu etkinliklerin ilki 1977'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Yeni Eğilimler Sergileri" olmuştur (Şekil 1). Sergide yer alan çalışmalar içerik ve teknikte yenilikçi formlar ve kavramsal arayışlara önem vermiştir. Bu bakımdan Türkiye'de sanatın çağdaşlığının sorgulandığı ilk sergi olmuştur ve sanat ortamında bir açılım sağlamıştır.



Şekil 1. Gülsün Karamustafa, "Çifte Hakikat", Yeni Eğilimler, 1987

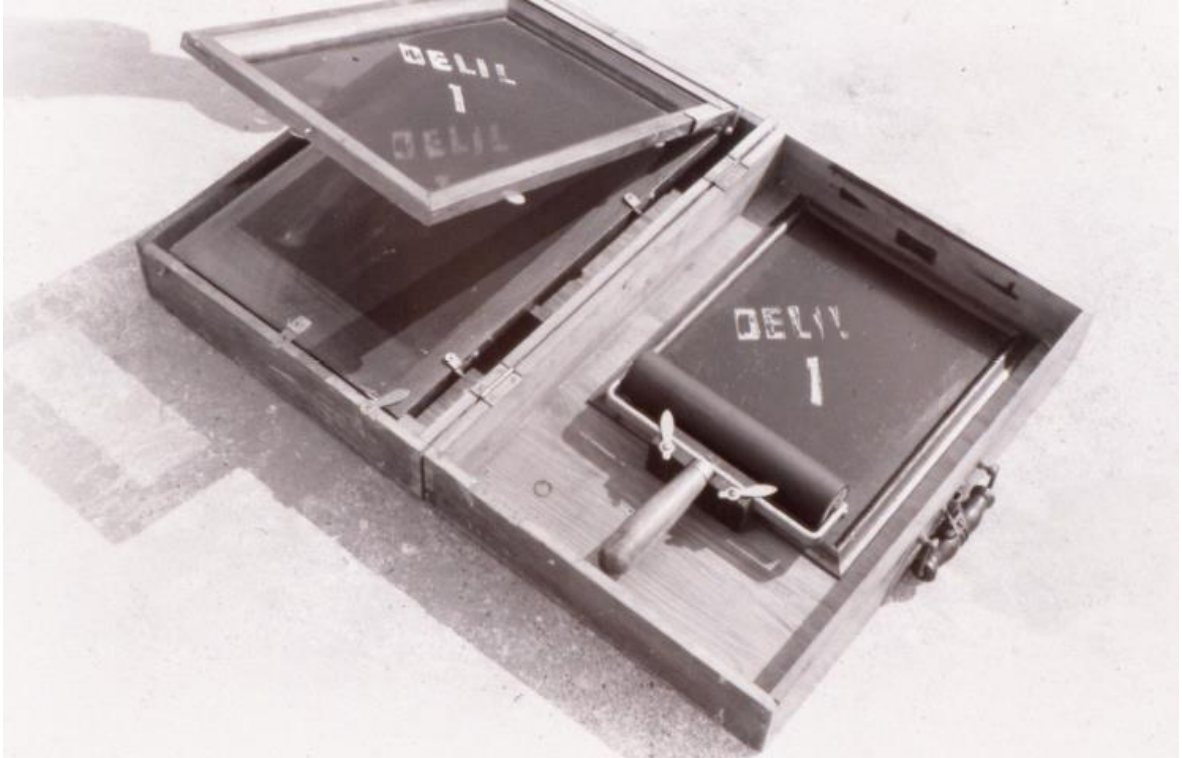
Daha sonra İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde 1980 yılında Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri yapılmaya başlanmıştır (Şekil 2). Dönemin sanatını görünür kılmak ve Resim Heykel Müzesine yeni çalışmalar ekleme amacıyla kurulmuştur. Ancak ilerleyen sergiler güncel sanatın dinamiklerini gösterebilmekten uzaklaşmıştır. Döneminin siyasi ortamında; topluma modern ve çağdaş sanatı tanıtan, sanat yoluyla insanlara eleştiren, bilinç getiren, bellek oluşturmaya çalışan işlerin izlenmesini sağladıkları ölçüde önem taşımaktadır (Yıldız, 2008:12).



Şekil 2. Şükrü Aysan, “Urbi et Orbi” serisinden bir kesit, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri,1986

1984 yılında ise sanatçıların bir araya gelerek kendi başlarına oluşturduğu “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” grup sergileri düzenlemiştir. Serginin en önemli yanı sanatçıların ve eserlerin bir kurum tarafından seçilmemesi, sanatçıların kendi aralarında seçmeleri olmuştur (Şekil 3). Ayrıca bütün maddi sorumluluk katılımcı sanatçılara ait olmuştur. Bu açıdan günümüz inisiyatif hareketleri ile önemli bir benzerlik göstermektedir.

Sergilenen alışmalar her ne kadar yeni medyumların kullanılarak Türkiye’de nc durumda olsalar da sanatın küresel görüşü içerisinde sadece dışarıda olanın getirilmesi rolünü üstlenmiştir.



şekil 3. Canan Beykal, “Ellams Duplicator”, nc Türk Sanatından Bir Kesit, 1987

Ayrıca önemli bir ilki oluşturan başka bir etkinlik de A, B, C ve D Sergileri olmuştur (şekil 4). Finansal olarak özel bir kurum tarafından desteklenmiştir. 80’ler sürecinde Türkiye’de sanatın yeni dinamiklerini gösterebilmesi açısından başarılı olarak kabul edilen bir sergi dizinidir (şekil 5). Aynı zamanda “nc Türk Sanatından Bir Kesit” sergilerinin içeriğe verdiği nemi A, B, C, ve D sergilerinde de gösterilmiştir.



Şekil 4. İsmail Saray, “Kesilen Diller” C sergisi, 1992

Bu sergilerde ilk defa küratörlerin bulunması 1980’lerde sanat ortamının değişimine dair gösterge niteliği taşımaktadır. Beral Madra, bu sergiler için şöyle söylemiştir:

“Bu sergiler katılımcı sanatçıların ortak yönünü değerlendirmiştir: “10 Sanatçı 10 İş:C, alışılmış bir sergi adından çok, bir matematik denklemini anımsatıyor. Bu rastlantısal bir ad

değil, kuşkusuz. Bu ad incelendiğinde Önce, serginin daha önce bir A'sı ve B'si olduğunu, gelecekte de sürdürüleceğini, her sanatçının bir işle katıldığını, sanatçı ve işin eşit ağırlıkta olduğunu belirtiyor. Sonra, bir imkansızlık (anonimlik), somut gerçeklik ve yöntem çağrıştırıyor. Bu sanatçılar, sanat pazarını, izleyicinin göz zevkini doyuracak “tek ve eşsiz” eserler üretmiyor; yapıtlarını daha önce yaptıkları yapıtlarla sürekli ilişki içinde ürettikleri için, onların geçmişine ve geleceğine sahip çıkıyorlar (Pelvanoğlu, 2007).



Şekil 5. Osman Dinç, “Heykel”, D sergisi, 1993

Bu etkinlikleri incelediğinde bir devlet kurumu tarafından organize edilen Yeni Eğilimler Sergileri, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğretim elemanları tarafından çoğunluğu oluşturulan bir seçici kurul tarafından bir dernek tarafından organize edilmeye başlanan, ancak sonraki yıllarda özel kurumların desteğini alarak devam edebilen

Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri ve bir sanatçı inisiyatifi mantığıyla işleyen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri devam ederken Koç Holding'in desteği ile kurulan İKSV, Türkiye sanat ortamı uluslararası etkinliklere kapısını açmıştır. Eş zamanlı olarak sanatın sivil açılımları aynı zamanda koleksiyonerlik bilincini ve dolayısıyla galericiliği ortaya çıkarmıştır.

II.2 Güncel Sanata Görünürlük Sağlayan Aktörler

Türkiye'de sanatın gelişimi incelendiğinde, değişen hükümetlerin, Türkiye Cumhuriyeti'nin erken döneminde kültür ve sanat işleyişini programlı olarak yönlendirdiği görülmektedir. Ancak 1950'lere gelindiğinde, iktidara gelen Demokrat Parti'nin yılda bir kez düzenlenen devlet resim heykel sergileri dışında sanat alanında önemli bir varlık gösterememiştir. Bu da bağımsız sanat piyasası gelişmemiş sanat ortamında durgunluğa neden olmuştur. Tarkan'ın çalışmasında görüldüğümüz üzere, 1970 sonrası özerkleşme yönünde atılan adımlara rağmen devlet sanatın odağı olmaya devam etmiştir. İktidara gelen partilerin her biri sanatı kendi ideolojisi doğrultusunda, milliyetçilik, batılılaşma gibi ideolojiler üzerine konumlandırmayı amaçlamıştır (Tarkan, 2013:70). Yine kültür bakanlığının da bu dönemde kurulması devletin sanata dair yaptığı ideolojik yönelimlere dair bir gösterge olarak kabul edilebilir. Buna rağmen, özellikle müzecilik konusunda devlet desteğinin yetersizliği, sanat ortamının gelişmemesinde önemli bir yer tutmaktadır.

Bunlarla birlikte 70'lerde devlet galerileri, eğitim kurumları ve bankaların yanı sıra özel galeriler de ortaya çıkmış ve koleksiyonculuk olgusu ortaya çıkmıştır. 1970'lerin kültürel ortamı, siyasi, toplumsal ve ekonomik yapılanma içerisinde farklılıkları yansıtır.

Dönemin politik yapıları sanatı devletin yönetiminde yahut ulusalcı politikaları üzerine kurulu bir kültür aygıtı olarak kullanma amacındaydı.

Devletin sanata sahip çıkmamasının, sanatsal belleğin oluşması ve canlı tutulmasında önemli bir yeri olan müzeleri bütünüyle ihmal etmesinin eleştirildiği ve tartışıldığı 1970’li yıllardan itibaren İstanbul, İzmir, Ankara gibi büyük şehirlerde sanatı destekleme işlevinin sayıları hızla artan galeriler tarafından üstlenildiği görülür (Yıldız 2008:19-20).

1980’lerden itibaren sanatın bağlamına etki eden küresel yapılanma Türkiye’de de oluşmuş ve bununla birlikte sanata yeni bir yapılanma alanı sağlanmıştır. Özel Galerilerin açılmasıyla birlikte başlangıçta kamu kuruluşlarında gerçekleştirilen sergiler bu mekânlara kaymıştır. Sanatçıların kendilerini tanıtmalarını sağlayacak, yeni eğilimlerin ve sanatsal yaklaşımların gösterilebileceği mekânlar olmuşlardır.

Türkiye’de galericilik 40’ların sonlarına doğru başlamıştır. İsmail Oygur ve Maya Galerileri galericiliğin ilk örneklerindendir. 70’ler içerisinde ise Melda Kaptana, Cumalı, Maçka ve Baraz galerileri Türk sanatında yeniliğin önemli konumları olarak yer etmişlerdir. Or-An Galeri ise Ankara’da kurularak merkez dışının sanat piyasasına dahil olmaya başladığını göstermiştir. Özel galericiliği popüler kılan etmenlerden biri de o dönemde yaşanan ekonomik çalkantılar olmuştur. Sanat bir yatırım aracı olarak tanımlanmıştır. Hatta ekonomik çalkantı içerisinde birçok eserin herhangi bir ölçüt konulmadan alınmış olması sanata verilen değer paradigmasını ve koleksiyonculuğun gelişmediğini gösteren bir anekdotur (Bek, 2014:108).

Türk sanatında kurumlaşma ve sponsorluk, sanatın devlet ideolojisinden ayrılabilmesine bir adım olmuştur. Fakat özellikle plastik sanatlar alanında sanatın

destekleneceği bir yapılanma olmaması sanat piyasasının kendi başına bir iktidar odağı haline getirmiştir. Sanat piyasası spekülâtif bir Pazar haline gelmiştir ve sanatçıların işlerinin değeri değerlendirilirken paradigma sanatın sorunsalından çok yatırım değeri dönüşmüştür.

