

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT PİYASASINDA
‘ALTERNATİF’ OLUŞUMLAR:
SANATÇI İNİSİYATİFLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yıldız SIRMA

710072002

Anabilim Dalı: SANAT YÖNETİMİ

Programı: SANAT YÖNETİMİ

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 22 Temmuz 2010

Tezin Savunulduğu Tarih: 23 Ağustos 2010

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Fethiye ERBAY
Diğer Jüri Üyeleri: Doç. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK
Doç. Dr. Işıl ZEYBEK**

AĞUSTOS 2010

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlanması süresince, öncelikle güleryüze yardımlarını esirgemeyen değerli danışman hocam Prof. Dr. Fethiye Erbay'a teşekkür ediyorum. Tezin yazım aşamasında karşılaştığım şekle bağlı teknik problemlerin üstesinden gelmemde yardım eden değerli arkadaşım Hale Özkasım'a teşekkür ediyorum.

Bu tezin konusunu seçerken; sanatçı inisiyatiflerinin sanat piyasası içindeki konumlarını irdeleyen pek fazla kaynak olmaması etkili oldu. Tezi hazırlarken, sanatçı inisiyatiflerinden bazılarıyla yüzyüze konuşma imkanı buldum. Bu noktada; *Sanatorium*'dan Tunca Subaşı, Guido Casaretto ve Can Ertaş'a, *daralan*'dan Erdinç ve Dilan Gümüş'e, Sesil Beatrisyan'a, *Karşı Sanat*'tan Feyyaz Yaman'a, *ARTIKmekan*'dan Gonca Sezer'e, *Hafriyat*'tan Mustafa Pancar'a, *Galata Perform*'dan Deniz Aygün'e ve *Videoist*'ten Ferhat K. Satıcı'ya teşekkür ediyorum.

İnternet üzerinden yazışarak bilgi aldığım 216 Üretim ve Düşünce Alanı'na, artık etkinliklerde bulunmayan *Bir Dükkan*'dan Selim Birsnel'e ve *Bas*'dan Banu Cennetoğlu'na teşekkür ediyorum.

Bir sanatçı inisiyatifi ile yaptığım görüşme sonrası, şansımı denemek üzere galerisine gittiğim ve kırmayıp söyleşi talebimi kabul eden C.A.M galeriden Leven Binat'a, ayrıca küratör olarak düşüncelerini paylaşan Derya Yücel'e teşekkür ediyorum.

Son olarak, desteğini her zaman hissettiğim aileme ve özellikle de babam Kamer Sırma'ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Ağustos, 2010.

Yıldız Sırma

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
KISALTMALAR	iv
ŞEKİL LİSTESİ	v
TÜRKÇE ÖZET.....	xi
YABANCI DİL ÖZEL	xii
1. GİRİŞ.....	1
2. SANATÇI İNİSİYATİFLERİ: ÖZELLİKLERİ ve ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİNE GENEL BİR BAKIŞ	6
2.1. Sanatçı İnisyatiflerinin Genel Özellikleri	7
2.2. Sanatçı İnisyatiflerinin Ortaya Çıkış Koşullarını Hazırlayan Süreçte	
1960'lardan İtibaren Sanatsal Alanda Batı'da Yaşanan Gelişmeler	9
2.2.1. Düşüncenin Sanat Yapıtına Dönüşmesi	13
2.2.2. Post-Modernizm Olgusunun Sanata Yansımaları	27
2.2.3. Bağımsız/Alternatif Sanatçı Mekanlarının Ortaya Çıkışı	31
2.2.4. Bilgi Teknolojisindeki Gelişmeler ve Küreselleşme Unsurunun Etkileri: Ötekinin Kabulü ve Çok Kültürlülük	34
2.2.5. Giderek Bir Yatırım Aracı Olan Sanat	37
2.3. Türkiye'de 1970'lerden İtibaren Değişen Kültür ve Sanat Ortamı	40
2.3.1. Batı'nın Sanatsal Alandaki Arayışlarının Türkiye'deki Yansımaları ve Sanat Piyasası	41
2.3.2. Bienallerin ve Müzayedelerin Etkisi	48
2.3.3. 'Sivil' Olgusunun Gündeme Gelişi.....	52
2.3.4. İnternet Teknolojisi ile Giderek Küçülen Dünya	56
2.3.5. Sanatçı İnisyatiflerinin Görülmeye Başlaması	57
3. TÜRKİYE'DEKİ SANATÇI İNİSİYATİFLERİNDEN ÖRNEKLER.....	60
3.1. İdeolojik/Politik Temelde İşler Üreten Sanatçı İnisyatifleri	64
3.1.1. Karşı Sanat	64
3.1.2. Hafriyat-Karaköy	69
3.1.3. 216 Düşünce ve Üretim Alanı	74

3.1.4. ARTIKMekan	77
3.2. Deneysel Pratikler Temelinde İş Üreten Sanatçı İnisyatifleri.....	81
3.2.1. Galata Perform	81
3.2.2. daralan	83
3.2.3. :mentalKLİNİK	85
3.2.4. Oda Projesi	89
3.2.5. Apartman Projesi	93
3.2.6. Videoist	96
3.2.7. Nomad	98
3.2.8. Sanatorium	99
3.2.9. İMÇ 5533	102
3.2.10. Bas	105
3.2.11. Mtaär	107
3.2.12. Pist	109
3.3. Sanat Merkezi Şeklinde Çalışan Sanatçı İnisyatifleri	111
3.3.1. Anadolu A.Ş	111
3.3.2. K2 Sanat Merkezi	114
4. TÜRKİYE’DE SANATÇI İNİSATİFLERİNİN ÇAĞDAŞ SANAT PİYASASIYLA İLİŞKİLERİ.....	117
4.1. Görünür Olma Sorunu ve Çağdaş Sanatta Eleştiri Unsuru	118
4.2. Bienallerle Gündeme Gelen Küratör ‘Egemenliği’.....	125
4.3. Satış Sorunu	132
4.4. 1. Uluslararası Sanatçı İnisyatifleri İstanbul Toplantısı’ndan Notlar...138	
5. TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT PİYASASININ SANATÇI İNİSİYATİFLERİNİN YAPTIĞI SANATA YAKLAŞIMI.....	141
5.1. Koleksiyonerlerin Genel Eğilimi	141
5.2 Müzayedeler ve Galerilerin Yaklaşımı	145
6. SONUÇ	158
KAYNAKÇA	163
EKLER	169
Ek 1: Tablo Satışlarıyla İlgili Basında Çıkan Haberler	169
Ek 2: Sanatçı İnisyatiflerine Ait Broşürlerden/Çalışmalardan Örnekler	173
Ek 3: 1. Uluslar arası Sanatçı İnisyatifleri Toplantısı’na ait özet Çizelge	183

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
İKSV	: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı
YKY	: Yapı Kredi Yayınları
IBM	: International Business Machines
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
AP	: Adalet Partisi
STT	: Sanat Tanımı Topluluğu
MSÜ	: Mimar Sinan Üniversitesi
ANAP	: Anavatan Partisi
STK	: Sivil Toplum Kuruluşları
TSK	: Türk Silahlı Kuvvetleri
NGO	: Non-Governmental Organitations
STÖ	: Sivil Toplum Örgütleri
YTÜ	: Yıldız Teknik Üniversitesi
İMÇ	: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı
OHAL	: Olağanüstü Hal Bölgeleri için kullanılan bir kısaltma
DSM	: Diyarbakır Sanat Merkezi
DVD	: Digital Video Disc
LCD	: Liquid Crystal Display
AB	: Avrupa Birliği
C.A.M	: Contemporary Art Marketing
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi

ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 2.1 : M. Duchamp, “Nude” 10
(19.05.2010 <<http://kautzer.files.wordpress.com/2009/05/duchamp>>.)
- Şekil 2.2 : Marcel Duchamp, “Fontain” 11
(19.05.2010 <<http://www.southbank.net/blogs/subjects/westminister>>.)
- Şekil 2.3 : Bruce Nauman, “Self Portrait as A Fontain” 12
(11.09.2010 <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1502/mck/mck2/>>.)
- Şekil 2.4 : James Rosenquist, “Nomad” 14
(19.05.2010 <<http://www.sauer-thompson.com/junkforcode/archives>>.)
- Şekil 2.5 : Richard Hamilton, “Günümüzün Evlerini Bu Denli Çekici Yapan Nedir? ” 15
(19.05.2010 <<http://htca.us.es/blogs/perezdelama/files/2008>>.)
- Şekil 2.6 : Andy Warhol, “Marliyn Monroe” 15
(19.05.2010 <http://www.asds.org/ClassProjects/8thAH_06/cristina>.)
- Şekil 2.7 : Ed Kienholdz, “Portatif Savaş Anıtı” 16
(8.06.2010 <http://adierre.files.wordpress.com/2009/06/war_>.)
- Şekil 2.8 : Keith Arnatt, “I Am a Real Artist” 17
(19.05.2010 <<http://www.inglebygallery.com/images/uploaded/artist>>.)
- Şekil 2.9 : Alan Kaprow, “Fluids” 18
(07.06.2010 <<http://www.angelsgateart.org/events/images>>.)
- Şekil 2.10 : A. Kaprow, “18 Happenings in 6 part (re-doing)” 18
(18.06.2010 <<http://artcriticism.sva.edu/degrecritical/wp-content/>>.)
- Şekil 2.11 : Sol L. Witt, “Open Geometric Structure” 19
(07.06.2010 http://4.bp.blogspot.com/_JOfB6cS2PDA/S16NzAWrS.)
- Şekil 2.12 : Joseph Kossuth, “One and Three Chairs” 20
(07.06.2010 <<http://thismuch.files.wordpress.com/2010/01/one-and->>.)
- Şekil 2.13 : J. Beuys, “I Like America and America Likes Me” 22
(18.06.2010 <<http://www.hawaii.edu/lruby/art359/IMAGES/ILIK>>.)

Şekil 2.14	: George Brecht, “The Chair with Fug”	23
	(07.06.2010 http://www.theartwolf.com/imagenestAW/brecht_5.JP .)	
Şekil 2.15	: Al Hansen, “Red Dots Venus”	24
	(18.06.2010 < http://www.alhansen.net/red.htm >.)	
Şekil 2.16	: Barry Flanagan, “Nijinski Hare”	26
	(18.06.2010 < http://img.groundspeak.com/waymarking/display/1dc >.)	
Şekil 2.17	: Jeff Koons, yerleştirme	29
	(07.06.2010 < http://flavorwire.com/wp-content/uploads/2009/03/j >.)	
Şekil 2.18	: J. Koons, bir başka yerleştirme	29
	(07.06.2010 < http://lisawallerrogers.files.wordpress.com/2009/06/ >.)	
Şekil 2.19	: Sarkis Zabunyan, “Çaylak Sokak”	30
	(23.08.2010 < http://www.sarkis.fr/en/exhibitions--visuals/198089/ >.)	
Şekil 3.1	: Karşı Sanat’ın Tüyap’da yeralan çalışmalarından biri	66
	(Kişisel Arşiv)	
Şekil 3.2	: Tüyap’daki sergiden bir başka çalışma	66
	(Kişisel Arşiv)	
Şekil 3.3	: Karşı’nın, “My Name is Casper” sergisinden bir çalışma	67
	(Kişisel Arşiv)	
Şekil 3.4	: “My Name is Casper” sergisinden bir başka çalışma.....	67
	(Kişisel Arşiv)	
Şekil 3.5	: “My Name is Casper” sergisinde bir başka çalışma	68
	(Kişisel Arşiv)	
Şekil 3.6	: “My Name is Casper”da, daralan’dan Sesil Beatrisyan’ın bir çalışması	68
	(Kişisel Arşiv)	
Şekil 3.7	: “Onur ve İsyan” sergisinin afişi	71
	(11.06.2010 < http://www.hafriyatkarakoy.com/sergi/onur-ve-isyan/ >.)	
Şekil 3.8	: “Sulukule’yi Aldılar Darbukamı Kırdılar” sergisinin afişi.....	72
	(11.05.2010 < http://www.hafriyatkarakoy.com/sergi/sulukuleyi-aldil >.)	
Şekil 3.9	: “Haksız Tahrik”, sergi afişi	73
	(11.05.2010 < http://www.hafriyatkarakoy.com/sergi/haksiz >.)	
Şekil 3.10	: “Sorma Neden”, sergi afişi	74
	(11.05.2010 < http://www.hafriyatkarakoy.com/sergi/sorma-neden/ >.)	

Şekil 3.11	: 216'nın "Gazhane'deki Bellek Defteri" Etkinliğinden bir görüntü...75 (11.05.2010 < http://www.art216.com/Hasanpasa-Gazhane-Galeri/g >.)	
Şekil 3.12	: "Bellek Defteri" etkinliğinden bir başka görüntü 76 (11.05.2010 < http://www.art216.com/Hasanpasa-Gazhane-Galeri >.)	
Şekil 3.13	: ARTIKMekan'dan Yeşim Ustaoglu'nun "Cinsi Göstergeler" Sergisinin davetiyesi 78 (14.05.2010 http://2.bp.blogspot.com/_tiEERY2GbaY >.)	
Şekil 3.14	: ARTIKMekan'dan Gonca Sezer'in "Bellek Sarayı" sergisinden bir Çalışma 78 (14.05.2010 http://2.bp.blogspot.com/_tiEERY2GbaY/S0eFh9Ndo >.)	
Şekil 3.15	: Gonca Sezer'in aynı sergiden bir başka çalışması 79 (14.05.2010 http://4.bp.blogspot.com/_tiEERY2GbaY/S0eFhS-djV >.)	
Şekil 3.16	: Yeşim Ustaoglu'nun Babi Badalov ile gerçekleştirdiği "Dönüştürülmüş İşler" sergisinden bir görünüm 79 (14.05.2010 < http://4.bp.blogspot.com/_tiEERY2GbaY/SyZh4glZ0 >.)	
Şekil 3.17	: ARTIKMekan'nın, Berlin'de gerçekleştirilen "Off Spaces" adlı karma sergideki standı 80 (14.05.2010 http://4.bp.blogspot.com/_tiEERY2GbaY/Sld2Y84Lus >.)	
Şekil 3.18	: Gonca Sezer'in "Eko-Yaşam" sergisinden bir yerleştirme 80 (14.05.2010 < http://2.bp.blogspot.com/_tiEERY2GbaY/ShLfhdl1Y >.)	
Şekil 3.19	: Galata Perform'un "Performans Günleri 2010" sergi afişi 82 (12.05.2010 < http://www.galataperform.com/galeri.asp?gelen=177 >.)	
Şekil 3.20	: Galata Perform'un "Görünürlük Projesi '06" etkinliklerinden bir görünüm 82 (12.05.2010 < http://www.galataperform.com/galeri.asp?gelen=158 >.)	
Şekil 3.21	: daralan'nın "Genişleyen daralan" sergisinden görünüm 83 (21.06.2010 < http://daralan.blogspot.com/2008_01_01_archive.html >.)	
Şekil 3.22	: daralan'nın, Berlin'de yapılan İstanbul "Off Spaces" etkinliğinde yer Alan Çalışmalarından biri 84 (21.06.2010 < http://daralan.blogspot.com/2009_06_01_archive.html >.)	
Şekil 3.23	: "Bu Bir Stüasyonist Sergi Değildir" sergisinin afişi 85 (12.06.2010 < http://www.facebook.com/group.php?gid=628114811 >.)	
Şekil 3.24	: "Oyun" sergisinden genel görünüm 86 (12.05.2010 < http://game-oyun-ist.blogspot.com/ >.)	

Şekil 3.25	: “Etiket Bulutu Faz 8”den bir çalışma 87 (12.05.2010 < http://nowsimdi.blogspot.com/ >.)
Şekil 3.26	: “Tavşan Deliği” sergisinde yeralan video gösteriminden bir Görünüm 88 (12.05.2010 < http://tavsandeligigalerist.blogspot.com/ >.)
Şekil 3.27	: “Tavşan Deliği” sergisinden bir başka görünüm 88 (Kişisel Arşiv.)
Şekil 3.28	: “Tounge” çalışmasından bir görüntü 90 (12.05.2010 < http://odaprojesi.blogspot.com/search?updated-min >.)
Şekil 3.29	: “Migrating Gardens”, sergi afişi 90 (12.05.2010 < http://odaprojesi.blogspot.com/search?updated-min >.)
Şekil 3.30	: “Kültürel Araçlar Projesi”nden bir görünüm 91 (12.05.2010 < http://odaprojesi.blogspot.com/search?updated-min >.)
Şekil 3.31	: “Belirli Günler ve Haftalar Projesi”nden bir çalışma 92 (12.05.2010 < http://odaprojesi.blogspot.com/search?updated-min >.)
Şekil 3.32	: “İade-i Ziyaret/Reciprocal Visit” sergisinden bir görünüm 94 (11.05.2010 ">http://www.apartmentproject.com/projects.asp?> .)
Şekil 3.33	: “Yalan Hakkında Herşey”den bir görünüm 95 (11.05.2010 ">http://www.apartmentproject.com/projects.asp?> .)
Şekil 3.34	: “Yalan Hakkında Herşey” sergisinden bir başka görünüm..... 95 (11.05.2010 ">http://www.apartmentproject.com/projects.asp?> .)
Şekil 3.35	: Ferhat K. Satıcı ve Hülya Özdemir bir röportaj esnasında 96 (12.05.2010 < ">http://www.videoist.org/index.asp?catlist=13&view=> .)
Şekil 3.36	: Contemporary İstanbul 2009 Çağdaş Sanat Fuarı’nda, Videoist’in bir Çalışması 97 (Kişisel Arşiv)
Şekil 3.37	: Viyana’da gerçekleştirilen “Politics of Redistribution” sergisinden Satıcı’nın bir çalışması 97 (04.06.2010 < http://ferhatozgur.blogspot.com/2009/02/politics-of-re >.)
Şekil 3.38	: “Under.ctrl” projesinden bir görünüm 99 (04.06.2010 < http://www.nomad-tv.net/under_ctrl >.)
Şekil 3.39	: “Under.ctrl” projesinden bir başka görünüm 99 (04.06.2010 < http://www.nomad-tv.net/under_ctrl >.)

Şekil 3.40	: Tunca Subaşı'nın "Little Boy" sergisinden bir çalışma 100 (11.05.2010 < http://www.sanatorium.com.tr/little_boy.html >.)
Şekil 3.41	: "Little Boy" sergisinden başka bir çalışma101 (11.05.2010 < http://www.sanatorium.com.tr/little_boy.html >.)
Şekil 3.42	: Guido Casaretto'nun "Yapmalısın/İstiyorum" sergisinden bir çalışma 102 (21.06.2010 < http://www.sanatorium.com.tr/images/katalog/yapmali >.)
Şekil 3.43	: "Yapmalısın/İstiyorum" sergisinden bir başka çalışma 102 (21.06.2010 < http://www.sanatorium.com.tr/images/katalog/yapmali >.)
Şekil 3.44	: "Başkalık Belki" çalışmasının afişi 103 (12.05.2010 < http://imc5533.blogspot.com/ >.)
Şekil 3.45	: "Mülkiyetin Derinliği-Derinliğin Mülkiyeti", yerleştirme 104 (12.05.2010 < http://imc5533.blogspot.com/ >.)
Şekil 3.46	: İstanbul Off Spaces'de, İMÇ 5533'ün bir yerleşmesi 105 (12.05.2010 < http://imc5533.blogspot.com/ >.)
Şekil 3.47	: Bas'ın içinden bir görünüm 106 (09.09.2010 < http://www.b-a-s.info/bas-nedir.html http://www.b-a-s.i >.)
Şekil 3.48	: "Kaldırım Destanı" çalışması 106 (11.05.2010 < http://www.b-a-s.info/bent001-1.html >.)
Şekil 3.49	: "Kamufraj" sergisinde, Bas'ın "Polis" adlı çalışması 107 (11.05.2010 < http://www.b-a-s.info/MisafirSergi.html >.)
Şekil 3.50	: "Aile Salonumuz Yoktur" sergisinden bir görünüm..... 108 (12.05.2010 < http://www.Mtaar.org >.)
Şekil 3.51	: "Yerel İllüstratörler 02"den bir illüstrasyon 109 (12.05.2010 < http://www.facebook.com/photo.php?pid=4439824&i >.)
Şekil 3.52	: "Frieze Art Fair 2008"de, Pist'in bir çalışması 110 (13.05.2010 < http://pist-org.blogspot.com/2008_10_01_archive.htm >.)
Şekil 3.53	: Frieze Art Fair'de bir başka yerleştirme. "White Sugar Cube Book" 111 (13.05.2010 < http://pist-org.blogspot.com/2008_10_01_archive.htm >.)
Şekil 3.54	: Yerli ve yabancı sanatçıların katıldığı "Okuma Etkinliği" 113 (12.05.2010 < http://www.diyarbakirsanat.org/etkinlik.asp?type=8 >.)
Şekil 3.55	: İçeriden genel görünüm 113 (12.05.2010 < http://www.diyarbakirsanat.org/etkinlik.asp?type=8&i >.)

Şekil 3.56	: Yerli ve Yabancı sanatçıların sergilediği performanslar.....	114
	(12.05.2010 < http://www.diyarbakirsanat.org/etkinlik.asp?type=5 >.)	
Şekil 3.57	: “One Minute Kısa Film (video) Festivali” afişi	116
	(12.05.2010 < http://k2org.com/images/Image/oneminute.jpg >.)	
Şekil 3.58	: “Finlandiya Sanat Videoları” etkinliğinden bir görünüm	116
	(12.05.2010 < http://k2org.com/images/Image/midnight.jpg >.)	
Şekil 5.1	: Burhan Doğançay, “Mavi Senfoni”	146
	(21.07.2010 < http://4.bp.blogspot.com/_3Nq7CKYARdQ/SwHOIHC >.)	
Şekil 5.2	: Ömer Uluç, “Fahişeler”	147
	(21.07.2010 < http://i.posta.com.tr/editor/HD/28/1/2010/fft2mm1296 >.)	
Şekil 5.3	: Canan Şenol, “İbret-i Nüma”dan bir görüntü	148
	(21.07.2010 < http://www.yapi.com.tr/V_Images/2009/etkinlikler/72 >.)	
Şekil 5.4	: Fahrelnisa Zeid, “İsimsiz”	149
	(21.07.2010 < http://i.posta.com.tr/editor/HD/16/4/2010/fft2mm2035 >.)	
Şekil 5.5	: Erol Akyavaş, “Kuşatma”	151
	(21.07.2010 < http://www.lightmillennium.org/winter01/image/erol_ >.)	
Şekil 5.6	: Mübin Orhon, “Kırmızı”	151
	(21.07.2010 < http://www.artimetre.com/wp-content/uploads/2010/0 >.)	

Enstitü	:	Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı	:	Sanat Yönetimi
Programı	:	Sanat Yönetimi
Tez Danışmanı	:	Prof. Dr. Fethiye Erbay
Tez Türü ve Tarihi	:	Yükseklisans-Ağustos 2010

KISA ÖZET

TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT PİYASASINDA ‘ALTERNATİF’ OLUŞUMLAR: SANATÇI İNİSİYATİFLERİ

Yıldız Sırma

Bu çalışma; ülkemizde, 1990’lı yılların sonlarında itibaren kendilerinden “Sanatçı İnisiyatifleri” olarak sözedilmeye başlanan sanatçı gruplarının; günümüz çağdaş sanat piyasasındaki ‘alternatif’ konumları irdelemektedir.

Konuyla ilgili olarak pek fazla kaynak olmadığı için, araştırma; öncelikle bu tezde adı geçen grupların kendi söylemlerinden yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir. Sanatçı inisiyatiflerinin uğraş alanı olan Çağdaş Sanat’ta 1960’lardan itibaren yaşanan yenilikler; küreselleşmeyle birlikte dünyadaki pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Bu nedenle, çağdaş sanatın geldiği son noktayı ve sanatçı inisiyatiflerinin ortaya çıkış sürecini daha iyi anlayabilmek için; bu sürece katkısı olan bazı kavramlara da (örneğin postmodernizm, Kavramsal Sanat, Fluxus, küreselleşme olgusu vb.) yer verilmiştir.

Çalışma; sanat piyasasında, genel eğilimin hala tuval üzerine yapılan uygulamalara odaklandığını, güncel sanat yapıtlarına (yerleştirme, dijital sanat, performans, happening vb) yeterince ilgi gösterilmediğini göstermiştir. Bu nedenle, bu tür çalışmalar, kendilerine yaşam alanı olarak; şimdilik, sanatçı inisiyatiflerini seçmiş görünmektedir. Dolayısıyla; günümüz sanatçı piyasasında, sanat alıcıları için gerçek bir alternatif olmadıkları ancak alışlagelen sanat kurumlarına kıyasla, çağdaş sanatla uğraşan genç sanatçılara, özgürce çalışma ve sergileme imkanı sunarak *alternatif* oldukları anlaşılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş sanat, güncel sanat, sanatçı inisiyatifleri, bağımsız sanatçı mekanları.

University : **Istanbul Kültür University**
Enstitute : **Institute of Social Scienses**
Department : **Art Management**
Programme : **Art Management**
Supervisor : **Prof. Dr. Fethiye Erbay**
Degree Awarded and Date : **MA-Agust 2010**

ABSTRACT

THE ‘ALTERNATIVE’ CONSTITUTIONS IN CONTEMPORARY ART MARKET IN TURKEY: ARTIST INITIATIVES

Yıldız Sırma

This study is questioning the ‘alternative’ position of the artist groups, mentioned as *Artis Initiatives* since later in 1990’s, in current contemporary art market in Turkey.

The research, in the first place, has been done with the artist initiatives their own expressions due to there is not sufficient source regarding the issue. The innovations in Contemporary Art which is the main practice field of artist initiatives, since 1960’s have affected many artists all over the world with the help of globalism. Therefore, some concepts (e.g. postmodernism, Conceptual Art, Fluxus, globalism etc.) have been given places in this research as well in order to understand clearly the last status of art at present time and the appearance process of artist initiatives.

This study has shown that the general tendency in contemporary art market is still focused on applications on canvas and thus there isn’t sufficient interest to contemporary art works (e.g. installation, performance, digital art, happening etc) in terms of sales. In this sense, these kind of art products seem to find a place to live in artist initiatives for now. Therefore, at the end, they are not a real alternative for art buyers but for young artists occupied with the contemporary art, by giving a place to them to work and exhibit their art works freely in comparison with usual institutions in current art market.

Key Words: Contemporary Art, artist initiatives, artist run spaces, independent art venues.

1. GİRİŞ

Taklidin gerçeğinden daha ikna edici olduğu, her şeyin hemen tüketildiği, eğlence ve meta haline getirildiği bir çağda; yaşamlarını ikiye bölerek bir yönüyle sistemin dışlileri arasına katılırken, bir yönüyle de sistemin dışında kalmaya çalışıp bir şeyler üretmeye çalışan sanatçıların söylemi, nedenleri, tavırları dikkat çekmektedir. Sanatçı inisiyatiflerinin içinde yer alan sanatçılar; yaşamlarını bu şekilde ikiye bölerek, bir yandan sanat piyasasının gereklerinden uzakta özgürce sanatsal üretimler içinde bulunmaya çalışırken, çalışırken, bir yanda da yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamak için kendi deyimleriyle “yan işler” ya da “piyasa işleri” yaparak, ayakta kalmaya çalışmaktadırlar.

Sanat tarihine şöyle bir bakıldığında, çeşitli sebeplerle, ama en çok da karşı ses olma ya da yeni arayışlar adına bir araya gelmiş insanların hikayelerine rastlamak mümkündür. Rönesansda, akademilerin henüz okul niteliği kazanmadığı zamanlarda; usta-çırak ilişkisi içinde biraraya gelerek sanatla uğraşan insanlar ile saray ve çevresinin alıcı olarak yer aldığı bir sanat ortamından sözedilebilirken, Sanayi Devrimiyle birlikte değişen toplumsal hayat ve bilim alanında meydana gelen gelişmeler, alışlagelen sanat piyasasını da değiştirmiştir. Herşeyden önce, artık zengin orta tabaka ya da burjuva da, sanatın alıcısı hale gelir. 19. Yüzyılda, akademilerin varlığına rağmen, ekol ya da akım başlığı altında, bir takım sanatçıların bir araya gelerek sanat yaptıkları bilinmektedir. Bu tercihin arkasında; akademinin geleneksel söylemine karşıt bir durum sergileme, sosyal ya da siyasi hayata dair bir ses olma ihtiyacı içinde oldukları görülmektedir. Batıda, klasik sanat anlayışında Paul Cezanne ile başladığı varsayılan kırılma, beraberinde Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm gibi çok bilinen avangard akımların etkisiyle Modern Sanatı başlatmıştır. 20.yüzyıla girildiğinde ise; Der Blue Reiter, Cobra, Dada gibi daha küçük öncü (avangard) gruplar ve özellikle Dadaist Marcel M. Duchamp’ın Ready Made (hazır nesne) çalışmalarlarıyla birlikte, sanatın Çağdaş Sanat serüveni de başlamış olur. Bu dönem; sanatçının kendi kimliğini, sanatını sorguladığını, sürekli yeni bir şeyler

denediğini gösterir örneklerle doludur. Sanat ve teknoloji alanında yaptığı yenilik ve ilerlemelerle, liderliği elinde tutan Batı'nın, dünyanın geri kalanı tarafından takip (ya da taklit?) edildiği görülmektedir. Sürekli ilerleyen teknoloji ve değişen toplumsal hayat, sınırları değişen coğrafyalar; adına küreselleşme denen olguyla birlikte ülkeler arasındaki farkın giderek azaltılmasına, dünyanın pek çok yerinde benzer hayat tarzlarına, benzer eğilimlere neden olur. Bütün bu değişimlerden, sanatçının ve sanatçının etkilenmemesi de düşünülemez.

Yine de genel olarak, 19.yüzyıldan günümüze, sanat tarihine şöyle bir bakıldığında; sanatsal alanda genel olarak iki kutuptan sözedilebilir. Bunlardan biri; akademilerin geleneksel sanatsal söylemi, ki sanat piyasasındaki genel eğilimin temelini oluşturmaktadır, diğeri ise, yukarıda bahsi geçen yenilik arayışları ya da dönem dönem politik söylem içine giren sanatçılarla birlikte oluşan karşı sanat söylemi sayılabilir.

Esas olarak, sanatçının içinde bulunduğu toplumdan ayrı tutulmayacağı, edimi gereği çoğu zaman bir yönüyle de bir *outsider*, yani bir dışarıda kalan olduğu da düşünülürse, bu anlamda; sanatçının çoğu zaman satış ya da piyasa kaygısı olmadan, sadece sanatını yapabileceği, kendisiyle aynı üretim içinde olan insanlarla bir arada olabileceği bir tür *yaşama* alanına ihtiyaç duyduğu görülür. Bu anlamda sanatçı Hüseyin Bahri Alptekin'in sanatçının konumuyla ilgili olarak söyledikleri dikkate değer. H. B. Alptekin, sanatçının modernist söylemde, bir öncü (avangard) olarak, bir bohem olarak, *öteki* durumunda kaldığını söyler ve bu durumu şöyle açıklar:

Sanatçı yaptığı işi, yeri, işlevi, vizyonu, misyonu bakımından bir outsider'dır hep. Outsider'dan kastım, bir 'dışarıdan gelen', 'dışarıda olan', 'dışarıdan bakan', 'bir öteki', 'bir marjinal', bir 'kenarda durandır'. Outsider olarak sanatçı aynı zamanda bir 'yabancıdır', bir 'gezmendir', bir 'göçebedir', bir 'yer değiştirendir', bir 'nomade'dır. (Alptekin 64)

Sanatçının dışarıda olma durumuyla ilgili olarak, Fransız sosyolog Pierre Bourdieu "Sanatın Kuralları" adlı çalışmasında, kendi deyimiyle 'dışarlanmış' olarak tanımlanan ressamlar tarafından Akademi'ye karşı sürdürülen mücadelede, güçlerini; Romantizm ile başlayan, savaştı, anlaşılmaz ve ne kadar çok kavgacı olursa o kadar da başkaldıran bir kahraman olarak kabul edilen sanatçı tipinin farkına varılmasından aldığını belirtmektedir. P. Bourdieu, bu ressamların, akademik otoritenin dışında kalmış yazarlardan da destek bulduğunu belirtir. İşte böyle bir ortamda, ressamların

yürekli kopuşuna çöşkulu bir görüntü kazandırır ve özellikle de ressamların yaşama tarzlarına ve bu konudaki uygulamalarına, söylemlerinde yer vermişlerdir. Romantik dönemle birlikte; çıkara karşı çıkar gütmeme, basitliğe karşı soyluluk, paralı sanata karşı katıksız sanat gibi karşıtlıklar artık her yerdedir. 1830'lı yıllardan itibaren sanatçıların sıklıkla biraraya gelerek yarattıkları ve sonradan bohem* adını alan bu farklı ve P. Bourdieu'nün deyiimiyle 'özgün' dünyada; özellikle ressamlar, dar kafalı, duyarsız ve kentsoylu olarak küçümsedikleri kişilere karşı, sanatı yüceltirken, alışlagelmiş ahlak düzenini, dini görevleri ve günlük hayata dair yapılması gereken görevleri aşağılama veya hor görme eğilimi içindedirler. Bu bohem dünya içinde, içinde yeni bir yaşam sanatının bulgularıldığı, olağanüstü deneyimlerin yaşandığı bir alandır. Böylece geleneksel şekil ve anlamdan kurtulan resim sanatçısı; katıksız, saf bir sanatın arayışında olmuştur. (Bourdieu 216-219)

1940'larda başladığı düşüncesi genel kabul gören Çağdaş Sanat olgusu; post-modern düşüncenin de etkisiyle, 1960'lardan itibaren başta Kavramsal Sanat ve Fluxus olmak üzere pek çok eğilimi de beraberinde getiri. Sonuçta, içinde bulunduğumuz çağda; Çağdaş Sanat, kendi içinde çeşitli eğilimlere ayrılrsa da genel olarak; günlük hayatı, toplumun gündemini, eğlence kavramını, tüketim alışkanlıklarını sanata taşıyan bir akım olarak, sanat dünyasında kendini uzun bir süredir göstermektedir. Bir yandan akademilerin klasik sanat anlayışının egemenliği altındaki bir sanat piyasası, bir yandan Çağdaş Sanat'ın piyasaya sürdüğü alternatif sanat ürünleri; piyasanın aktörleri arasında da, doğal olarak belli bir kutuplaşmayı da beraberinde getirmektedir.

Bu kutbun taraflarından biri olan sanatçı inisiyatiflerinin, sanat piyasası içinde bir alternatif olup olmadığını sorgulayan bu tezin, ikinci bölümünde; ağırlıklı olarak alternatif sanat ürünlerine odaklanan sanatçı inisiyatiflerinin genel bir tanımı yapılmaya ve ortak özelliklerinin neler olduğu sıralanmaya çalışılmıştır. Bilimsel bir çalışmada yapılan kesin tanımların her zaman için riskli olabileceği ön kabülünden yola çıkılarak, yapılan tanımın en azından bir sanatçı inisiyatifinin ne olduğu konusunda fikir vermesi hedeflenmiştir.

*Bohem: Yarımını düşünmeden, günü gününe tasasız, derbeder bir yaşayışı olan kimse ya da topluluk. (tdk.terim.gov.tr)

Bugüne kadar hem uygarlık hem de teknoloji alanında getirdiği yeniliklere bakıldığında, batı dünyasının (Avrupa ve ABD), dünyanın geri kalanı için önemli bir model oluşturduğu görülebilir. Bu bağlamda, tezin ikinci bölümde; bugün sanatçı inisiyatifi dendiğinde neyin anlaşıldığı anlatıldıktan sonra, 1960’lardan itibaren Batı’daki gelişmeler ve öne çıkan kavramların sanatsal alan üzerindeki yansımaları irdelenmiştir. Çünkü batı dünyasında Çağdaş Sanat başlığı altında gelişen sanatsal eğilimler, özellikle de Kavramsal Sanat ve Fluxus; hızla gelişen teknoloji ve nihayetinde küreselleşme olgusuya, dünyanın pek çok ülkesinde olduğu gibi, Türkiye’deki sanat piyasasının oluşumuna ve sanatçı inisiyatiflerinin ortaya çıkışına katkıda bulunmuştur. Bu anlamda, biraz gecikmeyle de olsa, 1970’lerden itibaren batıdaki yeni sanatsal eğilimlerin Türkiye’deki yansımaları, internet teknolojisinin etkileri, ‘sivil’ olgusuyla gündeme gelen ‘sivil inisiyatif’ kavramının, günümüzdeki sanatçı inisiyatifleriyle olası yakınlığı, yine bu bölümde anlatılmıştır.

Üçüncü bölümde ise, bu tez kapsamında ele alınan sanatçı inisiyatifleri ve onların çalışmalarından örnekler verilmiştir. Böylece, günümüz Türkiye’sinde sanatçı inisiyatiflerinin çalışma şekilleri, sanata bakış açılarıyla ilgili fikir verilmesi amaçlanmıştır. Bu bölümde yer alan sanatçı inisiyatifleri seçilirken; en fazla sanatsal etkinliklerin gerçekleştiği şehir olan, İstanbul esas alınmıştır.

Dördüncü bölümde, sanatçı inisiyatiflerinin günümüz sanat piyasasıyla ilişkileri, sıkıntıları, beklentileri ele alınırken, beşinci bölümde sanat piyasasının sanatçı inisiyatiflerin sanat anlayışına, sanat çalışmalarına, arz-talep bağlamında yaklaşımı ele alınmıştır. Sonuç bölümümde ise, bütün anlatılanların ışığında; Türkiye’deki sanatçı inisiyatiflerinin çağdaş sanat piyasası için bir alternatif olup olmadığı değerlendirilmesi yapılmıştır.

Üçüncü bölümden itibaren, konu ile ilgili olarak yazılı kaynak sınırlı olduğu için, ağırlıklı olarak Levent Çalikoğlu’nun YKY bünyesinde hazırlamış olduğu ve Türkiye’deki çağdaş sanatın konumunu irdeleyen, bu sanatla uğraşan sanatçı ve sanatçı inisiyatiflerinin katıldığı toplantıların kayıtlarından oluşan kitaplarından yararlanıldığı gibi, Güler Bek ve Seçil Serpil’in tez çalışmalarında koleksiyonerlerle yapmış oldukları görüşmelerden de yararlanılmıştır. Sözkonusu kaynaklar; doğrudan konuyla ilgili kişilerin ağızından çağdaş sanatı, çağdaş sanatın sorunlarını, sanat piyasasındaki eğilimi vb. aktardıkları için, bu tez kapsamında en fazla yararlanılan

kaynaklar olmuşturlardır. Ayrıca, yine üçüncü bölümden itibaren, hem yüzyüze yapılan röportajlardan hem de sanatçı inisiyatiflerinin internet üzerindeki paylaşım sitelerinden yararlanılmıştır.

2. SANATÇI İNİSİYATİFLERİ: ÖZELLİKLERİ VE ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİNE GENEL BİR BAKIŞ

Batı dünyasında (ABD); 1960'lerden itibaren, devlet eliyle sanatçılar tarafından sanatçılar için yönetilen mekanların (artist-run spaces) kurulduğu bilinmektedir. Bu mekanlar; çağdaş sanat piyasasının gereklerine karşı alternatif bir pozisyon alan, kar amacı gütmeyen bağımsız organizasyonlar olarak kurulurlar. Sanat piyasası tarafından talep görmeyen deneysel sanat etkinliklerinin, sanat ürünlerinin sergilenebileceği, atölye olarak da kullanılan mekanlardır. Bir süre sonra, devlet yardımıyla işleyen bu mekanların, kuruluş amaçlarını pek de yerine getiremedikleri görülse de, sonraki yıllarda benzer oluşumlar için örnek teşkil etmişlerdir.

Bugün sanatçı inisiyatifi dendiğinde; mevcut sanat piyasasının işleyişinin karşısında konumlanan, sanatta disiplinlerarasılıktan yana (antropoloji, sosyoloji, psikoloji, teknoloji, felsefe, psikoloji, dilbilim, göstergebilim gibi disiplinlerin birarada kullanılabilirdiği), bireyin veya toplumun gündemine ait kavramları (yalnızlık, evsizlik, günlük hayat, yalan, ırk ayırımı, cinsiyet ayırımı, göçmenlik, çevre sorunları, milliyetçilik, soykırım vb.) sanat piyasası tarafından pek de talep edilmeyen deneysel sanat çalışmaları (yerleştirme, happening, video art, dijital art, fotoğraf, performans vb.) üzerinden yapan bağımsız sanatçı oluşumları anlaşılmaktadır.

Türkiye'de biraz geçikmeyle birlikte, 1970'li yıllardan itibaren batıdaki ilk örneklerden etkilenerek alternatif sanat yapmaya çalışan grupların oluşmaya başladığı görülür. Ancak Türkiye'de kendilerini sanatçı inisiyatifi olarak tanımlayan grupların ortaya çıkışı, 1990'ların sonlarına denk gelmiştir. Hem bu tez kapsamında ele alınan yerli sanatçı inisiyatiflerine, hem de bugün artık internet üzerinden kolaylıkla ulaşılabilen yabancı sanatçı inisiyatiflerine (The Kitchen, Artist Spaces, ABC No Rio gibi ABD'de bulunan sanatçı inisiyatiflerinin yanısıra, İngiltere'den B+B, Gürcistan'dan Geoair/Archidrome, İrlanda'dan Explore, Hırvatistan'dan Slobodne Veze, Berlinerpool, Kırgızistan'dan Art East gibi birçok sanatçı inisiyatifi sayılabilir) bakıldığında; ağırlıklı olarak çağdaş sanatın araçlarını kullanarak iş üretmekte ve genel olarak non-profit (kar amacı gütmeyen) anlayışı benimsemekte oldukları görülmektedir.

2.1. Sanatçı İnisyatiflerinin Genel Özellikleri

Sanatçı inisiyatiflerinin kar amacı gütmemeleri, satış olguna karşı oldukları anlamına da gelmemektedir. Gerek yüzyüze yapılan görüşmelerde, gerekse yazılı açıklamalarına bakıldığında, kar etme olgusunun genel olarak ikinci planda kaldığını belirtmektedirler. Bu anlamda, esas amaçlarının; galerilerin tersine, kar elde etmek olmadığını altını çizmektedirler. Dolayısıyla, mekanlarını kendileriyle benzer sanat anlayışını benimseyen sanatçı ve sanatçı gruplarına da bedelsiz veya çok düşük bir ücret karşılığında açabilmekte, bir başka grubun projesinde bedelsiz olarak yer alabilmektedirler. Yerli ve yabancı sanatçı inisiyatifleri internet üzerinden çoğunlukla birbiriyle temas halinde oldukları için, ortak projelere de girmektedirler. Çalışmalarını sergilemek için, kendi mekanlarını kullandıkları gibi, terkedilmiş fabrika binaları, depolar, otoparklar gibi kamusal alanları da kullanabilmektedirler. Böyle düşünüldüğünde, sürekli bir mekanlarının olması da gerekmemektedir. Çağdaş sanatın kullandığı araçlar üzerinden (yerleştirme, video sanatı, performans, dijital sanat, fotoğraf vb) bireyin, ülkenin veya dünyayı gündemine ait kavramların (yalnızlık, iletişimsizlik, günlük hayatın rutin gerekleri, tüketim alışkanlıkları, cinsellik, şiddet, terör, göç, yoksulluk, açlık, anti-demokratik uygulamalar, sosyal adalet olgusu vb.) çeşitli disiplinlerden yararlanılarak (dilbilim, antropoloji, tarih, felsefe, sosyoloji, psikoloji vb) sorgulandığı sanat çalışmaları yapmaktadırlar. Yabancı literatürdeki Contemporary Art, türkçeye Çağdaş Sanat olarak girmesine rağmen, yerel sanatçı inisiyatifleri; 2000’li yıllarla birlikte, ‘çağdaş’ kelimesinin yaptıkları sanatı yeterince ifade edemediği gerekçesiyle, çağdaş sanat yerine ‘güncel’ sanat demeyi tercih etmektedirler. Bütün bu anlatılanların ışığında, sanatçı inisiyatiflerinin özellikleri aşağıdaki gibi sıralanabilir:

-Sivil örgütlenmelerdir. Bu anlamda, galeri veya müzayedeler gibi birincil amacı kar olan kurumlardan farklı olduklarını belirtmektedirler. (non-profit)

-Genel olarak dikey değil, yatay bir örgüt yapıları vardır. Kararlar birlikte alınmakta ve işbölümü yapılmaktadır.

-Kendileriyle benzer çalışan diğer yerli-yabancı sanatçı inisiyatifleriyle de birlikte projeler yapabilmektedirler.

-Esas çalışma alanları, çağdaş sanattır. (ya da kendi deyimleriyle *güncel sanat*). Bu anlamda, insana, ülkeye veya dünya gündemine ait güncel kavramları (kişiler arası iletişim, günlük hayat, cinsellik, kadın hakları, yaşama hakkı, göç, tüketim alışkanlıkları, çevre bilinci gibi); yerleştirme, dijital sanat, fotoğraf, video sanatı veya performans gibi çağdaş sanatın araçları üzerinden aktarmaktadırlar. Genel olarak, çalışmalarının politik veya sosyal eleştiri yönü barizdir.

-Kendi mekanlarını kullandıkları gibi, otopark, fabrika, depo, okul, mahalle gibi kamusal alanları da kullanabilmektedir. Ayrıca, çağdaş sanata öncelik tanıyan galeriler de, çalışmalarını sergiledikleri mekanlar arasındadır.

Ortak söylemleri; mevcut piyasanın baskısı olmadan, özgürce sanat yapmak ve çalışmalarını paylaşmak şeklinde özetlenebilir. Ne var ki, inceledikçe; sadece sanat yapma isteğinin, o kadar da kolay yaşama alanı bulamadığı, giderek bir yatırım aracına dönüşen sanat yapmanın 'ürün' ya da tüketim nesnesine dönüştüğü sanat piyasasındaki pek çok parametrenin, bu grupların çalışma prensiplerini, oluşma süreçlerini ve bu gün geldikleri noktayı etkilediği görülmektedir. Pazar ekonomisine göre gerekli olan iki olguda; yani 'güven' ve 'gelecek vaad etme' ile ilgili olarak sorun yaşadıkları anlaşılmaktadır.

Geçmişe bakıldığında, pek çok yeniliğin başlangıçta şaşkınlıkla, alayla karşılandığı, kolay kolay kabul edilmediği görülmektedir. Bunlardan en bilineni, sonradan Empresyonist adını alacak sanatçıların katıldıkları bir sergide, 'kabul edilmeyenler salonunda' sergilenmeleridir. Devamında, Sürrealistler, Kübistler de aynı şekilde şaşkınlıkla karşılanmışlardır. Ancak bir süre sonra kabul edildikleri ve koleksiyonerler tarafından talep edildikleri de bilinen bir gerçektir. Bugün bu sanatçıların tablolarına rekor fiyatlar biçilmektedir. Bütün bu akımların ortak özelliği, kendilerinden öncekiler gibi, tuval üzerine yapılmış çalışmalar olmasıdır. Oysa sanatçı inisiyatiflerinin çalışmalarına bakıldığında, ne resim ne de heykel denilemeyen düzenlemeler olduğu, farklı disiplinlerin ve teknolojinin olanaklarının birarada kullanıldığı görülmektedir. Bu haliyle, devasa boyutta çalışmalar olabildiği gibi, içinde buldukları mekanla ya da izleyicilerin katılımıyla anlam bulmaları, muhafaza sorunu olması, politik veya sosyolojik göndermeleri olması gibi özellikleri nedeniyle, sanat alıcısı için şimdilik temkinli yaklaşılan bir sanatsal eğilim konumunda görünmektedir. 1960'larda ortaya çıkan Kavramsal Sanat ve Fluxus

akımlarıyla yayılmaya başlayan *düşüncenin sanat yapıtı üzerinden somutlaştırılması* eğilimi, bugün sanatçı inisiyatiflerinin yaptığı sanatta da ağırlıklı olarak görülmektedir. Bu şekilde çalışan sanatçılar ve gruplar için; sanatın ve sanatçının anlamı ciddi oranda değişmiş, gündelik hayat ile sanat arasında mesafe giderek küçülmüştür. Bugün artık internet üzerinde kurdukları bloglar ve web siteleri üzerinden sadece yurtiçinde değil, yurtdışındaki inisiyatiflerle de iletişim halinde olan, etkinliklerini duyurmak için yine internetin olanaklarından yararlanan sanatçı inisiyatifleri; zaman içinde, tuval resmine doyan sanat piyasasının kendilerine gerekli olan ilgiyi göstereceğine olan inaçlarını da korumaktadırlar.

2.2. Sanatçı İniyatiflerinin Ortaya Çıkış Koşullarını Hazırlayan Süreçte, 1960'lardan İtibaren Sanatsal Alanda Batı'da Yaşanan Gelişmeler

Dadaizm ve özellikle de Marcel Duchamp'ın, 1960'larda düşüncenin kavramların sanat yapıtı üzerinden sorgulandığı sanat akımları üzerinden önemli etkisi olmuştur. Bu anlamda, 20.yüzyılda, Dadacıların, kendilerinden sonra gelecek kuşakları, akımları ya da eğilimleri etkilemeleriyle ilgili olarak sanat tarihçisi Ernst Hans Gombrich; sanatçıların giderek tuval kullanmayı reddettikleri hatırlatmakta, bu anlamda, genç sanatçıların; I. Dünya Savaşı sırasında Zürih'de doğan ve bir çocuğun ilk heceleri olan da-da'yı anıştıran hecelerden yola çıkarak isimlendirilen Dada hareketin ve onların karşı-sanat söylemlerinden etkilendiklerinin altını çizmektedir. E. H. Gombrich, 1960'lı yıllara gelindiğinde bile, benzer hareketi tekrarlayan gruplar için eleştirmenlerin Yeni-Dadacı terimini kullanacaklarını ileri sürmektedir. (Gombrich 476-478)

Dadaistlerin ve özellikle de Marcel Duchamp'ın getirdiği sanat anlayışının, 1900'lerin başından itibaren sanatsal alanda yaşanan gelişmeleri etkilediği genel kabul gören bir anlayıştır. Öyle ki, 1960'dan itibaren Kavramsal Sanat ve Fluxus'la ortaya çıkan düşüncenin sanat yapıtıyla somutlaştırılması, ortaya konmasının temellerinin 1900'lerin başında Dada ve özellikle de Dadaist M. Duchamp ile başlayan kırılmadan itibaren atıldığı kabul edilmektedir. M. Duchamp'ın Merdivenden İnen Çıplak çalışmasını (Şekil 2.1) modern resmin kilometre taşlarından biri olarak gören şair ve yazar Octavia Paz; M. Duchamp'ın çalışmalarını tanımlayarak, onun hem batı geleneğini sürdüren modern bir ressam, hem de

geleneksel sanatçı ya da ressam kavramlarına ilk karşı çıkanlardan biri olduğunu söylemektedir. Birçok çağdaş sanatçının, düşünsel düzeyde çalışmalar yapmalarına rağmen, bu düşünselliğin sanatçıya özgü yani öznel olduğunu belirten O. Paz, M. Duchamp'ın sanatını entelektüel olarak tanımlamakta ve onun dönemin zihniyetini yansıttığının altını çizmektedir. (Paz 139-148)

M. Duchamp'ın Pisuar (Şekil 2.2) çalışmasıyla ilgili olarak, “dahilik ile saçmalığın arasında, bıçaksırtı bir noktada duran bir çalışma” olduğunu söyleyen sanat tarihçisi, eleştirmen ve sanatçı Suzi Gablik'e göre; bu çalışma, sonradan bir çok yapıt için bir çıkış noktası olmuştur ve örnek olarak da, Bruce Nauman'ın 1966'da, ağzından su fişkirtan bir fotoğrafını çekerek, çalışmanın ismini “Bir Çeşme Olarak Sanatçının Portresi” (Şekil 2.3) adlı çalışmasını vermektedir. (Gablik 203-204)

M. Duchamp'ı, 20.yüzyılda P. Picasso'dan sonra en etkileyici figür olarak tanımlayan sosyolog Ali Akay ise, bunun nedenini “üç boyutlu nesnelere ile iki boyutlu gibi durmasına rağmen, üçüncü boyutu şeffaflığında taşıyan malzemeleri kullanması” olarak yorumlamaktadır. A. Akay; M. Duchamp'ın plastik, erotik, dilsel ve kültürel cümlelerinin onu 21.yüzyılın eşiğine taşıdığını söylemektedir.



Şekil 2.1 M. Duchamp, “Nude”.



Şekil 2.2 Marcel Duchamp, "Fontain".

Sinemasal imgelelerin, video yerleştirmeleri vasıtasıyla 21. Yüzyıl sanatına taşınmasının sosyolojik boyutuna işaret eden A. Akay'a göre, M. Duchamp; bir çok olgunun sanatsal alanda kavramsallaştırılabileceğini gösterir önemli bir örnektir. A. Akay, bu yaklaşımın uluslararası Sitüasyonistler'den, Fluxus'a, Mike Kelley'den Hans Haacke veya Andres Serrano'ya kadar benzer çizgide hareket eden sanatçı veya akımların içinde görüldüğünü söylemektedir. 1960'lı yıllara gelindiğinde, Alan Kaprow ve Jim Dine gibi sanatçılar; Marcel M. Duchamp ve John Cage'in de etkileriyle, yeni bir estetik anlayışın etkisini hissettirmeye başlamışlardır. Bunlar, videonun bir arac olduğuna karar vermişlerdir. Böylece sanatçılar, daha dinamik bir ortamda çevre düzenlemeleri, sokak tiyatroları, performanslar ve kavramsal yanı ağırlıklı projeler yaparak, geleneksel sanatın dışına çıkarlar. (Akay, "Rastlantısallıkta Zamandaşlık" 135-136)



Şekil 2.3 Bruce Nauman, “Self Portrait as A Fountain”.

Fransız sosyolog Nathalie Heinich; *güncel* sanatı “estetik ilkelerin, geleneksel ölçütlerin yapıbozumuna uğratıldığı akım” olarak tanımlamakta ve modern sanattan güncel ya da diğer bir deyişle çağdaş sanata geçişte iki önemli olayın altını çizmektedir. Bunlardan biri, Rus sanatçı Casimir Malevich’in Siyah Kare adlı tablosu, diğeri ise, M. Duchamp’ın Ready-Made olarak adlandırdığı hazır-nesnelere başlığı altında yaptığı çalışmalarıdır. Hem sözkonusu sanatçıların çalışmaları hem de aynı dönemde cereyan eden Dada hareketi ile “temsiliyet kodlarının, beğeni ilkelerinin, betilemenin boyutlarının ötesinde, yaratıcılık kavramının kendisi yok sayılmıştır” (Heinich 191).

20.yüzyılın başlarında, Kübizm, Konstrüktivizm, Soyut Sanat ve Dadacılarla (Özellikle de Dadaist Marcel M. Duchamp’ın yaptığı ‘hazır nesne’ çalışmaları) başlayan başlayan değişimler; 1960’larda Kavramsal Sanata zemin hazırlarken, kavram olgusunun da hiç olmadığı kadar sanatın içine girmesine ve özellikle de genç sanatçılar için sanatın anlamının değişmesine neden olur. Dolayısıyla, 1960’lar ve sonrası; sanatın çalışma alanı, çeşidi ve kullanılan malzeme açısından yoğun bir çeşitlenmeye sahne olur. Bakıldığından, bugün bile, genç sanatçıları ve özellikle de

sanatçı inisiyatiflerinin çalışmalarında ve kullandıkları malzemelerde, Kavramsal Sanatın ve Fluxus'un etkilerini yoğun olarak görmek mümkündür.

Sanat tarihi içinde, Sürrealistlerden ve Dada'dan bu yana; hem sanatın anlamı hem de malzeme anlayışının hızla değiştiği görülmektedir. Klasik resim ve heykel sanatı, 19.yüzyılın sonlarından itibaren hızla değişime uğrayarak bugünkü durumuna gelirken; en fazla çeşitliliğe ve farklı seslere, 1960'lar itibarıyla kavuşur.

E. H. Gombrich'in de ifade ettiği gibi, ABD'deki sanatçılar, Avrupa'dakilere göre daha atak, daha cesur görünmektedirler. Tuval ya da yağlıboya-akrilik kullanımı sona ermiş gibidir. Sanatçılar, günlük hayata dair her türlü malzeme (kutu, bilet parçaları, gazete küpürleri hatta bir diş fırçası) kullanılarak neredeyse heykelimsi (üç boyutlu) çalışmalar şeklinde izleyiciye sunmaktadır. Sonuçta, 1960'lardan itibaren sanatın geldiği nokta; bilgi teknolojisinde yaşanan gelişmelerle birlikte giderek küçülen dünyada; neredeyse eş zamanlı olarak, farklı coğrafyadaki yenilikçi sanatçıların benzer çalışmalar yapmalarına neden olmuştur.

2.2.1. Düşüncenin Sanat Yapıtına Dönüşmesi

1960'lardan itibaren giderek çeşitlenen sanat dünyasıyla ilgili gelişmelerle ilgili olarak, sanat tarihçisi ve akademisyen Semra Germaner çeşitli görüşler öne sürer. S. Germaner, çağdaş sanat denen olgunun, 1900'lerden II. Dünya Savaşı'na ve II. Dünya Savaşı'ndan günümüze şeklinde iki bölüme ayırmanın bir gelenek haline geldiğini belirtmektedir. 20.yüzyılın ilk yarısında kendisinden söz ettiren Kübizm, Dada, Konstrüktüvizm ve Soyut Sanat gibi akım veya hareketlerin avangard anlamında gerçek ürünlerini 1960'lı yıllardan itibaren vermeye başlamışlardır. 1960-1970 arası, Amerika'nın 'hiperendüstrisini' kurup zenginleştiği, bu zengilik oranında da sanatı desteklemiştir. Bu dönemde, Paris ve Londra'nın batı sanatı ve piyasası üzerindeki egemenliğinin de, Amerika lehine kırılmaya başlamıştır. İngiltere'de Pop Sanat, Fransa'da ise Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme) boy göstermektedir. 1945-60 arasında, Amerika'da New York Okulu'ndan çıkan Soyut Dışavurumculuk akımı hakimken, Avrupa'da 'picturale' yani boyanın yoğun bir şekilde resme girdiği bir tarz etkili olmaya başlamıştır. 1960'lardan sonra ise, sanatın non-picturale yani resim dışı tavrı göze çarpmaktadır. Yağlı boya veya akrilik kullanan sanatçılar bile, dönemin bilimsel ve teknik olanaklarını yoğun biçimde resme sokmuşlardır. Bu da

sonuç olarak 1960'dan itibaren çağdaş sanat ortamına, çok çeşitli teknikler, eğilimler getirmiştir. (Germaner 7-8)

1960'lı yılların başında Pop Sanat (Pop Art) adıyla yeni bir akım belirir. Bu akımdan etkilenen gençlerin, M. Duchamp'ın Hazır Nesne çalışmalarını örnek aldıklarını S. Germaner, Pop Art, Op Art ya da daha sonra ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme) gibi akımların hala non-picturale yani resim dışı anlayışın etkisinde olduklarının altını çizmektedir. M. Duchamp'ın hazır yapım ürünleri sanata sokarak birtakım değişikliklerle bu nesnelere sanatsal bağlama oturtması, Pop Art sanatçıları da, resim dilinde kitle iletişim araçlarının kullandığı imgeleri kullanmaları yönündeki eğilimlerine uygun düşmüş görünmektedir. Pop Art akımın İngiltere'deki en bilinen temsilcileri Richard Hamilton, Lawrence Allowa, Reyner Banham, Eduardo Paolozzi, Allen Jones, William Green, Peter Blake sayılabilirken, ABD'deki temsilcileri olarak Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselmann sayılabilir. (Germaner 9-13)



Şekil 2.4 James Rosenquist, "Nomad".



Şekil 2.5 Richard Hamilton, “Günümüzün Evlerini Bu Denli Çekici Yapan Nedir?” adlı kolaj çalışması



Şekil 2.6 Andy Warhol, “Marlyn Monroe” adlı seri baskı çalışması.

N. Lynton'a göre Pop Art, her şeyin ötesinde, iletişim biçimlerini keşfetmek ve onlara eleştirel biçimde bakmak için bir çağrıdır. Pop Art, kitle iletişim araçlarında kullanılan sözcüklerin ve imgelerin, günlük hayatta somut karşılıklarını kullanmıştır. Buna iyi bir örnek Ed Kienholz'un Portatif Savaş Anıtı (Şekil 2.7) adlı enstalasyon* çalışması gösterilebilir. Bu çalışma üç boyutlu ve aşırı bir doğalcılık ile gerçeküstü bir sahne düzenlemesinin birleştirilmesi sonucu oluşturulmuş bir konstrüksiyon olup, sonrasında uluslar arası pek çok çalışmaya da örnek olur. Bu yerleştirmede, Kore savaşını gösteren bir fotoğraftan alınan üç boyutlu bir muzaffer asker grubu, her caddede rastlanabilecek bir restoran ya da lokantayla aynı ortamda kullanılmıştır.



Şekil 2.7 Ed Kienholz, "Portatif Savaş Anıtı".

Yine aynı düzenlemede, sergi boyunca, bir kutu içinden çevreye yayılan Tanrı Amerika'yı Korusun şarkısı söylenmektedir. Rosenquist, Warhol ve benzer çalışmalar yapan öbür sanatçıların işleri; galeri ve koleksiyon sahipleri tarafından talep edilmeye başlanır. Keith Arnatt 1972'de Tate Galerisi'nde sergilenen yapıtlarının birinde, bir tuval üzerine sadece Keith Arnatt Bir Sanatçıdır (KEITH ARNATT IS AN ARTIST) (Şekil 2.8) diye yazmıştır. (Lynton 307-309)



Şekil 2.8 Keith Arnatt, "I Am a Real Artist"

20.yüzyılın başından bu yana sanatçılar, toplumda etkin bir rol oynamak istemekte ve izleyici ile doğrudan ilişki kurmaya çalışmaktadır. Bu sırada ortaya çıkan Happening*, sanat ile yaşamın buluştuğu bir iletişim aracı olarak görev yapar. İlk belirtiler Fütürizm ve Dada hareketlerinde, 1924'de Eric Satie ve Francis Picabia'nın tasarladığı müzikal bale Relache'da, 1950'lerde Japonya'daki Gutai Grubu'nda, Action-Painting'de ve Çevre Sanatında görülebilir. Amerika kökenli Happening, 1952'de, ABD'de Black Mountain College'daki Merce Cunningham, John Cage, Robert Rauschenberg ile birlikte ortaya çıkar. Edebi ve sanatçı çevresinden oluşan akımda, resim, dans, müzik, şiir, film gösterileri yapılmaktadır. Aralarındaki tek ortak noktayı, S. Germaner, aynı yerde bulunmaları olarak belirtir. Daha sonra, Alan Kaprow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins gibi bazı sanatçılar da benzer eylemler gerçekleştirir. Kavramsal Sanatın önemli bir sanatçısı olarak ünlenen olan Alan Kaprow, 1958'den başlayarak, yaptığı gösterilere seyircinin de aktif olarak katılmasını ister ve bir yıl sonra 1959'da yaptığı "Altı Bölümde 18 Happening" (Şekil 2.10) adlı gösterisinde, mekana gelen izleyiciler hem aktör hem de seyirci olarak katılımda bulunurlar.

*Happening:önceden tasarlanmamış, anlık dürtülerle yönlendirilen ve bir toplulukça gerçekleştirilen sanatsal eylem. (Sözen 100)

Bu gösteri Happening'in gerçekte anlamda doğuşudur. A. Kaprow, Happening'i şöyle tanımlamaktadır: “Burada olan, hazırlıksız olarak ortaya çıkan (Germaner 23’de aktarılmıştır)”.



Şekil 2.9 Alan Kaprow’un bir yerleştirmesi, “Fluids”.

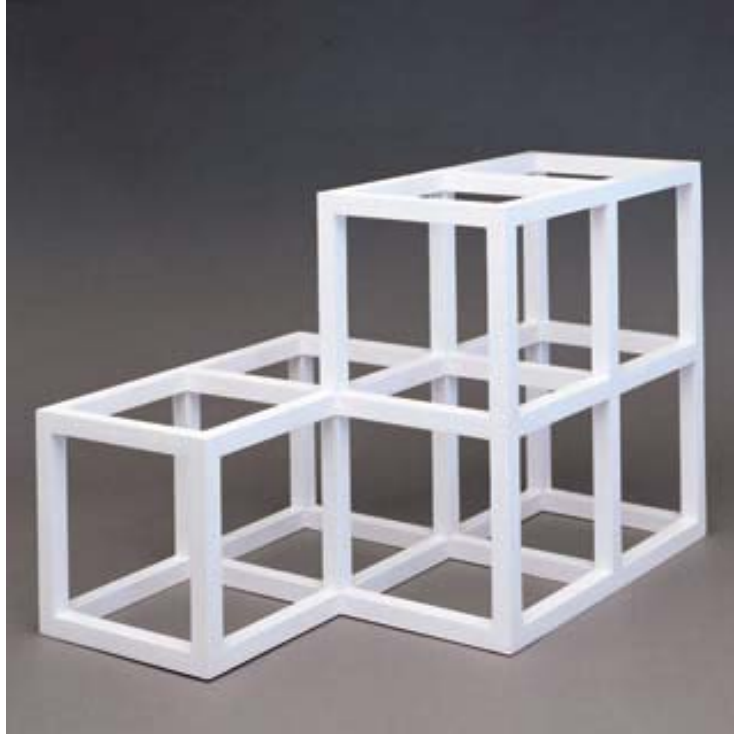


Şekil 2.10 Alan Kaprow, “18 Happenings in 6 parts (re-doing).”

Sanatçının kendi vücudunu kullanarak sanatsal eylemde bulunduğu Vücut Sanatı (Body Art), geleneksel değerlerin yıkmak ve bundan zevk alma eğiliminin baskın olduğu Yeme Sanatı (Eat Art), biçim ve renk ilişkisini öne çıkaran Optik Sanat

(Optic Art), hareket enerjisini esas alan Kinetik* Sanat (Kinetic Art), yeryüzünün şekilleriyle oynanarak gerçekleştirilen Yeryüzü Sanatı (Land Art ya da Earth Art) 1960-70 arasında adından söz ettiren akımlardır.

Yine 1960'lı yıllarda ortalarında, Soyut Dışavurumcu akıma tepki olarak ortaya çıkan Post Painterly Abstraction, üç boyutlu sanat anlayışını benimseyen Minimalist Sanat, bir fotoğraf kadar gerçekçi çalışmaları yapıldığı Hipergerçekçilik gibi pek çok eğilim belirmiştir. (Germaner 23-68)



Şekil 2.11 Sol Le Witt, “Open Geometric Structure”.

1960'lı yılların sonuna gelindiğinde, Kavramsal Sanat; sanat dünyasında adından en çok söz ettiren bir hareket olarak görülür. S. Germaner, kavramsalci yaklaşımın; sanatın profesyonel sanatçının tekelinden çıktığı, herkes için yaygınlık kazandığı günümüz Batı dünyasında, sanatsal ifade yollarının nerelere kadar gidebileceğinin iyi bir göstergesi olduğunu vurgulamaktadır. Kendini, yaşamı sürekli sorgulayan, hızla gelişen teknolojinin gölgesinde kalmamaya çalışan, teknolojiyi kullanan ya da reddeden, geleneksel sanatın sınırlarını aşip sanata yeni bir boyut getirmeye çalışan bir anlayıştır. Böylece, üyeleri çağdaş sanat ve çağdaş düşünce ile tamamen uyum içindedir.

*Kinetik: Hareket ile ilgili, cisimlerin hareketini etkileyen kuvvetlerle ilgili. (tdkterim.gov.tr)

Terim olarak, ilk defa, 1961’de Henry Flynt tarafından, malzemesi kavram olan bir sanattan sözedildiğinde kullanılmıştır. Sonraki yıllarda, Sol LeWitt’in yazılarına aynı terimle konu olur. Bu yazılardan birinde Sol LeWitt, özetle, düşüncelerin sanatsal tasarımları olabileceğin, ancak düşüncenin her zaman maddeye dönüşmek zorunda olmadığını belirtmektedir.

Yine 1960’lı yılların sonuna doğru, S. Germaner, bazı galerilerin alışıla gelen tablo ya da heykel sergilemek yerine, kelimelerden, fotoğraflardan ya da matematiksel önerilerden, başka disiplinlere ait olabilecek sistemlerden oluşan çalışmaları sergilemeye başladıklarını belirtir. Haritalar, filmler, sertifikalar, eskizler, gazete ilanları, telefon ses kayıtları bu çalışmalardan sadece bir kaçıdır. Sanatçıların amacı, bu önermelerle izleyicinin düşünmesine, sorgulamasına, hatta eseri tamamlamasına çalışmaktadırlar. Bu, o zamana kadar sergi gezen bir izleyici için duygusal katılım çok alışıl gelmiş bir şeyken, kavram sanatçısı, izleyicinin aklına seslenmektedir. Joseph Kossuth’un da aralarında olduğu kavramsal sanatçılar, geleneksel sanat yapıtını sadece bir ara durak olarak gördüğü ve kavrama öncelik tanıdığı için, sanat yapıtının somut ya da biçimsel olma özelliğini de ortadan kaldırmaktadırlar. Aynı dönemde ortaya çıkan başka sanat eğilimleri de olur. Bunlardan bazıları Süreç Sanatı (Process Art), Posta Sanatı (Mail Art), Fluxus, Performans Sanatı (Performance Art) ve Video Art olarak sayılabilir. (Germaner 47-53)



Şekil 2.12 Joseph Kossuth, “One and Three Chairs”.

Kavram sanatçısı; bir nesneyi, onun sergilenebilir veya yeniden üretilebilir özelliklerinden arındırmaya çalışmaktadır. Bunu yaparken, izleyiciye bir öneri sunmaktadır. Bu haliyle Kavramsal Sanat; genel anlamda sanatın resim, heykel gibi her hangi bir nesne olup, sergilenmesi için de müze, galeri gibi özel bir mekanla sınırlamayacağını göstermeye çalışır. Nitekim, bu akımın en iyi örneklerine bakıldığı zaman, insanların birbiriyle nasıl iletişim kurduklarına, nasıl yaşayıp nasıl hareket ettiklerine dair sorulara cevap bulmaya çalıştıkları görülebilir.

Kavramsal Sanatın kullandığı araçlar; davranış şekilleri, ilişki kurma biçimleri, tedirgin edici ya da ısrarlı hareketler, bir defaya mahsus hareketler, keyfi hareketler, mekanın özelliklerine ve seyircinin beklentileri doğrultusunda anlamın şekillendiği gösteriler, açık havada politik demeçler ve tartışmalar, doğada veya insanın yaratmış olduğu kent ortamında ya da toplum üzerinde yapılan değişiklikleri fotoğraflarla, videoteyplerle elde edilen örneklerle, notlarla kaydetme gibi sayılabilir. Liste daha pek çok araç ve eylem çeşitleri ile zenginleştirilebilir. Böyle bakıldığında, sıradan insanın da bir Kavram Sanatçı olabileceği düşüncesini gündeme getirir. Kavramsal Sanat sonuç olarak insanın hareketlerinin ve tepkilerinin bilincine vardırma eylemi olarak görünmektedir. N. Lynton, Kavramsal Sanatın, klasik anlamda resim veya heykel sanatının yerine geçtiğinin söylenemeyeceğini belirtmektedir. Zira, N. Lynton, bu anlamda sanat çalışmalarının hiçbir zaman sona ermediğini ve bugün müzayedelerde ya da galerilerde yapılan satışlara bakıldığında, sona ermeyeceğini ifade etmektedir. Sanat dünyasının heyecanla benimsediği bir hareket olmasa da, geleneksel sanat izleyicisini rahatsız, tedirgin etse de, kavramsal sanatçıların; sanat dünyasının geleneksel yöntemlerini büyük ölçüde esnettiği bir gerçektir. Bu gelişmeler, bu sanatı destekleyen galerilerin kurulmasına, yeni dergilerin ortaya çıkmasına da neden olur. Yine de ortadaki pastanın boyutu; bu kadar çok sanat ticaretinin yapılmasına izin vermemektedir. (Lynton 339-341)

Sanat tarihçisi ve küratör Nicolas Bourriaud, kavramsal sanatçının, aynı zamanda sosyal eleştiri eğiliminde olduklarını ifade etmekte ve bu sanatçıların kaynağı Marksizm olan düşünceden yola çıkarak, toplumun tümünün ortak olarak kabul ettiği kavramları sorguladığını belirtmektedir. N. Bourriaud ayrıca, Kavramsal Sanatın, hizmet ekonomisinin başlangıcına denk düştüğünü vurgular. 1970'lerin başında bilgisayar teknolojisinde yaşanan gelişmeler, Kavramsal Sanatın gösterdiği

gelişmeye paralel olarak gerçekleşir. İlk mikro işlemcinin ortaya çıkışı 1971'dir ve daha sonra 1975'de mikrobilgisayar, 1977'de ise Apple II ortaya çıkar. N. Bourriaud, sözkonusu yıllarda yapılan çalışmalara örnek olarak; Stanley Brouwn'ın kendi gezi programını içeren kartları metal kutularda sergilediği "40 Steps and 1000 Steps" çalışmasını, Sanat ve Dil (Art&Language) grubunun yaptığı "İndeks 01" adlı minimalist heykel sergisini, On Kawara'nın karşılaştığı şeyleri, yaptığı yolculukları ve okuma materyallerini dosyalar içinde kendine göre ürettiği özel işaretleme yöntemini gösterir. 1960'ların sonunda IBM bilgisayar teknolojisi piyasasına girer ve çok geçmeden adını IBM World Trade Corporation olarak değiştirerek, küreselleşmeye doğru giden dünyada doğal olarak yapılacak çokuluslu ticari stratejilere adapte olmak istediğini gösterir gibidir. IBM'in ortaya koyduğu bilgi üretme ya da sunma biçimi, sanatçı Tony Smith'in Black Box isimli çalışmasında kullanılır. (Bourriaud 114-135)

Günümüze kadar gelen ve yeni bir kitle kültürü yaratmış olan Fluxus eğilimi ise, bir akımdan çok, yaşayan, mite dönüşmüş bir anlayış olarak kabul edilmektedir. Yazar ve eleştirmen Hasan Bülent Kahraman, bu eğilimin ilk kez 1960'larda görüldüğünü ve başlangıçta bir akımdan çok bir hareket olduğunu vurgulamaktadır.



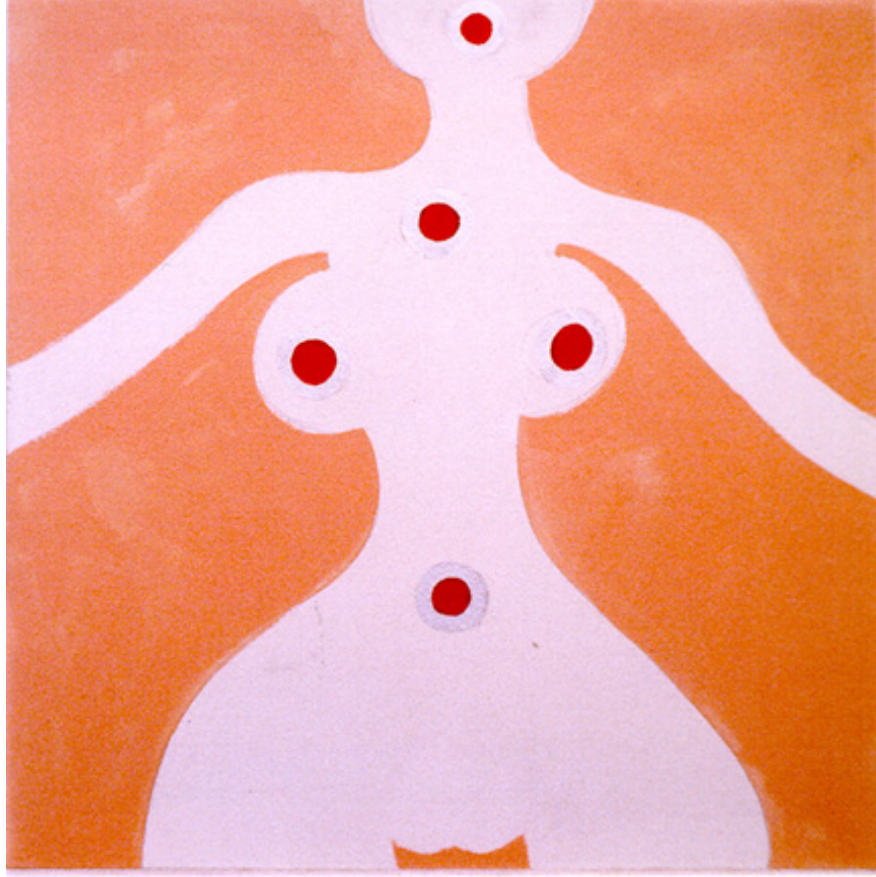
Şekil 2.13 Joseph Beuys, "I Like America and America Likes Me", yerleştirme.

Bünyesinde Neo-Dadaist tavrı taşıyan Fluxus, sanatın bir meta olarak görülmesine, ticarileşmesine, piyasasının oluşmasına karşı çıkmaktadır. Aynı şekilde, akımların durağan, kalıcı olma adına aynı kalma durumuna da karşıdır. O yüzden hareket,

başlangıçtan itibaren Fluxus (Akıcı, Akan, Hareketli vb) adını alır. Fluxus, intermedya (ortamlararasılık) kullanarak, günlük hayatın sıradan basit olguları işlemiş, bunu yaparken de hem sanatçının hem sanat yapıtını izleyenlerin zevk almasını ve bu sanatın her iki tarafın; bu öğlerle içsel ve gizli ilişkiye girmesine olanak tanımak istemiştir. Joseph Beuys'u da içine alan akımın ünlülerinden Dick Higgins, George Brecht, Jackson Mac Low, Al Hansen gibi sanatçılar, New York'ta, deneysel müzik yapan John Cage'in öğrencisi olurlar. J. Cage, öğrencilerine gündelik yaşama ait sesleri, müzik olarak kullanmıştır, öğrencilerine de, yeni müziğin, müziğin başladığı yerden ve seri üretimden uzak olarak başlayacağını öğretmiştir. (Kahraman, "Sanatsal Gerçeklikler" 167- 170)



Şekil 2.14 George Brecht, "The Chair with Fug".



Şekil 2.15 Al Hansen, “Red Dots Venus”.

Bütün bu eğilimler, 1900’lerin başından itibaren, sanatçının hem malzeme hem de anlam açısından bir arayış içinde olduğunu, günlük hayat ile sanat arasındaki mesafeyi kapatmaya çalıştığını göstermektedir. Günlük hayata, çevreye, demokrasiye, cinselliğe, eğlenceye, ırkçılığa, farklılığa ait ne kadar kavram varsa, sorgulanmakta ve sanatın içine girmeye başlamaktadır. Bu sanat anlayışı (arayışı?) günümüz çağdaş sanatı için uygun uygun zemini hazırlarken, genç sanatçılar için de; klasik temsiliyetçi sanat anlayışına göre, kendilerini daha rahat ifade edebilecekleri bir alan olmaya başlar. 1960’larda ABD’de sanat piyasasının tuval resmine yönelik genel eğilimine ve resmi sanat kurumlarının sanat anlayışına tepki olarak (ancak yine de resmi makamların desteğiyle kurulan) alternatif mekanlar giderek çoğalırken, benzer oluşumlar Türkiye’de de 1970’li yıllarda da görülmeye başlanır.

Bugün sanatçı inisiyatiflerinin çalışmalarına bakıldığında, Kavramsal Sanata ve özellikle de Fluxus’daki sanat anlayışına çok yakın oldukları görülebilir. Genellikle kendilerini, non-profit olarak tanımlayan, ticari kaygıları olmadığını, sanatın alınıp

satılabilir bir meta olmasının rahatsızlık verdiğini dile getiren bu gruplar; ağırlıklı olarak, disiplinlerarasılığın bariz olduğu çalışmalar yapmaktadırlar.

Yine sanatçı inisiyatiflerinin çalışma alanlarından biri olan Video Sanat'ının içerdiği pek çok biçim, güncel sanatın da çeşitliliğini yansıtmaktadır. Sanatçı temel olarak, görüntü ve ses araçlarını, manyetik bantlar üzerinden, kaydetme yöntemiyle kullanmaktadır. Video Sanatı, 1960'da Fluxus'da meydana gelen gelişmelere paralel olarak ortaya çıkmıştır. 1963'de, Nam June Paik ve Wolf Vostell, ilk kez görüntüleri bozarak bazı deneysel çalışmalar yapar. S. Germaner, Video Sanatı'nın genel olarak üç şekilde kullanıldığını belirtir. Bunlar kısaca:

-Bir performans, konser veya happening çalışmasının video kaydı.

-Deneysel ya da Biçimsel Video. Elektronik görüntüler, yapay renklendirme, biçim bozma veya film hilesi gibi müdahalelere olanak tanır.

-Video Yerleştirmeleri ya da Video Enstalasyonları. (Germaner 63)

1960'lı ve 1970'li yıllarda, N. Lynton sanatın sırtında taşıdığı iki yükten bahsetmektedir: Batılı insan kendi toplumunun ve yaşadığı dünyanın değerlerini sorguya çekerken, geçmiş sanatın dayanıklılığı ve sınırlamalarının da farkındadır. Dolayısıyla 1960'lı ve 1970'li yılların sanat anlayışının bu iki kutup arasında sürekli yer değiştirdiğini söyler. Sözkonusu kutbun bir ucunda; günün sanat kategorilerine bağlı güzel ve anlamlı sanat yapmaya çalışan sanatçılar vardır, N. Lynton buna "Matisse Geleneği" demektedir. Diğer uçta ise, sanatı sorguya çeken, sanatın dünyadaki yeri ve rolüyle ilgili geleneksel hoşgörüyü meydan okumak için pek çok farklı araçtan yararlanan sanatçılar vardır ve bu grubun dahil olduğu geleneğe de "Duchamp Geleneği" demektedir. (Lynton 309)

II. Dünya Savaşı sonrası yapılan resimlerin pek çoğu üç boyutlu olup, fırça ve boyanın dışında pek çok malzeme de kullanılmaktadır. N. Lynton seyirci için artık ne sorusu değil, neden sorusunun önem kazandığını belirtir. Resim ve heykel bir arada tek bir sanat yapıtını temsil edebilmektedir artık. Bu anlamda Barry Flanagan ve Eva Hesse örnekleri ilginçtir. 1970'lerde Türkiye'deki Sanat Tanımı Topluluğu'nu, o yıllarda ABD'de ortaya çıkan Sanat ve Dil grubu üzerinden etkileyecek olan Sözcük Sanatı'nda (Language Art) ise; rastgele seçilen bir sözcük, tuval üzerine büyütülmüş olarak fotoğraflanır. Sonuçta, galeriye bir sanat yapıtı

görmek için gelen bir izleyici burada kocaman harflerle yazılmış *sanat* ya da *su* kelimelerini görebilir.



Şekil 2.16 Barry Flanagan, “Nijinski Hare”.

N. Lynton, sanatçının buradaki amacının yazılan kelime ile izleyicinin hafızasında bu kelimeyle ilgili hatıralar arasında bir bağ kurmak olduğunu belirtmektedir. Rene Magritte’in daha açık bir biçimde yapmış olduğu gibi, sanatçı; sanat yapıtı ile gösterdiği nesne arasındaki ayrımı da kanıtlamaya çalışmaktadır. N. Lynton, Karl Marx’ın sömürenler ve sömürülenler olarak ikiye ayırdığı dünyada; sanatçının bir şekilde ikinci grupta yer aldığı bilincinde olarak, sürekli bir yol ayırımında olduğunu belirtir. Ya birgün ünlü olma umudunu taşıyarak pasif bir rol üstlenecektir ya da bu dünyanın düzenine, piyasanın gereklerine aldırmaksızın varlığını sürdürmek için bir takım kolay yollar bulacaktır. (Lynton 325-336)

Çağdaş sanatın, büyük ölçüde gündelik hayatın banallliğini resmetmeye çalıştığını vurgulayan sosyolog Renata Salecl; 1960’larda gündelik hayattan sanat nesnesi yaratma fikrinin zaten oluşmuş olduğunu söylerken, günümüz sanatı ile 1960’ların sanatı arasındaki farka ilişkin olarak, o yıllara ait sanatın; galerilerde siyasi hamleler

yaptığını bugün ise, sanatçının ya da sanatın siyaset yapmaktan vazgeçtiğini belirtir. Sanatçı artık, kendi bedenini ya da gündelik yaşamı esas alarak sanat yapmayı yapmak istemekte, siyasi tartışmaların gereksiz olduğuna ve sahip olunan tek iktidarın kendisi olduğuna inanmaktadır. (Salecl 298)

2.2.2. Post-Modernizm Olgusunun Sanata Yansımaları

Gündelik hayat ile sanat arasındaki mesafenin giderek yok olması, değişen sanat/sanatçı anlayışı, 'öteki'nin kabulü, çok kültürlülük, çoğulculuk ve eklektizim gibi bugün çağdaş sanatın içinde sıklıkla görülen unsurlar, 1960'lardan itibaren adından sıkça söz ettiren post-modernizm düşüncesinden beslenmektedir. Post-modernizm düşüncesiyle ilgili olarak, sosyolog Krishan Kumar; post-modernizmin; mimari, bina ve kent tasarımında, modernizmden gelen yüksek kültür-aşağı kültür ya da seçkin sanat-kitle sanatı gibi ayırımları yıkmaya çalıştığından bahsetmektedir. Böylece, toplumlar ya da bireyler; beğeni kültürlerine göre bir seçmeciliğe ya da eklektizme giderek, tek düzelikten sıyrılır. Üslub çoğulluğu ön plandadır. Büyük alışveriş merkezlerindeki ağız tadını ön planda tutan restoranları ile fast-food lokantaların ya da sanat filmi gösteren salonlar ile gişe filmlerini gösteren salonların yanyana olabilmesi, eklektizme örnek olarak gösterilebilir. Dolayısıyla, farklı insanların farklı şeyler isteyebileceği gibi, aynı insanların farklı zamanlarda farklı şeyler isteyebileceği, uzun süredir kabul gören bir anlayıştır. K. Kumar'ın, post-modernizm düşüncesinin ortaya çıkışına ilişkin olarak, tarihçi Arnold Toynbee'den aktardığına göre: A. Toynbee, Post-Modern Çağ'ı, Rönesansdan 19.yüzyıl sonlarına dek süren klasik anlamdaki Modern Çağ'dan bir kopuş olarak nitelemektedir. A. Toynbee; Modern Çağ'ın, akla ve sürekli ilerlemeye inandığını belirtirken, Post-Modern Çağ'ın ise akıldışılık, belirsizlik ve anarşist tavrıyla kendini gösterdiğini ifade eder (Kumar 132'de aktarılmıştır).

Bütün bu özelliklerin, günümüzde Kitle Toplumu ya da Kitle Kültürü terimleri ile bağlantılı görüldüğünü ifade eden K. Kumar; Post-Modern Çağ'ı, bir tür rahatsızlıklar ve çözümler çağı şeklinde yorumlamaktadır. Pop Sanat, Pop Müzik, sinemada Yeni Dalga, edebiyatta Yeni Roman, Happening, Be-In, kitle gösterileri, protestolarla sanat ile hayat arasındaki mesafe kaldırılmaya çalışıldığından bahsetmektedir. K. Kumar; reklamcılık sektörünün, pop festivallerinin, ulusal ya da uluslararası etkinliklerin, post-modern düşüncedeki kültürel olanın ekonomik

olandan ayrı tutulmaması eğiliminden beslendiğini iddia etmektedir. Bütün bu örneklerde, kültürel olan, ticari olan ile işbirliği içindedir. Sanatsal aktivitelerde bile, izleyici ya da seyirci terimi, yerini; müşteri veya tüketiciye bırakmıştır. (Kumar 114-143)

Devlet merkezli, bilimsel bilgiyi önde tutan, nesnenin öznenin önüne geçtiği modern düşünceye bir tepki olarak doğan postmodern düşüncenin sanat üzerindeki etkileriyle ilgili olarak; sanatın, gündelik olanın, geçici olanın içinden çıktığını söyleyen eleştirmen Hasan Bülent Kahraman ise, sanatta *olgunun* en önemli öge haline geldiğini belirtir. Post modern sanatçı, modernizmin matematiksel, akılcı tavrını redder ve bunun ötesine geçmeye çalışır. Dolayısıyla postmodern bir sanat eserinin, ideal ölçülerde, kendi içinde mantıklı ya da tutarlı, bitmiş, bilimsel bilgiye dayalı olması beklenmez. Postmodern sanat yapıtının gündelik hayatla böylesi iç içeciliği, tüketim kültürünün ve gecici olmanın da bir ögesi haline getirir. (Kahraman, “Postmodernite” 17-24)

Barnett Newman ve Marcel M. Duchamp ile takipçilerinin yaptığı sanatı, anti estetik ya da kendi deyimiyle ‘post-estetik’ bulan, dolayısıyla da bu sanatı anlamak için çaba harcamaya değer bulmayan (çünkü ona göre artık sanat, anlaşılabilir bir şey olmaktan çıkmıştır ya da gündelik terimlerle ifade edilebilir hale gelmiştir) sanat tarihçisi ve eleştirmen Donald Kuspit; “Sanatın Sonu” adlı kitabında; postmodern döneme ilişkin olarak, seyircinin artık tablo yerine, yalnızca röprodüksiyonunu ya da en iyi olasılıkla, tabloyu röprodüksiyon aracılığı ile görebildiğini belirtir. Yeniden üretilmesi nedeniyle, röprodüksiyonun daha anlaşılabilir ve tanıdık olduğundan bahsetmektedir.

Günümüzde, sanatçı inisiyatiflerinin yaptıkları sanatta; sanat ile gündelik hayat arasındaki mesafenin kaldırılması çabası, post-modern düşünce ile yakından ilgili görünmektedir. Bu anlamda, günümüz sanatını ağırlıklı olarak postmodern bir sanat olarak değerlendiren D. Kuspit, bu sanatın, post-modern diğer unsurlar gibi eklektik öğeler taşıdığına altını çizmektedir. Postmodern bir sanatçı için, sokaklar doğal bir atölye haline gelebilmektedir. Örnek olarak da Alan Kaprow’un kamusal alanda yaptığı happening’leri göstermektedir. Postmodern sanatçının amacının; avangard bir sanatçı olmak değil, medyatik bir sanatçı olduğunu belirten D. Kuspit, buna en iyi örneğin Jeff Koons olduğunu ifade etmektedir. (Kuspit 70-101)



Şekil 2.17 Jeff Koons, yerleştirme.



Şekil 2.18 Jeff Koons, yerleştirme

Postmodernizmin sanattaki yansımalarıyla ilgili olarak, sosyolog Mike Featherstone ise; sanat ile gündelik hayat arasındaki sınırın silinişinden, yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayırımın belirsizleştiğinden, üslup melezliğinden bahsetmektedir. Gündelik hayatın estetikleştirilmesi çabasının, yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki ayırımın yarattığı gerilimden kaynaklandığını ifade eden M. Featherstone;

bu şekilde sanatın koruma altına alınmış statüsünün de zarar gördüğünü belirtmektedir. M. Featherstone; her şeyden önce, sanatın, endüstri tasarımı, reklam ve dolayısıyla simgesel üretim ve imaj üretimi sektörlerine kaydığına vurgu yapmaktadır. M. Featherstone, 1960'lardaki postmodern sanatın karakteristik özelliklerden birinin de; kurumsallaşmış sanata, müzelere, galerilere, akademik beğeniye, sanat eserlerinin sınırları belli teşhir nesnelere olarak görülmesine karşı bir tavır olduğunu söylemektedir. Üstelik bu tavrın yeni olmadığını belirten M. Featherstone, 1920'lerdeki Dada ve Gerçeküstücü hareketlere, 1960'larda özel bir ilgi duyulmasını da aynı nedene bağlamaktadır. (Featherstone 28-76)

Yazar ve küratör Jullian Stallabrass, 1980'li yıllarda sanat dünyasının, etnik ve kültürel farklılıklar taşıyan pek çok etkinlikle yeniden yapılanmaya gittiğine dikkat çeker. J. Stallabrass; bütün bu etkinliklerde, uzun yıllar Batı tarafından *ötekileştirilen* kimlikler sözkonusunu olduğunu ve bu sanatçıların işlerinin eleştirilenler tarafından da beğenilip, ticari başarılar kazandıklarını belirtir. Çokkültürlü sergi ve etkinliklik gibi post-modern düşünceden kaynaklanan kavramların yükselen bir değer olarak önem kazanmasının, Soğuk Savaş'ın bitişine rastladığını belirten J. Stallabrass, sanatsal alanda 'öteki'nin kabulünün 1989'da, Paris Pompidou Merkezi'ndeki "Yeryüzünün Büyücüleri" (Magiciens de la Terre) ile Londra Hayward Gallery'deki "Öteki Hikaye" (The Other Story) adlı sergiler ile gerçekleştirdiğini ifade etmektedir.



Şekil 2.19 Sarkis Zabunyan, "Çaylak Sokak", yerleştirme. (Les Magiciens De La Terre sergisinden)

Bu iki etkinlik de, ilk olmaları nedeniyle, o dönem için çeşitli eleştiriler almışlardır. Bu eleştirilerden biri “Yeryüzünün Büyücüleri” adlı serginin, üçüncü dünya sanatçıların egzotikleştirdiği yönündedir. “Öteki Hikaye” ise, siyah ve Asya kökenli sanatçıların önemli bir kamusal mekanda birlikte açtıkları ilk sergi olması nedeniyle, Britanya sanat elitinin kayıtsızlığına sahne olmuştur. Ancak J. Stallabrass, her iki serginin de, beyaz olmayan çağdaş sanatçıya görünürlük kazandırmaları açısından önemli olduğunu altını çizmektedir. J. Stallabrass, 1990’lar boyunca, bienaller ve uluslar arası diğer etkinlikler pek çok ülkede görülmeye başlandığını, kentlerde çağdaş sanat müzeleri kurulurken, daha önce kurulmuş olanlarında genişletildiğini ifade etmektedir. (Stallabrass 19-23)

2.2.3. Bağımsız/Alternatif Sanatçı Mekanlarının Ortaya Çıkışı

Sanat piyasasının işleyiş sistemine ilk tepkilere ya da alternatif çözümlere, 1930’lardan itibaren hızla sanatın merkezi olmaya başlayan ABD’de rastlanması bir tesadüf gibi görünmemektedir. Sürekli yeniliklerin yaşandığı, yeni eğilimlerin ortaya çıktığı bir sanat ortamında, bir yandan da resmi kurumların söylemiyle şekillenen bir sanat piyasası sözkonusudur. Böyle bir ‘sistem’ içinde, özellikle de genç sanatçıların sesini duyurabilmesi için, farklı arayışlara girmesi kolaylıkla öngörülebilir. Ancak ilginç olan şudur ki, ABD’de bu tür bir ihtiyacın karşılanmasında ilk adımı atanlar, yine resmi kurumlar olmuştur. Konuyla ilgili olarak, sanat tarihçisi Chin-Tao Wu, kültürün özelleştirilmesi ve şirketlerin sanata müdahalesiyle ilgili olarak kaleme aldığı çalışmasında; ABD’de Alternatif Mekanlar terimiyle ifade edilen yerlerden bahsederek, bunların kısaca; ‘sanatçı yönetimindeki teşhir’ olarak da bilinen yöntemi kullandıklarının ve amaçlarının sanatçıların kendilerinin, sanat tacirlerinin etkilerinden kurtarmak olduğunu belirtmektedir.