Sanatın ideoloji ve piyasa iktidarı dışında varlık alanı bulabileceği ortamların sağlanması amacıyla çeşitli uluslararası etkinlikler düzenlenmiştir. Bu uluslararası etkinliklerden ilki, aslında 1980 sonrası “çağdaşlaşma” politikalarının bir sonucu gibi görünen ve amacına ulaşamayan Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienalleri; ikincisi ise, günümüzde de sürmekte olan ve güncel sanat dinamiklerini yakalayarak İstanbul’u bir çekim merkezi haline getiren Uluslararası İstanbul Bienalleri’dir.

İstanbul Bienalleri, ilk olarak 1977 yılında İstanbul Sanat Bayramı adıyla icra edilmeye başlanmıştır. Sanat bayramı içerisinde sanatın her alanından etkinlikler ve sempozyumlar düzenlenmiştir. Bu anlamda sanatı içerik olarak da ele alan bütüncül bir yapıyı sunduğu görülmektedir. Ayrıca sanatı halkla bütünleştirecek toplumsal bir etken olarak da planlanmıştır (Pelvanoğlu, 2007).

1987’de Uluslararası İstanbul Bienali adıyla ilk defa küratörlü sergiler halinde icra edilmeye başlanmıştır. 3. İstanbul Bienali küratörü Vasıf Kortun bienalin amaçlarını şu şekilde sıralamıştır.

Birinci hedef Türkiye’deki sanatçıların yollarındaki engelleri kaldırarak onların uluslararası sergilere katılımını kolaylaştırmak. Bunun yolu Uluslararası ağın bir parçası olmamızdan geçiyor. Ancak bu alışkanlık sonunda ileride toplu bir Türkiyeli sergisinin oluşumu ve meşruluk kazanabilir. İkinci hedef ise, Türkiye’deki izleyicilerin başka yerlerde üretilen sanatın

ilk elden deneyimini zenginleştirmek. Bir diğer boyut ise dışarıdan gelecek olan sanatçıların İstanbul'a ısınmaları (Romi, 2014a:57).

Ancak 70'ler ve 80'lerde açılan yenilikçi sergilere ve organizasyonlara rağmen güncel sanata yönelik kurumsallaşma 1990 sonrasında gerçekleşmiştir. Akbank, Garanti, Borusan ve Siemens gibi büyük şirketler kendi bünyelerinde kâr amacı gütmeyen kuruluşlar oluşturmuşlardır. 2000'lerde ise Proje 4L Elgiz Güncel Sanat Müzesi ve İstanbul Modern Sanatlar müzesi kapılarını açmıştır.

Son yıllarda, müzeler, galeriler ve vakıflar gibi sanata dair özel kurumların sayısı hızla bir artış göstermiştir. Ancak hala sorgulanması gereken, bu kurumların kendini nasıl bir eleştirel kimlik ile tanımladığı ve izleyici ile nasıl bir ilişki içerisinde konumlandığıdır. Müzeler ve vakıflar gibi kâr amacı gütmeyen kuruluşlardan bahsedildiğinde dahi, resmi bir mecra içerisinde bulunan kurumlar kendi varlıkları gereği devlet ya da özel sermaye ile ilişki içerisinde dirler. Bu bağlamda, üretilen kültürel değerlerin bir iktidar politikası dışında bulunabilmesi olanaksızdır. Emre Zeytinoğlu'na göre,

İktidara direndiğini düşünen sanatın (bir özne direnişi gibi), kendisinin de merkezinde olduğu bir iktidara direndiği malumdur. Onu tatmin eden tek şey, neoliberal sistemin merkezi iktidarlara karşı çıktığı anlamda, onun da karşı çıktığıdır (bu noktada karşı-hegemonyanın bir aracı olmaktan kurtularak ya da onu baştan reddederek, iktidar ile kendisi arasındaki sınırı eritmektedir (Zeytinoğlu, 2014:141-142).

İktidar mecrasının içerisindeki kuruluşlarda icra edilen sanat, bir kültürel gösterge olarak iktidarın tanımlandığı alanı yeniden üretmektedir. Bu yüzden bugün sanatın icrasında en önemli olgu iktidar olanaklarının dışında varlığını

gerçekleştirebilmesidir. Sanatın görünürlük problemlerine dair bu cevap ise sanatın yönetimi üzerine çalışan kurumlardan değil, sanatın bizzat üreticileri tarafından sağlanmıştır.

III. BÖLÜM: SANATTA SİVİL YAPILANMALAR

Sanatsal ortamda ve yeni iletişim olanaklarında üretilen kültürel bilinç dönüşümü aynı zamanda iktidar yapılanmasında değişim meydana getirmektedir. İktidar yapısının, sanat ortamında var olan değişime dair tarafından verilen tepki, yeni bir kültür politikası olarak sunulur. Kahraman'a göre, bu noktada politik olarak adlandırılan durum, kültürel birer olgu olarak gerçekliğin bir tanımlamayla kategorize edilmesidir. Kültürel bir üst bakış üzerine kategorize olmuş her olgu yeni bir ilişkiler ağı içerisinde yeniden anlamlandırılır. Buna göre, bir iktidar politikası sunulduğu sürece bunun herhangi bir ideolojiye bağlı olup olmaması önemli olmamaktadır (Kahraman 2013:160).

Güncel sanat, iktidar politikaları içerisinde sorgulamaksızın kabul ettiğimiz kavramları tartışmaya sokmaktadır. Günümüzde büyük söylemlerin oluşturduğu ideolojiler geçersiz hale gelmiştir. Kahraman, yeni belirmeye başlayan Minör söylemlerin, parçalanmış olan merkezi iktidarın yerini almaya başladığını ve minör bağlamın siyasi bir içerik kazanmış olmasının, tarihte ilk kez her şeye siyasi bir içerik taşıdığını söylemiştir (Kahraman 2013:161).

Tarihsel olarak bakıldığı zaman, dışarıda ve minör olanı göstermenin her zaman da sanatın içeriğine dâhil olduğu görülmektedir. Zeytinoğlu'na göre, günümüzde ise, sanatın, bu işlevi yerine getirmesi için organizasyonlar ve yeni iletişim biçimleri oluşturulmaktadır. Bu durum rahatlıkla, bölünen merkezi iktidarın, periferiyi meşru kılması olarak okunabilir (Zeytinoğlu 2014:77). Ali Akay da, güncel sanatın siyasal etkisini şu şekilde açıklamıştır: “Bu şekilde ideolojik bir projenin parçası olan çağdaşlaşma projesinin

dışında güncel sanat olarak kullanımı bu yapıyı bozmaktadır. İdeolojiden arındırılmaya çalışılmaktadır. Bu kullanım sanatı bürokratik devlet merkezli olmaktan çıkarıp daha seküler bir kamusal alana taşımaktadır” (Özcan, 2009:11).

Hasan Bülent Kahraman’a göre bugünkü sanatın politikleşmesi devletle ilişki dışında, özel bir alan içerisinde, varlık bulan söylemlerin toplumsal düzlemde ifade edilmesi olarak tanımlanır. Güncel sanatın çoğulluk fikri üzerine tanımlanmış olması, periferinin siyasi varlığı ile bir örtüşme yaratmıştır. Günümüzde etnisite, dil, kimlik gibi minör söylemler güncel sanat içerisinde bir merkezi söylem dışında yer bulmaktadır. Ayrıca 1990 sonrasında sanatın tanımına dâhil olan bu politiklik sanata hegemonik bir nitelik yüklemiştir (Kahraman,2013:159).

1990 sonrasında neoliberal açılımların sanata dâhil olması, Zeytinoğlu’na göre sanatı daha önce hiç olmadığı kadar siyasileştirmiştir. Sanatın iktidara dair ortaya koyduğu eleştiri, doğal olarak bir ideali göstermektedir. Ancak bir idealin meşru kılınması aynı zamanda onu iktidarın içerisinde sınırlandırmaktadır (Zeytinoğlu, 2014:24).

Öznelerin “bio-politikalar” olarak kendilerinden kotardıkları iktidarı, meydanlarda bağımsızca ve hatta büyük ölçüde örgütsüzce dış-iktidara karşı kullanmaları... Tekrarlamakta bir sakınca yoktur ki eğer “mevcut durum” hükümeti eylemcilere karşı oluşturduğu tavır ve söylemlerde, başlangıçta hayli boşa düşmüşse, “bio-politika” ile “apolitik” arasındaki farkı bilmediği için düşmüştür. “Çoğulluğun hareket yöntemi neydi?” diye sorsak yanıt kesinlikle şu olacaktır: Kendiliğindenlik, örgütsüzlük, değişkenlik ve en önemlisi de ideolojilerden bağımsızlık. İşte bu mücadele sırasında patlak veren sloganların, duvar yazıların ve resimlerin, performansların, doğaçlama tiyatro oyunlarının, çekilen videoların, yapılan bestelerin, çabucak yazılan şiirlerin vb. kamusal değeri, sanatın bu döneme kadar biriktirdiği her tür değeri geride bırakmaya yetti. Zorunluluk anlarında kollektif olarak ortaya çıkan, paylaşılan, gerektiği gibi üretilip gerektiği

gibi tüketilen, gerektiğinde de ansızın ve koşullara göre biçim değiştirmeye uygun, kozmopolit, anonim şeylerdi (Zeytinoğlu,2014:144).

Güncel kültürel olgular, modern diyalektik yöntemi ile tanımlanamamaktadır. Planlanmamış karşılaşmaların meydana getirdiği organik bir yapılanma içerisindeyler. Negri'ye göre, bu organik yapılanma, bir ideal değil, bireyin kendi politikası üzerine kuruludur. Bireye ait olan politika bu bakımdan iktidar yapısının tam tersini sunmaktadır ve üzerine herhangi bir tanımlama ve sınıflandırma yapmak mümkün olmamaktadır. Negri, günümüzde toplumsal gruplaşmaların sebebini, bireylerin arasındaki ilişkilerin organik beraberliğini zorunlu kılan bu nedenlerden dolayı oluştuğunu söylemektedir (Negri, 2014).

Sivil Sanat İnisiyatifleri, sanatsal üretimlerini günümüzün küresel ekonomisi içerisinde yerleştirmeyen sanatçı grupları olarak tanımlanabilmektedir. Sermaye ile temas halinde olan kurumlar iktidarın kapsamı içerisinde yer almak zorundadırlar. Bundan dolayı sanat inisiyatifleri, kurumlaşmanın reddedildiği birliktelik biçimleridir. İnisiyatiflerin, iktidarın periferiyi meşru kılarak içerisine dahil etme refleksini reddetmeleri, onların sürekli olarak hakim paradigmanın dışında bulunmalarını zorunlu kılmaktadır. Sivilleşme, yerelleşme ve kamusallaşma gibi kavramların güçlendiği bu dönem içerisinde sanatın nedenselliği hakkındaki problemlere güncel olan üzerinden cevap pratikleri kurmuşlardır.

Sivil sanat pratikleri sosyopolitik ve kültürel önemi olan konuları vurgulamak için toplumsal mekâna yeni bir kullanım modeli sunarlar. Bu pratikler izleyici ile kurduğu ilişkide, protesto, gösteri, sokak performansı ve medya etkinliklerinin sağladığı toplumsal dışavurum olanaklarını kullanarak “sokak” olarak tanımlanan toplumsal mekânda bir değişim yaratması ile tanımlanırlar. Cumhuriyet tarihi içerisinde “D” grubu, Müstakil

ressamlar, Yeniler gibi sanatçı grupları da inisiyatiflere benzer bir ekonomik yapılanma gerçekleştirmişlerdir. Ancak Kahraman'ın da belirttiği gibi, bu grupların çalışmaları içerik olarak modernleşme ve yerli bir görsel kültür üretme konusunda yoğunlaşmışlardır. Bu gruplar ileri tarihlerde her ne kadar 1960 sonrasının merkez karşıtı söylemleri ile benzeşen bir söylem sunmuş olsa da sivilite terimini karşılayacak bir yapılanma göstermemişlerdir (Kahraman, 2013:154).

Birçok eleştirmen ve sanatçı aktivist sanatın yeni toplumsal sanat olarak önermesi, güncel sanata sosyal içerik yönünde bir değer paradigmasını eklemiştir. Bu tanıma göre, içerikte “mekâna dair” tanımının kamusal mekânda heykel fikrinden daha rafine ele alınmasını gerektirir. Felshin'e göre, geleneksel heykel anlayışı, mekânın esere dâhil olması başlangıçta eserin biçimsel özelliklerinin mekândan ayrı tutulamayacak kadar bütünleyiciliği olarak tanımlamıştır. Ancak sanatın günümüzde var olan mikro-politik tutumu, toplumun varlığını mekânın ta kendisi olarak yerleştirmiştir. Buna göre sadece bir topluluğun sürekli değişen söylemlerine cevap verebilen sanat çalışmaları kamusal olarak ele alınabilir (Felshin, 1995:20).