Türkiye’deki sanatçı inisiyatifleri de, bir anlamda artist-run spaces ya da C. Wu’nun tanımıyla sanatçı yönetimindeki mekanlarla; sanat piyasasının etkilerinden uzak sanat yapma amacı noktasında benzerlik içerdikleri için, C. Wu’nun bu mekanların ABD’deki konumlarıyla ilgili olarak yaptığı tespitler önemli görünmektedir. Örneğin C. Wu, bu hareketlerin 1960’lı yılların sonları ile 1970’li yılların ortalarında müzelerin ve ticari galerinin uyguladığı sisteme tepki olarak, ABD’de doğduğunu belirtir. O yıllarda, mevcut sanat kurumlarının yürüttüğü sistemden pek az sanatçının yararlandığı belirten C. Wu; zamanın müzeleri ya da galerileri, özellikle yeni ve

deneysel çalışmalara, performans sanatı ve kavramsal sanat örneklerine yer vermek istememekdiklerinin de altını çizmektedir. Dolayısıyla, C. Wu, sanatçıların kendi çalışmalarını sergileme, satış ve dağıtım ile ilgili olarak denetim sahibi olma isteklerinin bir sonucu olarak bu hareketin doğduğunu ifade etmektedir. C. Wu, bu hareketin 1950'lerdeki sanatçı kooperatiflerinden farkının, (kooperatifler ticari galeriler gibi çalışırken, amaçları satıştır) satış olmayıp, çalışmalarını kamuyla paylaşma ya da sergileme olarak yorumlamaktadır. Hatta bazen satılması imkansız çalışmaları özellikle sergileyerek, ticari piyasanın ideoloji olan sanat eserinin bir meta olduğu düşüncesine de meydan okurlar. Ayrıca, C. Wu, yine bu müzelerin ve ticari galerilerin yaymış olduğu ana akımın dışında yer almak istediklerini de belirtmektedir. 1971 ve 1973'de New York'da açılan Mutfak (The Kitchen) ile Sanatçı Mekanı (Artists Space) gibi bağımsız oluşumlar bunlardan birkaçıdır. Bu mekanlar, bütçelerinin önemli bir kısmını Ulusal Sanat Vakfı ve eyalet düzeyindeki sanat konseylerinden gelen bağışlardan oluşturmuşlardır. C. Wu'un aktardığına göre; bu mekanların kuruluşuyla ilgili olarak vakfın tüzünde yer alan; 'atölye' kategorisinde olmaları, sanatçılar için sanatçılar tarafından yönetilen mekan olmaları, ticari olmayan alternatif mekanlar olmaları gibi ifadeler, bugünün sanatçı inisiyatiflerinin amaçlarını da özetler gibidir. ABD'deki bu mekanlar için ayrılan bütçeden yararlanmak isteyen sanatçı gruplarının sayıları da artmaya başlar. On yıl sonra sayıları 170'i bulmuştur. Yönetimde sanatçıların önemli bir oranda yer alması gerektiği bazı organizasyonların tüzüklerine de konur. Bu mekanları kuranların çoğunluğunun orta sınıfa mensup beyaz Amerikalı olduğunu ifade eden C. Wu; yola çıkış söylemlerini pratiğe taşıyamamaları, bu hareketin yalnızca buldukları bölgelerdeki 'gettoların', harap mahallelerin ya da mekanların mutenalaştırılmasına, emlak fiyatlarının artmasına katkıda buldukları yorumunu yapmaktadır. C. Wu, sonuçta bu mekanların kendileri için 'alternatif' bir izleyici kitlesi yaratamadıkları gibi, kendileri için radikal bir bağlam üretmeyi de başaramadıklarını, tam tersine, bu mekanların bazılarının sisteme meydan okuyarak yola koyulurken, karşı oldukları sistemi ve kurumları yeniden ürettiklerini ifade etmektedir. Dolayısıyla bu mekanların bazıları müze benzeri kurumlara dönüşürken, bazıları da kendi ticari galerilerini açarlar. C. Wu, 1974'de alternatif galerilerde sergi açan Barbara Kruger'in daha sonra, 1987'de, en büyük ticari galerilerden biri olan Mary Boone Gallery'de sergi açmasını örnek gösterir. Buna karşın, yola çıkış amaçlarından sapmayan, hakim

düzene karşı, kültürel üretim ve tüketim piyasasının güçlerine teslim olmayan, alternatif olabilen grupların da olduğunu belirten C. Wu, örnek olarak; ABC no Rio, Siyasi Sanat Dokümantasyonu ve Dağıtımı, Washington Sanat Projesi gibi örnekler vermektedir. (Wu 70-76)

C. Wu'nun bahsettiği gruplardan biri olan **The Kitchen**; 1971'de, New York'da Woody ve Steina Vasulka tarafından non-profit (kar amacı gütmeyen) bir sanatçı topluluğu olarak kurulmuştur. Başlangıçta benzer şekilde düşünen video ve performans sanatçıları ile deneysel çalışmalar yapan müzisyenlerin bir araya gelip fikir alışverişinde buldukları bir mekan olur. Kithcen, kendi adına oluşturduğu web sitesinde; daha sonra giderek genişleyen katılımcılarla birlikte disiplinler arası araştırmalara yöneldiği ve ABD'de avangard olarak bilinen Vito Acconci, Constance de Jong, Gary Hill ya da Kiki Smith gibi bir çok sanatçının kariyerine katkıda bulduklarını belirtmektedirler. Bugün hala non-profit bir organizasyon olarak; yetenekli genç sanatçıları; kendilerini geliştirebilmeleri, deneysel çalışmalar yapabilmeleri için desteklediğini ifade eden The Kitchen, kendisini; performans, video, müzik, dans, film ve edebiyat etkinlikleri yapan bir sanat merkezi olarak tanımlamaktadır. (thekitchen.org)

Hem üyelik yoluyla bireylerden hem de firmalardan maddi destek kabul eden The Kitchen, ayrıca yılda iki kez yaptığı (Sonbahar Müzayedesi ve Spring Gala Benefit) etkinliklerle yıllık bütçesinin önemli bir bölümünü oluşturabildiğini ifade etmektedir.

Artists Space'e gelince, 1972'de New York'da kurulur ve kendi ifadesiyle, New York'da çağdaş sanat için dönemin kurumsal ve ekonomik yapısının değişmesine katkıda bulunmuşlardır. Yeni fikirlere ve yeni sanatçılara kendilerini ifade etmeleri için fırsat verirler. Bugün bir tartışma ve inceleme mekanı olarak yeni üretim modellerine yeni fikirlere odaklanmış bir merkez olarak kendini tanımlamaktadır. Bünyesinde sanat eğitimleri de veren Artists Spaces, The Kitchen gibi üyelik sistemiyle hem de yıl içinde yapılan etkinliklerin sanatçı tarafından imzalanmış baskılarının yer aldığı paketleri satışa sunarak gelir sağlamaya çalışmaktadır. (artistspace.org)

Yukarıda adı geçen mekanlar; hızla gelişen iletişim teknolojisi ile sadece ABD'de değil, dünyanın pek çok bölgesinde giderek çoğalmaya başlamıştır. 1990'larda artık kendilerine Sanatçı İnisiyatifi (Artist Initiative) diyen pek çok oluşum; mevcut piyasa

koşullarına direnerek, çağdaş sanatın araçları üzerinden sanatsal alandaki arayışlarına devam etmektedir.

2.2.4. Bilgi Teknolojindeki Gelişmeler ve Küreselleşme Unsurunun Etkileri: Ötekinin Kabulü ve Çok Kültürlülük

Teknoloji, sanatı sadece herkesin ulaşabileceği bir hale getirmekle kalmayıp, sanatın algılanma biçimini de etkilediğini vurgulayan tarihçi Eric Hobsbawn, örnek olarak; mekanik olarak kaydedilmiş müziğin, pop müzik dinlemenin standard haline geldiğine, televizyonla büyüyen bir çocuğun görüntüyü dondurabilip tekrar tekrar izleyebildiğine, dramatik bir yapıyı otuz saniye içinde aktaran bir teknolojinin, bütün bu gelişmelerden önceki günlerde geçerli olan algının ‘basit çizgisel veya ardışık alışkanlığına’ geri dönülmesine izin vermediğine değinmektedir. E. Hobsbawn’a göre; teknoloji, sanatı dönüştürmüştür ve bu dönümüşüm; yüksek sanatlarda görülenden daha erken ve daha bütünlüklü olarak popüler sanat ve eğlence biçimlerinde gerçekleşmiştir. (Hobsbawn 675-676)

Bilgi teknolojisinde yaşanan gelişmelerin sonucu olarak giderek küçülen dünyada, küreselleşme unsuruyla ilgili olarak, sosyolog Krishan Kumar, herhangi bir dünya ürününün yerel ya da ulusal anlamda tüketilebildiğini ya da benimsenebildiğini belirtmekte ve tüketen birey tarafından bunun içselleştirilmesinin gerekmediğinin altını çizmektedir. Yani, Mc Donalds’ta yemek yemek, Mc Donald’laştırılmak anlamına gelmemektedir. Açıkça bir iktidar içeren küreselleşmenin, yine de kendi kültürüne sahip olan bireyler tarafından dışı vurulmak durumunda kaldığını ifade eden K. Kumar; kapitalizm ile post-modernlik arasındaki bağıntı sorunsalının, çağdaş toplumun merkezi sorunu olmaya devam ettiğini belirtmektedir. Artık tek bir dünya vardır diyen K. Kumar, bunu kısaca şöyle tanımlamaktadır: “ Küresel Kapitalizmin Dünyası” (Kumar 228-229)

Hasan Bülen Kahraman, 1990’larda, küreselleşmenin etkilerinin daha çok hissedildiğini belirtmektedir. Artık Modern Sanattan söz etmenin tartışmaya açık bir konu haline geldiğini vurgulayan H. B. Kahraman; sanat yapıtının, hem nitelik hem de esinlenildiği kaynaklar açısından farklılık gösterdiğinin altını çizmektedir. Kürselleşmeyle birlikte, daha görünür hale gelen ırkçılık, ayrımcılık, yoksulluk gibi olgular, sanatın konuları arasına girdiğini ifade eden H. B. Kahraman, 1980’lerin en önemli sanatsal etkinliklerinin; kavramsal sanat, gövde sanatı ve performans sanatına

vurgu yapan çalışmalar olarak sayılabileceği yorumunu yapmaktadır. H. B. Kahraman; melezleşmenin, bir yanıyla kültürler arası bir geçişin, yani küreselleşmenin bir sonucu olduğunun altını çizmektedir. Sanatın kendisinin; 1980'lerden itibaren, Modern Sanat'ın yüksek sanat anlayışını yıktığı ve tekrar sokağa döndüğü yorumunu yapan H. B. Kahraman,; özellikle 1990'lardan itibaren yapılan sanat çalışmalarında; beden, kimlik, bellek gibi kavramların irdelendiğini belirtmektedir. 1980 sonrası, sanatta insan gövdesi, öncelikle mevcut sistemi eleştirmek anlamında kullanılır. Yani gövde düzeyinde ele alınan, insan bilincidir. 1980'lerin sanatının, bu gerçeği vurgulayan örnekler açısından oldukça zengin olduğunu belirten H. B. Kahraman; Gövde Sanatı'nın, izleyicilerle iletişim kurmak için kullandığı alanlardan biri olan kamusal alanın, aynı zamanda iktidarın denetiminde olduğunu ifade etmekte. Böylece gövde, simgesel olarak, mevcut iktidarın alanını daraltmaya çalışır. 1990'lara geldiğinde ise, Hasan Bülent H. B. Kahraman; daha önce bahsi geçen tüm teknolojik gelişmelerin; küreselleşme kavramının etrafından netleştiğini belirtmektedir. 1990'ların en önemli iki olgusu, kimlik ve milliyetçilik olarak görülmektedir. Zira küreselleşme, beraberinde yerelin evrenselleşmesi ve evrensel olanın yerelleşmesi düşüncesini gündeme getirmiştir. Yine küreselleşmeye bağlı olarak, yaşanan yer, coğrafya, sınırlar arası geçişlilik diğer tartışma konuları olur. Sovyetler Birliği çökmüş, Balkanlar'da savaş çıkmıştır. Böylece bütün bu tartışmalar, görsel olarak da vurgulanır ve böylece Aktivist Sanat* ortaya çıkar. (Kahraman, "Sanatsal" 175-202)

Eleştirmen ve küratör Thomas Boutoux, küreselleşmeyle; dünyanın pek çok yerindeki sanatsal formların birbiriyle ilişki kurma arzusunun, 1990'lı yıllarda sanat dünyasına damgasını vurduğunu söylemektedir. Sanat dünyasının, genel olarak batıda yeralan bir kaç metropol tarafından şekillendiğini belirten T. Boutoux; küreselleşme rüzgarıyla birlikte, Asya ve Afrika'daki sanatçı, küratör, sanat eleştirmeni ve tarihçilerini dışlamaktan çıkıp, olağanüstü büyük bir uluslar arası kurumlar ağına dönüştüğünü vurgular. Bu ağın içinde, her millettten profesyonel sanatçı ve küratörler dolaşmakta ve günümüz dünyasında sanatın rolü üzerine tartışmaktadırlar. 1800'lerden beri düzenlenmekte olan Dünya Fuarı (Exposition Universelle), küreselleşme birlikte; sanat dünyasına, daha geniş çoğunlukla da

*Aktivist Sanat: Eylemci sanat. (tdkterim.gov.tr)

çağdaş sanat bienalleri veya trienalleri şeklinde düzenlenen sergiler için ilham vermiştir. Bu tür sergi modeli, 1895’de yapılan Venedik Bienali ve daha sonradan Whitney Bienali, Sao Paulo Bienali, Sdney Bienali gibi örnekleriyle, küresel etkinlik anlamında başarılarla imza atarak büyümüştür. Özellikle de, 1990’larda batılı olmayan Şangay, İstanbul, Gwanju, Havana, Dakar gibi şehirlerde ve batıda ise geleneksel sanat merkezlerine yakın bölgelerde, ayrıca, Lyon, Liverpool, Berlin gibi bölgelerde da artarak devam eder. T. Boutoux, bu sanat etkinliklerinin ortak noktalarının, küreselleşmeyi hem bir gerçeklik olarak ele almaları hem de tema olarak kullanmaları olduğunu ifade etmektedir. Ortak bir evren oluşturan bienaller, aynı çatı altında çok değişik coğrafî, kültürel figürlerin ürettiği eserlerin bir araya getirilmesine olanak tanımıştır. T. Boutoux, bu dönemde yeni bir küratör tipinin de ortaya çıktığından bahsetmektedir. Bu yeni küratör nesli, bu oluşumu daha da kökükler ve sanat dünyasının düzenlenişinde hızla önemli roller üstlenirler. “Göçebe ve bağımsız olan ya da en azından kısıtlayıcı bağı bulunmayan” 1990’ların küratör tipi; hevesle dünyayı dolaşmakta, sanatsal üretimlerin çeşitli safhalarındaki değişiklikleri kaydetmekte, büyük ölçekli sergi modelini, özellikle de bienalleri küreselleşme için en uygun araç olarak benimsemektedir. (Boutoux 101)

Nicolas Bourriaud, 1990’lara gelindiğinde, sanat dünyasında giderek çoğalan sanat yapıtlarının, aslında varolan diğer çalışmalardan yola çıkılarak yaratıldığından bahsetmektedir. Zamanla sayıları giderek artan, başkalarının daha önceden yaptığı çalışmaları ya da zaten varolan kültürel ürünleri yeniden yorumlayan, yeniden üreten, sergileyen veya kullanan bir sanatçı topluluğunun ortaya çıktığını vurgulayan N. Bourriaud; ‘postprodüksiyon sanat’ adını verdiği bu olgunun; bilgi çağında, kültür anlamında yaşanan küreselleşmeye bir tür tepki olduğunu belirtir. Postprodüksiyon üretim; yaratı ile kopya veya hazır-nesne ile orijinal iş kavramları arasındaki farkın belirsizleşmesinde önemli bir rol oynamaktadır. (Bourrioud 23)

Bu anlatımların ışığında; 1980’ler ve 1990’lar boyunca; bilgi teknolojisine paralel olarak gündeme gelen küreselleşme ile birlikte postmodernizm düşüncesinin, dönemin sanatı üzerinde; çok ulusluluk, çok çeşitlilik, öteki gibi olguların ortaya çıkarmasının yanısıra, sanatçıların da dünyanın her yanında yapılan etkinliklere bir şekilde katılabilmesini (izleyici veya doğrudan sanatçı olarak) sağladığı görülmektedir. 2000’li yıllara gelindiğinde, Türkiye’deki sanatçı inisiyatiflerinin,

başka ülkelerdeki sanatçı inisiyatifleri ile iletişim halinde olmalarının, birlikte projeler yapmalarının, sanattaki coğrafi sınırları kaldırılmasının temelleri en çok da 1980'ler ile 1990'larda yoğun olarak hissedilen küreselleşme ve postmodernizm düşüncesinin etkileri altında altılmış görünmektedir.

2.2.5. Giderek Bir Yatırım Aracı Olan Sanat

1980'li yıllarda, sanat yapıtının hem bir statü göstergesi hem de bir yatırım aracı olarak görülmesi, sanat piyasasında üst üste satış rekorlarının kırılmasına neden olmuştur. Özellikle de özel sermanın önemli bir kısmına sahip olan koleksiyonerler ve büyük şirketler, bu satışlarda alıcı olarak başı çekmektedir. Bütün bu satışların, ağırlık olarak tuval resimleri üzerinden gerçekleşmesi, sanat piyasasının yeni ve deneysel çalışmalarla ilgilenmediğinin göstergesi gibidir. Dolayısıyla, fotoğraf sanatı bir yana bırakılırsa; yerleştirme (enstalasyon), video sanatı, dijital sanat gibi çalışmalar yapan sanatçıların ve sanatçı inisiyatiflerinin, piyasa açısından son derece dar bir alanda hareket etmesi gerekmiştir. Bu alanı biraz genişletmek ve çalışmalarını izleyiciyle paylaşmak isteyen sanatçılar için, bağımsız sivil oluşumlar halinde hareket etmekten başka bir yol kalmamış gibi görünmektedir.

1980'lerin sanatsal faaliyetler anlamında bir diğer özelliğinin de, şirketlerin sadece önemli sanat alıcısı olmaları değil, günden güne artan sanat organizasyonlarına etkin olarak katıldıklarını ve müzelerin de bu durumu koşulsuz kabul ettiklerini belirten Chin-Tao Wu; zamanla şirketlerin, müzelerde ve sanat dünyasında hükmü geçerli sanat danışmanları sayesinde, sanat piyasasına girmelerinin pek de zor olmadığını ifade etmektedir. Ayrıca sanatçıların özgeçmişlerinde, hangi şirkette hangi eserinin bulunduğu dair bilgilere yer vermeleri, bu durumun sanat dünyası tarafından da benimsenmiştir. Öyle ya da böyle, şirketlerin çağdaş sanat eseri almaları ya da Fransız Sosyolog Pierre Bourdieu'nün deyimiyle "ekonomik sermayenin bir şekilde kültürel sermayeye dönüşmesi", sanat piyasasının yönünü, bir eserin satın alınıp alınmama durumunu ve yorumlanışını etkilediği gibi; şirketler ile sanat üreticilerinin ilişkilerini de belirlemiştir. Eskiden sanatçı, alıcıyı görmezken, şimdi sanat hamisi şirketlerin üst düzey çalışanları ile sanatçılar aynı ortamları paylaşmakta, sanatçılar da şirket ideolojisine uygun sanat yapmakta bir sakınca görmediği için, sanat hamileri ile sanatçılar arasında yeni bir ilişki türü doğmaktadır. (Wu 397-412)

Çağdaş sanatın ya da yerel sanatçı inisiyatiflerinin deyimiyle ‘güncel’ sanatın gözde araçlarından biri olan yerleştirmenin de (enstalasyon) artık metalaştığını söyleyen Jullian Stallabrass, bugün enstalasyonun, biryerden biryere taşınabildiğini, satılabildiğini ifade etmektedir. J. Stallabrass; bir enstalasyonun taşınabilir ya da paketlenemez olmaması, sergilenmesi için büyük alanlar gerektirebilmesi gibi özellikleri nedeniyle satış zorluğu olmasına rağmen; tasarımları gereği ilgi çektikleri için, bir sergi projesine ziyaretçi çekebilmek amacıyla da kullanılarak, zararına da olsa satışa sunuldukları vurgulamaktadır. J Stallabrass, yine de sanat dünyasının yapısı gereği, bugün hala ilgi odağı olsun olmasın, tuval resminin en kolay pazarlanabilen bir sanat formu olarak, ekonomiye bağlı olarak üretilmeye, bireylere, şirketlere satılmaya devam edildiğini belirtmektedir. J. Stallabrass, videonun televizyon için alternatif oluşturduğunu, alışveriş merkezlerinde satış amaçlı olmayan, etkileyici, işlevsiz, bazen devasa boyutlarda, gösterişli nesnelere olarak tanımladığı video sanatını, bu rekabetin örnekleri olarak görür. 1990’lı yıllar ve sonrasında, büyük ticari başarılar kazanan işlerin, bu taktığın ürünleri olduğu yorumunu yapan J. Stallabrass; büyük boyutlu fotoğrafların, dev tablolar olarak bazen de alüminyum panellere basılarak, izleyiciye sunulduğunu hatırlatmaktadır. Az sayıda ve farklı boyutlarda üretilen bu fotoğraflar, hem müzeler için hem de koleksiyonerler için alternatifler sunmuşlardır. 1990’ların başında yaşanan ekonomik durgunluk sırasında, çarpıcı ve kolay işler arayan müzeler için bu tür fotoğrafların, önemli bir seçenek oluşturduğu, yoğun alımlar sebebiyle bu tür işlerin fiyatlarının da hızla yükselmeye başladığı görülmüştür. Öyle ki, J. Stallabrass, bazı fotoğrafların fiyatlarının, klasik ustaların tablolarıyla yarışır hale geldiği yorumunu yapmaktadır. (Stallabrass 14-88)

Eleştirmen Eleanor Heartney, “Açık Artırmaların Savaşı” başlıklı makalesinde; 1980’li yıllarda Japon spekülâtörler ve Ronald Regan yönetimindeki ABD’de koleksiyoner olmaya karar veren yeni zenginlerinin, bankerlerin ve yatırımcıların desteklediği sanat piyasasında, müzayedelerde kırılan rekorlara değinmekte ve ayrıca 1990’larda sanat piyasasının düşüşe geçtiğine dikkat çekmektedir. Fiyatların böylesine dengesizleşmesindeki önemli nedenlerden birinin, birinci el ile ikinci el piyasasındaki farklılıklar olduğunu söyleyen E. Heartney, 1980’lerde müzayedelerin galerilerle işbirliği içinde olduğunu, 1990’da müzayedelerde fiyatların düşmesiyle, bu birlikteliğin de ortadan kalktığını belirtmektedir. Öte yandan, fiyatları yerleşmiş

sanatçıların eserleri, fiyatlarının düşmesine rağmen satılabilmektedir. Bu düşünüşün; özellikle de mesleklerinin ortasında olup da belli bir yükseliş yaşamakta olan galerileri daha da tedirgin ettiğini söyleyen E. Hearney, serbest olarak resim ticareti yapan Jeffrey Deich'in, müzayede satışlarının genç ve orta nesil sanatçıların pazarını yok ettiğine dair şikayetlerini örnek verir. E. Heartney, yukarıda bahsi geçen makalesinde, ayrıca, sanat piyasasında galerilerin, müzayedeler karşısındaki adaletsiz konumuna değinerek; galerilerin sadece satış yapan kurumlar olmadığını, aynı zamanda genç sanatçıların eserlerini tanıtıp kariyer yapmalarına, müze yöneticilerinin, sanat eleştirmenlerinin onları görmesine olanak tanıyan ortamlar yaratmaya çalıştıklarına dikkat çekmektedir. E. Heartney, böyle bir ortamda galerilerin maddi sıkıntılar yüzünden, müzayedelerin yarattığı hareketlilikle baş etmekte çok zorlandıklarının, rekabet edemediklerinin de altını çizmektedir. (Heartney 42-43)

2000'li yıllara gelindiğinde, 1980'li yıllarla birlikte yükselişe geçen şirket koleksiyonculuğu ve bireysel koleksiyonculuk; sanatsal alanda manüplasyon yapıldığı yönündeki tartışmalara rağmen, devam etmektedir. Yazılı ve sözlü basında, müzayedelerde ulaşılan rekor rakamların haberlerine daha sıklıkla rastlanmaktadır artık. Çağdaş Sanatın tuval dışı örnekleri ise, ülkelerin sınırlarını belirsiz hale getirircesine, kocaman bir sanatçı ordusuyla, dünyanın pek çok köşesinde, bienallerle, sanat fuarlarıyla kendini göstermeye devam etmektedir. Sanatçılar, internet üzerinde kurdukları web siteleri ve bloglar vasıtasıyla hem diğer sanatçılar için hem de sıradan insan için daha kolay ulaşılabilir hale gelirken, bu sistem içinde sanal galeriler, müzeler de yerini almaya başlar. Sanat kurumları; şirket mantıyla hareket etmeye devam etmekte, sanatsal etkinliklerini büyük boy reklam panolarıyla duyurmakta, bu etkinlikleri en bilinen 'moda' olmuş ya da trende uygun isimlerin sanat yapıtlarıyla süslemeye çalışmaktadır. Bütün bu etkinlikler, aynı zamanda sanat koleksiyonu da olan şirketlerce de desteklenmeye devam edilmektedir. Geleneksel sanatın, sanat piyasası üzerindeki hakimiyeti sürerken, sanatçı inisiyatiflerinin esas uğraş alanı olan güncel sanat da bu piyasadaki kendine düşen payı, büyütmeye çalışmaktadır.

2.3. Türkiye’de 1970’lerden İtibaren Değişen Kültür ve Sanat Ortamı

Batıdaki Kavramsal Sanat ve etkilerinin görülmeye başlandığı 1970’lere gelmeden önce, Türkiye’de 1960’lı yılların kültür ve sanat ortamına kısaca bakmak yerinde olacaktır. 1960’lı yıllar, Türkiye’de bir sanat piyasasına hazırlık dönemi gibi de algılanabilir. Şehir Galerisi’nde, Taksim Sanat Galerisi’nde, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde sürekli olarak sergiler açılmış, Koç ve Sabancı gibi büyük şirketler holdingleşirken, sanat yapıtı alımlarıyla sanat piyasasını da hareketlendirmişlerdir. O yıllarda başlayan DYÖ resim yarışması, bugün hala düzenlenmektedir. Sanatçılar yurtdışına giderek buradaki sanatsal etkinlikleri yakından görmekte, bilgi ve görgülerini artırmış, döndüklerinde bu etkileri de beraberinde getirmişlerdir. 1960’larda hem bankalar hem de şahıslar özel koleksiyonlarını sergilemeye başlamıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin bu dönemde yaptığı bazı yabancı sergiler ve retrospektif sergilerle, sanat ortamına katkıda bulunan kurumlardan biri olurken, akademi ise, sanat eğitimi veren ve sergiler düzenleyen bir kurum olarak, sanat piyasasında en sözü geçen kurum olma özelliğini elinde tutmaktadır. Ne var ki, akademi eğitimi almamış veya Nuri İyem gibi akademi eğitimi almasına rağmen bu kuruma karşı bir tavır alan sanatçıların varlığı, akademi geleneğini sürdüren sanatçıların hakimiyetini az da olsa sarsmaktadır. Küçük ancak genişlemekte olan bir piyasada kendine yer açmaya çalışma arayışı da, böyle bir kutuplaşmanın bir nedenlerinden biri gibi görünmektedir.

Yazar ve akademisyen M. Üstüipek, 1960’larla ilgili olarak; devletin yaptığı alımlarda ve projelerinde akademinin bünyesinde bulunan sanatçılara öncelik tanındığını ve dolayısıyla bu çatışmaların kaçınılmaz olduğunu ifade etmektedir. Bu sınırlı piyasa koşullarında, sanatçılar için bir diğer seçenek ise, dernekler ya da gruplar halinde bir araya gelerek etkinliklerde bulunmaktır. Piyasanın en etkin kurumu olarak Güzel Sanatlar Birliği, hem İstanbul hem de Ankara’daki sergilerine devam etmektedir. Bu dönemde dikkat çeken diğer oluşumlar ise; her yıl genç sanatçıları teşvik edici ödüllü yarışmalar düzenleyen Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti, düşük fiyatlar ve hatta taksit yöntemiyle halk ile sanatı buluşturmayı amaçlayan Birleşik Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği, 1966’da ilk sergilerini açan Türk Plastik Sanatçılar Derneği, Türk Seramik Sanatçıları Derneği, Türk Yüksek Heykeltraşlar Derneği gibi gruplar sayılabilir. Bu grupların satış dışında bir amaçları

da; sanatçı haklarının korunmasına katkıda bulunacak çalışmalar içine girmektedir. Yukarıda sayılanların dışında, Yeni Dal, Mavi Grup, Soyutçu 7'ler gibi daha çok belli bir sanat anlayışını paylaşan oluşumlar da vardır. Tüm bu dernek ve oluşumlar, bireysel etkinliklere göre, sayıca az olsa da, dönemin güç şartları karşısında bir araya gelerek mücadele ettiklerini göstermeleri açısından dikkat çekicidir. (Üstünepek 143-154)

1970'lere gelindiğinde; akademilerin geleneksel söylemi ile yenilikçi gençlerin arasındaki kutuplaşmanın, 1950'lerden bu yana gelen soyut mu figüratif mi tartışmalarından sonra, hızlanarak devam ettiği görülür. Çünkü batıdaki çağdaş sanatın kollarından biri olan Kavramsal Sanat, Fluxus gibi eğilimler ile birlikte bir sanat ürününün; farklı disiplinlerin bir arada uygulanabildiği, ne resim ne de heykel olan, üç boyutlu ve genellikle güncel olana işaret eden, seyircinin düşünsel olarak katılımını zorunlu kılan çalışmalar da olabileceği görülmüştür. Dolayısıyla, bugün günümüz Türkiye sanat ortamında, özellikle de genç sanatçılar arasında en popüler eğilim olan çağdaş sanatın, bu coğrafya üzerindeki serüveni izlemek açısından 1970'ler, önemli gelişmeler içermektedir.

2.3.1. Batı'nın Sanatsal Alandaki Arayışlarının Türkiye'deki Yansımaları ve Sanat Piyasası

1970'lerdeki sanat ortamını dahi iyi anlayabilmek için; günlük yaşamı, ekonomiyi yakından etkileyen önemli siyasi gelişmelere kısaca bakmak yerinde olacaktır. Zira, bu gelişmeler, doğal olarak sanat piyasasını da etkilemiştir.

İthalatın artıp ihracatın azaldığı, dış borcun sürekli büyüdüğü, ekonomik sıkıntıların fazlasıyla hissedildiği bir dönemdir 1970'ler. Ülke sağ ve sol eğilimler arasında ikiye bölünmüş gibidir. Çatışmalar, lise ve üniversitelerde boykotlar, işçi yürüyüşleri devam ederken, 1970' İzmir ve İstanbul'da sıkıyönetim ilan edilir. 1971'de ise, silahlı kuvvetlerin verdiği muhtıra ile hükümet istifa eder. Yeni hükümet kurulur ancak, çatışmalar, kargaşa sonlandıramamıştır. Sıkıyönetim ilan edilir ve bazı partiler kapatılır. ilan edilir. 1973'de koalisyon hükümeti kurulur ancak, sorunun kökenine inilemediği için terör, şiddet ve anarşi aynı hızla devam etmektedir. 1973'de yaşanan petrol kriziyle birlikte, Türkiye'nin dış borcu daha da yükselmiştir. 1974'deki Kıbrıs Harekatı, zaten ekonomik bir darboğazda olan ülkenin maddi yükünü daha da artırırken, ABD de askeri ve ekonomik amborgolarla ülkenin

ekonomisini daha da zora sokmuştur. Pek çok temel ihtiyaç maddesi için kuyruklar, karaborsa eksik olmamaktadır. Enflasyon giderek yükselirken, özel sermayeyi elinde bulunduranlar için büyüme devam etmektedir. 1977'lere gelindiğinde, yapılan seçimlerde hiçbir parti çoğunluğu sağlayamaz. Sürekli bir koalisyon hükümetinin olması; anarşi olaylarını tetikleyen koşulları da yaratmıştır. Çıkan olaylarla baş etmek için, pek çok ilde sıkıyönetim ilan edilmiştir. 1979'da başında ise, yeni bir parti (Adalet Partisi) tek başına iktidara gelir.

Bu şartlar altında, doğal olarak bir sanat piyasasından sözedilememektedir. Üniversite görevlileri, yazarlar ve basın mensupları gibi kültürel hayata duyarlı, batıyı yakından takip edebilen aydın kimseler ve cumhuriyetten itibaren geleneksel hale gelen devlet desteğiyle belli bir alışkanlık kazanan üst düzey bürokratlar sayesinde, doğru dürüst bir galeri olmamasına rağmen, İstanbul ve Ankara'da sergiler açılmaya devam eder. Resmin yanı sıra, heykel ve seramik sergilerinde de artış olur.

Bu süre içinde, sanat piyasasına bakıldığında; öncelikle alıcı ile sanat yapıtı arasına araçlar girmeye başlamıştır. Milliyet Sanat Dergisi'nin Eylül 1978 sayısında, Ahmet Köksal'ın kaleme aldığı makeden, resmin artık bir yatırım aracı olarak görülmeye başlandığı anlaşılmaktadır. Yine aynı derginin Aralık sayısında Orhan Duru'un "Devlet Elindeki Resimler: Kapalı kapılar ardında duran ve kıyıma uğrayan yüzlerce tablo" adlı yazısında; son birkaç yıl içinde, hali vakti yerinde olanların, iş adamlarının, müteşebbüslerin, Paris ve New York'takine benzer şekilde, yatırım amaçlı olarak sanat eserlerine yöneldiğine vurgu yapılmaktadır (Üstünipek, 163-164'de aktarılmıştır).

1970-80 arasında Türkiye'deki sanat piyasasında; talebe göre fiyatlar da giderek yükselmiştir. Sanatta talebi belirleyen kesimin özellikleri, sanat yapıtı piyasasının da niteliği ve niceliğini göstermektedir. Yoğunlaşan talebin en büyük nedeni, sanat eserinin bir yatırım değerinin farkına varılmasının yanı sıra; orijinal sanat eserine sahip olmanın getirdiği prestij ve bunun vereceği haz da itici bir faktördür. Söz konusu dönemde, bankaların ve şahısların koleksiyonlarının teşhirine devam edilmiştir. 1970'li yılların başında, artan talep nedeniyle özel galerilerin sayısında da artış görülür. Galeriler; satıştan belli bir komisyon alınması esasına dayanan galericilik prensibiyle çalışmaya başlamışlardır artık. Böylece sanatçının üzerindeki

satış sorumluluğu da göreceli olarak, galericiye geçmiş olur. Türk Resim Sanatının ilk örneklerinin sınırlı sayıda olması nedeniyle; galericiler ve sanat piyasasının diğer aktörlerinin de yönlendirmesiyle, bir anlamda piyasasının devamı için, Cumhuriyet'in ilk dönemine, ancak hayatta olmayan sanatçılara doğru, bir eğilim oluşmuştur. Bu sanatçılardan bazıları Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fikret Mualla, Aliye Berger gibi isimlerdir. Başlangıçta 19.yüzyıl ve 20.yüzyılın ilk yıllarında etkinlik gösteren ve hayatta olmayan sanatçıların yanı sıra, zaman için 1914 Kuşağı ve Cumhuriyet Dönemi'nin ilk kuşağının hayatta olmayan sanatçılarının yapıtları da pazara dahil edilir. (Üstünipek 165-170)

1973-1980 yılları arasında eski tarihli kısıtlı bir kaynak olması, galericilerin de tavsiyeleriyle, sanat alıcısı bu defa da yaşayan sanatçıların güncel eğilimleri taşıyan çalışmalarına yönelmiştir. Bu anlamda, öncelikle yaşayan ancak ustalığını da kanıtlayan sanatçılar gündeme getirilir. 1914 Kuşağının son temsilcisi olup 1977'de vefat eden Hikmet Onat, İbrahim Safi, Adil Doğançay, Ayetullah Sümer, Eşref Üren, Elif Naci, Ali Çelebi, Cevat Dereli, Sabri Berkel, Nurullah Berk , Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Hakkı Anlı ve Hamit Görele gibi sanatçılardan sonra, onları izleyen kuşaktan Nuri İyem, Cihat Burak, Neşet Günel, Avni Arbaş, Adnan Varınca gibi sanatçılar; resim sanatındaki kariyerleri ve saygınlıklarıyla doğal olarak yeni yeni oluşmaya başlayan alıcı kitlesinin ilgisinin çekileceği düşünülmektedir. 1970'lerin ortasında, rağbet gören sanatçılar ve eserlerin fiyatlarıyla ilgili olarak Ahmet Köksal'ın Milliyet Sanat Dergisi Eylül 1978 sayısındaki yazısında belirttiğine göre; Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Hüseyin Zekai Paşa, Şevket Dağ kuşağından sanatçıların yapıtları ile daha sonraki kuşaktan Cevat Dereli, Turan Erol, Necdet Kalay gibi sanatçıların çalışmalarının satış fiyatları arasında; hayatta olmayanların lehine olmak üzere büyük farklar vardır. .

Başlangıcından 1970'lere kadar giderek bireyselleşen bir üslubun, sanatsal alanda bir çeşitlilik meydana getirdiği de görülmektedir. Böylece alıcı, kuşaklar arasında olduğu kadar, üsluplar arasında da bir tercih yapmaktadır. M. Üstünipek, dönemin üsluplarını özetle üç başlık altında toplamıştır:

- İzlenimci-gerçekçi manzara geleneğini sürdürenler
- Modern figüratif resim yapanlar, toplumsal gerçekçiler ve naifler
- Soyut eğilimler(Üstünipek 175).

İzlenimci-Gerçekçi manzara geleneğini sürdürenlerin büyük çoğunluğunu eski ustalar oluşturursa da, Güzel Sanatlar Birliği'nin de desteğiyle orta ve genç kuşaktan bazı sanatçılar da bu üslubu kullanmıştır. Soyut eğilimlere gelince, 1960'dan itibaren hız kesse de, önemli bir üslup olarak dönemin sanat ortamında yerini almıştır. Ancak, genellikle klasik izlenimci tarza yönelen alıcıların ağırlığını koruduğu sanat piyasasında, soyut sanat yapanların satış hacmi tahmin edilebileceği gibi pek yüksek olmamıştır.. (Üstünipek 170-178)

Cahit Aral 1970'li yılların bir kırılma noktası olduğunu söyleyerek; Türkiye'de hem toplumsal hem de siyasi yaşamda önemli değişikliklerin yaşandığını vurgulamaktadır. C. Aral, aynı zamanda, 1970'lerde akademiden mezun olan birinin, günümüz şartlarında bir sanat ortamıyla karşılaşmadığını, galerilerin sayıca azlığı, yeni mezunları sadece yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamak üzere öğretmenlik ya da gelir getirebilecek başka alanlara doğru yönlendirildiklerinin de altını çizmektedir. Aynı dönemde, yükselen siyasi olaylarla birlikte, sanatçıların hayata daha farklı bakıp üretim yapabilmeleri amacıyla, Görsel Sanatlar Derneği'ni oluşturduklarını söyleyen Aral, başlangıçta çok az üyesi olan derneğin zamanla üyelerinin de arttığını sözlerine eklemektedir. Aynı dernek içinde, C. Aral, birbirinden çok farklı ifade tarzları ya da farklı dünya görüşünü paylayan insanların bir arada sanat üretmeye çalıştıklarını ifade etmektedir (Bek 474-479'de aktarılmıştır).

Gülsüm Karamustafa, Cahit Aral gibi 1970'li yıllardaki anarşi ortamına dikkat çekerek, 1970 ve 1980'li yıllarda genel olarak dışa kapalı içe dönük bir hayat yaşadıklarını belirtmektedir. G. Karamustafa; bu ortama sanatçıların da tepkisiz kalmadığını, bilinçli ve örgütlü bir çalışmanın Görsel Sanatlar Derneği ile başladığını ifade etmektedir. 1970 öncesi sanatsal ortamın, akademi ve her yıl düzenlenen Devlet Resim Heykel Sergilerinden ibaret olduğunu söyleyen G. Karamustafa, bu durumun değişip zenginleşmesi, yıkılıp yeniden yapılanmasının 1970'lerde başladığını vurgular. G. Karamustafa, sözkonusu dönemin, aynı zamanda akademinin egemenliğinin yıkılmaya başladığı, özel galerilerin sayısının artmaya başladığı, devlet sergileriyle sınırlı kalmayan sanatın, kendine uygun alanlar bulduğu bir dönem olduğunu da sözlerine eklemektedir (Bek 483-486'de aktarılmıştır).

Sanat Tanımı Topluluğu (STT) kurucularından sanatçı Şükrü Aysan, 1970'de Avrupa sınavını kazanarak birkaç sanatçıyla birlikte Paris'e eğitime gönderildiğini ve

döndüğünde Akademi’de görevlendirildiğini belirtmektedir. Akademi’de Adnan Çoker ile birlikte çalışırken, kavramsal sanatın içeriğini de öğretmeye çalıştığını söylemektedir. Akademinin her zaman ilerici ve öncü bir kurum olduğunu vurgulayan Ş. Aysan; hocaları olan Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Nurullah Berk gibi sanatçıların yurtdışında da okullarda ve atölyelerde eğitim aldıklarını ve 1927 itibarıyla Türkiye’ye çağdaş sanatı getirdiklerini belirtir. Daha sonra yurtdışına giden kişilerin de, dönüşlerinde güncel sanatı da beraberinde getirdiklerini ifade eden Ş. Aysan, akademide hiçbirşeyin engellenmediğini, bugünden daha özgür bir ortam olduğunu da sözlerine eklemektedir (Bek 513-515’de aktarılmıştır).

1970’li yıllarda adından söz ettiren sanatçı örgütleri, ortak sanat anlayışından çok, ortak bir amaç etrafında toplanmış gibidir. Meslek dayanışmasının esas olduğu, resmi kurumlarla ilişki kurmayı kolaylaştıran örgütlenmeler şeklindedir. 1970’lerde kurulan belli başlı sanatçı grupları; Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği, Suluboya Ressamlar Grubu, Ankara Kadın Ressamlar Derneği, Altılar Grubu, Görsel Sanatçılar Derneği, Türkiye Muharipler Derneği Plastik Sanatlar Kolu, Sanat Tanımı Topluluğu (STT) ve Maltepe Ressamları şeklinde örneklendirilebilir. (Bek 110)

Sanat Tanımı Topluluğu (STT), Türkiye’de Kavramsal Sanat uygulamalarını ilk yapan gruplardan biri olması dolayısıyla özel bir önem gerektirir. Topluluğa ilişkin olarak, 1977’de Şükrü Aysan, öğrencisi Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner’den oluşan grubun kuruluş amacını, Ş.Aysan şöyle aktarmaktadır:

[...] bir araya gelme, o günlerdeki sanat anlayışının belirsizliğine, tuval yüzeyinde anlatımcı dışavurumcu öğelerin hayli geçerli olduğu döneme, bir tepki oluşturabilmenin yönlendirmesi olarak düşünülebilir (Bek 115’de aktarılmıştır).

STT’nin batıdaki Sanat ve Dil (Art and Language) benzer özellikler taşımaktadır. Grubun 1978’deki ilk sergisinin ardından, Şükrü Aysan; atılabilir sanat nesneleri oluşturmak yerine, sanatsal üretim alanının genişletebilen bir etkinlik yapmayı amaçladıklarını ifade etmektedir (Bek 116’de aktarılmıştır).

1970’lerin sanat ortamı ve STT ile ilgili olarak sanatçı Nancy Atakan; yakın tarihte, batıdaki sanat ortamında Yeni Dada’cılar, sonra Pop Sanat akımının öncüleri tarafından getirilen eleştiri ya da tepkiler ve onları izleyen Eylem, Yoksul Sanat, Vücut Sanatı, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Oluşumlar, Gösteri Sanatı ve Süreç Sanatı’yla başlayan gelişmelerden, Türkiye’deki sanatçıların da

etkilenmesinin kaçınılmaz olduğu yorumunu yapmaktadır. Bütün bu eğilimler; yalnızca klasik resim ya da heykel geleneğini sorgularken, sanatçının kullanabileceği alternatif teknik ve malzeme önerisi getirmekte, ayrıca, sanatçı-sanat eseri-izleyiciyi kapsayan sac ayağının dengesini de yeniden kurmaya çalışmakta, sanatın tanımını günlük hayatın içine doğru yaymaktadır. Nancy Atakan, 1960'lar ve 1970'lere ilişkin batı kaynaklı yeniliklerle ilgili olarak, örneğın, Altan Gürman ve Füsün Onur'un, Fransız Yeni Gerçekçilik akımının etkisiyle Pierre Restany'in "Sanatın Öteki Yüzü" adlı çalışmasını, Türkiye'de uygulamaya başladıklarını, böylece, Türkiye'deki sanat piyasasını Pop Sanat, Dada ve Gerçeküstücülükle ve M. Duchamp'ın başlattığı anlayışla da tanıştırmış olduklarını ifade etmektedir. Bir süre sonra, Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin, 1977-1987 yılları arasında İstanbul Sanat Fuarı kapsamında iki yılda bir düzenlemiş olduğu Yeni Eğilimler Sergisiyle de bu akımlar iyice pekişir. Bu sergilerin ilk örneklerinde yer alan sanatçıların başlıcaları; Serhat Kiraz, Cengiz Çekil, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Gürel Yontan ve Gülsüm Karamustafa'dır. Bütün bu sanatçılar, klasik resim heykel geleneğinden gelmekle birlikte, bu geleneğın dışında yaptıkları çalışmalarla izleyicileri şaşırttıkları ve Türk Sanat piyasasını Çağdaş Sanatla tanıştırdıkları söylenebilir. Bu sanatçılardan bazıları bir araya gelerek, STT'yi kurarken, bazıları da Sanat ve Dil Grubunu kurmuştur. Bu grupların genel özelliği, Türkiye'de Kavramsal Sanatın tanınmasına katkıda bulunmaları, imge ile dil arasındaki ilişkiyi sorgulayan atölye çalışmaları yapmalarındır.

N. Atakan; 1980 kuşağı sanatçılarına gelince, onların yukarıda bahsi geçen dönemi, farklı gruplara ya da akımlara rağmen, bir bütün olarak algıladığını ve aynı kuşağın o dönemin genel özelliklerini ya da amaçlarını aşağıdaki gibi özetlediklerini belirtir:

- *Güçlü sanat kurumlarının varsayımlarını yıkmak
- *Sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak
- *Algılama sınırlarını sorgulamak
- *İmge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek
- *Sanat kavramını estetikten ayırmak
- *Süreç/ürün ilişkisini sorgulamak
- *Galeri/müze/sanat dergisi sistemine bir alternatif geliştirerek, sanat yapıtlarını yaygınlaştırma için yeni yollar bulmak
- *Sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak. (11)

STT'nin aynı dönemlerde kurulan Sanat ve Dil grubuyla ortak pek çok özelliği olduğunu belirten N. Atakan, her iki grubun da, biçimselliğe alternatif olarak M. Duchamp veya Sol le Witt'e gönderme yaptıklarının altını çizer. STT, bünyesindeki sanatçılarla birlikte, satılabilir nesnelere üretmek yerine, sanatın sınırlarını ve işlevlerini soruşturur. Benzer bir amaç çerçevesi içinde her iki grup da, tartışmalar ve ortak etkinlikler düzenlemektedir. (Atakan 12-13)

1980'lerde, geleneksel sanata ve mevcut siyasi ortama karşı konumda oluşturulan sanatçı örgütlerine gelince; öncelikle, kendini siyasi söylem bir içinde konumlandıran ve bugün bir sanatçı inisiyatifi olarak kabul edilen Karşı Sanat Çalışmaları'ndan bahsetmek yerinde olacaktır. Karşı Sanat Çalışmaları, 1980'lerden günümüze, kesintisiz olarak gelebilmiş tek sanatçı inisiyatifi gibi görünmektedir. Karşı Sanat'ın kurucusu olan Feyyaz Yaman, grubun resim yapma ihtiyacından doğduğunu belirtir. 1980'de akademiden mezun olan F. Yaman; hem dönemin siyasi, hem de sanat ortamı açısından resim yapmanın ve ayakta kalabilmenin zorlularından bahsederek, bu anlamda grup olmanın bir çok sorunu öteleyeceğini düşünerek başladıklarını belirtir. Öncelikle bir atölye disiplini kurulmaya çalışılır. F. Yaman; Bedri Rahmi atölyesinden, 'tuval resmi bitti şiarıyla' mezun olmuş insanlardan biri olduğunu belirtmekte, buna paralel olarak, duvar resmi, fresk, değişik rölyefler deneyerek, sanat için başka alanlar açmaya çalıştıklarını vurgulamaktadır. F. Yaman, öğrencilik yıllarından itibaren politik bir ortam içinde, 70' kuşağı olarak sıkı bir şekilde Marksizmle ilgili olduklarını vurgular. Bu çalkantılı ortam içinde, okulun içinde akademisyenlerin dayattığı gelenekçi sanat düşüncesi vardır. F. Yaman, o dönemde, gerçek, hakikat veya toplumsal sorumluluk gibi konularda kendilerini aşma, akademik ortamdan ayrıksı bir duruş gibi bir zorunluluk hissettiklerini söyler. Üstelik mezun olduktan sonra, yaşanması muhtemel ekonomik problemler vardır. Bu noktada, grubun belli bir yerde ve karşı tavırda olması gerektiğini düşündükleri için "Karşı Sanat Çalışmaları" kurulur. F. Yaman, Karşı Sanat Çalışmaları'nın geçmişte yaptığı sergilere bakıtığında, onları 'slogancı, devrimci-romantik' tarzda çalışmalar olarak yorumlamaktadır. "Pankart 78" bu sergilerden biridir. F. Yaman, batı dünyasına göre çok daha geç yani 1970'li yılların sonunda, Berthold Brecht, George Lucas veya Christopher Caudwell eleştirileriyle *ancak* tanışabildiklerini belirtmektedir. F. Yaman, sonuçta, o döneme ilişkin olarak, yaptıkları işlerden para kazanmadıklarını, düşünsel olarak da yeterince

beslenemediklerinin altını çizmektedir (Çalıköglü, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 2” 108-112’de aktarılmıştır).

1980’ler; ekonomi piyasasında devletin gücü zayıflarken, burjuvazinin ya da işadamlarının gücü artmaya başladığı, hatta işadamlarının; devletin devletçilik ilkesi adına kendini denetlemesini kabul etmez bir tavır sergilediği bir dönemdir. İşadamları, mevcut sermayelerini daha da çoğaltmak adına, uluslar arası piyasaya girmeye başlamış ve batının kullandığı en son teknoloji ile tanışmakla kalmamış, bu teknolojinin Türkiye’de de uygulanmasına ön ayak olmuşlardır. Özel tv kanallarının uydu aracılığıyla yayınlar yapması yine bu döneme rastlar. 1980’lerin başındaki Anavatan Partisi (ANAP) iktidarı, neoliberal ekonomiyi benimseyen bir parti olarak; telekomünikasyon alanında yaşanması muhtemel gelişmeleri de önceden görüp, hükümet programında buna göre değişiklikler yapmış ve bu anlamda devlet tekelinin esnetilmesi yönünde bir tavır almıştır.

Bugün dönüp geriye bakıldığında, 1980’li yıllar, bazıları için, Türkiye’nin kapitalizme tanıştığı ve olgunlaştığı yıllar olarak görülürken, bazılarının göre ise, 1980’lere gelmeden önceki yıllarda edinilen ekonomik, siyasal ve toplumsal kazanımların büyük ölçüde yitirildiği yıllar olarak tanımlanmaktadır. O döneme bakıldığında, ANAP’la birlikte, devletin kendi güç alanını daraltması, burjuvazinin daha da güçlenmesine neden olmuştur. Bunun sonucunda da, sınıflar arasında görece de olsa eşitlikçi bir tavır sergileyen devlet, burjuvaziden yana tavır almıştır. Onun, toplumun kendisini kültürel ve ekonomik anlamda geliştirecek adımları atmasına yardımcı olmasını beklemiştir. Bu tavrıyla devletin kendisinin, ulus-devlet kavramının sarsılmasına katkıda bulunduğu şeklinde yorumlar yapılır. Bunun sonucunda, devletin dışarıda bıraktığı kimlikler gruplar, kendilerini ifade etmek için bir araya gelme ihtiyacı duyarlar. O yıllarda, Sivil Toplum kavramını sıklıkla rastlanması da buna bağlanmaktadır. (Kahraman, “Postmodernite” 74-88)

2.3.2. Bienallerin* ve Müzayedelerin Etkisi

İstanbul Sanat Festivali’nin temelleri, 1968’de Nejat Eczacıbaşı tarafından atılmıştır. Bugün içinde film, caz, blues, tiyatro gibi festivalleri ve İstanbul Bienalini de alarak 1973’de İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) olarak yoluna devam eden

*bienal: yıl aşırı, iki yılda bir. (tdkterim.gov)

kurum, 1987’de 1. İstanbul Bienali’ni düzenlemiştir. 1987’den itibaren, bienalin teması, kullanılacak mekanlar, seçici kurul ve davet edilecek sanatçılar sürekli olarak değişmiştir. Beral Madra’nın küratörlüğünde yapılan ilk İstanbul Bienali 1987’de Uluslar arası Çağdaş Sanat Sergileri başlığı altında yapılmıştır.

Bu tarihten itibaren, kelime anlamına uygun olarak iki yılda bir düzenlenmesi kararlaştırılan Bienal, 1991’deki körfez savaşı nedeniyle 1992’de düzenlenmiştir. 1980’lerden itibaren, gündeme gelen küreselleşme kavramıyla birlikte, Türkiye de bu küreselleşmenin en azından ekonomiyile ilintili tarafına katılma gereği duymuş ve o tarihlerden itibaren de, kısıtlı bir alanda kalan uluslar arası kültürel ve sanatsal iletişim, paylaşım olanakları da genişlemeye başlamıştır. Bütün bu değişimler, özellikle İstanbul’da cereyan etmektedir. Bu değişim ve dönüşümün önemli öğeleri olan festivaller, kültürel olguların küresel ekonomi pazarına girmesine neden olur. Aynı zamanda, bütün bu etkinlikler, başından bu yana örnek alınan batı ile bütünleşme yolunda atılan ciddi adımlar olarak kabul edilmektedir (Yardımcı 14-28)

1970’lerde olduğu gibi, sanat alıcısı 1980’lerde de tercihini hala hayatta olmayan ve batılı tarzda resimler yapan sanatçılardan yana kullanmıştır. Mehmet Üstünipek, bu eğilimini kıran, 1980’li yıllarda yeni dışavurumcu resmi ülkeye sokan iki isimden bahseder. Bu kişiler Bedri Baykam ve Fikret Mualla’dır. Her iki isim de, Türk resim alıcısının alışkanlıklarının kırılmasına neden olmuştur. Bu arada, kavramsal sanatın etkisindeki sanatsal etkinlikler de devam etmektedir. Bu çalışmaların, dönemin sanat piyasasında her hangi payı yoktur. Bunun nedenlerini, M. Üstünipek, hemen tüketilebilir malzemelerden oluşmaları, belli bir mekan ya da zamana bağlı olmaları şeklinde sıralamaktadır. Yine de ‘öncü’ çalışmalar; Yeni Eğilimler Sergileri ve Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri üzerinden etkinliklerini sürdürmüştür. M. Üstünipek, bu tür çalışmaların ağırlıklı olarak büyük çapta yer aldığı etkinliklerin, İKSV tarafından gerçekleştirilen İstanbul Bienalleri olduğunu belirtir. 1980’lerin sonuna doğru, hem sanat müzayedeleri, hem de İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından yapılmaya başlanan ve ağırlıklı olarak hem yerli, hem de yabancı sanatçıların güncel sanat çalışmalarını kapsayan İstanbul Bienalleri ile İstanbul Sanat ortamı daha da hareketlenir. 1980’lerde, tuval resimlerinin fiyatları sürekli yükselirken, fiyatları daha uygun olması sebebiyle özgün baskılar da ilgi görmeye başlamıştır. 1988’de, bünyesinde çağdaş sanat yapıtlarına da yer veren bir müzayede

yapılır. Böylece, eski ustaların yanı sıra yaşayan sanatçıların güncel üretimlerini de kapsayan müzayedeler; hem galericiler için olumsuz koşullar oluşturur hem de yarattığı sansasyonel haberlerle, tam olarak oturmamış sanat piyasasının dengelerini bozmakta da geçikmezler. 1980'li yıllar aynı zamanda, sanat piyasasında müzayedelerin artmaya başladığı yıllar olarak da dikkat çekmektedir. Yine de yapılan satışlara bakıldığında, hala değer ölçütlerinin tam olarak oturmadığı, fiyat kargaşasının yaşandığı ve bir süre sonra sahte çalışmaların da gündeme geldiği bir dönem olmuştur. Öte yandan, çağdaş sanat eserlerinin müzayedelere girmeye aynı yoğunlukta devam etmektedir. 1990 yılında, ünlü İngiliz müzayede firması Sothebys, İstanbul'da çağdaş Türk sanatçıların yer aldığı bir müzayede düzenler. Ancak bu etkinlikler, alıcıların eskiye yönelik klasik-izlenimci merakını tam olarak kıramamış, dolayısıyla müzayedede beklenen satışlar yapılamamıştır. Oysa aynı dönemde, yine müzayedelerde klasik eğilimdeki eserler büyük ölçüde prim yapmaya devam ederler. Müzayedelerin, eski çalışmalara yönelmesiyle yarattığı hareketliliğe paralel olarak, müzayede yapan kurumların sayısında ve düzenledikleri etkinliklerde de artma olur. 1990'lı yılların müzayede kataloglarının, ayrıntılı ve bilimsel görünümü, 1980'lerdeki katalogların mütevazî görünümünden bir hayli farklıdır artık. M. Üstünipek, müzayelerin bu derece etkili olmaları sebebiyle, 1990'ların aynı zamanda galerilerin de hem ticari hem de sanatsal alandaki eksikliklerini gözden geçirip tamamlamaya çalışmalarına sebep olduğunu belirtmektedir. (Üstünipek 188-219)

1980'lerde, dergilerdeki sanat eleştirilerine bakıldığında, genel olarak, Çağdaş Sanat Müzesi gibi kurumların eksikliğinden, çağdaş sanat ile uğraşan Türk Sanatçının Batılı bir sanatçıya göre yetersiz olduğundan ya da devletin sanata yeterince değer vermemesiyle ilgili şikayetler görülmektedir. Ancak dönemin olumlu özellikleri de vardır. Örneğin galerilerin ve dolayısıyla sanat alıcılarının sayısı artmış, konuyla ilgili yabancı yayınlar Türkçeye çevrilmiştir. Yine aynı dönemde, 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, 'A, B, C, D Sergileri' ve benzer tarzda çalışan sanatçıların bireysel sergileri, Çağdaş Sanata yönelik örneklerin artmasına katkıda bulunmuştur. Çağdaş sanatın, Türkiye'deki sanat ortamına tanıtılmasında katkıları olan İstanbul Bienalleri'ne katılan Türk Sanatçıların, 1980'ler yine de resim-heykel ağırlıklı eserlerle katıldıkları görülür. Nancy Atakan, 1990'lara gelindiğinde; Türkiye'de serbest piyasa ekonomisi ya da neo liberal ekonomi gelmiş, ekonomi görece rahatlamış, teknolojiye yeni ve daha hızlı iletişim

olanakları sunmuştur. Böylece yurtdışında yaşanan gelişmeler, neredeyse eş zamanlı olarak Türkiye’de de izlenmeye başlanır. 1992’de yapılan 3. İstanbul Bienali’nde Türk sanatçıların de yerleştirlerine (enstalasyon) rastlanmaktadır artık. Bienallerle İstanbul’a gelen yabancı sanatçıların yanı sıra, Türk Sanatçılar da yurtdışındaki etkinliklere katılmaya başlar. (Atakan 13-14)

Levent Çalıkoğlu, “Çağdaş Sanat Konuşmaları” adlı kitap serisinde; çağdaş sanat yapan sanatçılarla, 1970’li yıllardan 2000’li yıllara uzanan bir süreç içinde, Türkiye’deki çağdaş sanatın serüvenini soru-cevap şeklinde söyleşilerle aktarmaya çalışırken, okura da, bu toplantılara katılan sanatçıların sanat piyasası ile ilgili ne düşündüklerini ya da bu piyasadaki ne beklediklerinin ipuçlarını vermektedir. Örneğin ‘Çağdaş Sanat Konuşmaları’ dizisinin 3. Serisi için yapılan toplantıya katılanlardan biri de sanatçı Mehmet Ergüven’dir. M. Ergüven; 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980’nin; 1990’ların resim piyasasını belirleyen üç temel olay olduğunu ifade eder. Bahsi geçen üç askeri müdahale ile, Türkiye’nin toplumsal düşünce yapısında derin izler bıraktığını ifade eden Ergüven, örneğin 27 Mayıs’la birlikte Türkiye’nin ilk kez Marksizm’le tanıştığını, Nazım Hikmet’in okunabilir hale geldiğini, Sartre ve Camus’un tanınmasıyla pek çok insanın varoluşçu tavra büründüğünü gibi gelişmelerden söz ederken; 12 Mart’la ve 12 Eylül’ün öncekine nispeten daha büyük toplumsal yaralar açtığını sözlerine eklemektedir. Özellikle 12 Eylül ihtilalinden sonra, Turgut Özal ile birlikte, yeni dünya görüşüyle tanışan toplumun, küreselleşmenin bedelini de tek taraflı ödemek durumunda kaldığını belirtmektedir. M. Ergüven’e göre; geçmiş yıllardan bu yana gelen soyut mu figurative mi tartışmalarının yerini, 1990’larda artık tuval resmi tartışmaları almıştır. M. Ergüven, ayrıca, tuval resminin aleyhine gelişen tartışmaların, Bienallerle birlikte, sanat ortamının, kimsenin birbirini dinlemediği kamplaşmalara götürdüğünün de altını çizmektedir. (Çalıkoğlu, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 3” 228’de aktarılmıştır).

1990’ların resim mi enstalasyon mu anlamından neredeyse ikiye bölündüğünü hatırlatan Ali Akay ise, 1995’de Rene Block’un küratörlüğünü yaptığı 4. İstanbul Bienali’nden sonra, İstanbul Bienali’nin yabancıların küratörlüğünde gerçekleştirilmesinin tartışmaları büyüttüğünü de sözlerine eklemektedir. Dolayısıyla, A. Akay, geleneksel anlamda resim yapan grupların bienallere gitmeyi

reddettiği gibi, akademilerde hoca olan öğrencilerine dahi, bienallere gitmemelerini öğütlediğini, ‘oralarda saçma sapan şeyler yapıldığını’ söylediklerini belirtir. Artık bir yanda çağdaş sanat, diğer yanda modern resim geleneği bulunmaktadır. (Çalıköğlü, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 3” 26-27’de aktarılmıştır).

Konuyla ilgili olarak, Emre Zeytinoğlü da, 1990’lı yıllar itibarıyla ortaya çıkan yeni sanat eğilimleri ile geleneksel disiplinlere paralel yapılan sanat arasındaki ayrımın, bienallerle birlikte sanatçıları tam olarak ikiye böldüğünden bahsetmektedir. E. Zeytinoğlü, böylece bienal sanatçıları ve bienal dışı sanatçılar olmak üzere iki kampa ayrılan sanat ortamında, iki grup arasında; bienale katılmak ya da eklenmek isteyen sanatçıların nedenlerinin ne olduğu, nasıl çalıştıkları ya da, diğer tarafta olanların yani geleneksel eğilimde olanların niçin bu tabana sadık kaldıkları yolunda anlamlı bir tartışmanın da yaşanmadığının altını çizmektedir. Aynı konu ile ilgili olarak, bir diğer konuşmacı olan Hüsamettin Koçan ise; 1990’lı yıllara akademiye muhalif yıllar olarak tanımlamakta, bir yandan piyasayı geliştirebilecek fuarlar düzenlenirken, bir taraftan da ona zıt yönde gelişen Genç Etkinliği sergilerinin düzenlendiğini hatırlatmaktadır (Çalıköğlü, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 3” 147-182’de aktarılmıştır).

2.3.3. “Sivil” Olgusunun Gündeme Gelişi

Yazar ve akademisyen Ömer Çaha, “Sivil Toplum ve Demokrasi” adlı kitabında; Cumhuriyetin ilk yıllarında kurulan sivil bir oluşum olan Türk Kadınlar Birliği’nin, devletin manevrasıyla dağıtıldığından, devletin bizzat kendisinin feminist söylemi sahiplendiğinden bahsetmektedir. Ö. Çaha, benzer şekilde, 1980’li yılların ortalarında artan çevrecilik bilinci ile bir Yeşiller Partisini oluşturabilecekken, yine aynı manevralarla, böyle bir ihtiyacı giderecek bir Çevre Bakanlığı’nın kurulmasıyla gereksiz hale getirildiğini belirtir. 1980’lerde tekrar gündeme gelen kadın hareketi için ise, devlet, Kadın Bakanlığı projesini öne sürmüştür. Ö. Çaha, *sivil toplum* kavramının modern çağda Friedrich Hegel ve Antonio Gramsci ile popüler olduğunu öne sürmektedir. Her iki düşünürde de bu kavramın ortak anlamının; sivil toplumun politik alanın dışında kalması yönünde olduğunu belirten Ö. Çaha, bu kavramın zamanla siyasal pratikler içindeki anlamının, NGO (Non-Governmental Organizations) ile yani devlet kurumu olmayan, sivil yapılanmalar olarak ifade edildiğini belirtir. 1980’lerde, küreselleşmeyle yayılan ABD Kültürü ile, Türkiye’de

de sivil toplumun anlamının NGO'ya terfi ettiğinin altını çizmektedir. Dünyanın geneline bakıldığında, en azından ABD'de, bu grupların çoğunu dini örgütlerin oluşturduğunu öne süren Ö. Çaha; laik system gereği dini grupların devletten veya iktidardan uzak yer almaları gerektiğini vurgulamaktadır.

Ö. Çaha, genel olarak toplumların iki kutup arasında şekillendiğini ifade etmektedir: Biri sivil toplum, diğeri de devletin ideolojisini benimsemiş çoğunluğu temsil eden, farklılığa ve çok sesliliğe tahammül edemeyen ideolojik toplum. Komünizm, faşizm ve son olarak da üçüncü dünya ülkelerindeki milliyetçilik bilinen ideolojik devlet ve toplum yapıları olarak görülmektedir. Sivil topluma gelince; bu topluma oluşturan bireyler, gönüllü olarak bir amaç doğrultusunda bir araya gelmektedir. Sivil Toplumların, kamusal alanla ilişkilerine gelince, Ö. Çaha'nın İngiliz düşünür John Locke'ın konuyla ilgili anlatımlarından yaptığı yoruma göre; sivil toplum, özel aile alanının dışında yani kamusal alanda tanımlanmalıdır. Dolayısıyla, sivil toplum, kamusal alanın gelişmesine paralel gelişecektir. Onun görülür olması, kamusal alandaki tanınırlığıyla mümkündür. (Çaha vd. 10-19)

Sivil toplum kavramı, sosyal gruplarla da (Atatürkçü Düşünce Derneği, Çağdaş Hukukçular Derneği vb) özdeşleştirilir. En azından birey ile devlet arasındaki mekanizma olarak sivil toplumu kabul eden anlayışlarda bu böyledir. 1960 sonrasında, Avrupa'da ortaya çıkan dinamizmin tetikleyici unsuru sosyal gruplar olmuştur. *68 Kuşağı* da denen bu sosyal gruplar, içinde yaşadıkları demokratik sistemin, çok kültürlülük, aykırılık, alternatif yaşam biçimlerine karşı tahammülünü ya da kabul edebilirlik sınırlarını genişletme amaçlı ortaya çıkmışlardır. (Çaha v.d. 20)

Türkiye'deki Sivil Toplum olgusuna ilişkin olarak, Vehbi Bayhan'ın "Türkiye'de Sivil Toplum Örgütleri, Demokrasi ve Patronoj" başlıklı makalesinde belirttiğine göre; sivil toplumların bir özelliği de, beşeri sermayeye dayanmasıdır. Beşeri sermaye, insanlar arası dayanışma, yurttaşlık bilinci ve ortak ahlaki değerlerden meydana gelir. V. Bayhan, çevrede olup bitenlerle ilgilenme, sorunlara çözüm bulma, öneriler getirme, beşeri sermayenin en önemli özelliklerinden olduğunu belirtmektedir. (Bayhan 156-159)

Şair ve yazar İsmail Mert Başat, Sivil Toplum Örgütleri'nin (STÖ), batıda uzun zaman Non-Governmental Organizations (NGO) olarak, hükümet ve hükümete bağlı

birimlerin dışındaki tüm organizasyonları içine alacak genişlikte bir tanımlama içinde var olduklarını söyler. Bu tanım, zamanla ‘ticari olmayan, kar amacı gütmeyen’ şeklinde geliştirilmiştir. İ. M. Başat, 1994’de Birleşmiş Milletlerin sivil toplum örgütlerinin tanımını şu şekilde yaptığını bildirmektedir:

Üyeleri bir ya da birden fazla ülkenin vatandaşlarından veya vatandaş derneklerinden oluşan, faaliyetleri işbirliği yaptığı bir ya da birden fazla topluluğun ihtiyaçları doğrultusunda üyelerin ortak iradesiyle şekillenen, kar amacı gütmeyen kuruluşlar (Başat 54’de aktarılmıştır).

İ. M. Başat, bu tanımın ucu açık ve muğlak olduğunu vurgulayarak, örneğin bir amatör tiyatro topluluğunun STÖ olarak tanımlanıp tanımlanmayacağını, ya da bu grubun sokak tiyatrosu yaptığında bir STÖ olarak tanımlanmaya hak kazanıp kazanmayacağı şeklinde tartışmaya açık sorular yöneltir. Ayrıca aynı tanımda kamusal alandan bahsedilmemesi sonucu; kar amacı gütmeyen masonik örgütleri de kapsayabileceği ihtimaline dikkat çeker. 1950-1960’lı yılları; sosyal devlet uygulamalarının yanı sıra, tüketim toplumunun da temellendiği yıllar olarak tanımlayan İ. M. Başat, bu süreçte, sivil toplumun daha önce düşünce ve kültür üreten niteliğinden, bu kavramları tüketen niteliğe doğru bir evrim geçirdiğini belirtmektedir. Kırsal alandan kente göçün bir sonucu olarak ortaya çıkan; farklılık, kimlik, dışlanma, aidiyet ve vatandaşlık kavramları sorgulanırken, göç edenlerin sivil toplum örgütleri içinde emdirilerek, içinde buldukları topluma entegre edilmeleri de amaçlanmıştır. 1968-71 yılındaki ekonomik kriz ve sonrasında gündeme gelen neo-liberal uygulamalar ve 1980’le başlayan ‘yeni dünya düzeni’; sivil toplum örgütlerinde bir başka evrilmeye neden olmuştur. Devletin sadece ekonomik değil, sosyal alanda da yapacağı uygulamaların birer hak olarak benimsenmesi ve yeni hakların talep edilmesi, siyasi parti liderlerinin seçim öncesi vaatleriyle de sürekli beslenmiştir. (Başat 54-67)

Sanatçı İnisiyatifi Hafriyat Karaköy grubundan Antonio Cosentino, ‘sivil’ kavramına ilişkin olarak; kavramın ‘hamisiz’ olma durumuyla eşanlamlı olarak düşündüklerini söylemektedir. Elinde dosyasıyla bir küratörün peşinden koşturun öğrenci figürünü örnek vererek, görünür olmanın sanki başka yolu yokmuş gibidir demek ve grup olarak sergilerini açabildiklerinde, bunun başka bir yolunun daha olabileceğini de gösterebildiklerini ekler. Bu şekilde, sanatçılar olarak, ‘sivillik’

içinde inisiyatif aldıklarını ifade etmektedir (Çalikoğlu, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 2” 53’de aktarılmıştır).

1980’lerde ‘sivil’ kavramını gündeme gelmesiyle, sivil inisiyatifler de oluşturulmaya başlanmıştır. Bunlar daha çok ortak bir amaç etrafında birleşmiş, benzer özellikler gösteren (etnik, politik, dini) bireyler olup, devletin hizmet olarak eksik ya da boş bıraktığını düşündükleri alanları doldurmak üzere inisiyatifi ele alarak, etkinlikler, çalışmalar yapmak üzere yola çıkmışlardır. 1980’lerde sanatçılar da, mevcut sanat ortamına karşı inisiyatif almayı denemiş görünmektedirler. Karşı Sanat Çalışmaları’nın dışında, 1980’lerin başlarında Akadegilmi, Barbart, Foseptik, Yeşil Sanatçılar, Grup 9 gibi ömürleri kısa süren altertanif oluşumlardan da söz edilmektedir. Bugün, Akadegilmi’nin kendi web sitesinde de ‘kısa ömürlü gruplar’ şeklinde geçen Foseptik, Yeşil Sanatçılar ve Grup 9’la ilgili herhangi bir kayıta rastlanmamıştır. Ancak Akadegilmi, 2007’de tekrar canlandırılır. Grup, web sitelerinde; 1980-1990 arasında akademi öğrencilerinin kurduğu ve deneysel sanat çalışmaları yapan grupların temelini oluşturduklarını ifade etmektedirler. Yukarıda bahsi geçen gruplarla da bir takım sanatsal eylem gerçekleştirdiklerini belirten Akadegilmi, 2007’deki yeniden oluşumlarıyla ilgili olarak; dünyanın dayatmaları ve ezberlerine karşı olarak biraraya geldiklerini söylerken, küreselliğe değil yerelliğe önem verdiklerini ve buna paralel olarak; “Bağımsızlığı Çok Önemseyen”, “Küreselleşme Olumsuzlukları Karşıtı”, ”Yerelliği Dikkate Alan” veya “Anadolu’nun Katmanlarını Dikeylemesine Özümsen” gibi başlıklarda buluştuklarının altını çizmektedir. (akadegilmi.com).

Sanatçı gruplarının kendilerini ‘sanatçı inisiyatifi’ olarak tanımlamaları 1990’ların sonlarını bulur ve 2000’li yıllarda sayıları giderek artmıştır. Devletin, geçmiş dönemlerde ekonomide yaşanan krizlere paralel olarak sanat ve kültür kurumlarındaki yetki ve sorumluluklarını, adım adım özel sermayeye bırakması; sonuçta, galerici, müzadeyeci, sanat alıcısı ve sanat alıcısının genel eğilimine uygun işler üreten sanatçıların yer aldığı sanat piyasasının, giderek kemikleşmesine neden olmuştur. Böyle bir piyasa içinde, deneysel sanat yapan, farklı ve yeni şeylerin arayışında olan sanatçılar için, manevra yapabilme ihtimali de doğal olarak küçülmüştür. 1980’lerde piyasanın mevcut işleyişine alternatifler yaratmak için biraya gelen sanatçı gruplarının sayıları bir elin parmaklarını geçmezken, 1990’larda

internet teknolojisinin de yayılmaya başlamasıyla birlikte; ‘sanatçı inisiyatifi’ adını alan pek çok oluşum gerçekleştirilmiştir. İnternet sayesinde bir tuşla dünyanın başka bölgelerinde benzer durumdaki sanatçıların sanatsal alanda yaptıkları yenilikleri tam zamanlı görme imkanı buldukları gibi, benzer piyasa koşullarını paylaşan bu sanatçıların ‘varolabilmek’ için, buldukları çözümleri paylaşma imkanına da kavuşmuşlardır.

2.3.4. İnternet Teknolojisi ile Giderek Küçülen Dünya

Küratör ve sanat tarihçisi Necmi Sönmez, 22. Günümüz İstanbul Sergisi’nin katalogu için kaleme aldığı tanıtım yazısında; 1990’lardan itibaren (ki bu tarihler internetin Türkiye’de yayılmaya başladığı yıllardır ve dolayısıyla özellikle genç kuşak sanatçıların sanat adına dünyada neler olduğuyla ilgili olarak ilk elden bilgi edinmektedir,) yerel sanat piyasası dışında dünya sanatında yer bulmaya çalışan ve prototipi olmayan bir kuşağı da görünür kıldığından bahsederken, C.A.M. (Contemporay Art Marketing)’in yöneticisi Leven Binat ise; içinde bulunduğumuz yüzyılda, artık internet üzerinden dünyanın çok yakından takip edilebildiğini, dolayısıyla sanatsal alanda en son nelerin yapıldığıyla ilgili bilgi sahibi olduğunu değerlendirirken, internet öncesi için, örneğin video sanatını Nam June Paik tarafından 1970’lerde yapılmasından yirmi yıl sonra ancak, yani 1990’larda da Türkiye’de görülmeye başladığını sözlerine eklemektedir. (Sönmez 10, Binat)

Çağdaş Sanatla ilgili olarak internetle yetiştiklerini, zaman zaman yurtdışına giderek de bilgi ve kültürlerini artırdıklarını ifade eden sanatçı inisiyatifi Sanatorium’un üyesi Tunca Subaşı, bu sayede bir süre sonra da alışılgen sanatsal üsluptan uzaklaştıklarını ifade etmektedir. (Sanatorium)

İnternet teknolojisinin Türkiye’ye gelmesiyle birlikte, L. Binat’ın da ifade ettiği gibi, dünyada olup bitenlerin daha yakından takip edilmesi kolaylaşır. İnternet, dünya üzerindeki pek çok insanı büyük bir ağ ile birbirine sansürsüz olarak bağlarken, bilgi kaynaklarının çeşitlenmesine de neden olur. Bugün bakıldığında, batı kaynaklı yaşam şekillerinin, beğenilerin, internet teknolojisi ve tv kanalları vasıtasıyla dünyanın geri kalanına kolayca yayılabilmekte, ülkeler arasındaki coğrafi sınırlar yok olmakta ve bir anlamda bütün toplumlar, küreselleşme denen olgunun etkisinde kalmaktadır. Bütün bunlardan sanatçının etkilenmemesi mümkün görünmemektedir. Böylelikle

kavram sanatçının üretimlerinin arkasındaki sosyal eleştiri; kaynaklarını internet ile küçülen dünyada daha kolay ve sansürsüz olarak bulabilirken, dünyanın içinde bulunduğu sorunlar, gündelik hayatın yansımaları, bir şekilde çağdaş sanatta üzerinden anlatmaya devam etmekte ve sanatçı da zaman zaman taraf olarak kendi söyleminin içinde yer alabilmektedir.

2.3.5. Sanatçı İnisiyatiflerinin Görülmeye Başlaması

Batı'daki çağdaş sanatçının ele aldığı açlık, göç, cinsellik, şiddet, anti-demokratik uygulamalar, kadın hakları vb. kavramlara bakıldığında, içinde bulunduğu coğrafyada Türkiye'nin de bu anlamda yerel çağdaş sanatçıya pek çok malzeme verebileceği kolayca tahmin edilebilir. 1980'lerin başından itibaren, önceki dönemlerden devranılan politik veya sosyal içerikli söylemler, çağdaş sanatın araçları üzerinden sınırlı olarak da olsa (sansür ve devlet baskısı nedeniyle) piyasaya karşı konumlanan sanatçı grupları tarafından anlatılmaya çalışılmıştır. 1980'lerin liberal ekonomi söylemi, pek çok alanda farklı seslerin kendilerini duyurabilmesine olanak vermiştir. Bu özgürlük havasından sanatçıların da yararlandığı söylenebilir. 1990'lara gelindiğinde, ülke içinde benzer sorunlar hala devam etmektedir. Ancak, internet ile küçülen dünyada, kilometrelerce uzaktaki bir sorun, başka bir ülkenin sanatçısı tarafından da rahatlıkla ele alınabilmekte, içselleştirilebilmektedir. Bu sanatçılar için, ülkelerin politik sınırları giderek erimektedir.

L. Çalikoğlu'nun, 1900'lerin batılılaşma hareketiyle başlayan hareketlere paralel olarak, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin devlet politikası tarafından da desteklenen sanatçı grupları ya da cemiyetlerden, 1990'larda belirmeye başlayan ya da artık kendilerini sanatçı inisiyatifi olarak adlandırılan oluşumlara geçiş yaşandığını belirtmektedir. Bu süreçte; 1950 Demokrat Partiyle birlikte devletin sanata desteğini çekmesi, sonrasında yaşanan askeri darbelerin ardından sanatın toplumla bağının kitle ve anlam bağlamında kopmasına neden olduğunu belirten L. Çalikoğlu, 1980'den sonra sanatın popüler kültür ve sermaye ile tanışmasıyla birlikte, 1990'lara gelinceye değin, kendini alternatif bir konumda tanımlamadığını vurgulamaktadır. O yıllarda yaşanan gelişmeler, sanattaki bir reddediş veya başka yollar üretme arzusunu tetiklemiş görünmektedir. L. Çalikoğlu'nun "Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve Sanatçı İnisiyatifleri" adlı kitabında, söyleşi yaptığı gruplardan

biri de Hafriyat'tır. Hafriyat'tan Mustafa M. Pancar, söyleşinin bir yerinde, sivil sanatçının öncelikle 'resmi yapının dışında olan' anlamına geldiğini söyler. Aynı zamanda sivil olmanın, ortalarda bir yerde değil de biraz kenarda durmakla ilgili olduğunu belirtir (Çalikoğlu, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 2" 11-16'de aktarılmıştır).

Hafriyat Karaköy grubundan Hakan Gürsoytrak ise; 1996'dan itibaren bağımsız kimliği ile hala yaşamakta olan en eski sanatçı inisiyatifi olarak Hafriyat'ın oluşumunda, 1980 darbesinden sonra ülkede yaşanan kimlik sorununun, kendini ifade etme sorunsalının etkili olduğunu vurgular ve bugün hala aynı problemlerin var olduğunu ve ancak yan yana gelerek insanın kendini daha kolay ifade edebileceğini söyler. Hafriyat'tan M. Pancar, söyleşinin bir yerinde, gruplarının önceleri tuval resmi ile başlamasına rağmen, zaman içinde başka disiplinlerin de işin içine girdiğini, bunlardan birinin de video sanatı olduğunu söyler. Hakan Gürsoytrak, 1990'lı yıllara ilişkin olarak; başlangıçta tuval resmi yaptıklarında karşılaştıkları eleştirileri anlatırken, zamanında avangard olan tuval resminin artık bittiğini düşünen ve kendilerine güncel veya çağdaş sanatçı diyen insanların tepkilerinden bahsetmektedir. H. Gürsoytrak, tuval çalışmak artık klasik olarak nitelendirildiğini de sözlerine eklerken, aynı zamanda, imgelerle uğraşan biri olarak, Türk Sanat Camiasının yenilikler karşısındaki tutucu tavrından, bu yenilikleri görmemezlikten gelerek tepki vermesinden şikayet etmektedir. Akademisyenlerin kendileriyle ilgili olarak yaptıkları yoruma göre; sanat piyasasına çabalayarak, iğne ile kuyu kazar gibi gireceklerine, 'bütün bir blok duvarı' itmeye çalışmaktadırlar (Çalikoğlu, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 2" 22-34'de aktarılmıştır).

L. Çalikoğlu'nun yukarıda bahsi geçen kitabında, Hafriyat'ın bir diğer üyesi Erim Bayrı, grubun çoğunlukla 1980'li yıllarda akademide öğrenci olduklarına dikkat çekerek, o zamanın sanat ortamının akademinin resmi ve daha önce de bahsedildiği gibi gelenekçi tavrı ile, Ortodoks bir sol düşüncenin devamı olan alternatif bir sanat eğitimi oluşturma çabası içinde olanlar arasında bölünmüş olduğuna değinir. Okul ile sivil ortamın iki farklı dili, söylemi vardır. Bu ikilemi vurgulanan bir çok sergi düzenlenir. Bunlardan bazıları "Yeni Eğilimler", "Günümüz Sanatçıları Sergileri" ile, ağırlıklı olarak Nişantaşı'ndaki galerilerde açılan sergilerden sözeder. Aynı zamanda, akademinin oditoryumunda da alt-sanat ve üst-sanat ya da, diğer bir deyişle yüksek-sanat tartışmaları yapılmaktadır. E. Bayrı, bir heykeltıraş olarak,

kurumsal taleplerin dışında bir düşünce oluşturma isteğinin, ya da 'dışarıdan' bir söz söylemenin, gruba dahil olmakla görünür olmaya başladığından, bir arada olmanın yararlarından da bahsetmektedir (Çalikoğlu, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 2" 29'de aktarılmıştır).

1990'ların sonlarında Selim Birsell ve Mürrüvet Türkyılmaz tarafından kurulan Bir Dükkan; 2002'nin sonlarında kapatılır ve o tarihe kadar; bir sanat mekanı olarak Tiyatro TEM için prova mekanı, Harpers Bazaar için moda çekim atölyesi olarak kullanılırken, bu süre içinde film ve müzik etkinliklerine de ev sahipliği yaptıktan sonra, kapatılır. Selim Birsell ve Mürrüvet Türkyılmaz, Bir Dükkan'ın; belirli bir programı olmayan, disiplinlerarası sanat çalışmalarına tümüyle açık bir mekan olarak tanımlarken, mekanın her türlü işitsel ve görsel platform için atölye, sahne, dinleti ve gösteri alanı olduğunun altını çizmektedirler. İkili, sözkonusu mekanın yerleşik düzene geçtiğinde, dinamiğini yitirdiğini ve şevklerini kaçırdığını ifade etmektedirler. Yine de güzel vakitler geçirip iyi insanları tanıklarını söyleyen Selim Birsell ve Mürrüvet Türkyılmaz; bu tür oluşumların adının ister alternatif ister inisiyatif olsun, açılmaları ve kurumlaşmadan kapanmalarının, sanat ortamının hareketliliğinin ve sağlıklı bir gelişimde bulunduğu göstergesi olduğunu söylemektedirler. (Birsell)

3. TÜRKİYE'DEKİ SANATÇI İNİSİYATİFLERİNDEN ÖRNEKLER

19.yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun hem ekonomik hem de askeri alanda yaşadığı büyük sıkıntılar sonucu Tanzimat Fermanı ilan etmiş ve batı dünyasında yaşanan yeniliklere, özellikle askeri alandaki teknik yeniliklere önem vermiştir. Bu amaçla askeri ve sivil okullarda yabancı hocalar tarafından resim dersleri de verimiştir. Bu okullarda resim eğitimi alan ve daha sonra Türk Primitifleri olarak adlandırılan sanatçılar, romantik manzara resimleriyle tanınmaktadır. Yine Osman Hamdi'nin kurmuş olduğu Sanayi-I Nefise Mektebi'nde aldıkları eğitimi Paris'de ilerletme şansını yakalayan ve yurda döndüğünde İzlenimci akımını da beraberinde getiren ressamlar daha sonradan 1914 Kuşağı olarak anılmışlardır. (Öndin 31-48)

Ancak hem Türk Primitiflerin, hem de 1914 Kuşağı'nın birer grup olduğu söylenemez. Sadece benzer sanat anlayışını sürdürüp benzer işler ürettikleri için, sonraki dönemlerde sanat tarihçileri veya eleştirmenler tarafından, bir isim altında toplanan ressamlardır. Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde ise, ilk kurulan sanatçı gruplarından biri olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Grubu bir süre sonra dernekleşmiştir. Dernek nizamnamesine bakıldığında, kurulma nedenleri; yurt sathında resim ve heykel sanatını geniş izleyicisine tanıtmak amaçlı sergiler düzenlemek, yurtdışından sanatçıların ülkeye gelip sergiler açmalarına yardımcı olmak, sanatçılara çalışabilecekleri bir mekan sağlamak, kütüphane ve müze kurulması için mücadele etmek şeklinde sıralanabilir. Daha sonra, 1933'de D Grubu 'na gelince, dernekleşmeyen grup, ağırlıklı olarak Kübizm etkisindedir ve modern eğilimleri tanıtmak istemiştir. 1941'de kurulan Yeniler Grubu (ya da Liman Ressamları Grubu), D grubunun aksine, sanatta içeriğe önem verip toplumsal gerçekçiliği savunurken, 1947'de kurulan 10'lar grubu, Anadolu'nun yerel özelliklerini batının resim anlayışı içinde vermeye çalışmıştır. (Öndin 187-194; F. ve M. Erbay 102-103)

Bahsi geçen bu gruplar; henüz bir sanat piyasasının oluşmadığı, galerilerin ve sanat alıcısının çok sınırlı olduğu dönemlerde, sanatlarını geniş kitlelerle paylaşmak isteyen insanlar tarafından kurulmuş görünmektedir. 1950'lerde devletin sanata desteğini azaltmasıyla birlikte, grupların sayısında da artış gözlemlenir.

1970'lere gelindiğinde; Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği, Suluboya Ressamlar Grubu, Ankara Kadın Ressamlar Derneği, Altılar Grubu, Görsel

Sanatçılar Derneği, Türkiye Muharipler Derneği Plastik Sanatlar Kolu, Maltepe Ressamları gibi grupların yanısıra, batının kavramsal sanatını Türkiye'ye getiren Sanat Tanımı Topluluğu (STT) ile bu grubu paralel araştırmalar yapan Sanat ve Dil Grubu'na rastlanmaktadır. 1970'ler Türkiye için siyasi ve ekonomik açıdan zor zamanların yaşandığı bir dönemdir. 1980'lere gelindiğinde ise, sanatsal etkinliklerin, galerilerin sayısının artmasıyla, artık bir sanat piyasasından sözedilebilmektedir. Bugün sanatçı inisiyatifi olarak kendini tanımlayan Karşı Sanat Çalışmalarının ve Akadegilmi'nin temellerinin bu dönemde atıldığı görülür. Yine aynı dönemden bugüne kalmayan ve akedemi öğrencilerinin deneysel çalışmalar yaptıkları Foseptik, Yeşil Sanatçılar, Barbart veya Grup 6'dan sözedilebilir. 1980'lerde sivil ya da sivil inisiyatif kavramlarının Türkiye'de de tartışılması sonrasında, 1990'larda kurulan bağımsız sanatçı gruplarının kendilerini zamanla sanatçı inisiyatifi olarak tanımlamaları bir tesadüf gibi görünmemektedir. Nasıl ki, sivil örgütlerle ilgili olarak; devletin elini çektiği alanların bu örgütlerle doldurulmak durumunda kaldığından sözediliyorsa, belki de, aynı şekilde devletin kendi kültür kurumları ile ticari kurumların insafına bıraktığı sanatsal alandaki boşluğu; farklı eğilimlerin ya da deneysel çalışmaların kendilerine yaşama alanı bulabildiği, sanatçı inisiyafleri doldurmaktadır.

Türkiye'deki sanatçı inisiyatiflerine bakıldığında, genel olarak non-profit örgütlenmeler olduğu, birbirleriyle iletişim halinde oldukları ve dolayısıyla birbirlerinin yaptığı etkinliklerinden haberdar oldukları görülmektedir. Daha çok internet üzerinden (web sayfaları ve bloglar) etkinlikler duyurulmakta ve paylaşılmaktadır. Ağırlıklı olarak güncel sanatla ilgili olan sanatçı inisiyatifleri, yurt dışındaki sanatçı inisiyatifleri ile hem örgütlenme, hem de sanata yaklaşım tarzı ile pek çok benzerlik göstermektedirler. İnsan hayatına veya dünya gündemine ait kavramların sorgulandığı kavramsal çalışmalar ortak noktalarından biridir.

Bu tez kapsamında ele alınan sanatçı inisiyatifleri, genel olarak kendilerine bir ifade alanı yaratmak ve paylaşmak için bir araya geldiklerini belirtmektedirler. Genellikle genç sanatçılardan oluşan sanatçı inisiyatifleri; yapılan işlerden maddi bir kazanç sağlamanın birincil amaç olmadığına hemfikir görünmektedirler. Bu bağlamda, resmi sanat kurumlarının söylemlerinin ve gereklerinin dışında kalarak, "sivil"

gruplar olarak inisiyatifi ele almaya ve piyasadaki tuval resmi eğilimi dışında sanatsal pratiklere de bir yer açabilmek için bir araya gelmektedirler.

Levent Çalıkoğlu, “Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler” adlı çalışmasında, pek çok inisiyatifle, dinleyicinin de aktif olarak katılacağı söyleşiler yapmıştır. L. Çalıkoğlu bu çalışmasında, bu grupları öncü (avangard) gruplar olarak tanımlamaktadır. Ona göre bu avangard gruplar, geleneksel olana uyum sağlayamayan, “keşfeden, inşa eden ve reddeden bireyi” özünde taşımaktadır. L. Çalıkoğlu, davet edilen inisiyatiflerinin ortak özelliğinin, mevcut iktidar karşısında, sanatsal dinamikleri dönüştürerek, kendi varlığını konumlandırması olduğunu belirtirken, sözkonusu ‘iktidar’ kavramı ile mevcut siyasi otoritelerden başka, sanatın kurumlar ve kişiler üzerinden yürüttüğü hiyerarşik iktidarını da kastettiğini özellikle vurgulamaktadır. Kamunun bireyi dönüştürdüğü gibi, bireyin de kamuyu dönüştürdüğünü ifade eden L. Çalıkoğlu, iletişim biçimi olarak sanatı tercih eden herkesin, bir şekilde bunu bildiğini ayrıca kamuya ait her şeyin, onunla temas eden bireyi de doğal olarak politik kıldığını ve sanatçı inisiyatiflerinin de bunun farkında olduğunu savunmaktadır. İçinde buldukları toplumsal ve siyasi sistemi dönüştürmek, sorunlara cevap aramak için bir araya gelmektedirler. L. Çalıkoğlu, bu birlikteliklerin, büyük siyasi söylemleri içermesi ya da toplumun büyük çoğunluğunu etkileyecek bir cevabı dile getirmeleri şart olmadığı yorumunu yapmaktadır. Ancak, bir eylemin ya da grubun içinde yer alarak, yeri geldiğinde çoğunluğu ilgilendiren sözlerin şekillenmesine de katkılarının olacağına inanmaktadırlar. Sanatçı inisiyatifleri; dillerarası ve disiplinlerarasılık üzerinden iletişime geçmeyi tercih etmektedirler. Çalışmalarında, sadece metin, ses, eylem gibi temel iletişim araçlarını kullanmamakta, aynı zamanda disiplinler ötesi bir çeşitlilik de katmaktadırlar. (Çalıkoğlu, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 2” 7-14)

L. Çalıkoğlu’nun yukarıda bahsi geçen kitabında, dinleyicilerden birinin (Evrin Altuğ) bir sanatçıyı veya bir sanatçı inisiyatifini, sivil toplum örgütlerinden ayıran özelliklerin neler olduğu sorusuna, L. Çalıkoğlu’nun yanıtı; sanatçı inisiyatiflerinin hızlı hareket kabiliyetine sahip, kendilerince çok akılcı, çok net tepkiler gösterebilen aktivistler olduğu şeklinde olmaktadır. Ancak L. Çalıkoğlu, iki örgütsel yapı için daha büyük ayrımlar olabileceğini de kabul eder. Oysa soru daha çok, o gün için orada bulunan sanatçı inisiyatiflerine yöneltmiştir. (Çalıkoğlu, “Çağdaş Sanat

Konuşmaları 2” 103-104) Ne var ki, konuya ilişkin olarak gruplardan net bir yanıtın gelmediği de görülmektedir.

Hem bu tez kapsamında hem de L. Çalikoğlu'nun bahsi geçen kitabında adı geçen sanatçı İnisiyatifleriyle yapılan görüşmelere göre, organizasyon yapıları ve çalışma biçimleriyle ilgili olarak: grubu oluşturan kişiler dışında, başka sanatçıların ya da sanatçı inisiyatiflerinin de proje bazında işin içine dahil olduğu görülmektedir. Yine aynı görüşmelere paralel olarak, öncelikle temaya/kavrama karar verdiklerini, daha sonra karar verilen projeye paralel işler üreten sanatçıların ve işlerin dahil edildiği anlaşılmaktadır. Proje yürütülürken, küratör ihtiyacı için, dışarıdan serbest çalışan bir küratörle çalışabildikleri gibi, kendi içlerinden biriyle de bu ihtiyacı karşılayabilmektedirler. Diğer organizasyona ait işleri de (mekan, davetiye, sponsor, kokteyl vb) yine kendi içlerinden biri ya da birilerinin yardımıyla çözen sanatçı inisiyatifleri, yaptıkları işlerin satılmasına karşı olmadıkları ancak özellikle de karamacı gütmedikleri için, hemen hemen bütün işlerin gönüllülük çerçevesinde yapıldığını ifade etmektedir. Genel olarak yapılarının, dikey bir organizasyondan çok, yatay bir organizasyonun özelliklerini taşıdığını söyleyen sanatçı inisiyatifleri; her hangi bir etkinliğe başladıklarında, bu etkinliğin bütün safhalarında birlikte karar aldıklarını ve bu anlamda demokratik bir yapıları olduğunu özellikle vurgulamaktadırlar. Kendilerini ‘bağımsız mekanlar’ olarak da tanımlayan gruplar, bu anlamda sponsor olgusuna karşı olmasalar da, çalışmalarına müdahale edilmesi riskini almamak için büyük sponsorlardan çok, küçük sponsorlarla desteklenmeyi tercih etmektedirler. Bu anlamda, bu yardımların daha çok mal veya hizmet şeklinde olmaktadır.

Kendi deyimleriyle ‘güncel’, yani içinde buldukları zamana ait işler yapan sanatçı inisiyatiflerinin, genel olarak çağdaş sanatın araçlarını kullandıkları görülmektedir. Bu anlamda klasik resim ve heykel geleneğinin dışında olup, batıdaki alternatif arayışlara paralel olarak, disiplinlerarası medyaların kullanıldığı işler (entelasyon, video art, dijital art, fotoğraf, performans) olabildiği gibi, Hafriyat, Sanatorium veya Mtaar’da da zaman zaman görülebilen soyut, figüratif ya da non-figüratif tıval resmi ve modern heykel çalışmaları şeklinde de tezahür edebilmektedir.