III.1. İlk Sivil Sanat İniyatif Örnekleri Olarak Batı Sanatında Aktivizm

1960 sonlarında Amerika ve Avrupa'da gelişen ekonomik ve sosyal durumlar, kurumsal yapıların eleştirisine yönelik sanatsal pratikler oluşturmuştur. Sanat icrasında kabul edilmiş formların dışına çıkılması, biçimsel bir refleksten ortaya çıkmamıştır. Bu yenilikçi biçimlerin, sanatın kendiliğinden menkul değerlerini ve önermelerini sorgulayarak, sanatta temsil sorununa yeni bir cevap arayışı olarak kabul edilmesi

gerekmektedir. Sanatçılar, performanslar, happeningler, eleştiri metinleri gibi biçimleri kullanarak aktivist çalışmalar üretmişlerdir. Bu süreç içerisinde 1980'lere gelindiğinde değişen paradigmlar, aktivist sanatında icrasını farklı modellerde etkilemiştir. Felshin'in de belirttiği gibi, eleştirel pratikler artık sadece kurumları değil kurumların temel aldığı ekonomik mecrayı, kurumlar arası dinamikleri ve küresel kültür üretimlerini hedef altına almışlardır. Yapılan bu çalışmalar, uygulama mekânı gereği aktivist bir potansiyeli içinde taşımaktadır. Bazı gruplar yeni medya olanaklarını topluma ulaşma aracı olarak kullanırken bazıları ise geleneksel mecranın biçimlerini kendisi için bir ifade alanı olarak seçmiştir (Felshin, 1995:15).

Sanatsal ifadenin bir medyumu olarak performans sanatı, sanatçı eylemciliğini, müzik, dans ve tiyatro gibi geleneksel gösteri sanatları ile birleştirmesiyle, güncelliği hem siyasi hem de kültürel bir yaklaşımla sorgulamıştır. Çalışmalar halka açık olan herhangi bir yerde icra edilmekte ve belirli bir tarih ya da oyun süresi belirtilmemektedir. Performans sanatı her ne kadar geleneksel medya ile yakın bir ilişki içerisinde olsa da zaman ve mekân olarak süreksizliği ile aktivist yapısını göstermektedir.

Eskiden olduğu gibi, bir galeride sergilenmek üzere eserlerini düzenleyip, sonra bir adım geriden izleyicilerin onlara gösterdikleri ilgiyi seyretme gibi soğuk bir işlemde kurtulan sanatçı, seyirciyle kişisel olarak yakın bir bağ kurmuş oluyordu. İzleyicilerin cephesinde ise bir oyun ya da sirk görünümü altında sunulan olaylara, zaman ve dikkatini verme alışkanlığı doğuyor; sanatçının yapıtını belirli bir yere ve ona uydurabilme fırsatını elde etmiş oluyordu. 'gösteri sanatı', şimdi bütün bu etkinlikleri sarıp kuşatabilen bir terim olarak kullanıyordu"(Bolat Aydoğan, 2008:6) .

Performans sanatının temelini oluşturduğu önemli bir sanat biçimi de happeningler olmuştur. Alan Kaprow, happeningleri hem izleyicinin hem de günlük hayattan seçilmiş şeylerin sanat nesnesi olarak performansa katıldığı bir sanat biçimi olarak tanımlamıştır(Felshin, 1995:20). Happening çalışmalarının günlük hayat ile kurduğu organik bağ, doğrudan politik bir özne olarak izleyici ile iletişimi hedeflemiştir. Performans ve happening ile ilgili 1950'ler ve 60'larda John Cage ve Joseph Beuys gibi sanatçılar izleyicinin bir özne olarak dâhil olduğu performanslar sergilemiş, Beuys ve Nam Jun Paik 60'lar için güncel ve popüler bir medya olan televizyonu bir imge olarak sanatlarına dâhil etmiş, Chris Burden ise kendisini bir VW araba üzerine çarpmış ve tüfekte vurduğunu göstermiştir.

Aslında sanatın günlük olana dâhil olması durumunu incelediğimiz zaman güncel sanat içerisinde tanımlanan deneysel sanat biçimlerinin hepsinde bulunduğu görülebilir.

Yine, enstalasyon olarak adlandırılan sanat biçimi de eserin mekan ile kurduğu ilişkiye yeni bir söylem getirmesiyle öne çıkmıştır. Enstalasyon köken olarak modern dönem sanatçılarının pratiklerinde görülebilir. Enstalasyon niteliği taşıyan en önemli çalışmalara örnek vermek gerekirse, Marcel Duchamp'ın geleneksel medyayı ve estetik dili reddederek günlük nesnelere sanat anlamı yüklemesi ve Kurt Schwitters'in içini kâğıtla kaplayarak mekân olgusunu sorguladığı Merz odaları örnek verilebilir. Süzen'e göre en basit tanımıyla enstalasyon, eserin konumlanma biçimi ve içerisinde durduğu mekana dair ilişkinin kavramsal açıdan sorgulanmasıdır. Enstalasyon pratikleri her ne kadar tarihsel

olarak modern dönem içerisinde ortaya çıkmış olsa da modern sonrası sanat pratiklerinin, izleyicinin toplumsal ve politik varlığını, mekânı tanımlayan bir öge olarak kabul etmesi güncel sanat çalışmalarının tanımlayıcı bir niteliği haline gelmiştir (Süzen, H.N. 2010).

Aktivist ifade formları incelendiğinde kendi dönemlerinin sosyal bir ürünü olmak bakımından, güncel sanat pratikleri ile ortak bir durumu paylaşmaktadır. Yine güncel sanatı destekleyen kurumlarında politik içerikli çalışmaları desteklediği görülmektedir. Sanatçılar, çalışmalarında politik öğeler dâhil ederken, aktivist gruplar ise bir ifade biçimi olarak sanatsal medyayı kullanmaktadırlar. “İki girişim de yaklaşık son yirmi yıldır yaşanan ve bir ayağı estetik, diğeri siyaset alanında olan toplumsal dönüşümün kurumsallaştırılmasının birer örneğidir” (Fırat ve Bakçay, 2012).

Aktivist etkinliklerin bir sanat pratiği olarak tanımlanmasında belirli kavramlar ön plana çıkmaktadır. Güncel siyasetin mikro yapılarının tanımlandığı “toplumsal mekân-toplumsallık” konusunda İletişim Gerillası Rehberi yazarları, Luther Blissett ve Sonja Brunzels şöyle söylemiştir:

Gerilla iletişim, klasik bildiri, broşür, slogan veya pankartlarda yapıldığı gibi iddialara ve olgulara odaklanmaz. Kendi tarzında militan bir politik tavrı sahiplenir; sosyal iletişim alanında hayata geçirilmiş doğrudan eylemdir. Fakat diğer militan tavlardan (örneğin, dükkân vitrinine atılan taş gibi) farklı olarak, iktidarın ve denetimin kodlarını ve işaretlerini yıkmayı değil, anlamını çarpıtıp biçimsizleştirmeyi, bu yolla iktidarın her şeye kadir gevezeliğine karşı eylemle cevap vermeyi hedefler. İletişim gerillaları hâkim iletişim kanallarını işgal etmek, sekteye uğratmak ya da yok etmek derdinde değillerdir; onların amacı, bu kanallarla aktarılan mesajları saptırmak [*detourn*] ve bozmaktır [*subvert*] (Fırat ve Kuryel, 2012’de belirttiği üzere).

Söylemlerin mikro politikalar üzerinden yeniden tanımlanmasına örnek olarak, 1980'lerden itibaren İngilizce'de hakaret anlamı taşıyan "queer" kelimesinin LGBT (lezbiyen, gay, biseksüel ve transseksüel) örgütlerince sahiplenilmesi ve günümüzde bir azınlığın politik varlığını tanımlaması verilebilir. Türkiye'deki LGBT örgütleri de aynı eylemi Türkçe'de gerçekleştirmektedirler. Bu örnekte de görüldüğü gibi merkezi olmayan bir politikanın gerçekleştirdiği kolektif eylemlerin, kültürel çerçeveyi yeniden tanımlayarak sınırlarının aşılabileceğini kanıtlamıştır.

Sanatta ise aktivist oluşumların sanatın anlamını değiştireceği söylemine tarihte iki yaklaşım getirilmiştir. Modernizm içerisinde yapılan okumada, politik eleştirel niteliğinin ancak sanatın kendinde olana işaret etmesi olduğu söylenmektedir. Bu özerk durum politikasını, dışarıda mevcut olandan bağımsız bir ideal üzerinden oluşturmaktadır. Modern sonrası bir okuma ise, günlük hayatta mevcut olanın politik niteliğini sanat pratiklerine dahil etmektedir. Jacques Rancière'e göre "bu ayrım günümüzde çağdaş sanatın biri yüksek, iddialı ve yüce, diğeri mütevazı, kamusal ve ilişkisel olan iki türüne kaynaklık etmektedir" (Fırat ve Bakçay, 2012'de belirttiği üzere).

Aktivist çalışmaların sanat olup olmadığı sorusu aslında sanatın çerçevesine dair sorulmuş olan bir sorudur. Genel bir bakışta birisi iktidarı güçlendiren bir etmen iken diğerrinin iktidara karşı çıktığı şeklinde bir sonuca varılabilir. Ancak Zeytinoğlu'na göre "Merkezi iktidar, (çevre unsurların onunla örtüşmesi sonucunda) dağılınca ve nesnesi belirsizleşince, varlığını bu merkezi iktidarın nesnesine endekslemiş karşı-hegemonya da işlevsiz kılındı ki neredeyse sanat ve estetik adına olmazsa olmaz haline gelen Sanatın

sonu kavramı tekrar ortaya çıkmıştır” (Zeytinoğlu, 2014:31). Sanatın sonu, ancak sanatın değerini sosyal varlığından bağımsızlığı üzerinden değerlendiren tarihsel avangart düşüncesinin sonunu getirmiştir. Felshin bu konuda, aktivist çalışmaları sanat olarak kabul etmemenin aynı zamanda, sanatın toplumsal içeriğinin kültür çerçevesinin yeniden tanımlanması sağladığını, ve bu çerçeve içerisinde sanatın yeni olanaklar ürettiğini de reddetmek anlamına geldiğini söylemiştir (Felshin, 1995:85).

Yine de aktivist sanat pratikleri incelendiğinde, zaman içinde birçoğunun bizzat karşı çıktığı ekonomik ve kültürel yapının içerisinde yerleştiği görülür. Felshin çalışmasında, bu sanatçıların sanat dünyası ile aktif bir ilişkiyi sürdürme biçimlerini açıklamıştır. Müzeler ve vakıflar tarafından mekân sağlanmakta, uluslararası fonlar tarafından desteklenmekte ve çeşitli eğitim kurumlarda sanat eğitimi vermektedirler. Sivil bağlamda yapılan çalışmalar ne kadar geçici özellik taşısa da bazıları müzelerde ve bienallerde sergilenmiştir (Felshin, 1995:25) Galeriler, vakıflar ve sanat organizasyonları, 1980’lerden itibaren eleştirel unsurun dâhil edildiği sosyal içerikli projelere yönelmeye başlamıştır. Politik içeriği olan güncel sanat çalışmaları büyük koleksiyoncular ve müzeler tarafından yüksek meblağlara satılmıştır. Bu noktada sivil sanat gruplarının söylemlerinin ehlîleşerek eleştirel niteliğinin biçimsel noktada sınırlandırıldığına dair eleştiriler getirilmiştir. Bu konuda bir çok grubun sivil inisiyatif yapısını sürdürebilmekte sorunlar yaşadığı görülmektedir.

III.1.1. Group Material

1979 yılında, farklı günlük hayatları olan 15 kişi tarafından kurulmuştur. Grubun amacı, sanatın toplum yapısı içerisindeki yerini yeniden değerlendirmek ve sanatın politika ile kurduğu ilişkiyi sorgulamak olmuştur (Şekil 6).