Sanatçı inisiyatiflerinin çalışmalarına bakıldığında, ne tür malzeme kullanılırsa kullanılsın, genel olarak; güncel siyasi, toplumsal, kültürel ya da çevresel sorunlara

işaret ettikleri, bazen de sadece mevcut durumu göz önüne sermeye çalıştıkları görülmektedir. Aşağıdaki bölümde yapılan ayırım; sanatçı inisiyatiflerinin ürettikleri işlere göre yapılmış olup, kendi tanımları değildir. Zira, zaman zaman politik işler üreten bir sanatçı inisiyatifinin, deneysel işlere giriştiği ya da dijital sanat projelerine yoğunlaştığı görülebilmektedir. Bu nedenle bu ayırımların kesin çizgilerle çizildiği düşünülmemelidir. Ancak hepsinin de ortak yanı, ne tür işler üretirlerse üretsinler; arkasında bir düşüncenin ve bu düşünceye paralel bir sorgulamanın olmasıdır.

Bu tez kapsamı içinde ele alınan sanatçı inisiyatifleri dışında, şüphesiz kendini sanatçı inisiyatifi olarak tanımlayan pek çok grup bulunmaktadır. Ancak, hepsine yer verilemeyeceği için, içlerinden belli başlı olanları; sanatçı inisiyatifleri ve çalışmalarlarıyla ilgili fikir vermek amacıyla seçilmiştir. Ayrıca, aşağıdaki ayırımlar yapılırken; benzer medyaları kullanmalarına ya da güncel olana yoğunlaşmış işler üretmelerine rağmen, özellikle politik bir tavrı olanlar, deneysel işler üretenler ve bir sanat merkezi şeklinde çalışanlar ayrı başlıklar altında gösterilmiştir. (Ayrıca Ek 2’de de sanatçı inisiyatiflerinin çalışmalarının broşürleri görülebilir.)

3.1. İdeolojik/Politik Temelde İşler Üreten Sanatçı İnisiyatifleri

Tezde bahsi geçen sanatçı inisiyatiflerinin yaptığı çalışmalara bakıldığında, bazılarının özellikle ülke gündemine ait sorunlarla yakında ilgili oldukları görülmektedir. İnsan hakları, kırsaldan kente göçerken bireyin yaşadığı sorunlar, faili meçhul cinayetler, gözaltında kayıplar, çevre sorunları, hayvan hakları, kadın hakları, töre cinayetleri gibi olgular, bu gruba giren sanatçı inisiyatiflerinin ilgilendikleri konular arasındadır.

3.1.1. Karşı Sanat

Karşı Sanat Çalışmaları’ndan Feyyaz Yaman; var olan bütün sanat ve kurumsal ilişkilerin kamusal alandaki yapılanmasıyla ilgili olarak; özellikle son otuz yıldır küratöryel sistemin başka odaklara kaydırıldığı temsiliyet olgusuyla birlikte, sanatçının sözünün elinden alındığı ve kendisine karşı kullanılır hale geldiğini söylemekte ve bazı sanatçıların rahatsızlıkları olduğunu dile getirmektedir. Bu bağlamda, F. Yaman, sanatçının artık kendisini temsil etmeyi istediğini de sözlerine eklemektedir. Dolayısıyla, neye alternatif olduklarına ilişkin bir soruyu, Karaköy’de

Sümerbank binasında yapılan “My Name is Casper” sergisinden örnek vererek yanıtlamaktadır. Bu serginin bir küratörü olmadığını ve ikiyüzden fazla çalışmanın, binanın katlarına yerleştirildiğini söyleyen F. Yaman, mevcut yapılanmayla kavgalı olmak gibi bir amaçları olmadığını, sadece aradaki mesafeyi koruyarak ‘masanın karşı tarafında’ oturmayı süreklilik içinde devam ettirmek istediklerini belirtmektedir. (Yaman)

F. Yaman, kar amaçlı bir yapıları olmadığını altını çizerken, bu durumun diğer galeriler ile Karşı Sanat arasında gerilime neden olduğunu da belirtmektedir. Sanatçıların en zor koşullarda ayakta kalmaya çalışan bireyler olarak korunup kollanması gerektiğine inandığı için, böyle bir yapıya gittiklerini ifade eden F. Yaman; Karşı’nın bir sivil toplum örgütü olarak bir sanatçı merkezi dayanışmasına gidecekse, bu olgunun esas olması gerektiğini vurgulamaktadır. F. Yaman ayrıca, nereden bakılırsa bakılışın kapitalist sistem içinde sanat piyasasının da bir pazar olgusu gibi algılandığı ve sanatın metalaştığı bir ortamda; Karşı Sanat olarak, devlet gibi parasal destek vererek değil, sanatçının çalışmalarını bedelsiz sergileme, eylem içinde bulunma imkanı sunma şeklinde sanatçıyı desteklediklerinin, dolayısıyla da sanatçının sadece yapacağı işe konsantre olması kolaylaştırmaya çalıştıklarının altını çizmektedir .F. Yaman, 1970’lerde, tuval resmine yapılan eleştirilerin kaynağında, gerçek ya da hakikat sorunu olduğu, sanatçının mekan için, duvarlar için iş ürettiği eleştirisinin olduğunu söyler. Bu anlamda kavramsal sanat, enstalasyon ya da video art gibi çalışmaların, teknolojinin de yardımıyla, sanatçının metalaşan sanat piyasasının kaçış süreci olarak gördüklerini belirtirken, zaman içinde işin içine giren sponsorların, dolaylı yoldan sanata müdahale edebildiklerini ve bunun da yine hakikat ya da gerçeklik sorununu gündeme getirdiğini kaydeder. F. Yaman, bütün bu süreçte, gruplaşmaların etkisinin önemli olduğunu da vurgulamaktadır. Öte yandan, her bir çekim alanının bir tür ait olma ve konumlanma problemini de beraberinde getirmesi nedeniyle, örneğin müzelerin artmasıyla birlikte, sanatçının hem özgür hem de bağımlı olacağını kaçınılmaz olduğunu da vurgulamaktadır (Çalikoğlu, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 2” 120-122’de aktarılmıştır).



Şekil 3.1 Karşı Sanat'ın Tüyap'da yer alan çalışmalarından biri. (Kişisel Arşiv)



Şekil 3.2 Tüyap'daki sergiden bir başka çalışma. (Kişisel Arşiv)



Şekil 3.3 Karşı'nın My Name is Casper Sergisi'nden bir çalışma. (Kişisel Arşiv)



Şekil 3.4 My Name is Casper sergisinden bir başka çalışma. Çalışmada gözültüde kaybolanlar yer almakta. (Kişisel Arşiv)



Şekil 3.5 My Name is Casper'dan bir başka çalışma. (Kişisel Arşiv)



Şekil 3.6 My Name is Casper'dan daralan'dan Sesil Beatris Kalaycıyan'ın bir çalışması.
(Kişisel Arşiv)

Karşı Sanat Çalışmaları'nın web sitesine bakıldığında, örneğin 2007-2008 döneminde; alışlagelen resim sergilerinin yanı sıra, “Ortadoğu’da İşgale Karşı Sanat Çalışmaları”, “Gavur Mahallesi-Kalanlar/Gelenler”, “Novamed Grevi ve Kadın

Dayanışması”, “İnfaz”, “Soylulaş-MA” gibi politik içerikli, toplumsal olgulara dikkat çeken çalışmaların da sergilendiği görülebilir. (karsi.com)

F. Yaman; bir kişinin yalnız bir varlık olduğunu, ama en az üç kişi olduğunda sosyal bir varlık haline geldiğini belirtirken, sosyal varlığın da içinde bulunduğu her türlü koşul ve imkandan etkilendiğinin de altını çizmektedir. Grupların nedenselliğinin ve niçinliğinin sorulması gerektiğini söyleyen F. Yaman, grupların bir araya gelme nedenlerinin tanımlanamaması halinde, sözkonusu grubun ya da grupların bir süre sonra dağılmasının kaçınılmaz olduğunun da altını çizmektedir. Bu dağılmada, Frankfurt Okulu tarafından gündeme getirilen eleştirel dilin, söylemin; aydın kesim tarafından fazlasıyla merkeze çekilip, bir tür dil oyununa dönüştürülmesinin de etkisi olduğunu ifade eden F. Yaman; bu yeni dilin de, eleştiriyi, gündelik hayattan kopuk bir hale getirdiğini vurgular. Yaman, ayrıca, sözün ‘retorikle yoğrulduğu’ bir alan olan sanatsal alanda da, politik söylemin ya da demokrasi sorunun gündeme getirilmesinin doğal olduğunu, bunu da hiçbir siyasi alanı rencide etmeyeceğini söylemektedir. Toplumun içinde bulunduğu sorunları dile getirmeyen grupların, ‘tatlı suda’ yüzdüklerini belirten F. Yaman; mağdur ile mağdur edenin belli olduğu olgularda, ‘ortaya karışık’ laflar söylemenin, gerçeği maskelemekten başka bir şey olmadığını da altını çizmektedir. 11. İstanbul Bienali’nin sloganı olan “İnsan Neyle Yaşar?” gibi bir sorunun; Gazi Mahallesi ya da Diyarbakır’da sorulduğunda ceza hukukuna göre 301’den hapse girmenin mümkün olduğu bir ortamda, aydınların bu tür söylemlerin rahatlığını da sorgulamak ve yalandan kurtulmak zorunda olduklarını ifade etmektedir. (Yaman)

3.1.2. Hafriyat-Karaköy

Hafriyat’tan Mustafa Pancar ise, alternatif olma durumuyla ilgili olarak; sanatçı olarak var olabilecekleri bir alan açmak için bir grup kurduklarını ve grup halinde hareket etmenin her zaman güç getirdiğini gördüklerini söylemektedir. Türkiye’de bir şekilde daha sonra adı inisiyatif olan grupların henüz olmadığı bir dönemde kurulduklarını belirten M. Pancar, kendilerinin de zaten inisiyatif terimini o zamanlar için kullanmadıklarını, grup dediklerini ifade etmekte, inisiyatif teriminin son dört beş yıldır gündeme getirildiğini belirtmektedir. Hafriyat Sanat Grubu olarak yola çıktıklarında, sanatçı olarak işlerini sergilemede ve edilgen olarak herhangi bir

sergiyi ya da birileri tarafından organize olmayı beklemekten de kurtulduklarını söyleyen M. Pancar, böylelikle kendi alanlarını açtıkları ve kendi işlerini de sergilemeye başladıklarını ifade etmektedir. Dışarıdan gelen sanatçıları da, bedelsiz olarak işlerini sergileme imkanını verdiklerini belirten M. Pancar, yapılan satışlardan da prensip olarak maddi bir beklentilerinin olduğunu ancak birlikte yapılan 23 serginin hiçbirinde de bu beklentilerinin karşılanmadığını söylemektedir. M. Pancar'a göre; galeriler gibi satış misyonları olmadığı için mekanlarını ziyaret edenlerin de satın almaktan çok, neler yapıldığını görmek için geldiklerini belirtmektedir. İnisiyatiflerin tarihinde, inisiyatiflerin etkinliklerine bir şey satın almak için gidilmesinin çok nadir olarak görülebileceğini söyleyen M. Pancar, inisiyatiflerin satış yapmak gibi bir misyonlarının olmadığını belirtmektedir. Öte yandan M. Pancar, bir şeyler satın almak isteyenler için de aksi yönde bir tavırlarının olmadığını ayrıca vurgulamaktadır. (Pancar)

Hafriyat-Karaköy grubundan Mustafa Pancar ile yapılan küçük görüşme boyunca; Hafriyat'ın başka gruplarla da ortak projeler içine girdiğini, pek çok sanat inisiyatifi gibi, aralarında belli bir iş bölümünün olduğu ve dikey bir yönetim sisteminin olmadığı anlaşılıyor. M. Pancar; alınan bütün kararlarda hemen herkesin fikrini söyleyebildiğini, bir sergi planlandığında, herkesin bir şekilde, tpkı diğer inisiyatiflerde olduğu gibi işin bir ucundan tuttuğunu belirtmektedir. (Pancar)

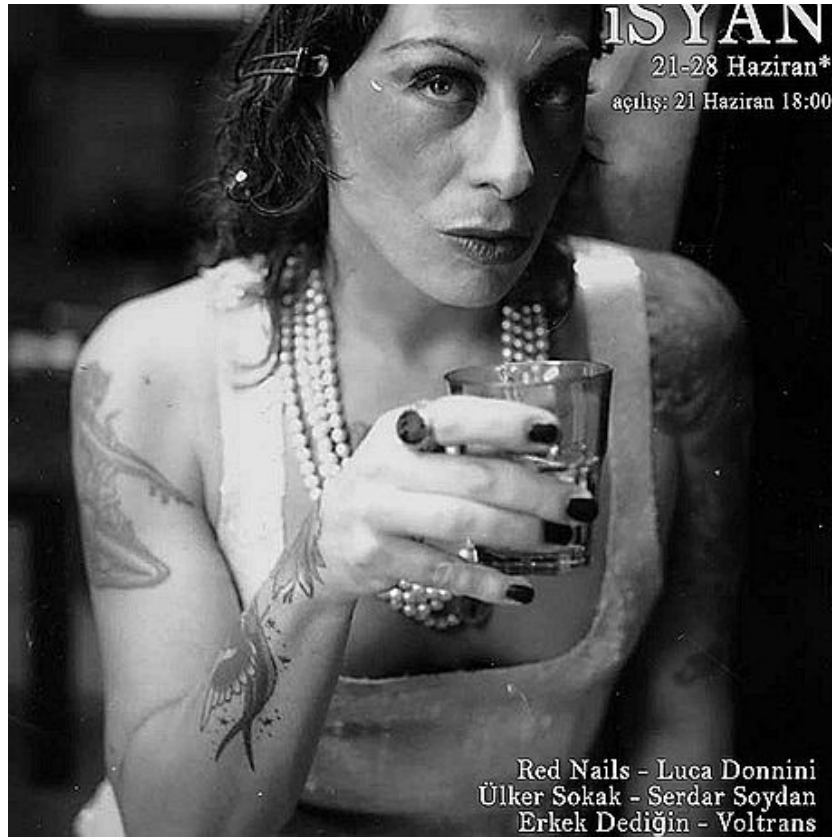
Grubun bir diğer üyesi Caner Karavit ise; Hafriyat'ın modernist bir tavrı olduğunu ve üniter bir birliktelik ya da postmodern bir örgütlenme olmadığını altını çizmektedir. Başlangıçta, bugün artık olmayan Barbart ve Foseptik gibi küçük grupları örnek aldıklarını söyleyen C. Karavit, topluluk üyelerinin, hem bireysel kimliklerini koruduklarının, hem de grubun yazılı olmayan ancak bütün üyelerince de kabul edilmiş söyleminin, manifestosunun korunup devam ettirildiğini de sözlerine eklemektedir (Çalikoğlu, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 2" 27'de aktarılmıştır).

Hafriyat; Hafriyat Karaköy adıyla kurduğu web sitesinde; grubun 1996'dan bu yana bağımsız girişim olarak, yerel ve sivil bir hareket olarak etkinliklerini sürdürdüklerini belirtmektedir. Sözkonusu web sitesinde, grubun; İstanbul'da yaşayan sanatçılardan oluşan Hafriyat'ın; alt kültürle, onun ifade biçimleriyle, İstanbul'da modernleşme projesiyle ortaya çıkan 'ironik' ve 'trajik' olgularla, öte yandan hem batı merkezli

evrensel kültürle hem de kimlik sorununa odaklanmış yerel önerilerle ilgilendiği bilgisi verilmektedir. (hafriyatkarakoy.com)

Kendini non-profit (kar amacı gütmeyen) bir organizasyon olarak tanımlayan Hafriyat Karaköy, Karaköy'deki mekanında, sanatçılar bir araya gelerek sanat üretip bilgi paylaşımında bulunmakta, sergiler, söyleşiler, atölye çalışmaları, film ve arşivleme işleri yapılmaktadır. Mekan aynı zamanda, başka sanatçı ve sanatçı gruplarının çalışmalarına da ev sahipliği yapmaktadır. Grup, görünür olmak isteyen sivil toplum örgütleri için de mekan sağlamaktadır.

Manuela Fugenzi'nin küratörlüğünü yaptığı Haziran 2009'da gerçekleştirilen "Onur ve İsyan" sergisi; Hafriyat'ın üç katına yayılmış geniş bir sergidir. M. Fugenzi, serginin; cinsel kimliklerin politik ve içgözlemci bir duyarlılıkla sorgulandığı bir sergi olduğunu belirtmektedir. Alt Katta Serdar Soydan'ın gazete kupürleri ve bireysel aktarımlarının yer aldığı "Ülker Sokak" isimli sergisi, üst katta ise Sinan Gökner'un "Muzır Döngü" ve bir başka inisiyatif olan Voltrans Erkek İnisiyatifi'nin "Erkek Dediğin" adlı çalışmaları yer almaktadır.



Şekil 3.7 Onur ve İsyan Sergisi'nin Afışı.

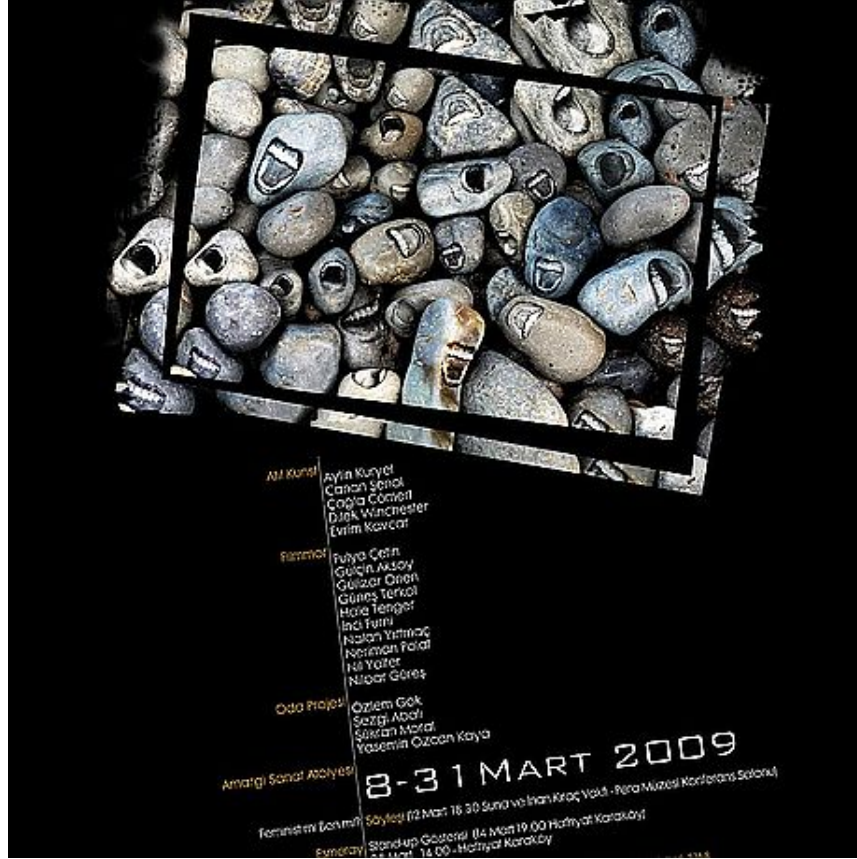
Grubun web sitesinde de görülebileceği gibi; Y&R, Kala Film, Karşı Sanat Çalışmaları ve Mavi Alarm gibi isimlerin sponsor olduğu anlaşılmaktadır. 2009 Mayıs'ında, kentsel dönüşüm projesi kapsamına alınan Sulukule'yle ilgili olarak "Sulukule'yi Aldılar Darbukamı Kırdılar" başlıklı bir sergi düzenleyen Hafriyat, sergiyi Sulukule'nin Hıdırellez etkinlikleriyle aynı tarihe denk getirmiştir. Sergide, proje kapsamında 2005'den bu yana evlerinden çıkarılan ya da evleri yıkılan Sulukule sakinlerinin yıkımla mücadelesini anlatan video çalışmalarından, belgelerden, fotoğraflardan oluşmaktadır. Sözkonusu serginin hem küratör hem de sanatçısı olarak Sulukule Platform ismi geçmektedir.



Şekil 3.8 Sulukuleyi Aldılar Darbukamı Kırdılar Sergisi'nin Afişi.

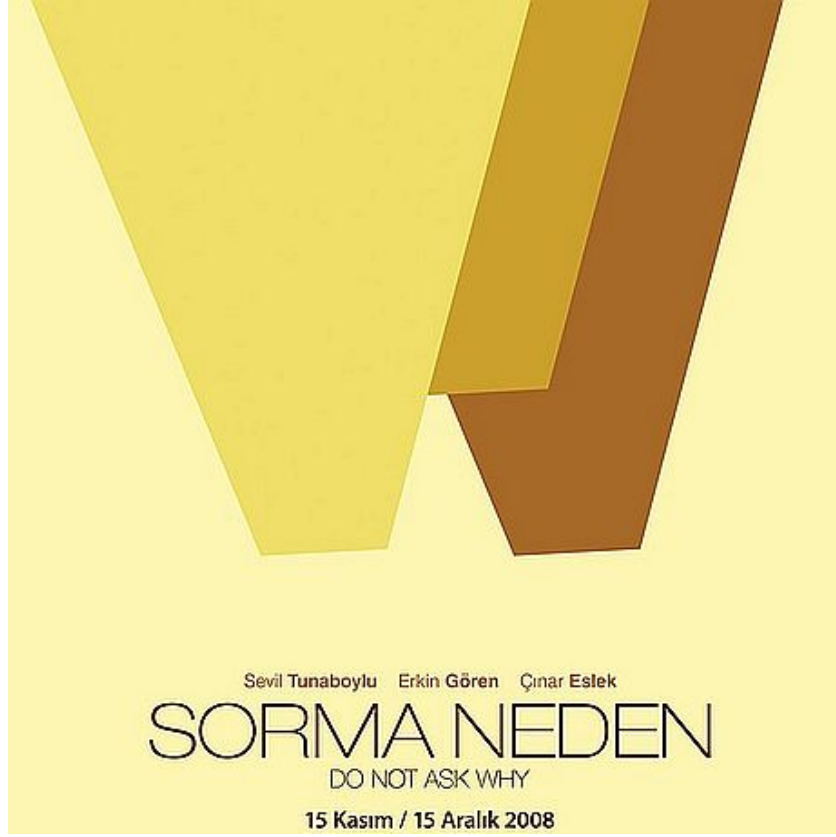
Hafriyat, Sulukule Platform'u; Sulukule'de yaşananlara odaklanan, bağımsız aktivistler, akademisyenler, üniversite öğrenciler ve sivil toplum kuruluşlarından oluşan bir grup olarak tanıtmaktadır. (hafriyatkarakoy.com)

Hafriyat, yine 2009'da, Mart ayında, kadın konulu "Haksız Tahrik" sergisini gerçekleştirir. Sanatçı Canan Şenol'un da çalışmasının yer aldığı sergide, Atıl Kunst, Oda Projesi gibi sanatçı inisiyatiflerinin yanı sıra pek çok grup ve sanatçının katıldığı sergide standup gösterisi ve söyleşiler de yapılır. Canan Şenol'un küratörlüğünü yaptığı sergi için, sitede, "Bu sergi feminizm konulu bir sanat tarihi sergisi değildir. Feminizm adına yapılan bir eylem aynı zamanda güncel sanat sergisidir" denmektedir.



Şekil 3.9 "Haksız Tahrik" sergi afişi.

2008'de, daha sonra Mtaar ismiyle sanatçı inisiyatifi olacak Sevil Tunaboşlu ve Erkin Gören'in çalışmalarından oluşan "Sorma Neden" sergisi yaparlar.



Şekil 3.10 “Sorma Neden” Sergisinin Afışı.

3.1.3. 216 Düşünce ve Üretim Alanı

216 Düşünce ve Üretim Alanı, aynı adı taşıyan web sitelerinde belirttiklerine göre; bireyselleşme olgusunun öne çıkarılmasıyla artan iletişimsizlik problemi ve dolayısıyla ‘sistem’ içinde birbiriyle temas etmeyen yaşamlar arasındaki mesafeyi azaltmayı amaç edinen ve çoğunlukla da Anadolu yakasında (0216 Anadolu’nun telefon kodu aynı zamanda) oturan farklı disiplinlerden sanatçıların üretimlerini gerçekleştirdikleri bir alan olarak kendini tanımlamaktadır. 216, ayrıca; sanatın sadece müze, galeri ya da atölye ortamlarında değil gündelik hayat içinde de yer alması gerektiğini düşünen bir inisiyatif olduğunu belirtirken, sanatçı bağımsızlığına önem veren, proje esaslı bir oluşum olduğunu da altını çizer. Önerisini, “şiddetin, zorbalığın, korkunun, öfkenin yerini ‘iletişim içindeki sanat’ ile doldurmak” şeklinde tanımlayan 216, iyi niyet, anlayış ve birlikteliğin gücünden hareketle düşünmeye ve üretmeye devam edeceğini vaad etmektedir. Grup, “Sistem Arızası 002” adlı ikinci sergiyi ise, yine 2009 Tüyap Kitap ve Sanat Fuarı’nda gerçekleştirecektir. (art216.com)

216, “Sistem Arızası 001” projesiyle, Karşı Sanat Çalışmaları Çalışmaları’nın Ekim 2009’da düzenlemiş olduğu ve 11. İstanbul Bienali’ne de atıfta bulunan “My Name is Casper” sergisinde de yer alır. Yine aynı dönemde, “8.Gazhane Şenlikleri Hasanpaşa’da Bellek Defteri” projesiyle yer alır. (art216.com)



Şekil 3.11 216’nın Gazhane’deki “Bellek Defteri” etkinliğinden bir görünüm.

216 Düşünce ve Üretim Alanı; birlikte düşünüp üretim yapabilecekleri bir alan yaratma isteğiyle oluştuğunu dile getirmektedir. Grup ayrıca; kolektif yapıların sanatçılar için ‘gövde’ gücünü oluşturmanın yanı sıra, düşünsel ve üretimsel anlamda da bir tür uyarıcıya dönüştüğünü de dile getirmektedir. Mevcut kapitalist çizgi içerisinde, sanat piyasasının beklenen çizgide ilerlediğini ifade eden 216; bu sistem içinde güçlü patronların ve gücün devamlılığını sağlayacak yapıların oluşmasının da kaçınılmaz olduğunu sözlere eklemektedir. Bu anlamda; müzeler, galeriler, vakıflar, okullar, küratörler ve piyasanın diğer öğelerinin gücü ellerinde tuttuklarını belirten grup; sanatsal alanın güç sahiplerinin yönlendirdiği bir yapıya dönüştüğünün de altını çizmektedir.



Şekil 3.12 “Bellek Defteri” etkinliğinden bir başka görünüm.

Grup ayrıca, kar-zarar mekanizması tarafından aktörlerin belirlendiği bu yapı içinde, genç sanatçıların sanatlarını gösterme imkanlarının sınırlığı olduğunu, inisiyatiflerin gövdesel büyüklüğünün, görünür olma adına çok önemli ve gerekli olduğunu belirtmektedir. Bu anlamda, 216, sanatçı inisiyatiflerinin; mevcut sistem dışında da hayatta kalılabildiğini ve üretim yapılabildiğini gösterdiğini söylemektedir. İnsanın yaşamda duruşunun politik olduğunu belirten grup, konularının ister aşk ister terör olsun, her ikisi için de duruşlarının politik olacağını söylerken, sanatın çoğunlukla toplumdan ve gündemden ayrı olarak benimsenmesinin gerçeği yansıtmadığını belirtmektedir. Projeler bazında bir araya gelen bağımsız sanatçılardan oluşan bir inisiyatif olarak kendini tanımlayan 216; organizyonel yapısının, kurucusuları da olan 11 sanatçı tarafından idare edildiğini, ancak projelere bağlı olarak, farklı sanatçıları da davet ettiklerini vurgulamaktadır. Bu anlamda; yeni sanatçılara ve projelere açık, katılımcı ve üretimi destekleyen bir oluşum olduklarının altını özenle çizen 216; kurumsal bir yapıyı gerektirdiği için fiziksel bir mekana sahip olmadıklarını, herkesin atölyesinde çalışmalarını sürdürdüğünü, bir araya gelmek istendiğinde de, bu atölyelerden birinde bir araya geldiklerini anlatmaktadır. Kurumsal bir yapı olmakla ilgili olarak, 216; kurumsal bir yapının inisiyatif olmayı ortadan kaldıracığını düşünmekte, mevcut koşulların da kurumsal bir yapıyı

gerektirmediğini ifade etmekte ve inisiyatif olarak yatay bir örgütlenmeye inandıklarını sözlerine eklemektedir. Bu yatay örgütlenme içinde; herkesin ilgi ve becerilerine göre iş bölümü yapıldığını belirten grup; proje bazında katılımcı bir yapıyla üretimlerini hayata geçirdiklerinin altını çizmektedir. Grup ayrıca, bu noktada, küratöre ihtiyaç duymadıklarını, herkesin katılımıyla, sürekli yeni projeler üretip bunları hayata geçirmek isteyen bir oluşum olarak, böyle pratiklerin hem birlikteliklerine hem de bireysel gelişimlerine katkıda bulunduğu ifade etmektedir. (216 Düşünce ve Üretim Alanı)

3.1.4. ARTIK Mekan

ARTIK Mekan'dan Gonca Sezer; iki yıl önce, Beral Madra'nın BM Çağdas Sanat Merkezi'nin de bulunduğu Karaköy Suma Han'da, öncelikle işlerini gösterebilmek için bir mekana sahip olmayı spontane olarak düşündüklerinden bahsederken, atölye olarak bir yer aramadıklarını, sadece işlerini göstermekle ilgili mevcut sistem içinde sıkıntıları olması sebebiyle öncelikle sergileme alanı yaratmak, bir tür 'vitrin'e sahip olmak istediklerini söylemektedir. Suma Han'da, daha önce çay ocağı olarak düşünülen 2m²'lik alanda, periyodik olarak iş sergileme imkanı bulan ARTIKMekan, başka sanatçılara da açık olduklarını ve kar amacı gütmediklerini söylemektedir. Mevcut sanat kurumlarının, daha ticari çalışmalarla ilgilendiklerini, her galerinin zaten kendi sanatçıları olduğunu ve kolaylıkla yeni sanatçıları kabul etmediklerini belirten G. Sezer; galerilerin ayrıca, belli kişilerle çalışmakla ilgili olarak belli prosedürleri olduğunu da sözlerine eklemektedir. G. Sezer, o prosedürü ya da kuralları yerine getirmek durumunda bırakılmaları yüzünden, daha özgürce çalışmak ve çalışmalarını sergilemek için, hem binada da bir tür 'artık' alan gibi durması hem de mevcut sistemin dışında bir oluşum olmak istemeleri sebebiyle durduğu için ARTIK Mekan adını verdikleri inisiyatif kurduklarını söylemektedir. (Sezer)



artik.mekan@gmail.com - www.artikmekan.blogspot.com
Bankalar cad. yanık kapı sok. sumahan no : 3/1 Karaköy - İST.

Şekil 3.13 ARTIKMekan'dan Yeşim Ağaoğlu'nun Cinsi Göstergeler Sergisi'nin Davetiyesi.



Şekil 3.14 ARTIKMekan'dan Gonca Sezer'in Bellek Sarayı Sergisi'nden bir çalışma.

Gonca Sezer, Ocak 2010'da yaptığı Bellek Sarayı sergisinden; kağıt ve tıbbi maskelere yaptığı resimlerle toplumsal hafızaya, bu bağlamda kadına şiddet ve töre sorunlarını ele almaktadır.



Şekil 3.15. Gonca Sezer'in aynı sergiden bir başka çalışması.



Şekil 3.16 Yeşim Ustaoglu'nun Babi Badalov ile gerçekleştirdiği "Dönüştürülmüş İşler Sergisi"nden bir görünüm.



Şekil 3.17 Grubun Berlin’de yapılan Off Spaces adlı karma sergide yer alan standı



Şekil 3. 18 Gonca Sezer’in Eko-Yaşam sergisinden bir yerleşime.

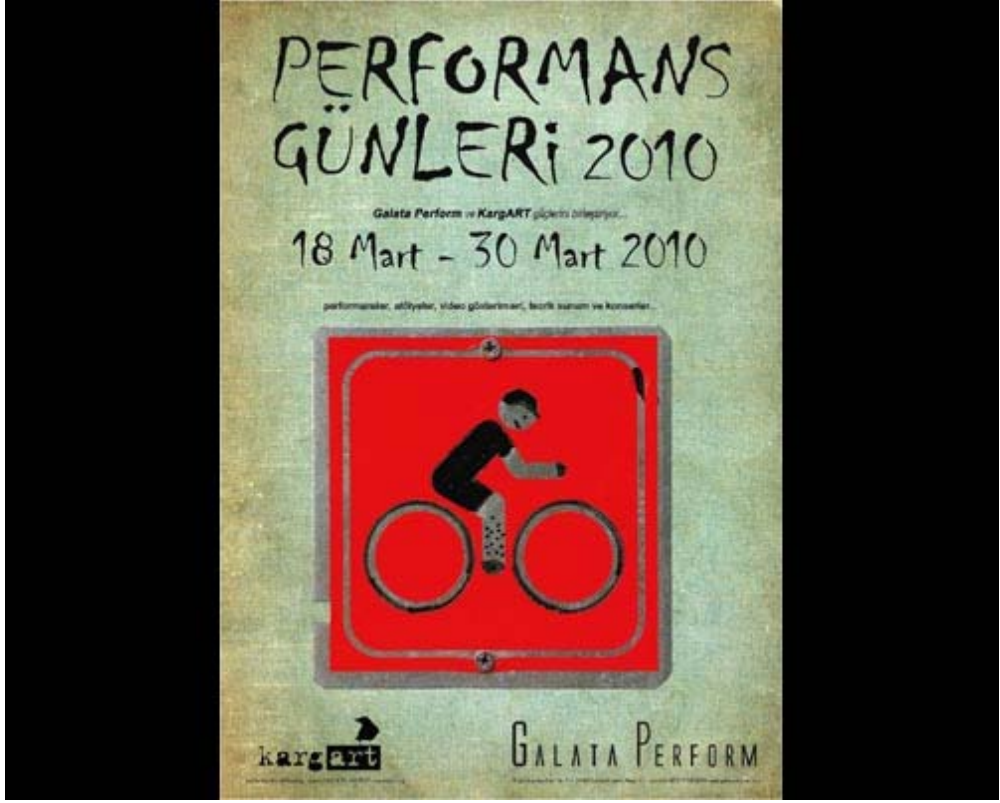
3.2. Deneysel Sanat Pratikleri Temelinde İş Üreten Sanatçı İnisiyatifleri

Tez kapsamında ele alınan sanatçı inisiyatiflerinden bu gruba dahil edilenlerin genel özellikleri; güncel sanat anlamında deneysel işler yapmalarıdır. Bireyler arası iletişim, ölüm, aşk, yalan, ikili ilişkiler, rüya, koku vb. gibi kavramlar ve bu kavramların neler çağrıştırabileceğini ilişkin olarak, örneğin, bütün bir mahalleyi ve mahalleliyi kullanabildikleri gibi, dans üzerinden insan bedenini de kullanarak yapabilmektedirler. Kullanılan araçlar ise, çoğunlukla olduğu gibi; fotoğraf, yerleştirme, dijital sanat, video art veya performans olmaktadır.

3.2.1. Galata Perform

Adından da anlaşılacağı gibi, Beyoğlu'nda Galata bölgesinde faaliyet gösteren GalataPerform, ağırlıklı olarak modern dans gösterilerinin yer aldığı bir mekandır. 2003'de Yeşim Özsoy Gülan tarafından kurulmuştur. İnternet sitelerinde de belirttiklerine göre; çağdaş gösteri sanatlarıyla ilgili olarak bağımsız ve alternatif bir mekan yaratma ihtiyacından doğar ve tamamen sanatçılar tarafından yönetilmektedir. Çağdaş gösteri sanatları alanında denenmemiş ve yeni olana yer vermek istemektedirler. Bu anlamda, seri halinde bir proje olan "Açık Mikrofon" (2003-2005), "Galataperform'da Çağdaş Tiyatro" (2003-2008), "Performans Günleri" 2006, "Yeni Metin Yeni Tiyatro" (2007-2008) gibi etkinlikler yapılır. Galata Perform, diğer sanatçı inisiyatifleri gibi her türlü başvuru ve projeye açık bir mekan olduklarının da altını çizmektedir. (galataperform.com)

Sanatçı İnisiyatiflerinin alternatif olma olgusuyla ilgili olarak, Galata Perform'dan Deniz Aygün ; devlet tiyatrosunuda oyununun oynama şansı olmayanlara ya da ticari getirisi olmayacağı için sanatın resmi kurumlarında sahnelenme şansı olmayacak deneysel dans gösterilerine sahne temin ederek alternatif olduklarını belirtmektedir. (Aygün)



Şekil 3. 19 Galata Perform'un Performans Günleri 2010 sergi Afişi.



Ahmet Albayrak

Foto: Sedal Antay

Şekil 3. 20 Grubun Görünürlük Projesi '06'da yapılan etkinliklerden bir görünüm.

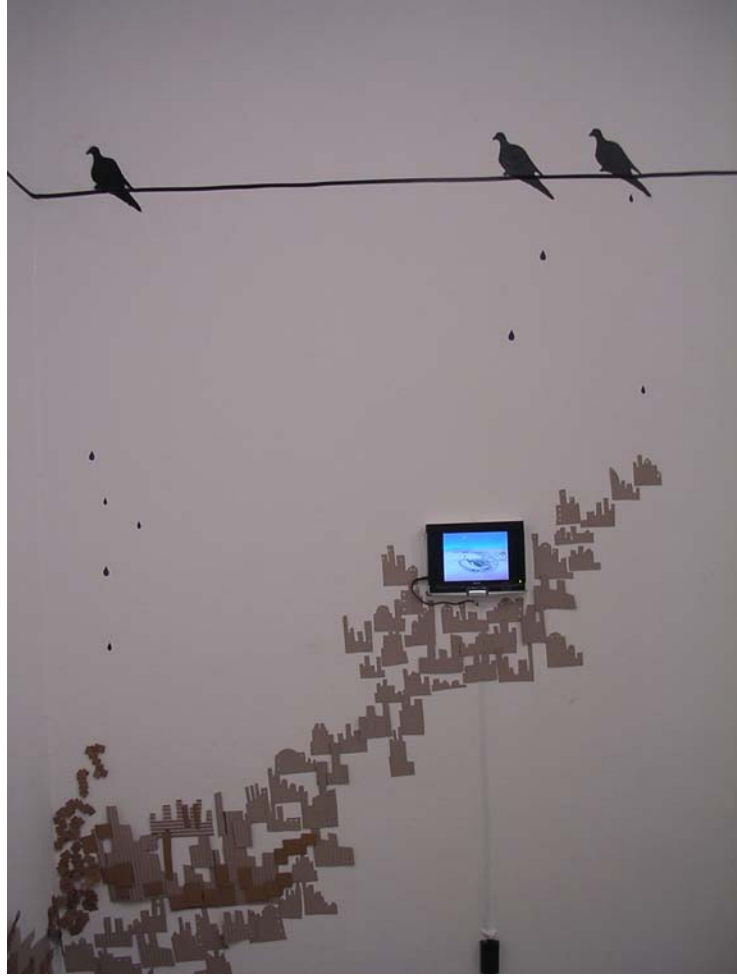
Galata Perform, Görünürlük Projesi'nin amacını; farklı disiplinlerden gelen sanatçıları, birbirine ve 'dışarıya' karşı görünür kılmak olarak açıklamaktadır. Sokaklardan, büfelerden, apartmanlardan damlara kadar pek çok mekanı kullanabilecek olan sanatçılar, görünür olmanın kendileri açısından ne ifade ettiğine dair projelerle katılırlar etkinliğe.

3.2.2. daralan

Pek çok sanatçı inisiyatifi gibi, daralan da, internet üzerinden, kendisini ve projelerini tanıtmaktadır. Facebook'daki sayfasında; temasını kendisinin belirlediği sergiler, projeler yaptığı, çeşitli alanlardan sanatçılarla ve diğer sanatçı inisiyatifleriyle ortak projelerde yer aldıklarını ifade etmektedir. (facebook.com)



Şekil 3. 21 Grubun “Genişleyen daralan”sergisinden bir görünüm.



Şekil 3. 22 Grubun, Berlin’de yapılan İstanbul Off Spaces sergisinde yer alan çalışmalarından biri.

Kendisinin arkeolog, Dilan Gümüş’ün sanat tarihçisi olduğunu söyleyen Erdinç Gümüş, aralarındaki tek sanatçının Sesil Beatris Kalaycıyan olması sebebiyle, daralan’ın bir sanatçı inisiyatifinden çok bir sanat inisiyatifi olarak tanımlanabileceğini, zira daha çok küratöryel pratikler üzerine yoğunlaştıklarını dile getirmektedir. E. Gümüş, ayrıca, özellikle non-profit bir tavırları olmamasına rağmen, mevcut sanat piyasasında, ‘para kazanmadıkları’ için öyle olmak durumunda kaldıklarının da altını çizmektedir. (daralan)



Şekil 3. 23 “Bu Bir Sitüasyonist Sergi Değildir” sergisinin afişi. Pekçok sanatçının katılımı ile gerçekleştirilir.

3.2.3. :mentalKLİNİK

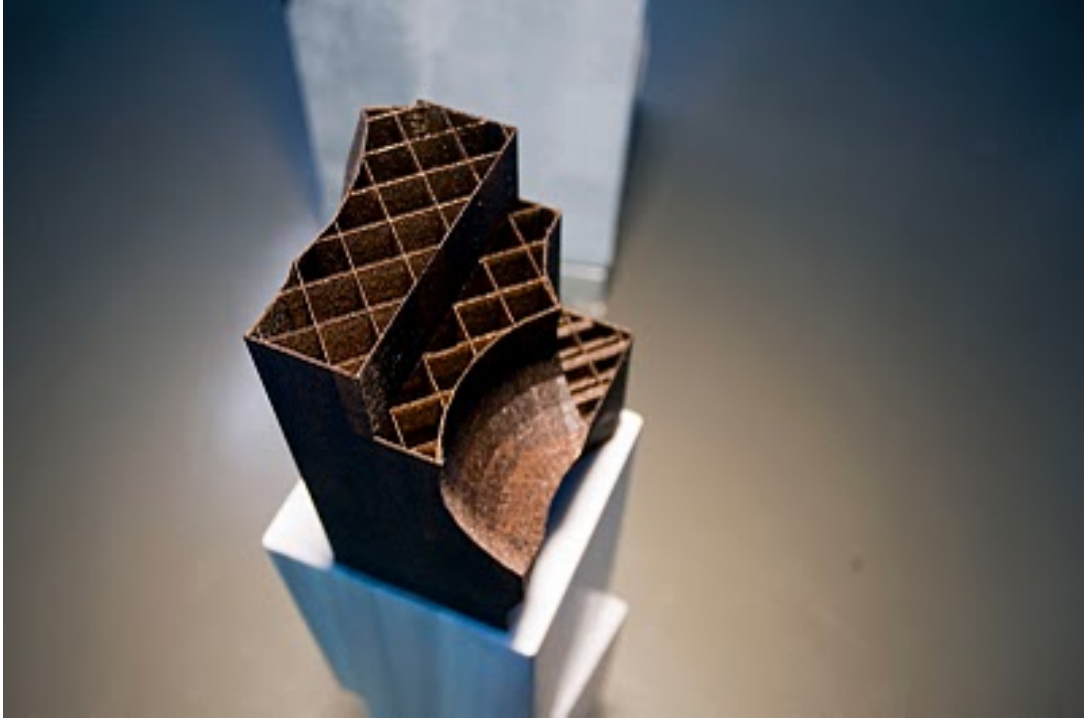
1998 Yılında Birol Demir ve Yasemin Baydar tarafından fikir temelinde oluşturulan :mentalKLİNİK, 2000’de, İstanbul Topağıcı’nda bir apartman dairesinde hayata geçirilir. Bir tasarım şirketleri olduğunu da söyleyen B. Demir; grubun ortaya çıkış dinamiklerini; üretim ve tüketim zincirinde yaşanan hızlı değişimler ve bunların bir tür kopukluğa neden oluşu olarak tanımlar. Yasemin Baydar ile birlikte bu kopukluğu işaret eden ve düşünen bir formun nasıl oluşturulabileceğini üzerine ortaya çıkan düşünceler, bir süre sonra projelere dönüşür. :mentalKLİNİK’e proje bazında katılan akademisyen Tül Akbal Sualp, grubun çalışmalarının kavramsal

sanat veya enstalasyon olarak tanımlayamacağını, aslında bilinen hiçbir sanata benzemediğini, o an yaşanıp tüketilen bir şey olduğunu söylemektedir. Yasemin Baydar, farklı disiplinlere açık olduklarını söylemektedir, ancak sonuçta ortaya çıkan işin, tam olarak herhangi bir disipline ait olmadığını vurgular. Amaçlarının bir kavramdan yola çıkarak, o kavramı eğip bükerek, genişleterek veya uzatarak kendilerine ait yeni bir bakış açısı ortaya çıkarmak olduğunu belirtmektedir. Zaten çalışmalarını da proje olarak adlandırmaktadırlar. (Çalikoğlu, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 2” 128-139’de aktarılmıştır).

mentalKlinik’in 2001-2002 sezonunda yerli ve yabancı bir çok sanatçının katılımıyla gerçekleştirdiği ve Tül Akbal Sualp’in tanıtımıyla yapılan “Oyun” projesi; hayat oyun ise oyun nedir düşüncesinden yola çıkılarak tasarlanır.



Şekil 3.24 “Oyun” sergisinden genel görünüm.



Şekil 3.25 “Etiket Bulutu Faz 8”den bir çalışma.

“Oyun”, “Uyku”, “Kopya” ya da “-self” gibi projelerinde, bazı ürünlerin ziyaretçiler tarafından satın alınması, tüketilmesi, yenilmesi, içilmesi ya da dinlenmesi gibi ziyaretçilerin de aktif olarak katılmaları da projenin bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, Y. Baydar yaptıkları projelerin işlevsel olduğunu söylemekte ve yaptıkları işlerin kullanılabilir olmasının kendileri için önemli olduğu vurgulamaktadır.

Ekip, en son Ekim-Kasım 2009’da Galerist’te, kendi deyimleriyle “hiçbir yer bir koridora açılmıyor ve her yer bir geçit” gibi cümlelerle tanımlanan “Tavşan Deliği” adlı bir sergi açarlar.



Şekil 3. 26 “Tavşan Deliği” sergisinde yeralan video gösteriminden bir görüntü.



Şekil 3. 27 Aynı sergiden bir başka görünüm. (Kişisel Arşiv)

3.2.4. Oda Projesi

Üyelerinden Seçil Yersel'in bir sanatçı kolektifi olarak da tanımladığı Oda Projesi; genel olarak mekan ve mekanla insanın ilişkisi açısından projeler üretmektedir. Yersel bunu, mekan kurmak, mekanla ilişki kurmak gibi deneyimler olarak açıklamaktadır. Galata Şahkulu Mahallesi mekanlarını kurarken, içinde buldukları mahalleyle ilgili de projeler üretirler. Bunlardan biri de, pek çok komşu ve esnafın katılımının hedeflendiği "Piknik"tir. İstanbul gibi, pek çok inancı, kimliği ve mekanı barındıran bir kentin, sergi mekanı veya proje anlamında, böylesi gruplara pek çok çeşitliliği sunacağı muhtemeldir. 1997'de tanıştıkları ve 2000'de de Oda'yı, kendileriyle aynı paralelde duran sanatçılara ve mahalleliye açtıkları belirtmektedirler. Grubun; mahalleden insanların, yurtdışından kendileriyle benzer özellikte insanlarla birbirini hiç görmeden, tanımadan birlikte oluşturdukları "Kitap" projesi gibi projeleri; sadece mekan kavramına değil, sanat kavramına da farklı baktıklarının bir göstergesi gibi görünmektedir. Diğer projelerine bakıldığında; bu projelerin genel özelliğinin; proje esnasında meydana gelen aksiliklerin projenin yönünü değiştirmesi, ya da projenin evrilip dönüşmesini sağlaması, projenin sunduğu olasılıklardan biri olarak kabul edildiğini, koşulların sağlayabileceği iletişim şekillerinin neler olabileceğine dair araştırma odaklı olduğu görülmektedir (Çalıköglü, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 2" 61-76'de aktarılmıştır).

Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel'den oluşan Oda Projesi, 2000'de, yine İstanbul'da kurulur. Sitesinde kendini bir sanatçı kolektifi olarak tanımlayan Oda Projesi, bir 'mekan'da bir arada olma ihtiyacından doğduğunu da ifade etmektedir. Bulunduğu bölgede, mahalle, oda, avlu, meydan, sokak gibi kamusal alanla ilişkiye geçerek mekanı, farklı dil olasılıkları ve gündelik hayat dinamikleriyle deneyimlemek isteyen Oda projesi; kendi deyimiyle bu işi mekan sahibi, davetli misafir ya da komşu ögesi ve kendisinden oluşan bir ilişki yaratarak yapmaktadır. (odaprojesi.org)



Şekil 3.28 “Tounge” çalışmasından bir görüntü. Oda Projesi ve Nadin Rechke tarafından gerçekleştirilir.



Şekil 3.29 “Migrating Gardens”, sergi afişi.

“Migrating Gardens”; Oda Projesi ve Danimarkalı Nis Romer tarafından Ocak 2009’da yapılır. İnsanların neden bir yerden başka birye göç ettikleri ve neden göç ettikleri yerde geldikleri yer üzerinden kendilerini tanımladıkları/konumladıkları üzeri bir araştırma projesi olarak belirtilmektedir.



Şekil 3.30 “Kültürel Aracılar Projesi”nden bir görünüm.

“Kültürel Aracılar” etkinliği; Oda Projesi, Ece Sarıyüz, Philipp Misselwiltz ve Nikolaus Hirsch’in Mayıs 2009’da Maltepe’de yaptığı bir projedir. Allianz Kulturstiftung tarafından desteklenmektedir. Proje, merkez dışı mahallerlerdeki kültürel oluşumlara, aracılara odaklanırken, bu bölgelere dışardan gelenlerin izlenimleri ve onların mahalle üzerindeki etkileri, değişimler üzerine bir çalışma olarak tanımlanır.



Şekil 3.31 Oda'nın İMÇ 5533'de yer alan "Belirli Günler ve Haftalar" projesi kapsamında yeralan alan çalışmalarından biri

Oda'nın yine kendi gibi bir sanatçı inisiyatifi olan İMÇ 5533'de gerçekleştirdiği, diğer oluşumlara da açık bir proje olan "Belirli Günler ve Haftalar" başlıklı etkinliği; iletişim, paylaşım ve pratiklerin geliştirilmesi üzerine kurulu bir projedir. İzleyiciye de İstanbul'daki benzer oluşumlar hakkında bilgi edinme imkanı tanınmasını da amaçlar. (odaprojesi.org)

3.2.5. Apartman Projesi

Diğer bir sanatçı inisiyatifi olan Apartman Projesi, Selda Asal tarafından kurulmakla birlikte, diğer pek çok sanatçı inisiyatifi gibi, dışarıdan gelen projelere ve gruplara da açık olduklarını ifade etmektedir. S. Asal, 1999'da başlama amacıyla, bugün devam etme amacının arasında farklar oluştuğunu söylemektedir. 1999'da BM Sanat Merkezi ve Maçka Sanat Galerisi dışında çağdaş sanatla ilgilenen başka mekanlar olmadığını belirten S. Asal, bu durumun 1999'da Apartman Projesine başlamasının önemli etkenlerinden birini olduğunu altını çizer. O yıllarda güncel sanatla uğraşan, galeriler tarafından kabul gör(e)memiş, satış imkanı olmayan veya dönemin sanat piyasası açısından satılabilir işler üretemeyen, daha çok multimedya çalışan sanatçılar için; ses, enstalasyon, performans sanatına olanak tanıyan sergiler yapılmaya yeni yeni başlandığını belirtir. S. Asal, bu tarz çalışmaları ilk sergilediklerinde, güncel sanatın hala çevreye entegre olamama halinin olduğunu söylemektedir. Apartman Projesi'sinin kuruluş amacının ikincisinin ise; disiplinlerarası bir tartışma zeminini oluşturma olarak tanımlayan S. Asal, bu anlamda dönemin felsefe ve sosyolojisinden etkilendiğinin de altını çizer. Bu disiplinler arasındaki diyologların nasıl olabileceği fikrinden yola çıkarak, sergiler yapılır. İlk sergiden itibaren, S. Asal'ın projeleri bir dükkan kavramının çevresinden dönmektedir. Örneğin "Ayakkabı Dükkanı", "Temizlik Malzemeleri Dükkanı", "Aşk İksiri Dükkanı" ve "Düş Satılma Dükkanı" bu projelerden bazılarıdır. 2000'e girerken yapılan video ve enstalasyon ağırlıklı olan "Temizlik Malzemeleri Dükkanı" projesi için, geride bırakılan yüzyılda nelerin temizlenmesi gerektiğine dair yapılan bir çalışma olur. "Düş Satılma Dükkanı" ise, Afganistan Savaşı'nın olduğu bir zamana denk gelmiştir. S. Asal, savaşın neden olduğu kaotik ortamın, ölümlerin, bombalanmaların habire kitle iletişim araçlarından evlerimize kadar girdiğini ve insanın gözlerini kapattığında bu kötü görüntülerin yerine neleri koyabileceği düşüncesinden yola çıktıklarını ve 23 sanatçının işlerinden oluşan bir sergi oluştuğunu ifade eder. Hepsi video çalışmasıdır ve S. Asal'ın Asmalimescit'de sokağa bakan pencerelerinden de görülebilecek şekilde videolar yerleştirilir. Pek çok projede kullanılan bu pencereler için, S. Asal, sokağa dönük projelerin Apartman için önemli olduğunu vurgulamaktadır (Çalikoğlu, Çağdaş Sanat Konuşmaları 2 : Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnsiyatifler 86-88'de aktarılmıştır).

Bütün bu savaşlar olurken tepkiyi ya da tepkisizliğin nasıl dışarı vurulabileceğine, 'biz' ve 'ben' durumlarının nasıl ifade edilebileceğine, hayata nasıl bakılıp nasıl bir duruş sergilendiğine dair sorular soran ve cevaplar üretmeye çalışan S. Asal, sorularına cevaplar üretebilen sanatçılarla birlikte projeler üretmeye devam etmektedir. Bu anlamda S. Asal'ın, tartışmayı başlatan ve projeyi şekillendiren kişi olarak kendisine küratör denmesinden de hoşlanmadığı anlaşılmaktadır. S. Asal'a göre küratör:

Bir yandan sanatı gibi düşünen, zamanın ruhunu taşıyan, taşıyabilen, bir yandan düşünen, yazan, çizen ve tüm işleri birbirleriyle ilişkilendiren ve o ilişkiden yeni bir ritm ve renk ortaya çıkaran biridir (Çalıköglü, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 2" 90-91'de aktarılmıştır).

Galerist Dergisi'nin 2007'de kurucusu Selda Asal ile yaptığı röportaja göre; S. Asal, kuruluş amacını, sanatçıların kendileri tarafından yürütülen disiplinlerarası bir paylaşım ve sergileme imkanı sağlamak olduğunu söylemektedir. 1996'da Tünel'de kurulan mekanın, bazen iki kişi bazen de onüç kişi olabildiğini söylerken, sayının projeye göre değiştiği anlaşılmaktadır. S. Asal, kendilerini ifade etmek için kullandıkları araçları; resim, video çalışması, enstalasyon (yerleştirme) olarak belirtirken, projelerin oluşumunda farklı malzeme ve bakış açısı kullanan sanatçılara da açık olduklarını ifade etmektedir. Apartman Projesi; Selda Asal'ın belirttiğine göre; 'biz' , 'varlığımızın nedeni' ya da buldukları coğrafyadaki sorumluluklarının neler olduğu gibi kavramlardan yola çıkmaktadır. (apartmentproject.com)



Şekil 3.32 İade-i Ziyaret/Reciprocal Visit sergisinden bir görünüm.



Şekil 3.33 “Yalan Hakkında Herşey”den bir görünüm.



Şekil 3.34 Aynı sergiden bir başka görünüm

Pek çok sanatçının katılımıyla gerçekleşen “Yalan Hakkında Herşey”; Vestel ve Ora Reklam Hizmetleri Anonim Şirketi’i tarafından desteklenir.

3.2.6. Videoist

Ferhat Kamil Satıcı ve Hülya Özdemir tarafından 2003’de oluşturulan Videoist, ortaya çıkış sebebi olarak, pek çok video çalışması yapılmasına rağmen, bunların çok azının izleyiciyle buluşması olarak belirtmektedir. Bu ihtiyacı gidermek amacıyla, Kadıköy Kargart ve Beyoğlu Galeri X’in mekanlarını video sanatının örneklerini sergilemek için kullanırlar. 2007’de isimlerini Videoist 2 olarak değiştirirler. Videoist 2 olarak ilk gösterimlerini İstanbul Modern’de gerçekleştirirler. Daha sonraki durakları, İstanbul Goethe Enstitüsü, yine Kargart, Diyarbakır Sanat Merkezi ve İstanbul Modern olarak belirleyen grup; farklı kuşaktan ve ülkelerden video sanatçılarının üretimlerini de bir araya getirmektedir. (videoist.org)

Esas olarak, İstanbul merkezli, gezici bir video etkinliği olmayı hedeflediğini belirten Videoist 2; sitesinde de vurguladığı gibi, sponsor bulamadığını da ifade etmektedir.



Şekil 3.35 Ferhat K. Satıcı ve Hülya Özdemir, bir röportaj esnasında.



Şekil 3.36 Contemporary İstanbul 2009 Çağdaş Sanat Fuarı'nda Videoist'in çalışması. (Kişisel Arşiv)



Şekil 3.37 Viyana'da gerçekleştirilen "Politics of Redistribution" sergisinden F. K. Satıcının bir çalışması.

F. K. Satıcı, yaptıkları çalışmaları gösterme ve sergileme aşamasında, kültür endüstrisi içinde sorunlar yaşadıkları için, Videoist'i kurmaya karar verdiklerini belirtirken, özellikle video sanatını seçmelerinin en önemli nedenin de, bu sanatın Türkiye için yeni bir medyum olması sebebiyle, öğrenilmesi, çözümlenmesi gereken

bir alan olarak görmeleri olduğunu belirtir. Videoist'in bir film festivali ya da alternatif bir film festivaline vb. dönüşmediği için ticarileşmediğini, bu anlamda da amacına ulaştığını ifade eden F. K. Satıcı, bu tür işlerin ticarileşmeye başlağı anda, sistemin içinde de varolmak zorunda kaldığını sözlerine eklemektedir. (F. K. Satıcı)

3.2.7. Nomad

2002'de kurulan Nomad, 2006'da resmen dernek olur. Dijital sanat alanında, farklı disiplinlerden çeşitli araçları kullanarak deneysel çalışmalar üretimler yapmayı hedef edinen Nomad, aynı zamanda, özellikle Avrupa ve Ortadoğu'daki proje bazlı dijital kültürler üzerinden güçlü bir iletişim ağını da hedeflemektedir. Bütün bunların amacını, Nomad, bilgiye giden yeni kaynaklara erişebilen bir üretken bir iletişim ağı inşa etmek özetlemektedir. Nomad, 2002'den itibaren; yerel ve uluslararası pek çok projeyi geliştirdiğini, paneller, dersler verdiğini, deneysel film çalışmaları yaptığını, festivaller ve sergiler, performanslar düzenlediğini duyurmaktadır sitesinde.

Küratör, yazar ve tasarımcı olarak Başak Şenova'nın yanısıra, Nomad, bünyesinde ayrıca, elektronik mühendisi ve programcı olarak Hakan Güteryüz, yeni-media sanatçısı olarak Erhan Muratoğlu ve Funda Şenova'yı da barındırmadır. (nomad-tv.net)

Mayıs 2006'da YTÜ'de Birleşik Sanatlar Bölümü işbirliğiyle, Türkiye'de İşitsel Sanatın mevcut durumuyla ilgili olarak, halka açık bir toplantı yapar. "S1 Kolokyumu" adlı toplantı için Nomad, işitsel sanat alanında kendi inisiyatifleriyle yerel bir şebeke kurma girişimi olduğunu söylemektedir. (nomad-tv.net)

"Under.ctrl" Projesi ise, küratörlüğünü Başak Şenova'nın yaptığı, Şenova'nın yanı sıra Emre Erkal ve Erhan Muratoğlu'nun katıldığı bir projedir.



Şekil 3.38 Under.ctrl projesinden bir görünüm.



Şekil 3.39 Aynı projeden bir başka görünüm.

Nomad, Under.ctrl ile; günlük hayatla ilgili insan algısını ve gerçeklik duygusunu, sistemli olarak, hayat tarzını yeniden şekillendirme yoluyla, belirleyen çok katmanlı kontrol mekanizmalarını tanımlamayı hedeflediğini söylemektedir. (nomad-tv.net)

3.2.8. Sanatorium

Sanatorium'dan Tunca Subaşı; piyasada mevcut yapıların veya var olan alternatif oluşumlarının, kendileri açısından mekan veya ilişkiler boyutunda yetersiz kalması sebebiyle, Sanatorium'u kurarak kendilerine üretme ve sergileme imkanı verdiklerini dile getirmektedir. Bu anlamda, kendi inisitatiflerinin diğerlerinde daha farklı ya da daha iyi olmadığını da özellikle dile getiren T. Subaşı, böyle bir şey iddia etmenin de anlamsız olduğunu söylemektedir. Grubun diğer üyesi Can Ertaş ise; özellikle bir inisitatif oluşturmak için yola çıkmadıklarını, farklı dönemlerde galerilerle yaptıkları işler de olduğunu, hala da bu şekilde de çalışmalar yaptıklarını söylemektedir. Böyle iken neden bir mekana ya da bir inisitatif oluşturmaya ihtiyaç duyulduğu yolundaki soruya ise; C. Ertaş, beraber olup birlikte hareket etmeye

başladıklarında bu düşüncenin ortaya çıktığını, bireysel olarak piyasanın içinde olmaktansa, bir bütün içinde hareket etme kararı aldıklarını vurgulamaktadır. T. Subaşı, birlikte olmanın, birlikte üretim yapmanın çok da zevkli olduğunu belirtirken, aynı gruptan Guido Casaretto ise, galerilerin genellikle galeri sahibinin ya da küratörün mantığını, tarzını yansıttığını, oysa her sanatçının kendi söylemi ve tarzı olduğuna vurgu yapmaktadır. G. Casaretto, inisiyatiflerde kişisel bir sergi etkinliği bile olsa, grubun genel mantığına, düşünce yapısına yakın olmasına dikkat edildiğini belirtmektedir. T. Subaşı, başka sanatçılara da açık bir inisiyatif olduklarını ve aralarında iş bölümü olduğunu söylemekte ve sanatçı inisiyatiflerinin, sivilleşme adına yarattıklarının biraz soru işareti taşıdığını, bu sivillik içinde hem kendilerine hem de sanat ortamına bir alternatif getiren yapıları olduğunu dile getirmektedir. Herkesin bir şekilde sürekliliğini sağlamak için farklı yollar izlediğini, bu anlamda inisiyatiflerin çok keyifli yapılar olduğunu ve bir tür 'laboratuar' ortamı yarattıklarını ifade eden T. Subaşı, bu laboratuar ortamının, çağdaş/güncel sanat yapan sanatçıların deneyleriyle yönlendirildiğini de ayrıca sözlerine eklemektedir. (Sanatorium)

Mayıs-Haziran 2010'da Tunca Subaşı'nın, 1945'de Atom bombasının etkileri üzerine Little Boy resim sergisi yapar. (sanatorium.com)



Şekil 3.40 Tunca Subaşı'nın Little Boy sergisinden bir çalışma.



Şekil 3.41 “Little Boy”dan bir başka çalışma.

Elif Dastarlı'nın 24 Ocak 2009'da, Radikal gazetesinde yaptığı “Bütün dertleri sanatı iyileştirmek” başlıklı yazısında, Sanatorium'la bir görüşme yapar. E. Dastarlı'nın ‘kimsiniz siz? Sizi bir araya getiren ortak dertleriniz nelerdir?’ şeklindeki sorusuna, Tunca Subaşı; birlikte üretmeyi seven, birbirlerinin işlerini beğenen ve üretilenleri birlikte ortaya koymak isteyen bir sanatçı grubu oldukları yönünde cevaplar. T. Subaşı, sanatçıların bir araya gelmelerinin çok sık görülen bir olgu olduğunu ancak bunu başarabildiklerinde ortaya büyük şeyler çıktığını söylerken, cümlesini iddialı bir biçimde tamamlamaktadır: Ya biz değişeceğiz, ya sanat! (radikal.com.tr'de aktarılmıştır).

Grubun bir diğer üyesi, fotoğraf sanatçısı Osman İter Yalın ise, maddi kaygılar olmadan sanat yapmanın kolay olduğunu söylemekte ve Sanatorium'da kendini özgür ifade edebildiğini ifade etmektedir. Sanatorium'un üyeleri; ikili veya üçlü gruplar halinde çalışabilecekleri gibi, birbirlerine müdahale edebileceklerinin de altını çizmektedir. T. Subaşı, küratör ya da seçici bir kurul olmadan, bir kurum ya da şahsın finansal desteği dahi olmadan, aynı paralelde düşünebilen insanlardan oluştuklarını belirtirken, sayılarının her geçen gün artabileceğinin de ipuçlarını vermektedir. (radikal.com.tr)



Şekil 3.42 Guido Casaretto'nun "Yapmalısın/İstiyorum" sergisinden bir çalışma.



Şekil 3.43 "Yapmalısın/İstiyorum" sergisinden bir başka çalışma.

3.2.9. İMÇ 5533

İMÇ 5533, imc5533.blogspot.com adlı internet adresinde, amaçlarını; güncel sanatta sergileme, araştırma ve tartışma alanı yaratmak şeklinde sıralamaktadır. Unkapanı'nda yer alan İMÇ 5533; kendisini, kütüphane, sanatçı dosyası arşivi, yeni

medya ile işitsel sanat (sound art) ve vitrin sergilerinden oluşan bağımsız bir mekan olarak tanıtılmaktadır. Şubat 2008’de kurulan İMÇ 5533’de; sergiler, video gösteriler, performans sanatları etkinlikleri yapılırken, hem sanat çevresinden hem de lokal çalışanların ziyaret ettiği bir sanatçı inisiyatifi olarak, kurucuları ve yürütücülere Nancy Atakan, Volkan Aslan ve Marcus Graf ‘dan oluşmaktadır.

“Başkalık Belki” etkinliğini yapan Avusturyalı sanatçı Stephanie Mold; bir süredir İstanbul’dadır ve siteden bildirildiğine göre, bu tarihlerde Garanti Platform’un artist rezidansında kalmaktadır. İMÇ 5533’de Mold’un Türkiye’de tasarladığı üç çalışması yer almaktadır. Başkalıkla ve başka bir kültürle kaynaşmaya odaklı etkinlikteki çalışmalardan biri olan “Başkalık Belki” isimli video çalışmasında, sanatçı hergün stüdyosunun önünde şarkı söyleyen bir müzisyen ile birlikte şarkı söylemektedir.



Şekil 3.44 Başkalık Belki çalışmasının afişi.

“Hello Gümüşhane” adlı çalışmada ise; sanatçı, Avusturya Linz’den, Gümüşhane’ye, Gümüşhane Belediye Başkanı’nı ile görüşmek ve ona bir sandelye taktim etmek üzere yola çıkmaktadır. Bir tür yol filmi olan çalışmanın sonunda, sanatçı, bıraktığı yere, Linz’in homojen dünyasına artık farklı bir perspektiften bakacaktır.

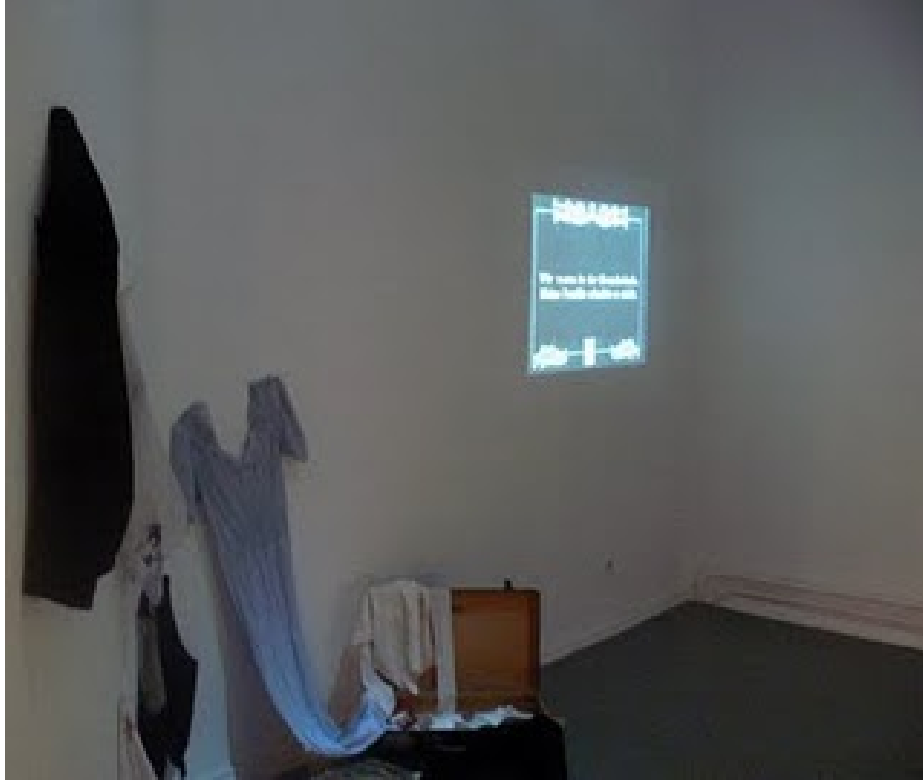


Şekil 3.45 Mülkiyetin Derinliği-Derinliğin Mülkiyeti, yerleştirme.

Üçüncü ve son iş olan “Meet Me There”de, çizim ve nakış bir arada kullanılır. Sanatçı, kendine özgü bir alfabe kullanarak, İstanbul’a ait hikayeler anlatmaktadır.

Ezgi Kılınçaslan’ın Nisan-Mayıs 2010’da sergilenen “Mülkiyetin Derinliği-Derinliğin Mülkiyeti” isimli yerleştirmesinde; mülkiyet, cinsiyet ve sınırlar üzerine yorumları içermektedir.

Temmuz-Ağustos 2009’da Berlin’de yapılan “İstanbul Off Spaces” adlı ve ağırlıklı olarak İstanbul’daki sanatçı inisiyatiflerinin katıldığı sergide; İstanbul’da sayıları giderek artan bağımsız, ticari kaygı gütmeyen projelere ve sanatçı mekanlarına dikkat çekmek ve bu grupların Berlin’de kendilerini ifade edebilecekleri bir platform sağlamak olarak belirtilir. (imc5533.blogspot.com)



Şekil 3.46 İstanbul Off Spaces’de İMÇ 5533’ün bir yerleşmesi.

3.2.10. Bas

2006’da Banu Cennetoğlu tarafından kurulan Bas, sanatçı kitaplarını, basılı malzemelerini toplayan, gösteren, yayan ve kar amacı gütmeyen bir oluşum olarak kendini tanımlamaktadır. İstiklal Caddesi’ndeki binasında, Türkiye’den ve dünyadan sanatçı kitaplarını, ‘alternatif duruşlu’ süreli yayınları, disiplinlerarası kuramsal kitapları izleyiciye sunmaktadır. İlk projesi olan “Bent”; Philippine Hoegen tarafından gerçekleştirilen ve Türkiye’deki sanatçı kitaplarını içeren bir projedir. (b-a-s.info/)



Şekil 3.47 Bas'ın içinden bir görünüm.



Şekil 3.48 Kaldırım Destanı çalışması.

“Kaldırım Destanı-Kaldırımlar Kurdunun Maceraları” projesi; 2003’de yaşamını kaybeden, pek çok Türk filminde oyunculuk da yapan Masist Gül’ün “Bent 001” isimli projesi olarak, aynı isimli aylık mecmua biçiminde tasarlanır. (b-a-s.info/)

Isabel Schmiga’nın, bir diğer sanatçı inisiyatif olan MASA bünyesinde açmış olduğu “Kamufraj” sergisinden iki işi 2008’de Bas’da da sergilenir. “Polis” isimli çalışması,

sanatçının 2006'da Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde konuk sanatçı olarak kaldığı altı aylık süredeki izlenimlerinden yola çıkarak hazırladığı bir çalışma. (b-a-s.info/)



Şekil 3.49 “Kamuflaj” sergisinden Bas’ın Polis isimli çalışması.

3.2.11. Mtaär

2009'da Erkin Gören ve Sevil Tunaboşlu tarafından oluşturulan Mtaär, Kadıköy Moda'daki mekanıyla, Beyoğlu-Karaköy eksenine alternatif olarak da düşünülür. Bütün sanatçıların öneri ve projelerine açık bir sergi platformu olarak kendini tanımlayan Mtaär, non-profit bir organizasyon olarak, sanatçıların kendileri tarafından desteklendiğini ve bunun da ayırdedici özelliklerinden biri olduğunu altını çizmektedir.(mtaar.org.)



Şekil 3.51 “Aile Salonumuz Yoktur” sergisinden bir görünüm.

Mtaär, 2010’da bir grub fotoğraf sanatçısını da aralarına alarak “ Aile Salonumuz Yoktur” adlı fotoğraf sergisini düzenler. Alan/uzay ve görüntü birlikteliğine odaklanılarak hazırlanmış bir sergidir.



Şekil 3.51 Yerel İllüstratörler 02'den bir illüstrasyon.

2010'da ikincisi yapılan “Yerel İllüstratörler 02” sergisinde, Türkiye’de illüstrasyon yapan genç isimlerin biraraya gelmesi amaçlanmıştır.

3.2.12. Pist

Galerist Gazetesi’nden Esra Aysun’un Pist ile yapmış olduğu Eylül 2008 tarihli röportajına göre; Osman Bozkurt ve Didem Özbek tarafından kurulan Pist, 2006’dan itibaren Pangaltı’nda eskiden bakkal, elektrikçi ve lokanta olarak kullanılan mekanda etkinlikler düzenlemektedir. Buldukları bölgeyi iyi tanıdıklarını ve bu bölgenin kozmopolit oluşunun üretimlerine de yansıdığını söyleyen ikili, mekanı sergi alanı ve çok amaçlı etkinlikler için kullandıklarını da ayrıca sözlerine ekler. Pist olarak, aynı zamanda İstanbul’daki kültür ve sanat mekanlarının yer aldığı bir tür kültür haritası olan List’i de hazırladıklarını ve o haritaya göre, sanat mekanlarının Beyoğlu’ndan Tophane bölgesine doğru kaydığını gördüğünü belirten D. Özbek, kendilerine gelen kişilerin de çoğunlukla Beyoğlu bölgesinden geldiğini, Nişantaşı izleyicisi ile bir

alışverişlerinin olmadığını da sözlerine eklemektedir. D. Özbek aynı zamanda, başından bu yana Pist'in fon ya da sponsor bulamadığından, aile desteğinin bu noktada önemli olduğundan bahsetmektedir. Osman Bozkurt, kar amacı gütmeyen bir oluşum olduklarını söylemekle beraber, E. Aysun'un; yakın zamanda katılacakları ve Canan Pak'ın hem maddi hem de manevi desteğini aldıkları "Frieze Art Fair 2008"de satış yapıp yapmayacakları sorusuna; olumlu cevap vermektedir. O. Bozkurt, kar amacı gütmemenin, zarar etmek anlamına gelmediğini, giderlerin karşılanması için gelirlerinin de olması gerektiğini sözlerine eklemektedir. Tam bu noktada, D. Özbek söz alarak; profesyonel sanatçı olmanın arz-talep çerçevesi içinde yer almak durumunda olduğunu söylemekte, 'kendi yağlarıyla kavrulabilmek' için bu satış alışkanlığının yerleşmesi gerektiğine inandığını belirtmektedir. (pist.org.blogspot)

Pist, ayrıca, Türkiye'de güncel sanat çalışmaları yapan, henüz tanınmamış ya da kariyerinin başındaki sanatçılara, alanında yetkin yazar, müzisyen, mimar ya da tasarımcılara sunum ve söylem alanı yaratmak istediklerini belirtmektedirler.



Şekil 3.52 Frieze Art Fair 2008'de, Pist'in bir çalışması.



Şekil 3.53 Frieze Art Fair’de bir başka yerleştirme. (White Sugar Cube Book)

3.3. Sanat Merkezi Şeklinde Konumlanan Sanatçı İnisiyatifleri

Aşağıda ele alınan sanatçı inisiyatiflerinin bir tür sanat merkezi gibi çalıştığı görülmüştür. Bu tür sanatçı inisiyatifleri; ortak bir çatı altında; gösterim odası, sergi mekanı, eğitim atölyeleri şeklinde bölünen mekanlara sahip olup, zaman zaman başka sanatçı inisiyatiflerine ve onların çalışmalarına ev sahipliği yaptığı gibi, dışarıdan getirilen çeşitli konuşmacılarla paneller, toplantılar da düzenlemektedir.

3.3.1. Anadolu A.Ş.

Anadolu Kültür A.Ş.’nin kurucusu olan Osman Kavala, bu kurumun bir şubesi niteliğinde olan Diyarbakır Sanat Merkezi fikrinin de, OHAL döneminde ortaya çıktığını ve dernekler yasasındaki pürüzler nedeniyle, şirket olarak kurulmak durumunda kaldığını belirtir. Kavala, Diyarbakır Sanat Merkezi (DSM) oluşturulurken, insanların rahatça girip çıkabilecekleri bir kamusal alan, bir sivil alan yaratma amacında olduklarını söylemektedir. Diğer bir amaç ise, İstanbul merkezli sanat piyasasıyla organik bağlar kurulması olarak ifade edilmektedir (Çalıkoglu, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 2” 184’de aktarılmıştır).

Bu amaçla, bölgedeki sivil toplum örgütleriyle de işbirliği ve iletişim halindedirler. O. Kavala yine de, bölgede sanat alanında kolektif çalışma deneyimlerinin olmamasının problem yarattığından bahsetmektedir. Ancak zaman içinde DSM’ye sinema izlemeye gelen sinema meraklıları kendi sinema klüplerini kurarlar, film gösterileri, eleştirilerinin yapıldığı toplantılar düzenlerler. DSM kurulduktan sonra,

yayın hayatına başlayan iki edebiyat dergisine destek verirler. O. Kavala, ayrıca, DSM'nin kurulmasıyla birlikte, bölgede bu tarz özerk girişimlerin oluşmaya başladığından bahsetmektedir. En çok karşılaştıkları şeylerden birinin, sanatçıların DSM'de sergi açmak istemeleri ya da merkez için proje üretmeleri olduğunu vurgulayan O. Kavala, DSM'in esas amacının; evrensel değerler taşıyan sanat eserlerini, bölge insanına sunmak, tanıtmak olduğunu altını çizmektedir. O. Kavala, ezelden beri zengin bir kültür hayatı olan bölgenin, mevcut siyasi ortama rağmen, merkezin yapmak istediklerini hevesle karşıladığını belirtmektedir (Çalikoğlu, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 2" 187-188'de aktarılmıştır).

O. Kavala, DSM'de proje bazında kadronun değişmesine rağmen, İstanbul'da bulunan Anadolu Kültür A.Ş.'nin sabit bir kadrosunun sürekli işbaşında olduğunu söylemektedir. Hem İstanbul hem de Diyarbakır arasında proje temelinde sanatçıların gidip geldiğini, iletişimin sürekliliği açısından buna önem verildiğini de ayrıca sözlerine eklemektedir. O. Kavala, İstanbul'da ki projelere olduğu gibi, Diyarbakır'daki projeler için de sponsor arandığını, bu anlamda, bölgesel bir ayırım yapılmasının, Diyarbakır'lı sanatçının zihninde tazeliğini koruyan öncelik sırasıyla ilgili karmaşayı körükleyebileceği için bu konuda hassas davranılması gerektiğini savunmaktadır (Çalikoğlu, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 2"194-195'de aktarılmıştır).

Geniş bir internet ağlarının olduğunu söyleyen O. Kavala; yerel radyo ve televizyonlardan da destek aldıklarını belirtmektedir. Esas amaçlarının Avrupa ve İstanbul'da yapılan sanatsal işlerin, Diyarbakır'a getirilip sergilenmesi ve Diyarbakır'lı sanatçının desteklenmesi olduğunu tekrar tekrar altını çizen O. Kavala, biri olmadan diğerinin istenilen etkiyi sağlayamacağına inandığını ifade etmektedir. (Çalikoğlu, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 2"199'de aktarılmıştır).

Web sitesinde, DSM; galeri, sanat merkezi, çok amaçlı salon, performans sahnesi, atölye, teknik oda, karanlık oda gibi bölümlerden oluşan 2002'den beri de pek çok sanat etkinliğine evsahipliği yapan bir sanat merkezi olarak tanımlanmaktadır.

Yürütme kurulunda da ilginç isimler yer almaktadır. Örneğin kurucu ve yönetici olarak belirtilen Nebahat Akkoç, aynı zamanda Kadın Araştırmaları Merkezi'nde (Ka-Mer) de görev yapmaktadır. Necdet Akyüz, tıp doktoru, Musa Akkum inşaat mühendisi, Melike Coskun ise merkezin yöneticisidir. Diyarbakır Sanat Merkezi, Hürriyet gazetesinin 5 Ocak 2007'deki Cuma ekinde yeralan Türkiye'nin En İyi 10

Kültür Merkezi listesine girerken, Sabah Gazetesi'ne de; 10 Haziran 2006'da Töre Cinayetlerini konu alan belgesel gösterimiyle haber olur. (diyarbakirsanat.org)



Şekil 3.54 Yerli ve Yabancı sanatçıların katıldığı Okuma Etkinliği.



Şekil 3.55 İçeriden genel görünüm.

İletişim Yayınları gibi pek çok kurum görülmekte ve sponsor bulmakta zorlanmadıkları anlaşılmaktadır.



Şekil 3.56 Yerli ve Yabancı sanatçıların sergilediği performanslar.

3.3.2. K2 Sanat Merkezi

İzmir’de bulunan ve 2003’te kurulan K2 Sanat Merkezi; kar amacı gütmeksizin yerli ve yabancı sanatçılara çalışma ve sergileme mekanı sunmaktadır. Esas olarak, Ayşegül Kurtel’in finanse ettiği (buldukları mekanın kirası vb) ancak yönetim veya proje temelinde sanatçıların etkin olduğu bir oluşum. Borga Kantürk, Elmas Deniz ve Gökçe Süvarı bu sanatçılardan bazılarıdır. Merkezin ağırlıklı olarak İstanbul olduğu sanat piyasası için, İzmir’deki K2; bölgenin sanat adına neler olup bittiğine dair izleyicinin ziyaret ettiği önemli mekanlardan biri gibi görünmektedir. Borga Kantürk, mekanın sürdürülebilir olması özelliğine vurgu yaparak, sanatçının sesini çıkarabilmesi ve diğer sanatçılarla birlikte bir çatı altında farklılıklarıyla birlikte yüksek ses çıkarabilmesinin, bu tür mekanları sürekliliğine bağlı olduğunu belirtmektedir. K2, İzmir’de Kardeşçi Hanı’nın ikinci katı kiralanarak kurulur. Bu kattaki bölümler; sanatçı atölyeleri ve sergileme mekanları, kütüphane veya dökümantasyon merkezi olarak düzenlenir. Başlangıçta 8-10 kişi olduklarını söyleyen B. Kantürk, bir sanatçı grubu olarak kolektif bir çalışma biçiminde örgütlendiklerini belirtmektedir. Hiçbirisi küratör değildir ve başlangıçta amatör adımlarla başlayan süreç, daha sonra hem İzmir’li sanatçıların, hem de İzmir dışından gelen yerli ve yabancıların sanatsal faaliyetlerde bulunduğu, etkinlikler

yaptığı, sürekliliği olan bir kurum olmasıyla sonuçlanır (Çalikoğlu, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 2” 161-162’de aktarılmıştır.)

G. Süvari, okuldan mezun olduktan sonra, sıklıkla bir araya gelip konuştuklarından, bir şeyler yapmak istediklerinden, ancak İzmir’de uygun mekan bulamadıklarından bahsetmektedir. O dönemde, sergi açabilecekleri kitapevlerinin, yayınevlerinin veya bankaların galerileri olduğundan hatta kar amacı gütmeyen küçük galeriler olduğunu anlatır. Ancak bu mekanların amaçlarına uygun olmadığını vurgular. 1990’larda 2000’lere gelindiğinde; sanatçıların bir sergi açmak istediklerinde bir araya gelebildiği tek yerin okul olduğunu söyler. Sanatçıların bir araya gelip konuştukları, iletişime geçtikleri, sanatsal olaylardan haberdar oldukları bir mekanın eksikliğini vurgulayarak, sivil bir mekanın olmamasından yakınmaktadır. Önce “Arada Kalmak” sergisi ardından da B. Kantürk’ün kurucu olduğu “Kutu”, yani taşınabilir sanat düşüncesi gündeme gelir. Bunlar bir mekan oluşturmaya doğru giden ilk adımlar gibi görünmektedir. Bir takım tesadüflerin, tartışmaları ve planlamaların sonucunda K2 ile tanışılır. Daha önceden İzmir’de yaşayıp daha sonra İstanbul’a giden sanatçıların işlerinin de kayıtlarının tutulduğu bir arşiv çalışmaları da vardır. K2’nin arşivleme ya da dökümantasyona özel önem verdiği görülmektedir. Elmas Deniz ise, K2’nin hala işleyen bir galerisi olduğundan bahsederek, kurumun İzmir bölgesinde güncel sanatın hem üretiminin hem de sergilerinin görülebileceği bir mekan olduğundan bahseder. E. Deniz ayrıca, diğer inisiyatiflerde olduğu gibi, kolektif bir yapısı olduğunun ve kesin çizgilerle ayrılmış görev paylaşımının olmadığını da eklerken, sponsor bağlarının olmadığını da vurgulamaktadır. (Çalikoğlu, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 2” 164-166’de aktarılmıştır).

2003’den itibaren, İzmir’de kar amacı gütmeyen bir sanatçı organizasyonu olarak faaliyet gösteren K2’nin mekanında galeri, arşiv ve sanatçı atölyeleri bulunmaktadır. Hem yerel hem de uluslar arası güncel sanatın izleyiciyle buluşmasına imkan sağladığını belirten K2, İzmir’in ‘ilk ve tek devam’ edebilen güncel sanat mekanı olmasının yanı sıra; yerleşik geleneksel sanatsal kurumlara da bir alternatif olduğunu söylemektedir. Geniş solo sergiler, tematik grup sergileri, seminerler, tartışmalar, sanatçı konuşmaları, K2’nin sunduğu etkinliklerden bazılarıdır. (k2org.com)



Şekil 3.57 One Minute Kısa Film (video) Festivali Afışı.



Artists / Sanatçılar:

Samuli Alapuranen, Pirjetta Brander, Elina Brotherus, Maria Duncker, Hanna Haaslahti, Gun Holmström, Juha Maki-Jusila, Pasi Karjula, Anssi Kasitonni, Marko Lampisuo, Petra Lindholm, Liisa Lounila, Anneli Nygren, Annu Pennanen, Heli Rekula, Seppo Renvall, Markus Renvall, Minna Rinne, Pekka Sassi, Aarno Salosmaa, Mika Taanila, Antti Tanttu, Pink Twins, Salla Tykka, Roi Vaara, Oliver Whitehead

Curator / Kùratör: Borga Kantürk

Şekil 3.58 “Finlandiya Sanat Videoları” etkinliğinden bir görünüm.

4. TÜRKİYE’DE SANATÇI İNİSİYATİFLERİNİN ÇAĞDAŞ SANAT PİYASASI İLE İLİŞKİLERİ

Bir sanat piyasasının kimlerden oluştuğu ile ilgili genel kanı; galeriler, müzayedeler, sanat alıcıları, küratörler ve nihayet sanatçılar şeklinde tanımlanmaktadır. Sözkonusu piyasa; sanat yapıtı üzerinden yapılan değerlendirmeler, spekülasyonlar ile işlemektedir. Sanat piyasasının genel olarak; üretim-sergileme-satış ilişkisine dayalı bir sistemi olduğu söylenebilir. Sanatçı inisiyatiflerinin genel söylemine bakıldığında; bu işleyişin sergileme ve satış aşamasında, galerilerin veya müzayedelerin fazlasıyla satış odaklı davrandıklarını, küratörlerle birlikte alıcıyı (ya da koleksiyoneri) veya piyasanın genel eğilimini yönlendirdiklerini düşündükleri anlaşılmaktadır. Yukarıda bahsi geçen galerici, alıcı, müzadeci ve küratörün, moda deyimle ‘sanat piyasası aktörlerinin’ genel pozisyonu, bir anlamda sanatçı inisiyatiflerinin de pozisyonunu belirliyor görünmektedir.

Sanatçı inisiyatiflerinin, mevcut sanat piyasasındaki konumuna şöyle bir bakmak; hem piyasanın dinamiklerini, çalışma şeklini anlamak hem de sanatçı inisiyatiflerinin piyasanın mevcut çalışma sistemi yüzünden, karşılaştıkları sorunları anlamak açıdan önemlidir. Kitle iletişim araçlarına bakıldığında, hem bireysel etkinlikler yapan sanatçıların hem de bu grupların yaptıkları çalışmalar üzerine yeterince eleştiri ya da haber yapılmadığı, yapılan haberlerin daha çok tanıtım amaçlı olduğu görülmektedir. Bu yüzden hem görülür olma problemleri olduğu, hem de güncel sanat bağlamında yaptıkları yerleştirme/düzenleme (enstalasyon) veya performans etkinliklerinin; buldukları mekanla bir anlam kazanması, taşınabilir veya muhafaza sorunları olması gibi özellikleri nedeniyle; mevcut sanat piyasasında satış problemi olduğu anlaşılmaktadır. 1990’larda sözü edilen ‘küratör hegemonyası’ sorununa paralel olarak, özellikle bienal gibi büyük çaplı sanatsal etkinliklere katılabilmelerinin; etkinliğin küratörü olan kişinin beğenilerine, beklentilerine uymalarıyla, ya da küratörün ‘listesinde’ olmalarıyla ilintili olduğunu düşünmektedirler. Tezde adı geçen sanatçı inisiyatifleri; sanatlarına hiçbir şekilde müdahale edilmesini istemedikleri için, büyük şirketler ya da holdingler yerine, daha küçük firmalarla ve genel olarak da mal veya hizmet (ayni yardım) şeklinde destek almayı tercih etmektedirler. Bu durum da, tanıtım için büyük reklam kampanyaları

düzenlemelerine, dolayısıyla daha büyük kitlelere ulaşmalarına engel olmaktadır. Müzayedelerin ya da galerilerin kataloglarına bakıldığında ise; güncel sanat ürünlerinin kayda değer bir yer tutmadığı, mevcut sanat alıcısının ağırlıklı olarak hala tuval üzerine yapılmış uygulamalara yöneldiği görülmektedir.

Sanatçı inisiyatiflerinin, sanat piyasasıyla ilişkileri; birkaç kavram etrafında şekillenmektedir. Bunlardan biri, seslerini ne derece duyurabildikleri ya da *görünür* olduklarıyla ilgili görünmektedir. Bu da beraberinde çağdaş sanat ortamında; sanat eleştirisinin konumunu ne olduğunu (ya da olmadığını) gündeme getirmektedir. Yine sanatçı inisiyatiflerinin ifadelerine bakıldığında, çağdaş sanat piyasasındaki konumlarını etkileyen bir diğer unsur, en azından bienallerde etkisini gösteren *küratör* figürüdür. Küratörün 'listesinde' yer alabilmek için bir sanatçının nelerden ödün vermesi gerektiği, genel olarak sanatçı inisiyatifleri arasında hala tartışma konusu gibi durmaktadır. Sanat piyasasıyla ilişkilerinde problem yaratan bir diğer unsur ise, *satış* sorunudur. Sanatçı inisiyatiflerinin yaptıkları sanatın, güncel olması, muhafaza sorunu olması, taşınabilir ya da paketlenilebilir bir sanat olmaması gibi özellikler taşıması, onların satış şansını düşürüyor görünmektedir. Ayrıca, Türkiye'deki sanat alıcısının henüz bu tür bir sanata ya da güncel sanata alışkın olmadığı da anlaşılmaktadır. Alıcıların tuval üzeri çalışmalarına olan eğilimini desteklercesine, galerilerin ve müzayedelerin kataloglarına bakıldığında; hala ağırlıklı olarak tuval üzeri çalışmaların yer aldığı görülmektedir. Bu durum da, sanatçı inisiyatiflerini; kendi mekanlarını bulmaya, kendi sergilerini düzenlemeye ve birlikte hareket etmeye itiyor görünmektedir.

4.1. Görünür Olma Sorunu ve Çağdaş Sanatta Eleştiri Unsuru

Genel olarak sanatçı inisiyatiflerinin söylemlerine bakıldığında, yaptıkları işlerin, etkinliklerin veya projelerin yeterince 'görülmediğinden' şikayet etmektedirler. Oysa bu sanatçıların bir araya gelmelerinin nedenlerinden biri de 'görünür' olabilmektir. Bütçeleri kısıtlılığı olması ve büyük firmaların kendilerine sponsor olmasını tercih etmemeleri nedeniyle (firmaların yaptıkları yardımlar nedeniyle kendileri veya yaptıkları sanat çalışmaları üzerinde her hangi bir baskı kurmasını istememektirler) kamuoyunun dikkatini çekecek büyük ilanlar verememektedirler. Etkinliklerini daha çok internet üzerindeki sayflarından duyuran sanatçı inisiyatifleri, sonuçta sanatın

içinde olan kişilerin yapılan etkinliklerden bir şekilde haberi olmasına rağmen, bu etkinliklerden basında veya medyada neredeyse hiç bahsedilmediğine vurgu yapmaktadırlar.

Yapılan işlerin sanatsal bağlamda eleştirisinin yeterince olmamasıyla ilgili olarak sanatçı inisiyatifi :mentalKLİNİK'den Yasemin Baydar; çok az tepki aldıklarından bahsetmektedir. Haklarında bir şeyler yazılmadığından, kimsenin onlarla gelip konuşmadığından ve daha çok e-mail aldıklarından dert yanmaktadır. Dolayısıyla, pek çok sanatçı inisiyatifin yaptığı gibi internet üzerinden açtıkları web siteleri, bloglar veya sosyal paylaşım sitelerini kullanarak; kendilerine, geçmişte ve o an gerçekleşen projelerine ilişkin bilgiler vermekteler. Yine bu kanallar üzerinden, dileyenin diğer sanatçı inisiyatiflerinin sayfalarına ulaşabileceği bağlantılar bulunmaktadır.

K2'den Elmas Deniz; yapılan işlerin deneysel yollarla yapılmış olsa da oldukça profesyonel işler olduğunun altını çizmekte, yaptıkları işler üzerine, diğer inisiyatiflerde olduğu gibi, bir şeyler yazılıp çizilmemesinden yakınmaktadır. Ayrıca şehir içinde sağlıklı işleyen bir iletişim ağı olmadığını, üniversitelerin de şehir dışında olduğunu belirtmekte ve bu anlamda İzmir'de disiplinlerarası bir iletişim ağı kurmak istediklerini ifade etmektedir (Çalıköğlü, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 2" 146-180'de aktarılmıştır).