Şekil 6. Group Material, "Timeline", A Chronicle of US Intervention in Central and Latin America, 1984

Grubun içerisinde Felix Gonzales-Torres gibi ünlü sanatçılar ve sanat okullarında eğitimi almamış kişiler bir arada bulunmuştur. Çalışma şekilleri incelendiğinde modern sanatın estetik kurallarına ve sanatın özerk kurgusuna karşı duran yapının ilk örneklerinden biri olduğu görülür (Şekil 7).



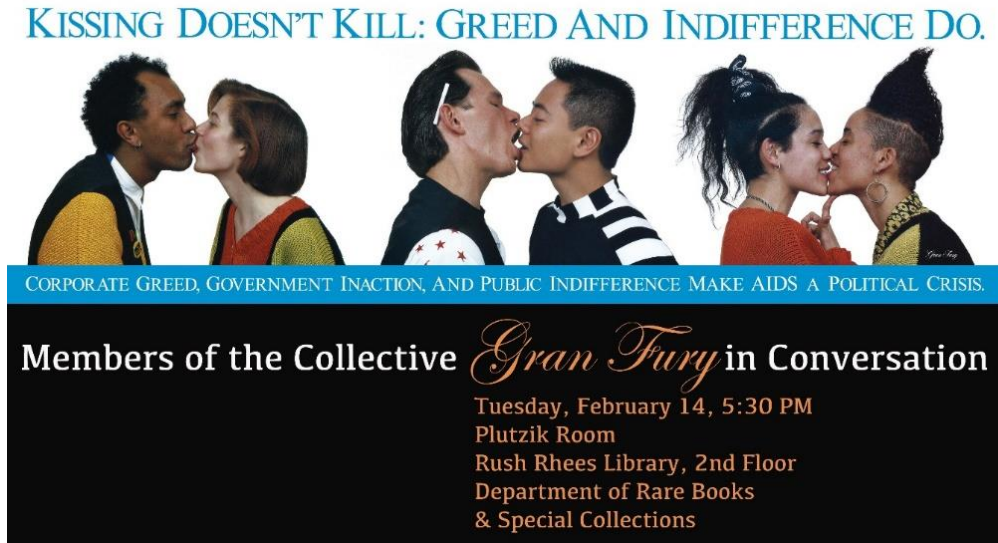
Şekil 7. Group Material AIDS timeline, 1989

Group Material, görünürlüğünü, kendi sergi salonunu açarak, tamamen bağımsız bir finansman ile üretmiştir. Grup sergilerinde, sanat dünyasının dışındaki topluma ulaşabilmeyi temel öge olarak kabul etmiştir. Buna verilebilecek bir örnek sergilerin memuriyet mesai saatleri ile çakışmamasıdır. Ayrıca grup sanatı tanımlarken, bireyin tutumu toplumsal eleştiri yapabilmesi üzerinden sanatla aynı işlevi gerçekleştirmekte olduğunu söylemiştir. Sonuç olarak, grup, bireyin politik eylemlerinin, kültürel bir öge olarak ele alınması gerektiğini söylemiştir. Group Material, bu bakımdan sivil sanat inisiyatifi özelliği göstermektedir. Ayrıca açtıkları sergilerde bir finansal kazanç göz önüne alınmamış olunması ve heterojen yapıdaki grubun bir tema üzerinde ortak hareket etmesi de bir grubun bir sanat inisiyatifi olarak tanımlanmasını gerektirir.

III.1.2. Gran Fury / ACT UP

Gran Fury grubu 1980'li yıllarda sanat mecrasını kullanarak AIDS ve cinsiyet kimliği konularında çalışmalar yapmışlardır. O dönemde ABD hükümetinin, politik sebeplerden dolayı AIDS salgınına karşı hiçbir önlem almamış olması kurulmalarında temel etken olmuştur. Gurubun çıkışı kaynağı 1987 yılında kurulmuş olan ACTUP Derneği olmuştur.

Kurulmasından itibaren ACTUP, AIDS konusunda toplumu bilgilendirme yönünde ve ABD'de iktidar sahibi olan, Reagan hükümeti ve II. Jean-Paul'un başında olduğu Katolik kilisesine karşı eylemler gerçekleştirmiştir .



Şekil 8. Gran Fury, Kissing Doesn't Kill Greed and Indifference Do Activist Art, 1989

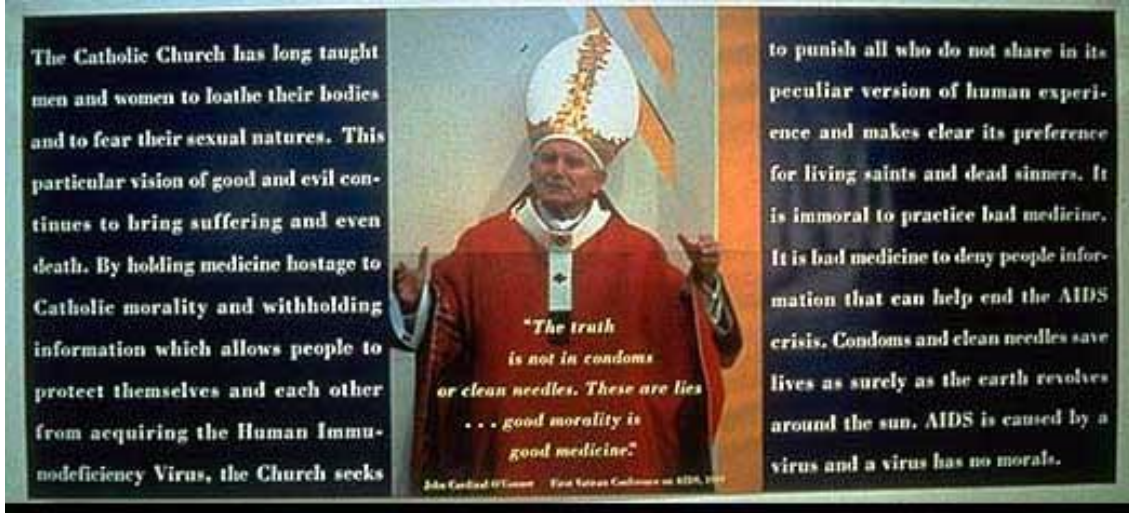
ACTUP'ın Gran Fury grubunu oluşturacak olan sanat açılımı organize ettikleri büyük eylemlerde kullandıkları, Nazi Almanya'sının eşcinseller için kullandığı sembolleri ve profesyonel grafik ürünlerini New York kenti Yeni Müzesi tarafından Barbara Kruger ve Cindy Sherman gibi sanatçılarla birlikte sergilenmesi daveti ile başlamıştır (Şekil 8). ACTUP grubunun müzede gerçekleştirilen enstelasyon çalışması, Reagan hükümetinin söylemlerini, Nürnberg mahkemelerinin görselleri ile birleştirerek AIDS ölümlerini Nazi katliamları ile eş tutar. Daha sonra bu çalışmayı gerçekleştiren 15 kişilik ekip Gran Fury'nin ilk kurucuları olmuşlardır (Şekil 9).



Şekil 9. Gran Fury, “Silence = Death”, 1987

Gran Fury en önemli çalışmalarını kamusal mekân içerisinde reklam piyasasının mecralarını kullanarak gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarda, şok edici imgeler kullanarak toplumun bilinçlendirilmesi amaçlanmıştır. Ancak yapılan çalışmalar bir korku unsuru oluşturmaktan çok bireylerin harekete geçebileceği politik bir söylem üretmeyi amaçlamıştır. Gran Fury sanatı, azınlık hakları konusunda eylemlerini gerçekleştirecekleri bir mecra olarak kabul etmiştir. Yapılan çalışmaların görünürlükleri her zaman ön planda tutulmuş ve ulaşılabilen bütün medya olanakları kullanılmıştır. Bu nedenle ekonomik olarak tamamen bağımsız bir üretim gerçekleştirememişlerdir. Tüm ABD çapında billboardlara, otobüslere ve panolara en tanınmış çalışmalarından biri olan “Öpüşmek

Öldürmez”in basılması için maddi destek sağlayan organizasyonların isteği üzerine çalışma metni değiştirilmiştir. (Şekil 10)



Şekil 10. Gran Fury, Venedik Bienali, 1990

Yine de Gran Fury yükselmesini sürdürmüş ve Venedik Bienaline katılmıştır. Bienalde Papa'nın ahlaki söylemlerini bilimsel veriler ile eleştiren, Papa II. Jean Paul'un ve bir penisin görsellerini bir arada sunan çalışmaları sansüre uğramıştır. Ancak bu sansür eylemini kullanarak uluslararası basında AIDS ve eşcinsellik konularında görünürlük kazanmışlardır. 1992 sonrasında ABD devletinin pratikte bir gelişme sağlamayan politik açılımı üzerine grup enerji kaybederek etkinliklerini azaltmıştır (Şekil 11).



Şekil 11. ACT UP, “New York’ta Aktivizm, Sanat ve AIDS krizi” enstalasyonu, 1987–1993

III.1.3. Guerrilla Girls

Guerrilla Girls sanat dünyasında cinsiyet, ırk ve kimlik ayrımı yapılmasını eleştirirken aktivist yöntemler kullanan bir gruptur. İlk defa 1985 yılında, New York Modern Sanatlar Müzesi’nin uluslararası sergisinde hiçbir kadın sanatçının dâhil edilmemiş olmasına karşı kadın sanatçıların görünürlük sağlamak amacıyla eylemler gerçekleştirmişlerdir (Şekil 12). Guerrilla Girls grubu, ırkçı ve erkek egemen açıdan tek taraflı yazılan sanat tarihinin kadınların ve azınlıkların dâhil edilerek yeniden tanımlanmasını amaçlamışlardır.



Şekil 12. Guerrilla Girl'ün ilk posterleri, 1985

Yapılan çalışmalar başlarda grafiti ve yasa dışı posterler asılması yönünde olmuştur. Ayrıca grup kendilerine anonimlik sağlayan maskelerle önemli müzeler ve galerilerin içerisinde performatif eylemler gerçekleştirmişlerdir. Anonimlik durumu ayrıca Guerrilla Girls'ün tanımlayıcı özelliği haline gelmiştir. Bu sadece üyelerin kimliklerinin ve sayılarının gizli kalması değil finansal bir bağımsızlık ile de kendini gösterir. Özellikle grubun ilk çalışmaları tamamen geleneksel sanat mecralarını reddeder durumda olmuştur. Buna göre Guerrilla Girls, sistemin dışında kalma yönündeki çabası ile bir sivil sanat inisiyatifi olarak kabul edilebilir. Ürettikleri broşür ve posterler sanat dünyasındaki ayrımcılığı belgeleyen istatistiklerden oluşurken yapılan performanslarda hayvan maskeleri, penis metaforları ve cinsiyetçilik sembolleri ile yüklüdür (Şekil 13).



Şekil 13. Guerrilla Girls, “Retrospektif”, Bilbao, 2013

Grubun eylemleri sanatta cinsiyet ayrımcılığına büyük bir görünürlük sağlamıştır. Ancak sistemin dışında kalma durumu, grubun bir galeride kadın sanatçılar sergisi için küratörlük teklifini kabul etmeleri ile sekteye uğramıştır. Guerrilla Girls, bu noktada kendini dışarıda konumlandırmaktansa sistemin içerisine girerek görünürlük ve etki kazanmayı tercih etmiştir. Grup, 1980’ler ve 1990’lar boyunca dünya çapında performanslarına ve sergilerine devam etmiştir. Ancak Guerilla Girls’ün azınlık hakları üzerine gerçekleştirdikleri söylemlerinin, neoliberal iktidar söylemleri ile çakışmaya başladıkça etkileri de azalmaya başlamıştır. Üretimlerini sergiledikleri merkezi sanat mecraları ve kullandıkları tekrarlayan sembolik dilin doygunluğu değişen popüler söylem içerisinde grubun taşıdığı anlamları değiştirmiştir. Özellikle 2014 yılı içerisinde, şarkıları yüzünden cinsiyetçilikle suçlanan Pharell Williams’ın, bir halkla ilişkiler ürünü olarak küratörlüğünü üstlendiği, Galeri Perrotin Paris’te düzenlenen, G I R L S sergisine

katılmaları bunu açıkça göstermektedir. Grup her ne kadar açılan sergide eleştirel tavrını sürdürse de kendi üretimleri de popüler bir söylemden ileriye gidememektedir (Şekil 14).