216 Düşünce ve Üretim Alanı ise; görünür olmamanın genel olarak en büyük sıkıntı olduğunu belirtirken, İstanbul'da birçok genç sanatçının üretimlerini sergilemek için fırsat yakalamaya çalıştığından ve bunun yollarından birini de, bir sanatçı inisiyatifinin parçası olmak olarak gördüklerinden söz etmektedir. 216'ya göre, bir inisiyatifin parçası olmak sadece sanat üretmenin dışında, organizasyonun parçası olarak başka sorumluluklar ya da yükleri de beraberinde getirmektedir. Bu tür yüklerin, sanatçılar adına bir problem olduğunu ifade eden 216, hem iş üretip hem de görünür olabilmek için sergi mekanını ayarlama, tüm yazılı ve basılı görsellerin hazırlanması, tanıtım, sponsor bulma vb. gibi sanatın dışında olan işlerle uğraşmanın kolay olmadığını belirtmektedir. 216, ayrıca inisiyatiflerde ortak bir söyleme ulaşmanın ya da fikirsel birliktelikler kurmanın zaman aldığını, grupların kendilerini tanımlamalarının, söylenecek sözlerinin ve yapılacak işlerinin kararlaştırılmasının derin bir paylaşım ve zaman gerektirdiğini söylemekte, bu nedenle de bir çok

inisiyatifin uzun süre ayakta kalamadığını veya henüz daha gerçekleşmeden dağıldığını da sözlerine eklemektedir. (216 Düşünce ve Üretim Alanı)

daralan'dan Erdiñ Gümüş; ilk sergilerinden itibaren hem yazılı hem de görsel basından gereği kadar ilgi gördüklerini, kendileriyle röportaj yapıldığını söylerken, aynı gruptan Dilan Gümüş ise, yaptıkları çalışmalarla ilgili olarak henüz bir eleştiri yazısı yazılmadığını, daha çok çalışmalarını tanıtıcı haberlerin olduğunu söylemektedir. Dilan Gümüş, ayrıca, Almanya'da yaptıkları çalışmayla ilgili olarak bir gazetecinin gelip kendileriyle röportaj yaptığını ancak Türkiye'de yapılan haberlerin genel olarak yapılan işler üzerine olmadığını da sözlerine eklemektedir. (daralan)

Galata Perform'dan Deniz Aygün; Galata Perform'un yaptığı bir çok etkinliği izleyicinin tam olarak göremediğini, konuyla birebir ilgili, sanatı takip eden insanların bile yapılan etkinliklere çok fazla ulaşamadıklarını söylerken, hem kendilerini, çalışmalarını tanıtmak hem de diğer komşu sanatçıları ve genel olarak Galata bölgesini tanıtmak için "Görünürlük Projesi"ni gündeme getirdiklerini dile getirmektedir. (Aygün)

Videoist'den Ferhat K. Satıcı; sanatçı inisiyatiflerinin; para kaybetme ve görünmez olma pahasına, ticari sistemin dışlileri arasına katılmadığını, tam da bu yüzden aslında görünür olduğunu söylemektedir. Bir süre sonra kendi özel takipçilerine, izleyicisine sahip olduğunu ve bunun da küratörler ya da organizatörler tarafından bilindiğini ifade etmektedir. F. K. Satıcı, bu anlamda, örneğin, küratörlerin; kültür mekanizması içinde sanat adına yapamadıkları şeyi, sanatçı inisiyatiflerini 'alttan alta' yüreklendirerek yaptıklarını dile getirmektedir. Bunu yaparken de, sanatçı inisiyatifleriyle iletişime geçerek, düzenleyecekleri etkinliklerde yer almak üzere sanatçı seçtiklerini belirten F. K. Satıcı, örnek olarak da Garanti Güncel Sanat Platformu'nun web sitesinde bütün sanatçı inisiyatiflerine giriş yapılabilmesini sağlayan bağlantı listesini vermektedir. Çağdaş sanatta eleştiri olmadığını kabul eden F. K. Satıcı, sanat alıcısının duyumlarla ya da moda eğilimlerle koleksiyonunu oluşturabildiğini dile getirmektedir. Bu durumda mevcut 'pastadan' pay alma amacıyla ya o hep bahsi geçen 'top ten' listesinde olacaksınız ya da sırtınızı döneceksiniz diyen F. K. Satıcı, kendilerinin Videoist olarak, sırtlarını tam dönmeseler de, en azından pastadan pay alma hengamesi içinde de yer almak

istemediklerinin altını çizerek, inisiyatif olmanın biraz da bu olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda, inisiyatiflerin para kazamayacaklarını bilerek yola çıktıklarını söyleyen F. K. Satıcı, bir sanatçının yapması gerekeni yaptıklarını, dolayısıyla zaten bir anlamda, böyle bir sanatçının ‘kayıp’ halde olduğunu belirtmektedir. F. K. Satıcı, ayrıca, tek başına olduklarında sürdürülebilirlik sorunu olabileceğini, bu nedenle bir araya gelerek, tıkanmadan üretime devam edebildiklerini de sözlerine eklemektedir. (Satıcı)

Küratör Derya Yücel ise; eleştiri eksikliğini değil ancak eleştirmen eksikliğini kabul ederken, yapılan etkinliklerle ilgili olarak genellikle tanıtım, destekleme ya da aklama yazılarının yeraldığını belirtmektedir. D. Yücel, yurtdışında da, benzer şekilde birlikte çalışılan ya da daha önce çalışılmış galerilerin, kurumların haberlerini, tanıtım yazılarını koyan yayın organlarının olduğunu söylemekte, öte yandan sanat tarihi eğitimi ve sanat eğitimi ile ilgili problemlerin, eleştiri yokluğunun sebibi olarak olarak gördüğünü dile getirmektedir. (Yücel)

Sanat Dünyamız adlı süreli yayınının 81. Sayısında “Biz Hala Baharat Mıyız?” başlıklı ve aralarında Canan Beykal, Haldun Dostoğlu, Levent Çalikoğlu, Ahu Antmen ve Esra Aliçavuşoğlu’nun konuşmacı olarak yer aldığı söyleşide; Esra Aliçavuşoğlu’nun galerilerin işlevi ve halkın beğenisini ne ölçüde etkilediği ile ilgili yaptığı sorgulama üzerine; Levent Çalikoğlu, sanat eleştirisinin yetersizliğinden, kullandığı dilin bugünün sanatını karşılayamamasından bahseder. E. Çavuşoğlu’nun sanat eleştirmeni olup olmadığı ile ilgili sorusu ile benzer bir düşüncüyü paylaşmakta olduğu, hatta eleştirmenlerin yapıtın içeriğine gerektiği gibi bakmadıklarını düşündüğü anlaşılmaktadır. E. Çavuşoğlu’na göre, eleştiriler yüzeysel olarak görünenin dile getirilmesinden öteye gdememektedir. Yine aynı söyleşide, E. Aliçavuşoğlu, güncel sanat yapıtlarına karşı aydınlarda olumsuz bir yaklaşım olduğundan bahsedince, Haldun Dostoğlu; bunun genel olarak Türk aydınının sorunu olduğunu ifade ederek, sözlerine, Türk aydınının sinemadan, edebiyattan, şiirden rahatlıkla sözedebilmesine rağmen, iş güncel sanata gelince, bütün savunma mekanizmalarının ayaklandığını ve anlamadığını belirterek devam etmektedir. H. Dostoğlu, ayrıca, medyada yeralmamalarının, sokaktaki insana da güncel sanatla ilgili bir aşinalık ya da bilgi imkanı vermediğini, sanat eleştirisinin de güncel sanatı anlatabilecek dil zenginliğine sahip olmadığını söylemekte, kelime hazinesinin

gelişebilmesi için de bolca okumalar yapılması gerektiğini vurgulamaktadır. H. Dostoğlu, sanat piyasasında merkezin otoritesinin yıkılmasına, çevrede yapılanların da fark edilmesine rağmen, hala güçlü bir kontrol mekanizması olduğunu belirtmekte ve bu kontrol mekanizmasının, sanatsal alandaki muhalif seslerin; bienaller, sergiler aracılığı ile emildiğini, 'ehlileştirildiğini', müzeler kurulduğunu ve koleksiyonerler oluşturulduğunu belirtmektedir (Beykal 62-74'de aktarılmıştır).

Öncü (avangard) eleştirmenlerin; genel olarak sözcülüğünü ve bazen de temsilciliğini yaptıkları sanatçı ve sanat yapıtlarının etkileyciliklerini göstermek için karşılıklı ilişkilere girmek durumunda kaldığını belirten Pierre Bourdieu; akademi ya da müze gibi kurumların, kültürel yargılarının çağdaşları üzerinde etkili olması oranında, geleneksel olanla ölçülü yenilikleri kaynaştırmak durumunda olduklarını da ifade etmektedir. P. Bourdieu, ayrıca okul kurumunun da; eski yapıtların benimsenmesinde ve uyumlu bir tüketicinin oluşmasında gücü elinde bulundurduğunu savunur çoğunlukla. Yazar ve eleştirmen için olduğu kadar tablo satıcısı için de geçerli tek sermaye; olguları ya da kişileri topluma benimsetme konusundaki güçlerini gösteren 'tanınmış' olmaktır. Yani benimsenmiş, tanınmış bir ad sahibi olma önemli bir sermayedir ve bu sermayeyi kullanabildiği ölçüde ekonomik sermaye de edinmektedir. P. Bourdieu'ye göre, sanatla iş dünyasının birleştiği ama tablo satıcısı ile yayıncının yadsıdığı ekonomik girişim, alanın gereklerine ve pratiklerine egemen olacak şekilde yönlendirilmediği takdirde, ekonomik bakımdan başarı kazanamaz. (Bourdieu 237-240)

Jullian Stallabrass ise; çağdaş sanatta eleştirel tavrı ile ilgili olarak, genel bir eğilimden bahseder. O da, bir işle ilgili edilen sözlerde, taraf tutmayı reddetmektedir. Bu anlamda, yapılan işin muamma sunması yeterli gibi görünmektedir. Aksi halde, örneğin çağdaş sanat ürününe karşı tavrı alanlar, kaba veya demode olarak tanımlanma riskiyle karşı karşıya gelebilirler. 1990'larda çağdaş sanat üzerine yapılan eleştiri yazılarına bakıldığında; sanatsal üretimler ile bunları destekleyen metinlerin birbirinden ayrılmasının neredeyse imkansız olduğunu belirten J. Stallabrass, buna karşın sanat üzerine akademik metinler ile sanat eleştirisi metinleri arasında belirgin bir fark olduğunu söyleyerek, akademik metinlerin yapısökümcü, Freudyen ve Lacan tarzı, kimliğe yönelik çözümlerden oluştuğunu belirtmektedir. Bu metinler şiirsel çağrılarla dolu, keyfi anlatımlar olup, sanatta yaşanan

özgürlüğün metinsel yansımaları şeklindedir demektir. Böylece, yazarın performansı, en az sanatçı kadar yaratıcı olmaktadır. Akademik metinlerin, kurumsal baskı sonucu ‘bir örneklik’ sergilediğini vurgulayan J. Stallabrass; bu yapışökümcü ve psikanalitik söylemin kendine özgü kavramlarının, en zayıf işlerde bile görülen ‘travmatik boşluklar’ gibi hemen her alana uygulanabilir veya önceden tahmin edilebilir ifadeler taşıdığını da iddia etmektedir. ABD’de, 1990’larda sanat eleştirisinde uzun süredir ihmal edilen güzellik kavramının tekrar canlandığını hatırlatan J. Stallabrass, bu durumun ekonominin canlanmasına paralel olarak dekoratif özelliklerinin ağır bastığı, pazarlaması kolay sanat ürünlerindeki çoğalmayla birlikte ortaya çıktığını vurgulamaktadır. (Stallabrass 144-145)

Hasan Bülent Kahraman, 1977’den itibaren sürekli olarak düşünce ve eleştiri yazısı yazdığını belirtirken, aynı yıl Türkiye’de eleştirinin olup olmadığını sorgulayan bir yazıyı da kaleme aldığını ifade etmektedir. Kendisinin de, o dönemin kültürel alanında yer alan pek çok kişi gibi, Türkiye’de eleştiri olmadığını düşündüğünü belirten H. B. Kahraman; ancak eleştirinin konusu olan alanlardaki yaratıcıların, yani bir roman yazarının, film yönetmeninin ya da bir ressamın da böyle düşünmesinin öznel bir durum olduğunu, oysa kendisinin bir eleştirmen olarak Türkiye’de eleştiri olmadığını söylemesinin ise farklı olduğunu altını çizmektedir. Özellikle de 1984’den itibaren, sıklıkla aynı şeyi söylediğini, Türkiye’de eleştirinin olmamasını, felsefe düşünce geleneğinin olmamasına bağladığını ifade eden H. B. Kahraman, eğer bir ülkede felsefi düşünce geleneği yoksa, o ülkede olguların ortaya çıkarılması ya da yorumlanmasında öncü olabilecek bir eleştirel söylemin gelişmesinin de mümkün olmadığını özellikle vurgulamaktadır. H. B. Kahraman, eleştiri olgusuyla ilgili olarak, 1960’larda ABD’de ortaya çıkan yeni sanat anlayışının; sanat nesnesini bir bilgi nesnesi haline getirdiğine dikkat çekmekte, dolayısıyla, artık bir bilgi nesnesi olan sanat karşısında, sübjektif değer yargılarının (beğendim ya da beğenmedim gibi) anlamı olmadığını vurgulamaktadır. Bu tür eleştiriye ‘kapalı okuma’ olarak niteleyen H. B. Kahraman, görünenin arkasından ne olduğuyula ilgilenmeyen eleştirel bir söylem olduğunu ifade etmektedir. 1990’larda itibaren ortaya çıkan disiplinlerarasılıkla beraber, artık eleştirel söylemde, sanat felsefesini de gündeme getirdiğini savunmaktadır. H. B. Kahraman ayrıca, çağdaş sanatın izleyici ile daha kolay bir ilişki kurabilecekken bunun gerçekleşmediğini belirtmekte, bunun olmamasının bir nedeninin de, iyi bir tanıtım yazısıyla sanatın hem sermaye sınıfına

hem de halka tanıtılarak yapılabileceği önerisini de getirmektedir. H. B. Kahraman, sanat yapıtının giderek politikleşmesine rağmen, eleştirinin aynı derecede politikleşmediğini söylerken, eleştirel söylemin aşırı entelektülleşmesinin bunun nedeni olduğunu da sözlerine ekler. Aynı sebepten, H. B. Kahraman, sergilerin üzerine yazdıkları yazılarla, o serginin anlam ‘tabakalarının’ örtüşmediğini, yazının sergiye göre, kendi içine dönük ve yüzeysel kaldığını ifade etmektedir (Uğurlu 88-112’de aktarılmıştır).

İsmail Mert Başat, sanatta eleştiriyle ilgili olarak; kültür endüstrisinin mekanizmalarının sanatsal alandaki bağımsız sanatçı-sanat yapıtı-eleştirmen-sanat yapıtı alıcısı şeklindeki zincirin kopmasına neden olduğu söyler ve bu endüstrinin kurduğu yeni zincirin firmaya bağlı sanatçı-sanatsal meta-promosyon-müşteri şeklinde değiştiğini vurgular. Böyle bir zincirde ise, doğal olarak eleştirmene yer yoktur. Zira endüstrinin bir eleştirmene değil, satışı artırıcı aktörlere, reklamcılara ihtiyacı vardır. Müşteriye gelince, İ. M. Başat’a göre müşteri; sanatsal eleştiriyle değil, reklamlarla popülerleştirilen bir malı edinme arzusundaki kişidir. İ. M. Başat, bugün gereksinen eleştirinin; meta estetiğine karşı, düşünsel bir estetikle beslenerek genç kuşaklara yol gösteren, imgelemi zenginleştiren sanatsal çabalara katılan bir eleştiri olması gerektiğini belirtmektedir. (Başat 175-177)

Sanatçı Mehmet Güleriyüz, Türkiye’deki sanat eleştirmeni ve dünyadaki sanat eleştirmeni kavramları arasındaki farka ilişkin olarak; edebi alanda, resim alanına göre çok daha köklü bir eleştiri geleneği olduğunu ve saygın eleştirmenler olduğu yorumunu yapmaktadır. M. Güleriyüz, sanat piyasasında eleştirmen olarak yeterli donanına sahip kişilerin; piyasanın açık ve ‘örtülü’ bir şekilde hakim kurumları tarafından küratör, yönetici veya katalog yazarı şeklinde konumlandırıldığına vurgu yapmaktadır. Eleştirmenin bağımsız olması gerektiğini söyleyen M. Güleriyüz, küratörün kendi kararıyla oluşturduğu tema çevresinde yapılacak sergiye seçtiği sanatçıları da doğrudan korumasına alması sebebiyle, küratörlük mesleğinin eleştirinin önünde önemli bir engel olduğunu vurgulamaktadır. M. Güleriyüz, küratör tarafından oluşturulan metinlerin seyirciye, kavramı ve sanatçıyı nasıl görmesi gerektiğini empoze ettiğini ifade etmektedir. M. Güleriyüz, ayrıca, büyük sermaye sahiplerinin sponsorluğunda gerçekleşen büyük sergilerde, daha en baştan projenin

koruma altına alınmasıyla, farklı seslerin kendilerini duyurmasının imkansız hale geldiğine de işaret etmektedir. (Çalidis 25)

4.2. Bienallerle Gündeme Gelen Küratör ‘Egemenliği’

Sanatçı inisiyatiflerinin dile getirdiği problemlerden biri de, sanat piyasasında kendini hissettiren küratör ‘egemenliği’dir. Zira, sanatçının bir küratörün ‘listesi’ne giremediği sürece, adını duyurmasının çok zor olduğundan, küratörlerin piyasadaki sanat beğenisini yönlendirdiğinden bahsetmektedirler.

Türkiye’deki sanat piyasasında küratörlerle ilgili yorumlara geçmeden önce, bir küratör kavramının içeriğine, işlevinin ne olduğunu kısaca bir bakmak gerekmektedir. Kelime, İngilizce curator’dan Türkçe’ye geçmiştir. Kelime anlamı, kısaca sergileme uzmanı, sergi komiseri veya sorumlusu olarak tanımlanabilir. Genellikle müze veya kütüphaneler için kullanılan bir terimdir. Kavram olarak 20.yüzyılda kullanılmaya başlanmış olup, 1990’lardan itibaren sanat çevresinde büyük sanatsal etkinliklerde (özellikle de bienallerde) etkinliğin sorumlusu, düzenleyicisi anlamında sıklıkla gündeme gelmiştir. (M. Erbay 68-69)

Hukukçu Renata Salecl, çağdaş sanat ortamında, küratörlerin etkisinin son on yıldır büyük ölçüde arttığına dikkat çekmekte, küratörün izleyiciye neyin sanat neyin sanat olmadığını söylerken, izleyici yerine sanattan zevk alarak sanatçı ile kamu arasında aracı rolü oynadığını belirtmektedir. Çağdaş sanatta, izleyicinin zevk almayı küratöre havale ettiğini belirten R. Salecl, gittiği bir sergide, sergilenen eserlerin sanatsal değerinin ne olduğunu anlamadığı zaman, sergiyi düzenleyen küratörün gözünde çalışmalarını sanat yapan bir şeyler olduğunu düşündüğünü ifade etmektedir. Bu anlamda, kendisi de, küratörü, yapıtlardan kendisi yerine zevk alması için aracı kılmaktadır. R. Salecl, küratörlerin başka bir aracılık işlevini daha yerine getirdiğini söyler. O da, giderek sanatı pazarlamayı, satmayı bilen birer işadamı haline gelmeleridir. (Salecl 296-298)

Mimar Bülent Özer, “Yorumlar” adlı kitabında, 1962 Venedik Bienali ve Modern Sanat üzerine yaptığı değerlendirmede; bienalin tüzüğü gereği bir tür müze-sergi olmak durumunda olduğuna değinmektedir. Her ülkenin ‘sergi komiseri’ tarafından seçilen sanatçıların katılımıyla, bienalin ister istemez böyle bir müze-sergi vasfının olduğunu vurgulayan B. Özer, bahsi geçen komiserin ya da bugünkü deyimle

küratörün resmi makamlarca seçiliyor olmasının; ideal anlamda en küçük bir bürokratik tavrın olmaması gereken böyle bir etkinliğe, yine de resmi bir hava verdiğini belirtmektedir. B. Özer, ayrıca, bienal dolayısıyla verilen ödüllerin, küratörü; başarısı kanıtlanmış ya da kendini sanat piyasasında bir şekilde ispatlamış isimlere yönlendirdiği yorumunu da yapmaktadır. (Özer 127)

2003’de “Şiirsel Adalet” temasıyla yapılan 8. İstanbul Bienali, Karşı Sanat Çalışmaları olarak “Eksik Olan” temasıyla sorgulayan Feyyaz Yaman; bienalin bir demokrasi platformu gibi planlanmasına rağmen, bienali örgütleyen merkezi bir grubun olmasının ve bu örgütün büyük ölçüde özel sermaye ile desteklenmesinin, doğal olarak küratörleri ve onların seçimlerini etkilediğini belirtmektedir. F. Yaman, sonuçta, bienalin temasından kullanılan mekanlara ve seçilecek sanatçılara kadar ayrıcalıklı grupların karar verdiğini ifade etmektedir (Yardımcı 135’de aktarılmıştır).

Karşı Sanat Çalışmaları’tan Feyyaz Yaman, Sibel Yardımcı’nın kast sistemi olarak nitelediği yapılanma ile ilgili olarak; bu sisteme boyun eğen ve sanatçıyı bu örgütlü sanat çevresinde konformizme iten bir iktidar olduğunu söylemektedir. F. Yaman’a göre, sanatçı bu şekilde iki kez edilgen kılınmaktadır. Öncelikle, yapıtının teşhirini küratöre bırakmak durumundadır, ikinci olarak da, seçilse bile, belirlenmiş temaya göre iş üretmek durumundadır. Bu durumun, bienale katılan sanatçılar arasında ‘bir örneklik’ yarattığını söyleyen S. Yardımcı, Mehmet Aksoy’un Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan yazısından yola çıkarak, ilginç bir tespiti aktarır. M. Aksoy’a göre, Türkiye’li sanatçılarla, Amerika’da performans işi, video art ya da yerleştirme işi yapan diğer sanatçıların, sanki aynı ortamlarda büyümüşler gibi işler üretmeye başladıklarına dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, sanatçılar arasındaki coğrafi, etnik ve kültürel farklar yavaş yavaş silinirken, birbirine benzer, ‘küreselleşmiş’ işler ortaya çıkmaktadır (Yardımcı 129-150’de aktarılmıştır).

Küratörün işlevinin özellikle de bienallerde gündeme gelmesi sebebiyle, bienallere seçilen sanatçılar için kriterin ne olduğu da, sanatçı inisiyatifleri için ayrıca bir tartışma konusudur. Örneğin, İstanbul Bienal’ine sanatçı seçimiyle ilgili olarak, Sanatorium’dan Tunca Subaşı; bienalin sanatçıların hiç birinin isminin yeralmadığı, sponsorların isimleriyle yapılan tanıtımlarıyla samimiyetini yitirdiğini söylemektedir. Aynı gruptan Guido Cassaretto ise; bienallerin eleştirilecek pek çok yanı olsa da, yapılmaya devam edilmesi gerektiği yönünde konuşmaktadır. T. Subaşı, sanatçı

olmadığında küratörün de bir anlamı kalmadığına değinerek, küratörün ya da sergi düzenleyicisinin bir tür ortak olduğunu, sanatçıların fikirlerini bütünleyici editöryel yapı ve piyasanın ihtiyaına göre oluşturulan yeni sanatçı bulmaları, ticari galerilerin onlardan faydalanmasını sağlamaları gibi bir takım işlerin küratörlere verildiğini, böylesi içiçe ilişkiler ve bağlantıların olduğu bir piyasada, doğal olarak sanatçıların bir küratörün kanatları altına girme ihtiyacı hissettiklerini dile getirmektedir. T. Subaşı, küratörün ‘takımında’ yer almanın; sanatçının bilinir, tanınır olmasını, görülür olmasını da kesinlikle olumlu yönde etkilediğini ayrıca vurgulamaktadır. (Sanatorium)

İstanbul Bienali küratörlerinin yabancı olmaları, ağdaş sanat ortamının dinamiklerine yeni bir boyut kattığını dile getiren Sibel Yardımcı, Türkiye’de yaşamayan birinin yerel sanat hareketlerini takip edip ilişkiler kurmasının ve seçimler yapmasının çok zor olduğundan bahsetmektedir. Bu yüzden, küratörlere İKSV tarafından belirlenen yerli danışmanlar yardımcı olmaktadır. Böylece, küratör-danışman-sanatçı şeklinde bir sistem oluşur, ya da S. Yardımcı’nın deyimiyile, daha önce de bahsi geçen bir ‘kast sistemi’ oluşur. S. Yardımcı, 9. İstanbul Bienali küratörü Charles Esche ile yaptığı görüşmede, küratörün konumuyla ilgili olarak Charles Esche’nin tecrübelerini aktarır. C. Esche, sanatsal üretim ile küratöryel pratiği zaman zaman zan altında bırakan mevcut işleyişin farkında olduğunu söylemektedir. O yüzden, küratörün görevi, mevcut şartlar altında, imkanları kullanabilme becerisini göstermek olduğunu belirten C. Esche, girişilen her işin ister istemez bir taviz içerecektir  n kabulüyle, esas meselenin, bu tavize karşılık nasıl bir fayda kazanıldığının önemli olduğunu ifade etmektedir. Sanatçılar için yaratılan olanaklar, seyirciyile kurulan iletişim, toplumsal sorunlara yapılan göndermeler; mevcut imkanların faydaya d n şt r l p d n şt r lmediğinin  l tleri olmaktadır. (Yardımcı 157-158)

Genç Sanat dergisinin 2007 Ekim ayı 10. Sayısında; Kubilay Akman ve Doğan Paksoy’un 10. İstanbul Bienali küratörü Hou Hanru ile yaptıkları ‘‘İstanbul Bienali: Sanatın Minör  topyası’’ başlıklı röportajda; Hou Hanru, mekanların ve sanatçıların seçimine nasıl karar verdiğine dair K. Akman ve D. Paksoy’un ısrarlı sorularına rağmen; mekan ve sanatçılar için İKSV bünyesinden, çalışma arkadaşlarından, meslektaşlarından yardım aldığını, mekan seçimiyle ilgili olarak ise bu kişilerin

yanısıra konunun uzmanlarından ve mimarlardan tavsiye aldığını belirtirken, yine de bazı sanatçıları, kendisine gönderilen sanatçı portföyleri arasından kendisinin seçtiğini de sözlerine eklemektedir. (Kubilay ve Paksoy 28-31)

Küratör Vasıf Kortun, Türkiye’de sanatçının küratör karşısındaki tedirgin tutumunun, küratörden gelen her öneriyi evetlemesiyle beslendiğini, küratörle çalışmanın yararlarına odaklandığını, mümkün olduğu kadar ters düşmemeye çalıştığını ifade etmektedir. V. Kortun, serginin sorumlusunun sanatçı olduğunu ve bu kadar edilgin olmaması gerektiğini belirtmektedir. V. Kortun ayrıca, kurumlar, sanatçılar ve küratör arasında bugüne kadar gelen ‘yumuşak’ ilişkiden bahsederek, bu ilişkinin zayıflığından bahsetmekte, bugün yaşandığı gibi sanatçının sahiplenilmesi olgusunun olmaması gerektiğini savunmaktadır. V. Kortun; bir projeye başlarken; öncelikle ilgilendiği sanatçıyla aklındaki tasarımı konuşmakla başladığını, o sanatçının hangi işlerinden esinlenerek o kavramı oluşturduğunu konuştuklarını belirtmektedir. Dolayısıyla, kavramın mevcut işlerden ortaya çıktığını söyleyen V. Kortun, yine de sonuçta sanatçının küratörün isteklerine uygun işler çıkarmak, ona hizmet etmek zorunda olmadığını da vurgulamaktadır. (Başarı 45-46)

Vasıf Kortun’un 31 Aralık 2004’de Zaman Gazetesi’nde, bir süredir basın üzerinden tartıştığı sanatçı Bedri Baykam ile arasındaki meselenin bir küratör-sanatçı tartışması olmadığını, kişisel bir mesele olduğunu söylemesi üzerine, B. Baykam, bir web sitesinde 10 Ocak 2005’de bir basın açıklaması yapar. Bu açıklamada, dört arkadaşıyla (Bülent Bakan, Volkan Aslan, Murat Çelik, Denizhan Özer ve Adnan Tönel) açtığı “Koyun Platformu-Küratöryel Şizofreni” sergisine de atıfta bulunarak, serginin hem Türkiye’de hem de dünyada son 10-15 yıldır (yazının tarihine bakarak, bu olgunun 1990’lardan beri hissedildiğini kasttediği varsayılabilir) giderek artan küratör egemenliğinin, V. Kortun’un konuşmasına da yansımaları doğal bulduğunu belirtirken, V. Kortun’un Proje 4L ve Garanti Güncel’deki pozisyonlarından da güç alarak, ‘tek adam’ olmaya çalıştığını iddia etmektedir. B. Baykam, ayrıca, V. Kortun’un genç sanatçılara söylediğini iddia ettiği ‘şu küratörle çalışırsanız benimle çalışamazsınız’ şeklindeki sözlerinin Türkiye çağdaş sanat piyasasında bilinen gerçekler olduğunu da belirtmektedir. Yazının geneline bakıldığında; küratörler arasındaki çekişmelerden (Vasıf V. Kortun-Beral Madra), küratörün istediklerini

aynen uygulayan ‘fason’ sanatçı tipinden bahsedilmekte, küratör kurumunun tanımıyla ilgili sıkıntılar olduğu anlaşılmaktadır. (turksolu.org)

“ ‘Küratör çoban, ressamlar koyun’ tartışması büyüdü” ana başlığıyla, Zaman Gazetesi 31 Aralık 2004’deki sayısının kültür sanat bölümünde, yayımladığı Abdullah Kılıç imzalı yazıda; son birkaç yıldır alttan alta devam eden ressam-küratör tartışmasının Atatürk Kültür Merkezi’nde Bedri B. Baykam öncülüğünde açılan “Koyun Platformu-Küratöryel Şizofreni” sergisiyle daha da büyüdüğü belirtilmektedir. Bahsi geçen yazıda, bir diğer küratör Levent L. Çalikoğlu ise, sözkonusu tartışmanın sağlıklı bir zeminde yapılmadığını belirtmektedir. L. Çalikoğlu ayrıca, küratörün isteklerine boyun eğen birinin sanatçı olmadığını da sözlerine eklemektedir. (zaman.com)

2004’de Akbank Kültür Sanat Merkezi’nde açılan ve küratörlüğünü yine bir sanatçı olan Ömer Uluç’un yapmış olduğu “Beyoğlu 14/18” sergisini nasıl tasarladığı ve sanatçıları nasıl seçtiğiyle ilgili olarak, Ö. Uluç; bugünün sanatının büyük, hakim ve kesinlik içeren söylemlere bağlı olmadığını, bireysel farklılıkların ön planda olduğunu belirtirken, sözkonusu sanata ‘Yeni Sanat’ adını vermektedir. Bahsi geçen sergide, her disiplinden sanatçının bir araya geldiğini belirten Ö. Uluç, en çok farklılıklara dikkat edildiğinin altını çizirken, evrensellik, çağdaşlık ya da kuşak sanatı gibi kavramlarla ilgili olarak oldukça esnek davranıldığını vurgular. (Uluç 8)

Güncel sanat yapan genç sanatçıların, çalışmalarını gösterebildikleri ya da diğer bir deyişle görünür olabildikleri etkinliklerden biri olan ve Resim ve Heykel Müzeleri Derneğinin her yıl düzenlediği “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi”nin 22.sine küratörlük yapan Necmi Sönmez, sanatçı seçimiyle ilgili olarak ise; yıllardır benzer deneyler içinde olan sanatçıların, yetenekli ‘dekoratörlerin ya da baskı teknikleriyle ilgi bilgisayar meraklısı sanatçıların’ bu sergide yer almadıklarını vurgularken, seçimlerini; sanatçının kendine özgü sesi dışı vurmaya çalışan sanatçının çabasına, kullandığı yöntemlere, devreye soktuğu değer yargılarına, imgelerin etkisine göre yaptıklarının altını çizmektedir. (Sönmez 14)

2006’da, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği’nin düzenlemiş olduğu “25. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi”nde Hasan Bülent Kahraman, küratör olarak görev almıştır. H. B. Kahraman, seçkinin, duyuruyla birlikte başvurular arasından yapıldığını dolayısıyla da, herhangi bir ön hazırlığın da olmadığını söylemektedir.

Sergiye gönderilen işler arasında, H. B. Kahraman'ın çağdaş sanatın temel unsurları olduğunu söylediği yerleştirme ve performans gibi yapıtlar yer almamıştır. H. B. Kahraman, bunu şaşkınlıkla karşıladığını ifade etmektedir. Zira, bütün genç kuşak sanatçıların bu türden çalışmalara yöneldiği bir dönemde, böylesi yapıtların başvuruda yer almamasına dikkat çeken H. B. Kahraman, bu durumu; bu türden çalışmaların ifade yetersizliği veya geçiciliğinin bu kuşak için engel teşkil etmiş olacağı şeklinde yorumlamaktadır. Öte yandan, çağdaş sanatın diğer bir unsuru olan video sanatı, dikkate değer bir yer tutmaktadır. H. B. Kahraman, bu çalışmalar arasında, bir video sanat ile herhangi bir uzunluktaki film arasındaki farkı yansıtabilen sanatçıları seçtiklerini söylemektedir. Diğer ağırlıklı çalışmalar ise, tuval resimleridir. Sergiye gönderilen tuval resimlerin arasından, H. B. Kahraman'ın tuval resminin bir ögesi olduğunu düşündüğü edebiyatı içeren, öykülemeyi içeren çalışmalar seçilmiştir. H. B. Kahraman, Günümüz Sanatçıları sergilerinin özelliklerini; dönemin tanığı olmaları, bir yansıtma, bir önerme olmaları anlamında geleceği iz bırakmaları şeklinde özetlemektedir. Seçim de bu doğrultuda yapılmıştır. (H. B. Kahraman, "25. Günümüz Sanatçıları" 5-6)

Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin yapmış olduğu 2007'deki "26. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi"nde, Hasan Bülent Kahraman, yine küratör olarak görev yapar. Tanıtım yazısını da yazan H. B. Kahraman, sözkonusu yazıda; "Günümüz Sanatçıları Sergileri"nin, Türkiye'de çağdaş sanatın tarihini belirleyen önemli yapı taşlarından biri olduğunu vurgulamaktadır. H. B. Kahraman, küratörlük kurumunun, 1990'lardan itibaren dünya geneline yayılan çok kültürlülük ve çoğulculuk anlayışının yayılması sonucu oluşmaya başladığını söylemekte ve küratörün zaman içinde, öne çıkan kavramları yorumlayan, sunan bir eleman olduğunun altını çizmektedir. Bu bağlamda, H. B. Kahraman, sorunun küratörün yaratmış olduğu düzenin, sanatçının önüne geçip geçmediği yönünde ortaya çıktığını söyler. Bu sorunun önemli olduğunu belirten H. B. Kahraman, böylelikle sanat yapıtı ile, yüzyılın başından itibaren etkileşim içinde bulunduğu avangard piyasa arasındaki ilişkinin şeklinin de belirlendiğinin altını çizmektedir. H. B. Kahraman, adı geçen sergiyle ilgili olarak yaptığı seçimde; Türkiye sanat ortamının en önemli gerçeği olarak tanımladığı küratör-bienal etkileşimi üzerinden, yerel olanın küresel olanlara teması, birleşmesine dikkat ettiğini ve bu doğrultudaki yapıtlar arasından tercihler yaptığını belirtmektedir. Sergiye katılan sanatçıların büyük çoğunluğunu, sanat

hayatının başında olan kişiler olarak tanımlayan H. B. Kahraman, serginin ‘şimdi ve burada’ yaşananın içinden çıksa da, kendine özgü bir iç dili olduğunu da ayrıca ifade etmektedir. (Kahraman, “26. Günümüz Sanatçıları” 4-6)

Küratör Derya Yücel ise; sanat ortamında son on yılda yapılan etkinliklere bakıldığında, küratörün etkin bir aktör olarak sanat ortamında yer aldığı, gerekli olduğunu kanıtlamış bir figür olduğunu dile getirirken, tanımından dolayı bir takım problemler olabileceğini de sözlerine eklemektedir. D. Yücel, küratör kavramının Türkiye’ye geç geldiğini, batı dünyasında küratörün yüzyıldan fazla sanat ortamında var olduğunu, oradaki sistemin Türkiye’de olmaması ve kavramın bağımsız küratör figürü ile ülkede gündeme gelmesinin bazı sıkıntılar yarattığını söylemektedir. D. Yücel, başlangıçta bir tür iktidar olarak görülen küratörün, zamanla sanatçıların da hevesle çalışmak istedikleri kişi konuma geldiği yorumunu yapmaktadır. Uluslar arası etkinliklerin de küratörle işlediğini vurgulayan D. Yücel, bunun farkına varılmasıyla, artık küratörün korkulacak bir şey olmadığını anlaşılmış olduğunu düşündüğünü sözlerine eklerken, üniversitelerde artık bu görevin bir meslek olarak eğitiminin de verildiğini hatırlatmaktadır. D. Yücel, eğitimle birlikte, kavramın kuramsal olarak da kabul edildiğini belirtir. Sanat ortamında bazı sanatçıların küratörlerin kendi egemenliklerini kurduğundan, ‘tek adam’ olma isteklerine ilişkin şikayetleriyle ilgili olarak, D. Yücel, küratörün tanıdığı, güvendiği sanatçılarla çalışma veya kendi grubunu oluşturma gibi eğilimi olabileceğini kabul ederek, bunun yurtdışında da bu şekilde olduğunu söylemektedir. Küratörün, küratör vasfıyla ortaya yaratıcı bir şey koyduğunu ifade eden D. Yücel; küratörün bu yaratıcı fikre güvendiği ya da kendisiyle aynı dili konuşan sanatçıları dahil etmeyi tercih etmesinin normal olduğunu savunmaktadır. Aynı durumun sanatçılar için de geçerli olduğunu belirten D. Yücel, sanatçıların da kendileriyle paralel düşünen kişileri tercih ettiğinin altını çizmektedir. Türkiye’deki şikayetlerin isimler üzerinden geliştiğini söyleyen D. Yücel, Beral Madra veya Vasıf Kortun gibi küratörlerin kendi sanatçıları olduğunu, bunun da şikayetleri tetiklediğini ve gruplaşmalara neden olduğunu hatırlatarak, daha sonrasında küratör olarak pek çok ismin çıktığını ifade etmektedir. Böylece, D. Yücel, yeni nesil küratörlerle ‘liste oluşturma’ işlerinin biraz daha esneklediğini belirtmektedir. Küratör sayısının artmasıyla, sanatçıların da tercihlerinin çoğaldığına işarete eden D. Yücel, son olarak, meselenin kökeninin kişisel olduğunu, küratörlük problemi olmadığında ısrar etmektedir. Sanatçı İnisiyatifleriyle, ya da bu gruplarda

yer alan sanatçılarla da çalıştığını söyleyen D. Yücel; kendisinin de bağımsız çalışan bir küratör olduğunu, özel ya da resmi kurumlara bağlı olmadan, nasıl ki sanatçı inisiyatifleri var olmaya çalışıyorsa, bağımsız küratörlerin de benzer bir mantıkla çalıştığını sözlerine eklemektedir. (Yücel)

Küratörlerin konumuyla ilgili olarak sanatçı Canan Beykal, önemli olan sanatçının ‘tutunması’ değil, küratörün tutunması olduğunu söylemekte, küratörün tutunmasıyla beraberinde sanatçıların da piyasaya gireceklerini, bu durumda doğal olarak ilişkiler ağını gündeme getirdiğini vurgulamaktadır. C. Beykal’ın ortaya koyduğu bir başka tespit de, Türkiye’de bir küratörler savaşının olduğu yönündedir. Sanatçının eserinin kalitesinin tartışılmadığını söyleyen C. Beykal, bir küratörün egemenlerin dünyasına kendini kabul ettirebildiği ölçüde, istediği her sanatçıyı da o ortama sokabilmesinin mümkün olduğunu altını çizmektedir. C. Beykal, ayrıca, içinde bulunulan kapitalist sistemde, en önemli gücün para olduğunu, parasal güce paralel olarak sanatsal değerlerin ya da kriterlerin değişebildiğini de belirtmektedir. (Beykal 72)

Resim sanatçısı Turan Erol; 2004’den 2005’e girerken, son zamanlarda, büyük bankaların ve sanayi kuruluşlarının desteğiyle gerçekleşen uluslararası büyük çaplı sergilerle gündeme küratörlük kavramıyla ilgili tartışmalara dikkat çekmekte. video, fotoğraf, dijital sanat ve yerleştirme gibi güncel sanat çalışmalarının yaygınlaşmasıyla küratörün konumunun da tartışılmaya başlamasının birbiriyle iliştili olduğunu savunmaktadır. Küratörün tanımında da bir sıkıntı olduğunu vurgulayan T. Erol, bu terim yerine neden Sergiyi Hazırlayan, Sergi Düzenleyicisi, Jüri ya da Sergi Komiseri gibi terimlerin kullanılmadığını sorarak, küratörün tek seçici ve yönlendirici olarak yetkisini kimseyle paylaşmadığının altını çizmektedir. Bienallerin küratörlerin egemenliğinde ve ‘kapalı devre çalışan’ kadrolarla düzenlendiğini iddia eden T. Erol, bienallerde adeta bir sanatçı ‘cemaatleşmesinin’ oluştuğunu sözlerine eklemektedir. (Erol 13)

4.3. Satış Sorunu

Güncel sanatla uğraşan sanatçı inisiyatifleri, çağdaş sanat piyasası içinde, bekledikleri satışları yakalayamamaktadırlar. Sanat piyasasının 1970’lerden itibaren tuval resmine olan eğilimin, daha sonra yıllarda gerçekleştirilen çağdaş sanat müzayedelerinde veya çağdaş sanat sergilerinde de pek değişmediği, alıcının hala

tuval üzerine uygulamaları tercih ettiği görülmektedir. Bu durumun sebepleri arasında, hem galericilerin hem de kendilerinin söylemlerine göre; güncel sanat yapıtlarının kolay taşınabilir, paketlenabilir veya kalıcı olmamasının yanısıra, alıcıyı rahatsız edecek politik veya sosyal içerikli mesajlar içermesi de sayılmaktadır.

ABD’de şirketlerin, sanat eseri koleksiyonculuğunun, onları rakiplerine nazaran imajlarını güçlendirmek, müşteri kitlesini genişletmek ya da mevcut kitleyi sağlamlaştırma öne çıkarabildiğini belirten Chin-Tao Wu, her şirketin çağdaş sanat eseri olarak riske girmek istemediğinin de altını çizmektedir. C. Wu, yine de çağdaş sanatın; güncelliği, yenilikçi tavrıyla aynı ideolojiyi ya da imajı paylaşan şirketler için cazip olabildiğini ifade etmektedir. C. Wu, heykellerin ya da diğer üç boyutlu eserlerin; hem maliyetleri hem de ihtiyaç duydukları mekanlar açısından bu alıcı grubu için pek de cazip olmadığı yorumunu yapmaktadır. Bu tür ürünleri alan şirketler; daha çok dış mekana ya da geniş merdivenlere, büyük avlulara ya da koridorlara sahip olan şirketlerdir. Ayrıca, güvenlik problemleri de açık havadaki teşhire pek izin vermemektedir. ABD’deki şirketlerde hangi eserlerin satın almaya değer olduğu konusunda ilgili olarak, sözkonusu firmaların kadın ve erkeklerin ama özellikle de erkeklerin çıplak görüntülerinin yer aldığı çalışmaları, dolayısıyla ‘şirketin hedefleriyle’ uyumlu olmadığı gerekçesiyle satın almaya yanaşmadıklarını göstermektedir. Sadece bu da değil, C. Wu, ayrıca; politik, sosyal, ırksal, dinsel açıdan tartışma konusu yaratabilecek çalışmaların da pek şansı olmadığını, ‘müşterileri rahatsız edebilecek’ herhangi bir eser, alıcı bulamadığını ifade etmektedir. Sonuçta, daha çok daha ‘dekoratif’ eserler tercih edilmektedir. Oysa Britanya’da, çıplaklığın özellikle bir tartışma konusu oluşturmadığının altını çizen C. Wu; tam tersine, soyut çalışmalara karşı, çıplaklığı işleyen tablolarından daha güçlü bir duyarlılık ve rahatsızlık sergilendiği yorumunu yapmaktadır. Burada alıcısı en az olan çalışmalar, genellikle soyut çalışmalar olmaktadır. Bunun nedeni; politik olarak tartışmalı alanlara girmek istenmemesi olarak gösterilmektedir. Egemen kültüre, sisteme ve statükoya meydan okuyan, bunlara karşı çıktığını söyleyen avangard sanat, C. Wu’ya göre; şirketlerin bünyelerine dahil olunca, pahalı bir duvar süsü haline gelme riski taşımakta, eleştirel gücünü yitirebilmekte, söyleminin tam tersine iş dünyasının değerlerini güçlendirici bir öge olarak o dünyanın bir parçası olabilmektedir. Şirketler sanat koleksiyonlarını oluştururken, estetik kaygılardan yola çıkmazlar diyen C. Wu, şirketlerin eserleri yapan sanatçıların popülaritesine ve

statülerine baktıklarının altını çizmektedir. Bu şirketler, en eleştirel, bir davası olan eserleri satın aldıklarında bile, müşterilerinin ve çalışanlarının düşüncelerine ters gelmeyecek, onların rahatsız etmeyecek olanları seçmektedirler. (Wu 388-409)

Çağdaş sanat eserlerinin kalıcı olma sorununun satışı etkilemesiyle ilgili olarak, çalışmalarını artık Paris’de sürdürmekle birlikte dünyanın pek çok yerinde sergi açan sanatçı Sarkis Zabunyan; J. Beuys’un çuha kaplı piyanosundan örnek verir. Piyano 1967’de yapıp 1968’de bir koleksiyonere satıldığını ifade eden Sarkis, zaman içinde çuhaya dokunan izleyiciler nedeniyle, sanatın diğer araçları olan mermer, bronz ya da tahta üzerine yağlı boyalar gibi olmadığı için, eskiyip yaşlandığı belirtirken, şimdi artık konservatörlerin eserin çevresine kırmızı bir hat çekerek, kendilerince eseri korumaya aldıklarını ama öte yandan eserin anlamında kayıplara neden olduklarını vurgulamaktadır. S. Zarbunyan, ayrıca, bu türlü çalışmaların korumaya alınırken, ‘onun işaret’ ettiği yoldan gidilmesi gerektiğini, eserle ‘çarpışılmaması’ gerektiğinin de altını çizmektedir (Uğurlu 98-99’de aktarılmıştır).

Benzer şekilde Canan Beykal; kalıcılığa önem veriliyorsa, zamanın o iş üzerindeki etkisinin de hesaba katılması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Kendisinin de, yok olma üzerine ya da ölüm teması üzerine hazırladığı ve doğal olarak yok olması gereken işler yaptığını da sözlerine eklemektedir. Korumayla ilgili sorumluluğunun; müze görevlisi ya da küratör’de olmadığını belirten C. Beykal, sanatçının da böyle bir sorumluluğu olmadığını ifade etmektedir (Uğurlu 100’de aktarılmıştır).

Hafriyat Karaköy grubundan Mustafa Pancar; zengin iş adamları, büyük aileler, müzayedeler, galerilerin gücünü hissettirdiğini günümüz sanat piyasasında, sanatçı inisiyatiflerinin çalışmalarına nasıl bakıldığı yolundaki soruya; sözkonusu aktörlerin sanatçı inisiyatiflerinin farkında olduklarını sanmadığını söyleyerek başlamakta ve aksi durumun ancak sermaye sınıfının bilinçli olmasıyla, sanatsal yaratıcılığı görüp takdir edecek bilinç seviyesine ulaşmasıyla gerçekleşebileceğini belirtmektedir. Türkiye’deki burjuvazinin henüz kendi müzesini kurma aşamasında olduğunu belirten M. Pancar, bütün bu yoğunluğun, talebin doymasından sonra ancak; sanatçı inisiyatiflerine yönelik bir eğilimle birlikte, bu gruplarla da ilgilenebileceklerini ifade etmektedir. (Pancar)

Sanatorium’dan Guido Casaretto, sanatçı inisiyatiflerinin tanımının çağdaş sanat üretmek olmadığını belirtirken, inisiyatif teriminin bu grupların işleyiş biçimiyle

ilgili olduğunu sözlerine eklemektedir. Çağdaş sanat çalışmalarının, özellikle video art, yerleştirme gibi işlerin, satış ihtimallerinin zayıf olması sebebiyle, galerilerde pek şanslarının olmadığını, sonuçta galerilerin kar odaklı kurumları olduğunu hatırlatan G. Caseretto; Türkiye'deki sanat alıcılarının genellikle tuval resmine yöneldiklerini kabul ederken, Tunca Subaşı aynı konuyla ilgili olarak, bu tür bir eğilimin ya da alışkanlığın köklü bir geçmişi olduğunu ve zamanla da değişeceğini söylemektedir. T. Subaşı, geçmişten gelen eğilimlerin değişmesiyle ilgili umutlu olduklarını belirtmekle beraber, mevcut sistem içinde dayatılmış ve oturmuş bir piyasa olduğunun da altını çizmektedir. Piyasadaki eğilimi yerleştiren ve yönlendirilen kişilerce zamanında doğru diye ikna edilen alışkanlıkların, yine piyasa koşulları nedeniyle devam etmek durumunda kaldığını sözlerine ekleyen T. Subaşı, aynı kişilerin; çağdaş sanatın multidisipliner bir yapısı olduğunu, her türlü medyayı kaldırdığını, neden satılabilir ya da satılmaz olduğunu gayet iyi bildiklerini ifade etmektedir. Eğer satış odaklı hareket edilecekse, genel eğilimin yerleştirme ya da video sergilememek şeklinde olması gerekirken, Sanatorium olarak satış beklentilerinin de olmasına rağmen, bu tür medyaları da sergilediklerini belirtmektedir. (Sanatorium)

Tuval resmine karşı çıkan gençlerin çoğunun, yaptığı şeyin arkasında duracak birikimleri olmadığını söyleyen Mehmet Ergüven; piyasayı uzmanlaşmış kişilerin değer yargısı ile, geniş halk kitlelerinin sadece sevmeye dayalı ilgisiyle ayakta durduğunun altını çizmektedir. M. Ergüven, bir sanat eserini sevmenin onu anlamaktan daha önemli olduğunu da ayrıca eklemektedir. Dolayısıyla, resim piyasasına bakıldığında, M. Ergüven, yalnız Türkiye'de değil, dünyanın her yerinde figür resminin soyut resimden daha fazla alıcısı olduğu tespitini yapmaktadır. M. Ergüven, Türkiye gibi özellikle gelişmekte olan ülkelerde, figüratif resim, piyasadaki en büyük payı aldığını belirtmektedir. Bu bağlamda, 1980'lerle birlikte canlanmaya başlayan Türk resim piyasasında, M. Ergüven, figüratif resimlerin satışlarından bahsederken, üstad payesi alan yaşlı ressamların figüratif çalışmalarının kolaylıkla alıcı bulduğu yorumunu yapmaktadır (Çalikoğlu, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 3" 232-234'de aktarılmıştır).