Şekil 14. Guerrilla Girls – “Do Women Have To Be Naked To Get into Music Videos”, Galeri Perrotin 2014

Pharrel Williams küratörlü GIRLS sergisi

III.2. Türkiye’de Sanat İnisyatifleri

Sanatçı İnisyatifleri, 1990 sonrasında öncelikle İstanbul içerisinde varlığını göstermeye başlamış ve 2000 sonrasına gelindiğinde Türkiye genelinde çok sayıda grup ortaya çıkmıştır. Sanatın güncel tanımı üzerinden gelişen bu sanatçı inisiyatifleri politik bir tutum içerisinde pratiklerini gerçekleştirmektedirler. Özellikle son yıllarda inisiyatiflerin çeşitli sivil toplum dernekleri ile yakınlaşan ilişkilerinin sanata dair getirdiği yeni mecraları göz önüne almak gerekmektedir. Yine de sivil sanat inisiyatifleri, iktidar yapılarını reddettiği bir mecra içerisinde gerçekleştirdikleri üretime dair Ranciere şöyle söylemektedir:

Uzlaşma çağında, küçük sanatsal gösteriler, onların nesne ya da işaret koleksiyonları, etkileşim mekanizmaları, in situ provokasyonlar ve benzerleri, daralan kamusal alanın ve ortadan kalkan politik yaratıcılığın yerini doldurma işlevi görüyor. Bu politik “yerine geçmeler” politik alanları yeniden kompoze edebilecekler mi? Yoksa sadece onları parodize etmekle mi yetinecekler? (Fırat ve Bakçay, 2012’de belirttiği üzere)

Bununla ilgili olarak Türkiye’de sivil sanat inisiyatifi yapılanmasında önemli yer etmiş olan bazı grupların incelenmesi aydınlatıcı olacaktır.

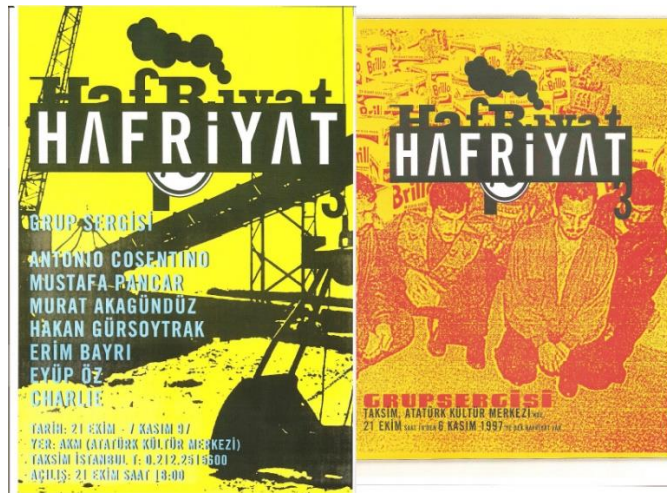
III.2.1. Karşı Sanat Çalışmaları

Karşı Sanat Çalışmaları, 2001 yılında kurulan inisiyatif yapısında bir galeri mekanıdır. Karşı Sanat Çalışmaları kendi tanımlarına göre “toplumsal süreçler üzerinde belirleyici bir güç ve baskı unsuru oluşturma çabasındaki tüm sistemlerle arasına eleştirel bir uzaklık koyan bağımsız bir yapıdır ve söz konusu tıkanık ve kendini inkâr noktasına gelmiş olan sistemlerin tek tek sorunları ayıklanıp birbiriyle ilişkilendirilerek çözünebileceği düşüncesinden hareket eder” (<http://www.karsi.com/karsisanat.php>). Kuruluşu, 1980’lerde küresel ekonominin Türkiye’de gelişimini gözlemleyen Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde okuyan öğrencilerin Marksist teoriye olan yakınlığını taşımaktadır. Karşı Sanat, kültür endüstrisinin dışında konumlanabilmek için galeri mekânı olarak finansal işlev taşımamaktadır. Birçok inisiyatifin kâr amacı gütmeyen yapısının daha sonra yaşadığı ekonomik problemleri, Karşı Sanat, kurduğu Atölye Alaturka işletmesinin sanat dışında verdiği hizmetlerden elde ettiği kazançla çözmektedir. Dolayısıyla da sanatı değerlendirme biçimi eserin kendi tarihselliği içerisinde sorgulama ve tanımlama üzerinden gerçekleşir.

Bir galeri olarak Karşı Sanat, sergilediği eserleri tartışırken kendi ideolojisi ile yargılama amacı taşımamakla birlikte Karşı Sanat'ın Marksist yaklaşımını sanatın toplumsal içeriğine dair yaklaşımıyla görünür kılmaktadır. Hiçbir eser içeriğine göre seçilmez ve herkesin karşılaşılabildiği için toplumsallaştırılmış mekâna taşınır. Buna göre Karşı Sanat'ı galeri mekânı, eserin doğru analiz edilmesi için üst söylemlerden sıyrılmış ve bir laboratuvar koşulları sağlamaktadır. Karşı Sanat güncel sanat serbest bir sunum ve tartışma ortamı olarak çalışmalarına devam etmektedir.

III.2.2. Hafriyat

Hafriyat sanatçı inisiyatifi, Türkiye'de ilk kurulan inisiyatif olarak güncel sanatın yanı sıra tarihsel bir değere de sahiptir. Hafriyat, etkinliklerine 1996'da 3 kişilik bir ekiple ilk sergilerini açarak başlamıştır. Tamamen kendilerince finanse edilen sergileri ile kendilerini politik bir üst söylemin dışında tutmuşlardır. Bu durum grubun bir sanat inisiyastifi olarak tanımlayıcı özelliklerinden olmuştur (Şekil 15).



Şekil 15. Hafriyat Sergisi Afişleri, 1997

Hafriyat grubu fikirselsel olarak Türkiye'nin 1980 sonrası dönemde yaşananlar gibi sosyal çatışmaları temel almıştır. Hafriyat grubu modernist üslubu reddederek üretimlerini yerellik ve mikro kültürel dinamikler üzerinden gerçekleştirmiştir. Çalışmalarını bir söylem oluşturmak üzerine değil toplumun içinde bulunduğu kültürel yapıyı analiz etmek üzerine kurmuşlardır (Şekil 16).



Şekil 16. Hakan Gürsoytrak, "Hürriyetimiz Kanadımız Altındadır", 1995

Emre Zeytinoğlu da bunu şöyle açıklar; “Hafriyat, imalat hatası problemiyle ilgileniyorsa, onların mutlaka bir önerisi vardır diye ahkâm kesenler oluyor. Ancak Hafriyat yalnızca bakıyor, çevresine bakıyor ve her gördüğü şeyi değerlendirirken görülmesi gereken ve gerekmeyen her şeyi bir anda ve bir arada büyümeye başlıyor” (Çalıkoğlu, 2006:43). Çalışmalar incelendiğinde, Türkiye’de 1990’larda post-modern ve

modern sürecin bir arada ilerlediği görülebilmektedir. Kimi zaman bir hırdavat estetiği olarak da eleştirilen, günlük hayata dair gözlemlerini imge kullanımı ile aktarmışlardır.



Şekil 17. Mustafa Pancar, “Hafriyat”, 1996

Grup ilk kurulduğu 1990’lar içerisinde, resim medyası üzerinden çalışmalarını gerçekleştirirken, Türkiye’de sanatın kavramsallaşması ve tuval resmi tartışmalarına da ayrıca bir cevap vermişlerdir (Şekil 17). Ancak inisiyatif yapısında genellikle tekrar eden bir durum Hafriyat içerisinde de görülür. 2000 sonrasında Türkiye sanat ortamında var olan boşluğa organik olarak cevap verdiği durumun değişmesiyle, Hafriyat bir inisiyatif olarak etkinliğini kaybetmiştir.

III.2.3. Apartman Projesi

1999 yılında Selda Asal tarafından sanatçıların finansal bir bağdan serbest olarak sergi açabilecekleri bir mekân olarak açılmıştır. Özellikle çağdaş sanat üzerine çalışan sanatçıların AKM, Maçka Galerisi ve BM Sanat Merkezi dışında kendilerini gösterebilecekleri bir mekân sağlamıştır. Ayrıca açıldığı dönemde eserleri ekonomik değerlerinden bağımsız kabul eden ilk mekânlardan biri olması bakımından önemlidir. Apartman Projesinin ikinci bir amacı, felsefe, tarih, edebiyat gibi alanlarda çalışan insanların, güncel sanata verdikleri cevapların tartışmaya açılmasıdır. Bu mekân, yeni medya, video, ses, enstalasyon, performans disiplinlerinde çalışan sanatçıların kendilerini gösterebilecekleri bir olanak olmuştur.

Bunların yanı sıra Apartman Projesinin zemin seviyesinde bulunan mekânının, sokağa dönük pencerelerini vitrine dönüştürerek sanatın sergi mekânının ve mesai saatlerinin dışında varlık bulmasını amaçladığı gösterim biçimi, bu alanın kullanılmasında temel görevi oluşturan bir deneyimi paylaşır (Şekil 18). Sergi mekânını değil sokaktaki izleyici temel alan bu sunum biçiminin, modernist geleneğin ürünleri ile işgal edilmiş galeri ve müzelere alternatif bir örnek olduğunu görürüz (Çalıkoğlu, 2006).

1999'da "Ayakkabı Dükkânı", 2001'de "Düş Satın Alma Dükkânı", 2003'de "Glass Light" ve 2006'da "Yalanla İlgili Her Şey" gibi projelerle mekânlarında yerli ve yabancı sanatçıların, çağdaş sanat disiplinlerinde ürünlerini sergiledikleri olanaklar bulmuşlardır. Bu projelerden bazıları belirli süreçler içerisinde dolaşıma çıkarak, "İade-i Ziyaret" gibi sergilere dönüşmüştür (<http://berlin.apartmentproject.org/about/>).



Şekil 18. Apartman Projesi, İstanbul, Tünel

Bunlar ister istemez zaman içerisinde bir önceki projeden bir diğerini doğurduğu için süreç sanatına dönüşmüştür. Sergi ve etkinlikleri ile gündelik hayatı sorgulayan bir serüveni başlatıp sanatçı inisiyatifi disiplinini koruyarak 2005 yılına kadar etkinliklerini gerçekleştirmiştir. 2000 sonrasında çağdaş sanata destek veren özel galeri ve kuruluşların artması ile Apartman Projesinin gerçekleştirmek istediği çalışma alanını sanatçılara sunulmuş olması, Apartman Projesinin misyonunu tamamladığını gösterir. Aynı zamanda mekânın çevresinin eğlence sektörüne yönelik yeni oluşumlarla kuşatılması, Apartman Projesinin aykırı duruşunun zayıflamasına ve gösterilen ilginin azalmasına sebep olmuştur. Apartman Projesi şu an da Berlin’de çalışmalarını sürdürmektedir.

III.2.4. Oda Projesi

Oda Projesi, 1997 yılında güzel sanatlar fakültesi öğrencileri tarafından Galata’da Şahkulu mahallesinde kiralanmış bir atölye olarak başlamıştır. Grup aslında bir inisiyatif olarak kurulmamış ancak grubun kurucuları kültürel bir öğe olarak sanatın,

toplumun bir parçası olduğu fikri üzerine projeler üretmeye başlamışlardır. Projelerini sanat için tanımlanmış müze, galeri gibi mekânları ret ederek buldukları mahallenin içerisinde gerçekleştirmişlerdir (Şekil 19). Çalışmalarını yerleştikleri mekân merkezini oluşturan mahalle üzerine kurgulamışlar ve yerel kültür gibi çeşitli deneyimleri sanatın içine yerleşme biçimlerini sorgulayan bir eğilim göstermişlerdir.



Şekil 19. Oda projesinin ilk atölyesi

Levent Çalikoğlu, Oda Projesinin araçlarını üç başlık altında şöyle özetlemiştir; “mekâna sızma biçimleri, gündelik hayattan ödünç alınan eylemler ve soğuk medyalar

(TV, Radyo, yazılı basın vs.)” (Çalıkoğlu, 2006:58). Mekânın, olayın karşısında kavranan durum, sanatsal dillerini bu araçlarla oluşturdukları kurgusal yapıya dönüşür. Oda Projesinden Seçil Yersel oluşturdukları projelerin, önceden tasarlanmadığını karşılaşma tecrübelerinin organik bir ürünü olarak bir sonraki projelerini ürettiklerini belirtmiştir (Çalıkoğlu, 2006:60). Oda Projesi, buldukları mahallenin yerlilerini dâhil etmenin ötesinde, onlarla ortaklaşa bir çalışma gerçekleştirmişlerdir. Bu ortak olma hâli çalışmaya, grubun piknik çalışması örneği verilebilir. Grubun, anlık durumlar, bir fikir, fiziksel nedenler veya proje sürecindeki gelişmeler ile başka bir noktaya yönlendirdiği bu örnekte açık bir şekilde görülmektedir. Günlük hayatın öngörülemez düzeninde, tasarlanan bir projenin yön değiştirerek yeni bir olguya sebep olması Oda Projesinin fikrîsel temelini destekler (Şekil 20).



Şekil 20. Oda Projesi, “Göç Eden Bahçeler”, 2009

Oda projesinin çalışmalarında fiziksel mekân olarak içerisinde buldukları oda, içerisinde buldukları binanın avlusu, konumlandıkları mahalleden ve daha sonra radyo yayını gibi bir mecra ile fiziksel mekân dışarısına yayılma hareketi göstermişlerdir. Bu grubun eylemleri, merkez dışı günlük yaşam dinamiklerinin oluşturduğu kültürel yapıyı görünür kılarak meşrulaştırır. Postmodernizmin meşrulaştırma refleksinin bir örneği olan bu durum, azınlık kültürlerini yeniden tanımlamaktır. Buna örnek olarak, grubun Almanya’da ve İsveç’te yaşayan Türk göçmen ailelerinin, iki kültür arasında kalan yaşamları üzerine çalışmaları verilebilir. Özellikle Almanya’da, meşru kültürün kıyısında yaşayan Türk topluluğunun sadece kendi arasında Almanca’yı ve Türkçe’yi karıştırarak kullandığı jargonu bir sözlük olarak kitaplaştırmışlardır (Şekil 21).



Şekil 21. Oda projesi, “Tongue Ein Sprachbuch Dilbilgisi Kitabı”

Bu durum ayrıca Oda Projesi üzerine yapılan önemli bir eleştiri içinde örnek teşkil etmektedir. Bu eleştiriye göre, Oda Projesinin sanatsal dinamiklerin sadece azınlık kültürleri içerisinde araması, dışarıda olanın popülerleştirerek genel söylemin bir parçası haline getirmektedir.

III.2.5. Mental Klinik

Mental Klinik, 1998 yılında iki kişilik bir ekip tarafından kurulan, sanatın günümüz kültürü içerisindeki yerini sorgulayan projeler üreten bir inisiyatif yapılanmasıdır (<http://www.mentalklinik.com/index.php?/mk/mentalKLINIK>). Mental Klinik adı altında yapılan çalışmalar, nesnenin temsil ve fonksiyon değerini sorgulayarak, üretim olanaklarının neoliberal kültür içerisinde anlamlarını değiştirmektedir (Şekil 22).



Şekil 22. Maksut Aşkar, “Kök, Alternatif Enerji içeceği”, Mental Klinik, “Self” Sergisinden, 2004

Mental Klinik, inisiyatif tavrı içerisinde çalışma biçiminin de her aşamasında uygulamıştır. Bir proje sürecinde davet edilen sanatçılar, yatay bir oluşum içerisinde projenin fikirsel olgunluğu ve üretim biçimleri konusunda denetim altında tutulmamışlardır.



Şekil 23. Mental Klinik, Lüksemburg

İnsan üretiminin her biçiminin kültürün bir ögesi olarak sanatın tanımına dâhil etmiş ve sergilerinde sosyoloji, felsefe, müzik, tekstil ve gıda gibi disiplinlerin ürünlerine yer vermişlerdir (Şekil 23). Sergi içerisinde karşılaşılan son ürün, bu durumda hem bir sürecin kanıtı olarak sunulurken hem de nesnenin temsil değerini ürünün kendi fonksiyonu içerisinde aramaya yönlendirici olmuştur. Mental Klinik, günlük hayatın içerisindeki nesnelere ve olgulara sorgulayan çalışmalarına devam etmektedir.

III.2.6. K2

K2, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde okuyan bir grup genç sanatçı tarafından İzmir’de kurulmuştur. Türkiye’de tamamen İstanbul üzerine kurulu sanat ortamını ilk genişleten gruplardan birisidir. Grubun kurulduğu 2003 yılından önce de İzmir içerisinde çeşitli sanatçı grupları kurulmuş olsa da K2 mekânsal bir birliktelik sağlayarak süreklilik oluşturmuştur. Grubun mekânı birden fazla işlevi yerine getirmektedir. Öncelikle kurulduğu yıllarda İzmir’deki tek güncel sanat galerisi olarak çalışmıştır (Şekil 24).



Şekil 24. K2 Sanat Galerisi

Bir mekânın fiziksel varlığı yurt içindeki ya da dışındaki sanatçılarla bağlantı kurulmasını ve İzmir içerisinde bir güncel sanat görünürlüğünü sağlamıştır. Ayrıca K2'nin mekânı içerisinde sanatçılara atölyeler sağlanmıştır (<http://k2.org.tr/hakkimizda/>). K2 güncel sanatta İzmir'in yerelliğine değil küreselliğe vurgu içerisinde bir karşılaşma ağı imkânı sunmaktadır. K2 hala galeri olarak ve İzmir içerisinde güncel sanatla ilgili seminerler, tartışmalar, performanslar ve video gösterimleri gibi etkinliklere devam etmektedir.

III.2.7. Diyarbakır Sanat Merkezi

2002 yılında Diyarbakır'da, kente olağanüstü hal sonrasında kültürel varlığını yeniden kazandırmak için kurulan bir organizasyondur. Öncelikli amaçları, uluslararası sanatçıların Diyarbakır'da etkinlik düzenlemelerini sağlamak ve Diyarbakır'daki sanatçıların gelişmesine yardımcı olmaktır. Diyarbakır Sanat Merkezi, olağanüstü hal içerisinde sivil dernek oluşturulamadığı için bir anonim şirketi olarak kurulmuştur. DSM'ye finansör olan Anadolu Kültür A.Ş. bir inisiyatife aykırı bir durumda görünse de, amaçları için gereken esnekliği gösterebilmek inisiyatif yapısının temel özelliğidir (Çalikoğlu, 2006). 1978 yılından 2002 yılına kadar sıkıyönetim ve olağanüstü hal içerisinde, Diyarbakır'da kültür etkinlikleri çok azalmış, var olanlar ise devlet ideolojisinin bir baskı aracı haline gelmiştir. Sanatsal bir etkinliğin doğru tanımlanabilmesi için kentin yerel kültürü ile organik bir ilişki içerisinde olunması gerekmektedir. DSM, Diyarbakır'ın etnik yapısını meşru kılarak varlığını kentin dinamiğinin içerisine yerleştirebilmiştir. DSM

kurulduğu amaç doğrultusunda çalışmalarına devam etmektedir (<http://www.diyarbakirsanat.org/diyarbakir-sanat-merkezi/c27/default.aspx>).

III.2.8. Atıl Kunst

Atıl Kunst, 2006 yılında kurulmuş aktivist kökenli çalışmalar yapan bir sanat grubudur. Bir proje üzerine düzenlenen çalışmalardansa güncel durumlara verilen refleksler üzerinden çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir (Şekil 25). Küresel kültürün imge bombardımanına karşı kitlesel medyanın kendi araçlarını kullanarak popüler kültürde bir dönüşüm yaratmayı hedeflemiştir (<http://atilkunst.blogspot.com.tr/2008/03/atl-kunst-nedirne-yapar-ne-yapmaz.html?view=magazine>).



Şekil 25. Atıl Kunst, “Alman Usulü Mahya Nasıl Yapılır – Sadede Gel”

Grubun çalışmaları sokak sanatı olarak adlandırılmazsa da kelime oyunları, sticker çalışmaları, toplumsal ve özel mekânlarda sergiler aktivisit sanatın niteliklerini taşımaktadır (Şekil 26).



Şekil 26. Atıl Kunst, “Gündem Egzersizleri”

III.2.9. Bobin Yayın

Bobin Yayın 2006 yılında kolektif üretimini internet radyosu üzerinden gerçekleştiren bir inisiyatif olmuştur. Güncel kültürün okumasının gerçekleştirildiği bir tartışma ortamının sanat üretiminin temeli olduğu tezini savunur. Radyo, bir üretim mecrası olarak daha çok kişiye ulaşılmasını sağlayan pratik sebepler üzerine seçilmiştir. 2009 yılından sonra çeşitli sebeplerle yayınlarını durdurmuşlardır (<http://bobin-yayin.blogspot.com.tr/2006/04/bobin-yayn-nedir.html>).

III.2.10. İMÇ 5533

İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, 5533 numarada oluşturulan bu mekânda güncel sanatla ilgili projelerin üretilmesi piyasanın oluşturduğu iktidar dışında görünürlük sağlanabilmesi amaçlanmıştır. Mekân her sene bir başka küratör tarafından kullanılarak dinamik bir oluşum sağlanmakta, İstanbul içerisinden veya uluslararası sanatçıların güncel çalışmaları sergilenmektedir (Şekil 27).



Şekil 27. Manifaturacılar Çarşısı 5533 Numara

5533'ün sanatla olan ilişkisini, ekonomik ya da politik bağlarından arınmış olarak kurar. Özellikle politik tartışmalara sebep olan 2013 İstanbul Bienal'ine katılarak bu durumlarından taviz vermiş gibi görünseler de dâhil oldukları proje, yerel kültürün belgelenme süreci olmuştur ve bu çalışma bienalden sonra kitap olarak basılmıştır (Atakan, kişisel iletişim, Nisan 20, 2014).

III.2.11. Kadıköy 216

Kadıköy 216, grubu 2013 Gezi Parkı eylemlerinden sonra kurulan inisiyatiflerden biridir ve süreci içerisinde birçok inisiyatifin örneğini taşımaktadır. Varlığını yaşam alanının anonim bir parçası olarak kabul eden grup, adını ve çalışmalarını bu yönde geliştirmiştir. İlk çalışmaları olan, Kadıköy içerisindeki sanatçı atölyelerinin bir haritasını üretip, sanatçı görünürlüğünün sağlanması ve yerel kültürün desteklenmesi projesi bitirilememiştir. Yaklaşık bir sene kadar çalışan inisiyatif, 2005'ten sonra kurulan yüzden fazla inisiyatifte olduğu gibi finansal problemler ve motivasyon kaybı nedeniyle dağılmıştır (Bayraktar, kişisel iletişim, Nisan 20, 2014).

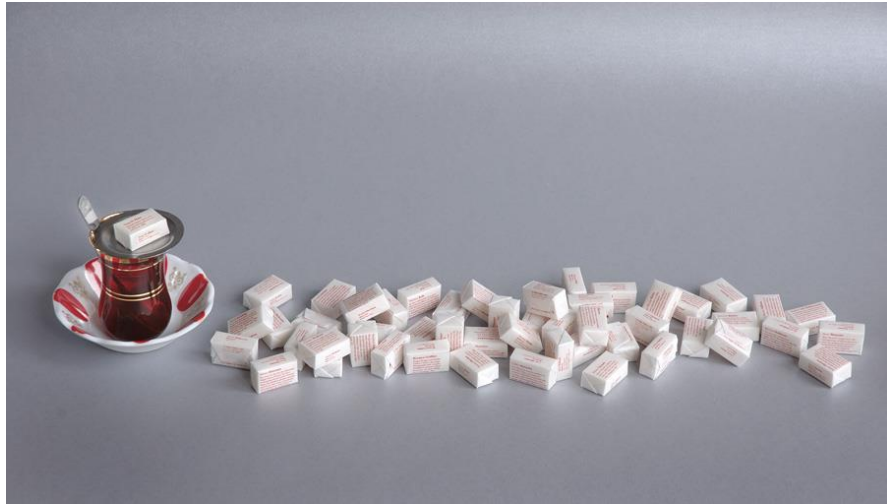
III.2.12. Pist

Pist 2006 yılında İstanbul'da kurulmuş disiplinler arası bir proje mekânıdır. Kâr amacı gütmeyen mekân yaptığı çalışmalarda küresel kültürün içerisindeki politik göstergeleri kullanmaktadırlar. Sanatın toplumsal kültürün dönüştürücüsü değil, bir parçası olarak içinde olması gerektiğini savunmuşlardır (<http://pist-org.blogspot.com.tr/search/label/Artists%27%20Initiatives%20Meeting>).



Şekil 28. PİST mekânı

Bununla birlikte diğer inisiyatif grupları ile yakın bir ilişki kurup toplantılar ve söyleşiler düzenlemişlerdir (Şekil 28). Ayrıca görünürlük sağlamak için İstanbul’da ki sanatçı atölyelerini haritalandıran LİST yayını İstanbul Bienali’ne paralel olarak üç kere düzenlemişlerdir. LİST’in üretim süreci içerisinde İstanbul’da kâr gözetmeden çalışan sanatçı mekânlarının varlığını sürdürümayerek galeriye dönüşmek zorunda kaldıklarını da belgelemişlerdir. PİST ayrıca Frieze sanat fuarı ve Armory Show gibi büyük uluslararası etkinliklere Türkiye’de çay tüketiminin günlük yaşam içinde kurduğu kültürel iletişim biçimlerini her iki galeriye taşımışlardır (Şekil 29).



Şekil 29. Didem Özbek - White Sugar Cube Book - 2008

Yerellik ve küresel yapı içerisinde sanatı, kültürel bir iletişim aracı olarak kullanmaktadırlar. 2014 yılı içerisinde Uluslararası sanat ortamı içerisinde etkinliklerine hala devam etmektedir.

III.2.13. Bas

BAS, sanatçı kitaplarının basımını gerçekleştiren ve inisiyatif özelliği gösteren bir mekândır (<http://www.b-a-s.info/bas-kitaplari/bent-sanatci-kitaplari-bent-artist-books/>). Ulusal ve uluslararası sanatçıların kitaplarının basımını gerçekleştirirken aynı zamanda bir sanat kitaplığı olarak kütüphane işlevi taşımaktadır (Şekil 30).



Şekil 30. Bas'ın mekânı

Ayrıca popüler kültür içerisinde gerçekleştirilememiş basım projelerini tamamlayarak bir kültürel belge hafızası oluşmasına katkı sağlamaktadır (Şekil 31).



Şekil 31. Bas tarafından üretilen, Masist Gül'ün "Kaldırımlar Kurdu Destanı"

III.2.14. Siyahbant Derneği

Siyah Bant derneği aslında bir inisiyatif olmasa da, geniş anlamıyla sansürün uygulamalarını görünür kılarak Sanatçıları destekleyen bir organizasyondur. Kurulma sebebini “ sanata yapılan sansür hakkında kamuoyunun yeterince bilgiye sahip olmaması, sansürle mücadele yöntemlerinin tartışılmaması ve genel olarak, sanatta sansürün uluslararası insan hakları sözleşmeleri ve Türkiye anayasası tarafından tanımlanan ifade özgürlüğü hakkının ihlali olduğu konusunda farkındalığın olmaması” olarak tanımlar (<http://www.siyahbant.org/proje-hakkinda>).

Siyah Bant sansürü sadece devlet tarafından değil, iktidarın diğer aktörleri tarafından ve hatta üreticinin oto-sansür olarak uyguladığı bir yapı şeklinde ele alır. Her türlü ifade özgürlüğüünün ortaya konabildiği bir ortamı sağlayabilmek için belgeleme çalışmaları yapar ve yasal bilgilendirme sağlar (Karaca, kişisel iletişim, Nisan 21, 2014).

III.2.15. Sanat Emekçileri

Sanat Emekçileri, 2000 yılından beri sanatçıların ve sanatçı gruplarının güncel durumlar üzerine bir diyalog oluşturmasını amaçlayan bir platformdur. Temel olarak Türkiye’de, iktidarın sanat politikaları, iş güvencesi gibi sorunlar, sanatçının bireysel varlığını sürdürebilmesi için yetersiz kalmaktadır. Bu oluşum üzerinden Türkiye’de sanatçıların işlevlerini yerine getirmelerine engel olan sorunlara güncel bir cevap verebilen bir sanatçı birliği kurulması için düzenli olarak toplantılar gerçekleştirmektedir.

III.2.16. A77

2006 yılında Antakya’da yaşayan on sanatçının bir araya gelerek oluşturduğu, resmi bir dayanağa bağlı işleyiş biçimlerini reddeden bir gruptur. Hatta A77, kendisini bir inisiyatif ya da sanat kuruluşu olarak dahi tanımlamaktan çekinmiş ve “bir taşra topluluğu ve üçüncü dünyalı olarak“ adlandırılmayı tercih etmiştir (Aysun, 2010:31). Grubun bu iddiası, Türkiye’de güncel sanat ortamının sadece ekonomik koşulların sağlandığı İstanbul ve yakın zamandan beri bazı batı şehirlerinin de aynı tavır içerisinde bulunmasından kaynaklanmaktadır. A77 ise çalışmalarını Antakya’nın yerel kültürü içerisinde tanımlamaktadırlar.

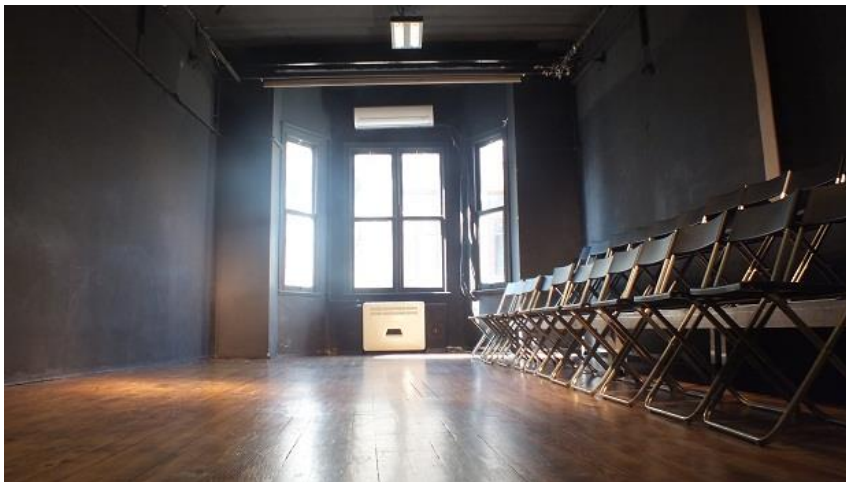


Şekil 32. A77, “Sen Ne Sanıyorsun” sergisinden, 2007

Türkiye'nin doğu illerinde modernizm süreçleri, kültürel uyum açısından daha çarpık yaşanmıştır. A77'ye göre günümüz kültürü içerisinde yerellikteki çelişkinin öne çıkan unsurları bu gruptaki sanatçılar için daha geniş bir mecra sağlamaktadır (Şekil 32). Grup, bu verilerle kentin içinde, çeşitli etkinlikler, gösterimler ve sergiler düzenlemiştir (Aysun, 2010). Ancak, dışarıdan gerçekleştirilen Antakya Bienali gibi yerel kültürle bir ilişki kurmayan oluşumlardan da kendilerini ayrı tutmuşlardır.

III.2.17. Galata Perform

Galata Perform 2003 yılında tiyatro ve performatif disiplinlere dair bağımsız bir mekân yaratma amacıyla kurulmuştur. Çeşitli oyunlar ve sokak performansları düzenleyen grup ayrıca yan etkinlik olarak da “Galata Görünürlük Projeleri” ile oluşturdukları haritalarla bölgedeki tüm performatif etkinlikleri tanıtmaktadırlar. Böylece Galata'da yer alan ve performatif sanat etkinlikleri sunan mekânları görünür hale getirerek günlük yaşantı akışı içerisinde yerel kültürü desteklemektedirler (Şekil 33).



Şekil 33. Galata Perform'un mekânı

2012 yılından itibaren, kurulan tiyatro, Galata Perform'un yeni oyuncu, yönetmen ve yazarlara mekân sağlama niteliğinin yanı sıra düzenli olarak oyunlar da sergilemektedir (Şekil 34).



Şekil 34. Gianina Carbutariu, “Oyun Okuması (Kebab)”

III.2.18. Depo Sanat

Depo kendini İstanbul şehir merkezinde yer alan bir kültür sanat merkezi ve tartışma platformu sunan ve Türkiye'de Güney Kafkaslar, Ortadoğu ve Balkan ülkeleri ile bölgesel işbirliği yapmaya odaklanan ilk inisiyatif olarak tanımlar (<http://www.depoistanbul.net/tr/about.asp>). 2009 yılında İstanbul'da kurulmuştur. Diyarbakır Sanat Merkezi'ne de katkıda bulunan Anadolu Kültür A.Ş. tarafından desteklenmektedir. Depo'da sosyal ve toplumsal yapıları güncel politikalar üzerinden ifade eden sergiler düzenlenir ve bunlar üzerine tartışmalar gerçekleştirilir. Ayrıca düzenli olarak

gösterimler sunulmakta ve sanatçıların, teorisyenlerin ve sosyologların tartışmalarını sundukları genişletilmiş mekânı olarak yayınladıkları Red Thread e-dergisinde belgelenecek kalıcılığını sağlamaktadırlar (Şekil 35).

RED THREAD



www.red-thread.org



Kapak fotoğrafı:
Çocukların dilinde Zaferin adı, tek perdelik operet, 2010, Gülsuyu-Gülensu
Etcetera... (Federico Zükerfeld, Loreto Garin Guzman)
Kültürel Araçlar ve Etcetera Arşivi

Şekil 35. Red Thread Dergisi

III.2.19. Nomad

NOMAD 2002 yılında bir araya gelmiş ve 2006 yılında dernek statüsünde kurulmuştur. Türkiye’de çok popülerleşmemiş olan dijital sanat bağlamında etkinlikler oluşturmuştur. Kurdukları uluslararası bağlar ile Ortadoğu ve Avrupa içerisinde bir dijital-kültür ağı oluşturmayı ve bu ağın sunduğu yeni iletişim olanakları ile kitle kanalları dışında bireylerin iletişimini hedeflemişlerdir. Ayrıca Türkiye’de ki ilk ses sanatı festivali olan ctrl_alt_del’i 2003, 2005 ve 2007 olmak üzere üç kere düzenlemişlerdir (http://www.nomad-tv.net/info_09.html).

III.2.20. Mersin Sanatçı Kolektifi

Mersin’de 2009 yılında kurulmuş ve kent kültürünün bireyin yaşamı içerisindeki yerini kent kültürüne sanatsal faaliyetlerin hem uygulamada hem de düzenli olarak uygulanan söyleşilerde, sanatın güncelliği üzerine tartışma ortamları hazırlamışlardır (Şekil 36).



Şekil 36. Mersin Sanat Kolektifi sunumları

David Harvey'in Modern Kent ve Tasarım Kenti tanımlamalarının ve ona ait enstrümanlarının bağlamlarını vurguladıkları alanlar üzerine konuşlandıkları konuları, kent ve değişen yaşam biçimlerini açısından değerlendirmişlerdir (<http://mersinsanatkolektifleri.blogspot.com.tr/2013/05/kolektif-bulteni-tasarmsal-kent-ve.html>). Simülatif bir olgu olarak kentin tarihsel süreçlerini ve verilerini, sanatın çeşitli dilleriyle (video, performans, fotoğraf, düzenleme vb.) kent mekânının işlevsel hafızasını öne çıkartmışlardır (Şekil 37).



Şekil 37. Tayfun Akdemir, Elif Köse “Yeni Anıtlar Yeni Yapıtlar”, 2013

Bir kolektif ruhuyla, kentin ve insanın maruz kaldığı siyasi, ekolojik, ekonomik ve sosyolojik etkilerini vurgulayan sergilerinde, ulusal sanatçıların yanında uluslararası sanatçıları da davet ederek, aynı durumlara maruz kalan farklı kültürlerin reflekslerini de deneyimlemiştir. Ayrıca kent yaşantısının sunduğu günlük olguların kent kültürünün bir göstergesi olarak belgelenmesi üzerinden kent belleği oluşturma çalışmasını sürdürmektedirler (Şekil 38).



Şekil 38. Orçun Çadırcı, “Olay Yeri-Girilmez”, 2013

III.2.21. Altı Aylık

Altı Aylık, 2006’da İstanbul’da kurulan ve tasarım çalışmalarını gerçekleştirirken kültür üretimlerinin birey politikaları ile olan ilişkisini sorgulayan bir inisiyastiftir. Fiziksel mekânının sürekliliğini sağlayamamış olsa da projeler üzerinden varlığını 2010 yılına kadar sürdürmüştür (<http://altiyalik.blogspot.com.tr/>).

Altı ayda bir yeni bir başlık altında projeler üreterek işlevsel yapısını kaybetmemişlerdir (Şekil 39). Ayrıca projelerin, kentin yerel kültürünü görünür kılması amaçlanmıştır ve hayata geçirilen projeler içerisinde üretilen tasarım nesnelerinin satışından elde edilen kârın bir kısmı yerel oluşumlara bağışlanmıştır (Şekil 40).



Şekil 39. Altı Aylık, Antonio Cosentino, Tişört tasarımı, 2010



Şekil 40. Altı Aylık, Ürünlerin Sergisi, 2010

SONUÇ

Sanatın güncel formları incelendiğinde hepsinde ortak nokta olarak sanatın toplumsal yaşamın bütünsel bir ögesi olarak ele aldığı görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan küreselleşme süreci toplumsal dinamiklerde önemli değişikliklere neden olmuştur. 21.yy'ın sanatı da modernizmin verilerini tersyüz edip, Baudrillard, Lyotard, Foucault, Derrida, Harvey gibi sanata yön veren çeşitliliği sağlayacak görüşleriyle postmodern duruma açıklık kazandırmaya çalışmışlardır. Postmodern süreci yaşayan teorisyenler dilbilimsel, sosyolojik, ekonomik ve psikolojik alanlarda sanatın yaşadığı kriz anlarına çözüm önerisi getirmişlerdir. Modern ve modern sonrası süreç, sanatçının bu fikirler ışığında dünyaya ve yöresine bakış açısında paradigmaları genişletmiştir. Çok disiplinli bir alanın oluştuğu bir dönemde, oluşlara ve olgulara sanatçıların verdikleri tepkiler de çok disiplinli bir cevapla olmuştur. Dünyadaki sanat merkezlerinde de sanatsal eylemlerin biçim olarak, sanatçının yaşadığı çevreye gösterdiği tepkilerle aynı nedenlerden dolayı benzerlik gözlemlenmektedir.

Türkiye'deki güncel sanat ortamının oluşması batı ülkelerinden farklı bir tarihsel süreç izlemiştir. 1980 öncesi Türkiye'nin kültür politikaları, modernizm sürecinin tamamlanması ile ilgili olarak değişen hükümetlerin ideolojik aygıtları olmuştur. Toplumsal kültürün postmodern bir tavırda yeniden tanımlanması ve disiplinler arası ifade biçimleri Türkiye'de 1980'lerden itibaren deneyimlenmeye başlamıştır. Galerilerin azlığı, sanatçılara, kavramsal sanat adı altında çalışmalarını sergileyebilecekleri ve Türk sanatının durumunu ifşa edebilecekleri bir olanak sunamamaktadır. O dönem sanatçılarımız, bu

olanaksızlık içerisinde, galeri dahi olmayan bazı özel kuruluşların gösterdikleri alanlarda ve yapılan bazı sanat bayramlarında çalışmalarını sergileyebilecekleri olanaklar bulabilmişlerdir.

Türkiye’de sanatın 1990’lar içerisinde küreselleşmenin etkisini yeni hissetmeye başladığı dönem olarak kabul edilirse, sanatın gösterime çıktığı alanlardaki düşünceler de kaçınılmaz biçimde bu küreselleşmeye yönelik ekonomik bir tavır sergilemeye başlamıştır. Globalleşme fikrine koşut, disiplinler arası bir sanat dili olarak Türkiye’ye yerleşmeye başladığı dönemlere denk gelmiştir. Sanatçıların, performatif,, aktivist, düzenlemeci dil biçimlerini kullanarak icra ettikleri eserlerini muhafazakâr tutumu zorunlu kılan tüzel yapıları nedeniyle müzelerin ve galerilerin çalışma yöntemlerine ters düşen bir durum sergilemesi ister istemez sanatçıların bu sektörün dışında kalmasına sebebiyet vermiştir. Kendi varlıklarını sürdürebilmek ve güncel sanatın verileriyle ürün vermek isteyen sanatçılar gruplaşmak ihtiyacını duymuşlardır. Bunun sonucu olarak da güncel sanat olgusu Türkiye’de sekteye uğramıştır. Türkiye’de özel kurumların sanat ortamına yönelmesiyle güncel sanat oluşumuna yönelik kâr amacı gütmeyen sanat merkezleri ve müzeler açılmaya başlamıştır. Ancak merkezi iktidar yapılanmasının post modern süreç içerisinde dağıtmış olması, yok olmuş olması demek değildir ve bu özel kurumlar içerisinde sanatın varlığı neoliberal ekonominin yeni iktidar söylemi altına girmektedir. Özel şirketlerin kurduğu sanat merkezleri ve müzeler ise kültürel üretimin yönlendiricisi haline gelmiştir. Sanata özgür bir mecra sunması amaçlanan bienaller ise, festivalizm üzerinden yerelliğin varlığını reddeden politik ve ekonomik göstergeler olarak işlev görmektedir.

Sanat inisiyatiflerinin varlığı tetiklenmesinin sebebi de, küreselleşme sonucunda devletin kültür politikalarının sanatın varlığını popülist bir oluşum içerisinde sınırlandırmış olması da söylenebilir. Bu durum aynı zamanda tez içerisinde incelenen sanat inisiyatiflerinin, karşılaştığı finansal sorunlar yüzünden varlıklarını sürdürmemeleri ile de görülmektedir. Bu süreç içerisinde sivil sanat inisiyatifleri, varlıklarını devam ettirme sorunlarına rağmen, günümüzde sanat piyasasının ve neoliberal politikaların baskısı altındaki üretim modellerinden ve mecralarından uzak durabilmenin en geçerli yolunu oluşturmaktadır. Sanatçıların kendi mekânları içerisinde oluşturdukları sergiler, sunumlar, yayınlar ve aktivist çalışmalar ile sanatın varlığını kurumsal otoritenin dışına taşıyabilmektedirler. Bazı inisiyatifler eylemleri üzerinden, bazıları ise teorileri ile inisiyatif yapısını korumuşlardır. Sanat dili ile insanın içinde yaşadığı etkileri, tepkileri görünür kılan bir alan oluşturarak Türkiye'deki sanat tarihi mecrasını ifade eden yeri doldurmuşlardır. Bu sivil sanat inisiyatifleri, sanatın güncel sorunsallarına cevap verebildikleri sürece var olan bireysel yapılanmalardır. Bu yüzden sürekli, üye sayıları, üretim biçimleri ve varlıklarını kurguladıkları mecralarda değişimler görülmekte, birçoğu da üretimlerini durdurmaktadır. Ancak birey politikaları üzerine kurulu olan bu inisiyatiflerin üyeleri, başka projeler veya gruplar içerisinde çalışmalarına devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Atakan, N.C. (2014, 20 Nisan). Kişisel Röportaj

Aysun, E.A. (2010). *Yeni Dönemde Güncel Sanat Atılımları ve A77 Örneği*. Kültür Politikaları ve Yönetimi Yıllığı. 21 sayfa.

Bayraktar, K.O. (2014, 20 Nisan). Kişisel Röportaj

Bek, G. (2007). *1970-1980 Yılları arasında Türkiye’de sanatsal ortam*. Doktora tezi. SALT. İstanbul: Garanti Kültür AŞ. 411 sayfa.

Bolat Aydoğan, K.E. (2008). Sanatta disiplinlerarası bir yaklaşım: performans sanatı. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E 2008-01. <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfed/article/viewFile/3218/2767>, erişim tarihi 20.08.2014

Çalıkoğlu, L. (2007). *Çağdaş sanat konuşmaları: Çağdaş sanatta sivil oluşumlar ve inisiyatifler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev. Zeynep Demirsü) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Felshin, N. (1995). Introduction. İçinde Felshin, E. (Ed.) *But is it Art? The spirit of Art as Activism*. (ss. 9-29). Seattle: Bay Press.

Fırat, B. Ö. & Bakçay, E. (2012). Begüm Özden Fırat ve Ezgi Bakçay, “Çağdaş Sanattan Siyasete, Estetik-Politik Eylem,” *Toplum ve Bilim* 125, 2012, 41-62.
<http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=27>, erişim tarihi 20.08.2014

Fırat, B. Ö. & Kuryel, A. (2012). Kültürel Aktivizm: Pratikler, Açmazlar, İmkanlar.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu*. (Çev. Savran, S.). İstanbul: Metis Yayınları.
(Özgün çalışma 1974).

<http://altiyaylik.blogspot.com.tr/>, (t.y.) 30.07.2014

<http://atilkunst.blogspot.com.tr/2008/03/atl-kunst-nedirne-yapar-ne-yapmaz.html?view=magazine>, (t.y.) 30.07.2014

<http://berlin.apartmentproject.org/abou/>, (t.y.) 25.07.2014

<http://bobin-yayin.blogspot.com.tr/2006/04/bobin-yayn-nedir.html>, (t.y.) 25.08.2014

<http://k2.org.tr/hakkimizda/>, (t.y.) 29.07.2014

<http://mersinsanatkolektifleri.blogspot.com.tr/2013/05/kolektif-bulteni-tasarmsal-kent-ve.html>, (t.y.) 30.08.2014

<http://pist-org.blogspot.com.tr/search/label/Artists%27%20Initiatives%20Meeting>, (t.y.) 30.08.2014

<http://sanatorgutleniyor.org/>, (t.y.) 30.08.2014

<http://www.b-a-s.info/bas-kitaplari/bent-sanatci-kitaplari-bent-artist-books/>, (t.y.) 25.07.2014

<http://www.depoistanbul.net/tr/about.asp>, (t.y.) 30.08.2014

<http://www.diyarbakirsanat.org/diyarbakir-sanat-merkezi/c27/default.aspx>, (t.y.)

29.08.2014

<http://www.e-skop.com/skopbulten/kulturel-aktivizm-pratikler-acmazlar-imkanlar/958>,

(t.y.) 29.08.2014

<http://www.karsi.com/karsisanat.php>, (t.y.) 30.08.2014

<http://www.mentalklinik.com/index.php?/mk/mentalKLINIK>, (t.y.) 30.08.2014

http://www.nomad-tv.net/info_09.html, (t.y.) 30.08.2014

<http://www.siyahbant.org/proje-hakkinda>, (t.y.) 30.08.2014

Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye’de görsel bilincin oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Karaca, B. (2014, 21 Nisan). Kişisel Röportaj

Köksal, A. (1994). *Zorunlu çoğulluk: Mimarlık ve sanatta dilin sürekliliği*. İstanbul: ATT Yayıncılık.

Negri, A. (2014 Temmuz 13), *Çokluk Zamanında ve İmparatorluk Çağında Sanat ve Kültür*. (Çev. M. Apa). *Rh+ Sanat*, 44, 64-67.

Özcan, Ş. (2009). *Güncel Sanatta Dilsel Göstergeler*. Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Ankara.

Pelvanoğlu, B. (2008). *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri*. http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_5.htm erişim tarihi 20.05.2012

Pelvanoğlu, B. (2008). *Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri*. http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm erişim tarihi 20.05.2012

Romi, S. (2014a). *10. SALT*. İstanbul: Garanti Kültür AŞ.

Romi, S. (2014b). *Ofsayt ama gol!* SALT. İstanbul: Garanti Kültür AŞ.

Stallabrass, J. (2010). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. (Çev. Soğancılar, E). İstanbul: İletişim Yayıncılık. (Özgün çalışma 2004).

Süzen, H.N. 2010. Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme. Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi. http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_hatice.pdf erişim tarihi 20.08.2014

Tarkan, A. (2013). *Ocak 1976-Eylül 1980-Kültür Sanat Sayfalarında Gündem*. SALT. İstanbul: Garanti Kültür AŞ.

YAMAN, Zeynep Yasa (2006), *d Grubu (1933-1951)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Yıldız, E. (2008). Duben, İ. & Yıldız, E. (Ed). *Seksenlerde Türkiye’de çağdaş sanat: Yeni açılımlar* . İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Zeytinoğlu, E. (2014). *İktidarsızlığı iktidarı ve sanat*. İstanbul: Kayhan Matbaacılık San. Ve Tic. Ltd. Şti.