Sanatçı Bedri Baykam, 20-25 yıl önce, kendi kuşağının figür resmi ya da realist resim yapmadıkları için, kimi üniversitelerce sanatçı olmamakla suçlandıklarını

söylemekte, çağdaş sanat yapmanın ve bunu yaparken de, batının birer taklitçisi olmadıklarının savaşını verdiklerini belirtmektedir. B. Baykam, ayrıca, genç kuşağın artık bu sert mücadele içine girmek durumunda kalmadığını, özgürce deneyler yapabildiğini vurgulamaktadır. Şimdiki genç sanatçıların yazıyı çalışmalarında rahatlıkla kullandıklarına dikkat çeken B. Baykam, 1980’li yıllarda bir resme yazı koymanın bile büyük olay olduğunu hatırlatır. Türk sanaseverlerin çağdaş sanatın yenilikçi ürünlerine karşı olan korkusunu ancak, yabancı büyük sermaye sahiplerinin çağdaş sanata yatırım yaptıklarını gördüklerinde yenebildiklerini söylemektedir. B. Baykam’ın, bahsetmiş olduğu güvensizlik olgusunun, çağdaş sanatın önünde önemli bir engel teşkil ettiğini düşündüğü anlaşılmaktadır. (Küpçüoğlu 25)

Zaman zaman küratörlük de yapan Ali Akay, 2000’li yıllarda birçok sergide genç sanatçılarla hem yurt içinde hem de yurtdışında çalıştığını, onların çalışma pratiklerini de çok yakından görme imkanı olduğunu belirtmektedir. A. Akay, gençlerin hızlı ve düşünce ‘dolayımına’ sahip olmaksızın çalıştığını, genelde siyasal, gündelik siyasi problemlere yönelik bu çalışmaların ‘sanat tarihi ve sanat yansımalarının’ olmadığını ifade etmektedir. A. Akay, ayrıca, bugün güncel sanat pratiklerinin dünyanın her yerinde benzer şekilde işlendiğini de sözlerine ekleyerek, çalışmaların hızı ve kısa süreliliğinin; kapitalizmin piyasa sistemi içinde kendine yer bulamadığı zaman yok olduğu için, güncel sanat çalışan sanatçının da, bir süre sonra sanatı bırakmak durumunda kalabileceği yorumunu yapmaktadır. A. Akay, Avrupa’da sanatçılara böyle bir çalışma ortamı yaratmadığını tekrar hatırlatmakta, bu sebeple, örneğin yurtdışında piyasa içinde ‘refleksiyon’ boyutu, sanatsal göndermeleri kuvvetli olan işlerin galerilerde, fuarlarda ve piyasada kendine yer bulduğunun, hatta olağanüstü fiyatlara ulaştığının altını çizerken, Türkiye’de farklı bir süreç izlendiğini de vurgulamaktadır. Buna sebep olarak, A. Akay; yapısal kalan piyasayı, bu piyasaya bağlı koleksiyoner kitlesini, akademilerdeki eğitimi ve son olarak da sanatçıların çok fazla düşünmeden yaptıkları işin dezavantajları olarak göstermektedir (Çalikoğlu, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 3” 36-37’de aktarılmıştır).

Küratör Derya Yücel ise, 2009’da yapılan İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı’nda (Contemporary Istanbul) da ağırlıklı olarak tuval resimlerinin olmasını, fuarın tamamen ticari kaygılarla ilgili bir etkinlik olmasına bağlamakta ve satış açısından riskli işlerin yeralmadığını söylemektedir. Bu tür etkinliklerin amacının, yapılan

işlerin geniş kitlelere tanıtılması ve satılması olduğunu sözlerine ekleyen D. Yücel, doğal olarak en kolay alınıp satılabilir olması açısından tuval çalışmalarının daha fazla yer almasının da normal olduğunu altını çizmektedir. D. Yücel, 1970'ler ve 1980'lerde kavramsal sanat çalışan insanların bir kısmının da tuval resmine dönüş yapmasıyla, bu yönde çalışmaların arttığına da dikkat çekmektedir. Bunu da arz-taleb ilişkisine bağlayan D. Yücel, sonuçta, hangi malzeme ya da araç kullanılırsa kullanılсын; iyi bir işin, koleksiyonerler, galeriler ya da müzeler tarafından satın alınabileceğini vurgulamaktadır. Sanatçıların da, aslında göstermek ve satmak için sanat yaptığını sözlerine ekleyen D. Yücel, dünyaya bakıldığında bir zamanlar satmaz denen işlerin bugün satıldığına dikkat çekerek, enstalasyon, video, fotoğraf gibi medyalar için de Türkiye'de yavaş yavaş belli bir kitle oluşmaya başladığını, bu tür işlerin de artık koleksiyonlarda yer almaya başladığını söylemektedir. Sanat ortamının İstanbul'da sıkışıp kalsa da, iyi olan işlerin fark edildiğini belirten D. Yücel; iyi olan, geçerli olan ve kendi değerine ikna eden sanatçının işlerinin, süreklilik de sağladığı taktirde, alıcılar tarafından bir yatırım aracı olarak kabul edilebileceğini söylemektedir. D. Yücel, bu durumun genç ya da yaşlı olmakla ilgisi olmadığını da sözlerine eklemekte, böyle bir etkiyi onsekiz yaşında üstelik sanat eğitimi bile almamış birinin, söylemi kuvvetli olup, güncel problemlere dikkat çektiği taktirde, bunu başarabileceği yorumunu yapmaktadır. (Yücel)

Satış olgusuyla ilgili olarak, C.A.M.'in yöneticisi Levent L. Binat ise, bugünün sanat ortamında; tuval resmi ya da heykelin, plastik sanatların hala vazgeçilmez unsurları olduğunu söylemekte, enstalasyonların çoğu zaman kalıcı olmadığı, anlık olduğu için, alıcılar tarafından tercih edilmediğini vurgulamaktadır. (Binat)

Fortune dergisinde, Arzu Erdoğan tarafından kaleme alınan yazıda, ilginç bir tespit yapılır. Yahşi Baraz, Doğan Paksoy, Erhan Ersöz ve Turgay Artam'ın hem fikir olduğu konu; Türkiye'deki zenginlerin %95'inin sanatla uğraşmadığını, kalan %5'in 200 milyon dolarlık piyasayı şekillendirdikleridir. Numan Ceylan da bu fikre katılmakla birlikte; bu %5'in içindeki bazı zenginlerin koleksiyonlarını tamamladığını, bazılarının da eskiye oranla daha az alım yaptığını, dolayısıyla diğerlerinin söylediğinden daha az oranda kişilerin piyasada alıcı olarak yer aldığını ifade etmektedir. (Erdoğan 50)

4.4.1. Uluslar arası Sanatçı İnisiyatifleri İstanbul Toplantısı'ndan Notlar

2-6 Ekim 2009'da, Kadırga İstanbul 2010 Sanat ve Üretim Merkezi'nde, "Neye Alternatif?" (Alternative to What?) başlığı altında, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti'nin işbirliği ile düzenlenen 1. Uluslararası Sanatçı İnisiyatifleri İstanbul Buluşması'nda (1st International Artist Initiatives Istanbul Meeting); hem yerel hem de dışarıdan pek çok inisiyatif, gruplar haline üç gün boyunca sorunlarını, çözüm önerilerini tartışmışlardır.

Belli başlı tartışma konularından biri, örneğin, sanatçı rezidanslarının ve programlarının; üretim sürecine veya sanatçıya yardımı olup olmadığı yönündedir. Sanat yöneticisi ve belki de bir 'yıldız' olarak küratörün işlevinin ne olması gerektiğini tartışan bir grup ise; küratörü, sanatçılarla hiyerarşik olmayan bir sistemde işbirliği içinde bulunan kişi olarak tanımlanıp tanımlanmayacağını tartışır. Bir başka grup, küratör ve kurumlar arasında, kaynakların ve fikirlerin paylaşılması noktasında, işbirliği içinde olunması, kurulacak küresel bir iletişim ağı üzerinden de yapılabileceği yönünde öneriler getirmektedir.

Kırgısıztan'dan katılan bir sanatçı; kendi ülkesinde altgeçit-üst geçit, köprü gibi kamusal alanlarda sanatçıların video gösterimlerinin yapıldığını ifade ederken, gruptan diğer katılımcılar, böyle bir imkanın Türkiye'de de uygulanmasının mümkün olduğunu ancak bürokrasi nedeniyle zorluklar olduğu belirtir. Sanatın merkezden çevreye taşınmasıyla ilgili olarak ise, örneğin Beyoğlu dışındaki bölgelerde yapılan etkinliklerin 'yerini' bulup bulmadığı, sanatın götürüldüğü bölgelerde, böyle bir ihtiyacın olup olmadığının tespit edilemediği ifade edilirken, bu tür etkinliklerin sanatçıları ya da işbirliği içindeki kişilerin kişisel tatminin ötesinde bir anlamı olup olmadığı da sorgulanır.

Kamusal alanda yapılacak etkinliklerle ilgili olarak, sanatçının etkinliğin yapılacağı bölgedeki insanların inançlarına, geleneklerine veya korkularına vb. karşı hassas olması gerektiği sonucuna varılır. Aynı konuya ilişkin olarak, ayrıca, bir çok kamusal alanın şirketler tarafından alışveriş merkezi, iş merkezleri vb şeklinde 'kapatıldığı', özel mülkiyet haline getirildiği dile getirilmektedir.

Grupların tartıştığı konulardan bir diğeri ise, sanatçı inisiyatiflerinin kurumsallaşmaya ya da resmi bir tanıma zorlanmaları yönündedir. Üç ya da beş

yıldan uzun süre ayakta kalabilen sanatçı inisiyatiflerinin genellikle kurumlaşma sürecine girdiğinden bahsedilir. Genel olarak sanatçı inisiyatifleri, yaşadıkları pratiklerden de yola çıkarak; görünür olma, fon bulabilme ve diğer olası faydalar yüzünden kurumsallaşmaya zorlandıklarını ifade etmektedirler. Kurumsallaşmayla birlikte, daha geniş bir kitleye kavuşabileceklerini, yerel yönetimleri etkileyebileceklerini, ve diğer kurumlar tarafından dikkate alınacaklarını düşünmektedirler.

Çağdaş sanatın daha geniş kitlelere ulaşması açısından dokümantasyonun ya da belgelemenin önemine değinen bir başka grup ise, katı ve modası geçmiş bir tarzı olduğu için, batı odaklı belgelemenin bugünün sanatını göstermede etkili olmayabileceği, bugünün sanatının sürekli evrilmeye meyilli olması sebebiyle sanatın geleneksel yollarla belgelenmesinin kendi içinde bir çelişki yaratabileceğini tartışır.

Bir başka ilginç tartışma konusu ise, sanatın sanatsal aktivitelerin olmadığı yerlere taşınmasının yaratacağı etki üzerinedir. Burada da “taşınabilir sanat” düşüncesi gündeme getirilir. Bahsi geçen tartışmada, en göze çarpan tespitler ise; taşınabilir sanat olgusunun yeterince kullanılmadığı, beklenen oranda bir izleyicisinin olup olmadığı belirsiz olduğu, Türk sanat izleyicisinin içeriğe değil isme yöneldiğini, çağdaş sanatın zaten zor bir ‘dili’ olduğu, aynı zamanda da izleyicinin katılımını gerektirmesi nedeniyle, kamu için bu dilin ya da alt metinlerin neler olabileceğiyle ilgilidir.

Sanat ürününe konulacak bedel ile ilgili olarak ise, bazı katılımcılar sanat ürününün satılabilir bir meta olarak görülmesini ya da bir sanatçının eserini satarak yaşamasının sanatın doğasına biraz ters düştüğünü belirtirken, bazıları ise, sanatçı olmanın bir meslek olduğunun kabul edilmesi halinde, sanatçının yaptığı ‘iş’ satmasının da son derece doğal olduğunu savunur. Bazı sanatçılar, eserleri için fiyat belirlemenin kıstaslarının neler olduğuyla (tanınmış olma, kaliteli iş yapma [neye göre kaliteli] vb) ilgili olarak kafalarında sorular olduğunu dile getirirken, bir sanatçının ne kadar çok eser satabilirse fiyatının da o kadar yükseldiğini belirtirler. (artcitizens.net)

Toplantı ile ilgili olarak, ayrıca küçük bir kitapçık da hazırlanır. Bu kitapçıkta, toplantıya katılan sanatçı inisiyatiflerine; toplantıya katılım amaçlarının ne olduğu,

neden sanatçı inisiyatifi olma ihtiyacı hissettikleri, neye alternatif oldukları yönünde bir takım sorular sorulur ve sanatçı inisiyatiflerinden gelen cevaplar yeralır. Genel olarak bütün inisiyatifler; katılım amaçlarının diğer inisiyatiflerle iletişime geçme, sorunları tartışma, çözüm önerileri getirme olduğunu dile getirmektedirler.

Hem bu toplantıdan çıkan sonuçlara, hem de inisiyatiflerine yöneltilen sorulara verdikleri cevaplara bakıldığında; kendilerini, mevcut sanat ortamında, sanatçının bilinen sanat kurumları veya figürleri dışında da var olabileceği başka bir kanal yaratabilmeleri nedeniyle alternatif gördükleri anlaşılmaktadır. Bir araya gelerek, sanat yapma, sergileme imkanı kazanmakta, bu nedenle de özellikle de genç sanatçılar için bir alternatif yarattıkları düşünmektedirler. (Ek 3'de, bu toplantı için hazırlanan kitapçıkta, Türkiye'deki sanatçı inisiyatiflerinin verdiği cevaplar görülebilir.)

5. TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT PİYASASININ SANATÇI İNİSİYATİFLERİNİN YAPTIĞI SANATA YAKLAŞIMI

Çağdaş piyasasını yönlendiren aktörlerin (galericiler, müzayedeciler, küratörler, koleksiyonerler) sanatçı inisiyatifleriyle ve onların yaptığı güncel sanatla ilgili düşüncelerini yansıtan en bariz kanıtları; onların sanatçı ve eser seçimleri göstermektedir. Sergilere, müzayedelere ve buralarda yapılan satışlara, kırılan satış rekorlarına bakıldığında, sanatçı inisiyatiflerinin temel çalışma alanını oluşturan güncel sanat ürünlerinin yer almadığı, bütün bu etkinliklerde hala tuval resminin egemen olduğu görülmektedir. Az sayıda da olsa, fotoğraf çalışmaları da satılabilmektedir. Ancak hala yerleştirme, video sanatı, dijital sanat gibi sanat çalışmalarının kayda değer satışlarının yapıldığı söylenememektedir.

Durumu daha yakından anlayabilmek için, koleksiyonerlerin, müzayedelerin ve galerilerin etkinliklerinin genel çizgisinin ne yönde olduğuna bakmak faydalı olacaktır. Aşağıda bahsi geçen örnekler, bunu kanıtlar niteliktedir. (Ek1'de, tablo satışlarıyla ilgili basında çıkan bazı haberler de görülebilir.)

5.1. Koleksiyonerlerin Genel Eğilimi

Türkiye'deki şirket koleksiyonlarıyla ilgili olarak; Fortune dergisinde Arzu Erdoğan tarafından hazırlanan "Sanat A.Ş." başlıklı haberde yer alanlar bir fikir vermektedir. Örneğin, galerici ve müzayedelerin iyi alıcı olarak nitelediği bir diğer koleksiyoner olan NuCe Yapı Yönetim Kurulu Başkanı Numan Ceylan 1994'de, iç mimarın 'bu duvarlara tablo lazım' şeklindeki tavsiyesi üzerine, gidip bir galeriden resim almakla başladığını ifade etmektedir. Daha sonra, bu işin bu şekilde yapılmadığı öğrendiğini sözlerine ekleyen N. Ceylan, Turgay Artam'dan koleksiyonculuk üzerine yardım aldığını da belirtir. O da, T. Artam gibi koleksiyonunu üç bölüme ayırmıştır: İlk bölümde; Zonaro, Brest, Mango gibi oryantalistler varken, ikinci bölümde ise İbrahim Çallı, Nuri İyem, Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Nazmi Ziya gibi yakın tarihin ressamlarının eserleri bulunmaktadır. Üçüncü bölümde ise, günümüz sanat piyasasında adı sıkça duyulan Burhan Doğançay, Mustafa Ata, Ömer Uluç, Mubin Orhan, Hikmet Onat gibi çağdaş ressamların eserleri yer almaktadır. Fortune Türkiye'de bahsi geçen yazıda, en çok tercih edilen ressamlarla ve eserlerinin satış

fiyatlarıyla ilgili olarak küçük de bir liste verilmiştir. Bu listede; Mustafa Günen, Adnan Çoker, Mustafa Ata, Neş'e Erdok, Taner Ceylan, Erol Akyavaş gibi bilinen pek çok ressam yer almaktadır. Bu ressamların ortak özelliği tuval resmi yapımlarıdır. Listede tuval resmi yapmayan, daha çok güncel sanatın biçimlerini kullanan sadece iki isim öne çıkar. Bunlar Haluk Akakçe ile Canan Tolon'dur. (Erdoğan 50)

Aynı yazıda, bir diğer koleksiyoner olan Beşiktaş Denizcilik'in ortaklarından Çakmak Turgay'ın, yaklaşık olarak 20-25 yıldır koleksiyonerlik yapmakta olduğu belirtilmektedir. Yazıda, Ç. Turgay'ın, günümüz sanatçılarının çalışmalarından oluşan koleksiyonunda; Adnan Çoker, Güngör Taner, Mustafa Ata, Mehmet Gülyüz, Devrim Erbil, Özdemir Altan, Şadan Bezeyiş gibi önemi kabul edilen sanatçıların eserlerinin olduğu yazılmaktadır. Başlangıçta bilinçsizce tercihler yaptığını ifade eden Ç. Turgay, zamanla daha bilinçli alımlar yapmaya başladığını ancak klasik kabul edilen pek çok eserin zaten başka koleksiyonlara çoktan girdiğini gördüğünde, çağdaş sanata yöneldiğini anlatmaktadır. Ç. Turgay, çağdaş sanatta hala başyapıt edinme ihtimalini gördüğünden beri, elindeki diğer eserleri de elden çıkararak tamamen çağdaş sanata yöneldiğini sözlerine ekler. Şu anda elinde 300'ün üzerinde eser olduğunu belirten Ç. Turgay, bu eserlerin soyut figüratif ve soyut geometrik olduklarının da altını çizer. Çağdaş eserlerin çok kazandırdığını söyleyen Turgay, örnek olarak da, üç yıl önce 13 bin TL'ye satılan bir Ömer Uluç çalışmasının, Antik A.Ş.'nin bir önceki müzayedesinde 130 bin TL'ye satıldığını belirtmektedir. (Erdoğan 49-50) Ç. Turgay'ın çağdaş eserlerden kastettiğinin, genel olarak yine tuval üzerine değişik uygulamaların yapıldığı çalışmalar olduğu anlaşılmaktadır.

Perko ve Papko şirketlerinin yönetim kurulu üyesi Öner Kocabeyoğlu, Paris'te yaşamış ve Paris ekolünden geçmiş sanatçılar üzerine yoğunlaşırken, Finansbank Genel Müdür Yardımcısı Saruhan Doğan ise, yağlıboya tabloların yanı sıra, video, yerleştirme ve dijital sanat gibi güncel sanat ürünlerini de koleksiyonuna dahil ettiğini söyleyerek dikkat çekmektedir. Eşiyile birlikte koleksiyon yaptıklarını ifade eden Saruhan Doğan; video, enstalasyon, dijital baskı ve animasyon satın aldıklarını belirttiğinde, sözkonusu haberi yapan Arzu Erdoğan bu işi işi yatırım amaçlı yapmadıklarına dair yorumuyla karşılaşırlar. A. Erdoğan; çağdaş işlerin, özellikle de

video ve yerleştirmelerin likit bir ikinci piyasasının olmadığını ifade etmektedir. (Erdoğan 52)

1972’de sadece merak duygusuyla hareket ederek yakın çevrelerden resim satınalmaya başlayan Mustafa Tavilođlu, o yıllarda resim satın almanın henüz bir yatırım olarak dūřünmediđini ve yalnızca Türk sanatıllardan oluşan koleksiyonunda; İbrahim allı, Cihat Burak, Orhan Peker, Ali Avni elebi yS. Ada Avni Lifiđ gibi farklı kuşaktan isimler olduğunu ifade etmektedir. (Bek 108)

Mustafa Taviloğlu’nun koleksiyonuyla ilgili olarak; Eczacıbaşı Sanal Müzesi’nin internet sitesinde Haşım Nur Gürel’in kaleme aldığı yazıya bakıldığında, M. Taviloğlu’nun koleksiyonu; “Türk Resmini olabildiğinde geniş kapsamlı olarak yansıtan” bir yaklaşımla oluşturulmuş, yakından tanınan ve toplu alımlara müsait ressamlardan veya hayatta değillerse mirasıllardan satınalınan, politik ve eleştirel yanı pek olmayan resimlerin yeraldığı (rneğin, Cihat Burak’ın pek çok çalışması alındındığı halde, siyasi ya da toplumsal olumsuzlukların üzerine özellikle gittiği hiçbir çalışmasının olmadığı vurgulanmaktadır), porte çalışmasının hemen hemen hiç olmadığı (grup halinde alınanlar hariç) bir koleksiyon olarak tanımlamaktadır. H. N. Gürel ayrıca; işadamlarının, eser satınalma amacıyla temasta buldukları sanatsal ortamın, onların iş dünyasında yaşadıkları gerilimden kaçmalarına imkan vermesi sebebiyle, M. Taviloğlu’nun elindeki eserlerin genel olarak İstanbül peysajları, çıplaklar, balıklar, icekler gibi klasik ve yumuşak, hoş konuların çoğunlukta olmasının doğal olduğunu belirtmektedir. (sanalmuze.org)

Aynı yıllarda koleksiyon yapmaya başlayan bir diğer koleksiyoncu ise, Sema ve Barbaros ağa çiftinin koleksiyonlarını ise; Cevat Dereli’nin nerileri doğrultusunda oluşmaya başlamış, en başından itibaren galerilere çalışan çift, yatırım amaçlı olarak genellikle artık hayatta olmayan sanatılların eserlerine yönelmiştir. iftin koleksiyonuna bakıldığında; Hamit Görele, Halil Dikmen, Turgut Zaim, Ömer Uluç, Burhan Doğançay, Komet, Burhan Uygur, Zeki Kocamemi, Yusuf Taktak ve Zekai Ormanıcı gibi pek çok farklı kuşaktan ressamların eserlerine sahip oldukları görülmektedir. (Bek 109)

Seçil Serpil’in İT Sanat Tarihi’nde 2006’da yapmış olduğu “Türkiye’de Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi” başlıklı yüksek lisans tezinde bir çok koleksiyoner ile görüşme yapmıştır. Bu kişilerin koleksiyonerlikle ilgili söyledikleri,

Türkiye'deki koleksiyonerlerin genel eğiliminin anlaşılmasında önemli ipuçları içermektedir. Örneğin, S. Serpil'in bildirdiğine göre, 1970'lerin başında resim koleksiyonuna başlayan Halil Bezmen; sanatın hayatının kalitesini yükselttiğini söylemektedir. H. Bezmen, ressamları ayırmadığını, koleksiyonunda iyi ressam olarak bilinen her ressamın eserinin olduğunu belirtirken, asla bir ismin peşinden gitmediğini, fiyata değil, eserin başyapıt olup olmadığına baktığını da sözlerine eklemektedir. Aynı söyleşide, S. Serpil, H. Bezmen'nin ismi duyulmamış ancak eserini beğendiği bir çok ressamdan da eser satınaldığını söylediğini, alım yapmadan önce ilgilendiği ressam hakkında elinden geldiğince bilgi topladığını aktarmaktadır. H. Bezmen, ayrıca, fabrikaları için de özellikle çağdaş eserler aldığını “çağdaş sanatçıya yatırım yapmanın bir ülkenin yüz yıl sonrasına yatırım yapmak” demek olduğuna inandığını vurgularken, çağdaş sanatı teknik bir ürün olarak gördüğünü ve çağdaş sanat ürünlerini teknolojiyi yansıtan ‘nefis’ bir yapıt olarak beğendiğini de sözlerine eklemektedir. S. Serpil, H. Bezmen'in koleksiyonunu oluştururken, sanatçı atölyeleri ve galerilerden yararlandığını, bu konularda Yahşi Baraz'ın kendisine danışmanlık yaptığını aktarmaktadır (Serpil 87-88'de aktarılmıştır).

Barbaros ve Sema Çağa çiftiyle de söyleşi yapan S. Serpil, koleksiyonda ağırlıklı olarak resim olduğunu ve çok az da heykel olduğunu belirtmekte ve koleksiyonunun danışmanların yardımıyla ancak çiftin beğenileri doğrultusunda oluştuğunu vurgulamaktadır. Çift zaman zaman koleksiyonlarını halka açık sergilerle toplumla paylaşmakta, bazen başka sergiler için ödünç eser de vermektedir. Resim satın almayı bir yatırım olarak görmediğini ifade eden Barbaros Çağa; 1980'lerden itibaren ticari kaygılarla hareket eden galeri ve müzayedelerin bu görüşü yaydığını, özellikle ‘borsacıların’ da piyasaya girmesiyle fiyat dengesizliğini yaşadığını söylemektedir. Artık evin duvarlarının dolup taşmasıyla birlikte, çift, koleksiyon nedir ve nasıl yapılır öğrenmek için araştırma yaptıklarını ifade etmektedir. Öğrendikleri ilk şey de, bir ‘sınır’ oluşturmanın önemi olur. Böylece, kendi koleksiyonlarına da bir sınırlama getirirler. Barbaros Çağa'nın deyişiyle, omurga oluştuktan sonra, koleksiyon kendi dinaklerini de oluşturmaya başlamakta, alımlar da buna göre şekillenmektedir. Aynı söyleşide, B. Çağa, çoğunlukla galerilerle çalışmayı tercih ettiklerini, nadiren de sanatçı atölyelerini ve müzayedeleri tercih ettiğini ifade etmektedir. B. Çağa, gençlere yatırım yapma konusunda ise, bunun koleksiyoncunun bir misyonu olmakla birlikte, gençlerin süreklilik sağlayıp

sağlayamacağı konusunun önemli bir sorun olduğunun da altını çizmektedir (Serpil 95-97'de aktarılmıştır).

Nahit Kabakçı ise; 1978 yılında başladığı koleksiyonerliğine 1984'de açtığı Ramko Sanat Galerisi ile devam eder. 1990'a kadar devam eden galerisinde, kendisinin de resim satınaldığını ve galericilik olmasa koleksiyoner olmayacağını ifade eden N. Kabakçı, galericilik kimliği ile Türk resim piyasasını da daha yakından tanıma imkanı bulduğunu sözlerine eklemektedir. Bu işi bilinçli olarak yapmak isteyen kişilerin bir danışmandan yararlanması gerektiğini düşünen N. Kabakçı, bu anlamda Tomur Atagök'ün tavsiyelerinden yararlandığını belirtmektedir. Müzayelerle ilgili olarak, N. Kabakçı, onların piyasada güçlü bir ikinci el pazarı oluşturduğunu ve zamanla fiyatların dengelenmesinde etkili olacaklarını da sözlerine eklemektedir. Kaliteli bir koleksiyonun, zamanla prim yapacağını da kabul eden N. Kabakçı, bu işin yatırım yönüyle ilgili olduğunu kendisi de dile getirmektedir (Serpil 102-105'de aktarılmıştır).

S. Serpil, yukarıda bahsedilen isimlerin dışında, Doğan Paksoy, Mehmet Şahin veya Mustafa Taviloğlu gibi diğer koleksiyonerlerden de bahsetmektedir. Genel olarak bakıldığında, hemen hepsinin tuval resmini tercih ettiği, genç sanatçılara yatırım yaptıklarını söyleyen isimlerin bile, tuval resmi çalışan genç sanatçıların çalışmalarını satın aldıkları görülmektedir.

5.2. Müzayedeler ve Galerilerin Yaklaşımı

Müzayedeleri, modernleşmeyle birlikte, kamu mülkiyetinin şirketleştiğine dair örnekler olarak gören Jullian Stallabrass, kar odaklı kurumların, çağdaş sanat alanına da girdiklerini ifade etmektedir. Bu kurumlar, en yüksek karı elde edebilmek için, önceden tanınmış küratörlerin düzenlendiği ve gösterişli kataloglarla hazırlanan sergiler düzenlemeye başlarlar. Bu kurumlardan biri olan müzayedeler, ayrıca, sanatçı yönetimindeki (artist-run) alternatif mekanları taklit edencesine artık kullanılmayan sanayi binalarında dahi sergiler yaparlar. Bu anlamda sanat taciri olarak da tanımlanan galericilerin haklarını da kullanarak, galericilerin piyasa içindeki tekeline kırmaya çabalarlar. J. Stallabrass, 1980'lerden itibaren, çağdaş sanatın, müzayedelerin gözde olgusu olduğunu ve müzayedelerin ikincil piyasa olarak görülmesine rağmen, sanat tacirlerinin durumunu zora soktuklarından

bahsetmektedir. Buna neden olarak, J. Stallabrass, sanat piyasasındaki kontrolün zayıf olmasını göstermektedir. J. Stallabrass, müzayedelerin bu şekilde giderek piyasaya hakim olur duruma gelmesinin bazı sonuçları olduğuna değinmekte ve yeni yeni görülmeye başlanan sanat taciri-koleksiyoncu tipinin doğuşunu örnek olarak vermektedir. Bu kişiler, galerilerden değil müzayede ve kendileri gibi koleksiyoncu olan kişilerden sanat eseri satın alırlar. J. Stallabrass, buna en belirgin örneğin İngiltere’de Charles Saatchi olduğunu belirtmektedir. C. Saatchi’nin alım-satımlarının tamamen spekülatif olduğunu ve koleksiyonunu kendi şirketlerinin gelirini artırmak için kullandığını savunmaktadır. C. Saatchi, doğrudan sanatçıdan hatta bazen henüz mezun olmakta olan öğrencilerden resimler satın almaktadır. (Stallabrass 114.-115’de aktarılmıştır). Müzayede uzmanı Turgay Artam ise; Türkiye’de şu anda büyük alıcıların, çoğunlukla koleksiyonerler, özel müzeler, yatırım amaçlı fonlar ve keyif için resim alan bireysel alıcılardan oluştuğunu belirtmektedir. (Erdoğan 47)

Tablo satışlarıyla ilgili olarak, basında çıkan haberlere şöyle bir bakmak da, sanat alıcısının genel eğilimiyle ilgili fikir verebilmektedir. Örneğin, Sabah Gazesi’nde 18 Kasım 2009’da çıkan haberde “Tablo Arabanın Yerini Aldı, Yatırım Aracı Oldu” denmektedir. (Ek: 1) Arabanın bir yatırım olmadığı ve dolayısıyla benzetmedeki çelişki bir yana bırakılırsa; Antik A.Ş.’nin düzenlediği müzayede ile ilgili haberde Burhan Doğançay’ın “Mavi Senfoni” adlı tablosunun rekor bir fiyata, 2.7 milyon TL’ye satılması anlatılmaktadır. (Şekil 5.1)



Şekil 5.1 Burhan Doğançay, “Mavi Senfoni”

Bahsi geçen haberde; daha önceki hafta da, Ömer Uluç'un "Fahişeler" (Şekil 5.2) adlı tablosunun 500 bin TL'ye "Odalık" isimli çalışmasının ise 425 bin TL'ye alıcı bulunduğu bahsedilmektedir. Mavi Senfoni'nin satışıyla ilgili olarak sanatçılardan da görüşlerin alındığı haberde, örneğin Ömer Uluç; böylesi bir satışla Çağdaş Türk Sanatı'nın ne kazanacağını hemen belli olmayacağını söylerken, sanatçıların yaşarken takdir edilmesinin önemli olduğunu da sözlerine eklemektedir. Ressam Mehmet Güteryüz ise, konuyla ilgili olarak; satışın Türk Çağdaş Sanatı adına olumlu bir gelişme olarak görürken, böyle bir satıştan sonra, önemli olanın uluslararası alanda da böylesi satışların yakalanması olduğunu da belirtmektedir. M. Güteryüz ayrıca, söz konusu rakamla bir müze kurulabileceğini ve bu müzeye de 500 kadar iyi resim alınabileceği eleştirisini de getirmektedir.

Aynı müzadecide ile ilgili olarak, CNN Türk'ün web sitesinde verdiği habere göre, Canan Şenol'a ait bir kadının hayatını masalsi bir şekilde gölge oyunu tadında veren ve sanatçının kendisi tarafından seslendirilen video çalışması İbret-I Nüma (Şekil 5.3) ise Kadir Has Üniversitesi tarafından 24 bin TL'ye satın alınır. (cnnturk.com)



Şekil 5.2 Ömer Uluç, "Fahişeler".

Yine tablo satışlarıyla ilgili olarak basında çıkan bir başka haber, 16 Nisan 2010'da Cumhuriyet Gazetesi'nde yer almaktadır. Habere göre; Londra'da Sotheby's tarafından Çağdaş Türk Sanat Yapıtları Müzayedesinde, Fahrelnisa Zeid'in "İsimsiz" (Şekil 5.4) adlı tablosunun yaklaşık olarak 1.500 TL'ye alıcı bulunduğu,

ayrıca müzayede 65 Türk Sanatçısının 101 adet çalışmasının satışa sunulduğu, toplam olarak 5.700 bin TL'lik satış yapıldığı anlatılmaktadır. Haluk Akakçe, Bedri B. Baykam, Abidin Elderoğlu, Şükran Moral, Erol Akyavaş, Mübin Orhon, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Komet, Burhan Doğançay, Neş'e Erdok ve Canan Tolon, müzayedeye katılan isimlerden bazılarıdır. Ne var ki, haberde, bu isimlerin neye göre, kim tarafından belirlendiği öğrenilememektedir.

Milliyet Sanat'ın Haziran 2009 Sayısında yer alan "Küresel Güldürünün Ustasına Saygı Duruşu" başlıklı yazıda, XXL Lille 3000 bienalinde, Garanti Platform'un bölümünde küratör olarak görev alan Vasıf Kortun ile yapılan söyleşi yer almaktadır.



Şekil 5.3 Canan Şenol, "İbret-I Nüma"dan bir görüntü.



Şekil 5.4 Fahrelnisa Zeid, “İsimsiz”.

Vasıf Kortun, artık hayatta olmayan sanatçı Hüseyin Bahri Alptekin’in çalışmalarının yer aldığı “Küresel Güldürü” temalı bir sergi düzenlemiştir. Evrim Altuğ’un hazırladığı yazıda, V. Kortun; Hüseyin Alptekin’in, Sotheby’s Londra Modern ve Çağdaş Sanat Müzayade kataloğuna “Ekim Otel” projesiyle girip de, eserin satılmamış olmasıyla ilgili olarak şöyle demektedir:

Türkiye’de hangi hakiki sanatçının işi, Sotheby’s müzayedesinde satıldı? Evet hakiki bazı isimler satıldı ama bir Alptekin, bir Gülsüm Karamustafa, bir Leyla Gediz satıldı mı? Böyle sayarsak, baştan pazarlıklı olmayan işlerin çoğu satılmadı diyebiliriz. (E. Altuğ, “Küresel Güldürü” 41’de aktarılmıştır).

2009 Yılında yapılan 4. Comtemporary İstanbul çağdaş sanat fuarıyla ilgili olarak Oğuz Erten’in Milliyet Sanat dergisinin 2009 Aralık sayısında ‘4 Gün Dolu Dolu Çağdaş Sanat ‘ başlıklı yazısında; bahsi geçen fuarın, son yıllarda atılım yapan çağdaş sanatın önemli bir ‘katalizörü’ olduğunu söylerken, hem Türk koleksiyonerinin hem de yabancı sanat finans devlerinin Türk Çağdaş Sanatı’na yatırım yapmaya başladığı 2006’dan beri, fuarın katkısının büyük olduğunu da eklemektedir. Yine aynı yazıda, birkaç senedir yaşanan global ekonomik krize rağmen, 2008 yılında fuarda, ilk dört günde 6 milyon doların üzerinde satış olduğu da belirtilmektedir. O. Erten, fuarın yönetim kurulu başkanı Ali Güreli’nin

söylediklerinden aktardığına göre; A. Güreli, krizin etkisinin hafiflemesi nedeniyle 2009'da daha yüksek satışlar beklendiği belirtmektedir. O. Erten, son olarak, fuarın, Türkiye'de çağdaş sanatın, özellikle de çağdaş sanat yapan genç sanatçıların desteklendiği ciddi bir platform olarak değerlendirmektedir (Erten 37'de aktarılmıştır).

ART UNLIMITED'in Kasım 2009'daki ilk sayısında, Evrim Altuğ'un Christie's'in Uluslar arası Çağdaş Sanat Bölümü'nün eşbaşkanı Amy Cappellazzo ile yaptığı "Christie's'in Yıldızı" başlıklı röportajında; E. Altuğ'un Christie's'in çağdaş sanat eserlerini ve çağdaş sanatçıları seçerken nasıl bir yöntem kullandıkları ya da kurumun Türkiye'de gelecek vadeden sanatçıları keşfetme yöntemlerinin neler olduğu yolundaki sorularına verdiği cevaplardan, Christie's'in; 'satılabilecek ve piyasadaki talebin hakkını verecek kadar iyi rakamlara satılacak eserler almayı' istediği, genç sanatçılarla ilgili olarak ise, çalışmalarının piyasada belli bir olgunluğa gelmelerini tercih ettiği anlaşılmaktadır. A. Cappellazzo, ayrıca yukarıdaki soruları cevaplarken, özetle, Christie's olarak stratejilerinin beklemek ve kimin ortaya çıkıp ilgi odağı olmaya başladığını, süreklilik sağladığını ve müzayedelerde iyi sonuçlar aldığını görmek olduğunu söylemektedir (Altuğ, "Christie's'in Yıldızı" 74'de aktarılmıştır).

Radikal Gazetesi'nde 8 Mart 2010'da baş sayfada yer alan bir haberde, müzayedelerin eğilimiyle ilgili bir başka örneği sergilercesine; "Kuşatma'ya 2.1 milyon lira" şeklinde bir başlık atılarak, Erol Akyavaş'ın "Kuşatma" (Şekil 5.5) adlı çalışmasına ödenen bedel yer almaktadır. Antik A.Ş. tarafından düzenlenen müzayedede; rekorun yine aynı müzayedenin Aralık 2009'da yapmış olduğu müzayedede 2.2. milyon liraya satılan "Mavi Senfoni" adlı çalışmasında olduğu da hatırlatılmaktadır. Müzayedede yapılan diğer satışlarla ilgili olarak ise; örneğin, Ömer Uluç'un "Nü" tablosunun 350 bine, Abdurrahman Öztoprak'ın "Soyut Kompozisyon"unun 300 bine, Mübin Orhon'un soyut "Kırmızı" (Şekil 5.6) adlı çalışmasının 240 bine ve Burhan Doğançay'ın "Telefon Kutuları"nın ise 210 bine satıldığını öğrenmek mümkün. Bütün bu çağdaş sanat çalışmalarının ortak özelliği ise, tuval üzerine yağlıboya veya karışık tekniklerin uygulandığı çalışmalar olmalarıdır.



Şekil 5.5 Erol Akyavaş, “Kuşatma”



Şekil 5.6 Mübin Orhon, “Kırmızı”.

Fortune Türkiye dergisinin Şubat 2010 sayısının kapağında bir Mustafa Ata resmi yer almaktadır ve kapak konusu ‘Yatırım için Sanat’tır. Kapak konusu yazıya bakıldığında, 1970’li yıllarda zengileşmeye başlayan burjuvanın tablo almaya başladığı ve sanat piyasasının ortalama yıllık cirosunun 7 Milyon Dolar civarında olduğu belirtilmektedir. 1980’li yıllarda Özal’la birlikte geçilen liberal ekonomi sonucu, belirli kesimlerin daha da zengileştiğini ve sanata yatırımın cirosunun 20 Milyon Dolara yaklaştığı bildirilmektedir. Bahsi geçen yazıda, Galeri Baraz’ın sahibi Yahşi Baraz ile yapılan görüşmeye göre, bazı sayısal veriler de verilmektedir. Örneğin, 2000’li yıllarla birlikte, özellikle eğitimini yurtdışında yapan varlıklı gençlerin, yurtdışında edindikleri deneyimlere göre, sanatı bir yatırım aracı olarak gördüklerini, alımlarını da bu paralelde gerçekleştirdikleri belirtilmektedir. Fortune Türkiye dergisindeki yazıda, ayrıca, Teşvikiye Sanat Galerisi’nin sahibi Doğan Paksoy da; özel sermayenin ellerinde biriken parayı sanata yatırımlarının aynı zamanda bir prestij ve reklam amacı da taşıdığını belirtmektedir.

Yazıda, dünya sanat piyasasının yıllık cirosunun 50 Milyar Dolar civarında olduğu belirtilmekte, Türkiye’de ise 2003-2004’den sonra hareketlendiği söylenen sanat piyasasında yıllık cironun 200 Milyon Dolar olduğu söylenmektedir. Art Depo’nun sahibi Erhan Ersöz ise, sanatın değer kazanmasının kişilerin zenginliğine ve kültür seviyesinin yükselmesine bağlı olduğunu söylerken, on yıl önce 3-4 bin dolara alıcı bulan bir eserin bugün 10 bin dolara alıcı bulmasını da, hem zengiliğin hem de kültürün yükselmesiyle açıklamaktadır. Christie’s ve Sotheby’s gibi müzayede evlerinin ekonomik nedenler ya da çeşitlilik olsun diye Türk sanatçılarla ilgilendiğini söyleyen Yahşi Baraz; sanatın sermayeyi takip ettiğini, dünya genelinde yaşanan ekonomik krizler sebebiyle New York, Berlin, Paris gibi sanat merkezi olarak kabul edilen bölgelerin yerini artık Çin, Rusya, Japonya, Güney Kore gibi merkezlere bırakmaya başladığını vurgulamaktadır. Bu anlamda, Y. Baraz, Çin’de büyük galeri ve müzayede evlerinin ofis veya galeri açtığını, Şangay ve Pekin’de milyon dolarlık resimler satıldığını, benzer bir şeyin İstanbul için de geçerli olabileceğini söylemektedir. Yazıda, pek çok galerici, müzayedeci ve koleksiyonerin ortak endişesinin manüpülasyon olduğundan da bahsedilmektedir. Koleksiyonerler için resmin hala en göz sanat biçimi olduğu belirtilirken, sanat piyasasında bire on ya da onbeş veren resimler ve ressamların tercih edildiği de vurgulanır. “Yatırım için

Sanat” başlıklı yazıda yapılan ilginç bir tespit de vardır. Son yıllarda resme yatırım yapmanın piyasada görgüsüzlük olarak algılanması sebebiyle, birçok kişinin resim biriktirdiğini itiraf etmediğidir. Antik A.Ş.’nin sahibi Turgay Artam, piyasada sanata yatırımın giderek arttığını bunun da doğal olarak fiyatları yükselttiğini söylerken, bazı çalışmaların üç-dört yıl içinde yüzde 500-600 kar getirdiği de düşünülecek olursa, koleksiyonculuğu en karlı ve keyifli bir uğraş olarak gördüğünü belirtmektedir. (Erdoğan 48-49)

Türkiye’deki sanat piyasasının, geleneksel tarzı savunan tarafla, deneysel çalışmaları destekleyen tarafların kendi alanlarını kuvvetlendirmeye çalıştıkların, bir rekabet içinde örgütlendiklerini dile getiren galerici Haldun Dostoğlu; dünyada yaşanan bir başka gelişmeye dikkat çekmektedir. Buna göre, artık izleyici ile sanatçı arasında sadece galeriler değil; küratörler ve başka kurumlar da girmektedir. Ancak H. Dostoğlu, Türkiye’de henüz böyle bir durum olmadının da altını çizmektedir. Türkiye’de galerilerin uzun bir süre, izleyicinin sanatla buluşması anlamında müzelerin görevini yerine getirdikleri hatırlatan H. Dostoğlu, artık müzelerin sayılarının artmasıyla, galerinin böyle bir misyonunun kalmadığını da sözlerine eklemektedir. Bu durumun, galerilerin daha rahat çalışmasına vesile olabileceğini belirten H. Dostoğlu, artan sanat okullarının sayısı ile birlikte, artık galericilerin bu yeni gençleri bulup araştırmak gibi görevlerinin olduğunu da ayrıca ifade etmektedir (Çalıköglü, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 3” 304-306’de aktarılmıştır).

Türk insanının galeri ya da müze gezme alışkanlığının hala oluşmadığını belirten C.A.M galerinin yöneticisi Levent Binat; alternatif sanatın, hiç bir zaman tuvalin ya da heykelin yerini almayacağını sözlerine eklerken, bu sanatın da kendi akımını yaratacağını ifade etmektedir. Tuval resmini hiç kimsenin eskitemeyeceğini, on yıl önce sanat olup olmadığı tartışılan fotoğrafın da bu anlamda artık piyasada bir yeri olduğunu söyleyen L. Binat, kendilerinin de fotoğraf sergilerine galerilerinde yer verdiklerini dile getirmektedir. Sanatçı İniyatiflerinin bir kerelik şovlara dönüştüğü eleştirisini getiren L. Binat; bienallerin de genel olarak küratörlerin önderliğinde gerçekleşen sanat olayı olduklarının da altını çizmektedir. Öncelikle şehirlerin, daha çok tanınmak adına bienallere ihtiyaç duyduğunu belirten L. Binat; bienallerle birlikte hareketlenen sanat ortamının etkisiyle, diğer çağdaş sanat mekanlarının da bienale paralel olarak sergiler düzenlediklerini, dolayısıyla bienal dönemlerinde her

zamankinden daha çok yerli ve yabancı izleyicinin bu mekanları gezdiğini söylemektedir. Türkiye’de artık fotoğraf sanatına da yatırım yapan kişiler olduğunu belirten L. Binat; yetmişbeş milyonluk ülkede, en fazla yüzbin kişinin sanat ortamında yeraldığını söylerken, bunların içinde de belirli bir eğitimi, kültürü almış insanların, örneğin fotoğraf toplayan bir koleksiyonerin, sadece ülke içinde değil, yurtdışında da fotoğraflar topladığının altını çizmektedir. Kiminin ise yalnızca resim topladığını ya da her iki sanat dalında da koleksiyon oluşturan insanların olduğundan bahseden L. Binat, koleksiyonerlerin kişinin hem aldığı kültüre hem de maddi gücüne paralel olarak gelişen bir olgu olduğuna işaret etmektedir. Müşteri profilinin, belirli bir kültürü almış otuzbeş yaş ve üzeri insanlardan oluştuğunu belirten L. Binat; herkesin bütçesine göre bir şeyler bulabildiği sanat piyasasında, paranın ikinci planda olduğunu ifade etmektedir. C.A.M galerilerinden birinden sorumlu olan eşiyile birlikte, yaşam çevrelerine göre belirli bir müşteri portföyü oluştuğunu, daha sonra memnun olanların başka sanatseverleri de beraberinde getirdiğini söyleyen L. Binat, birlikte çalıştıkları sanatçıların da sanat çevresini memnun edecek işler yaptığı takdirde; söz konusu listeye, otomatik olarak sanat çevresinin de dahil olduğunun altını çizmektedir. Sonuçta yaptıkları işlerin çok büyük getirisi olan işler olmadığını, temelde sevgi ve aşk işi olduğunu ifade eden L. Binat, sanatla uğraşmanın ya da koleksiyoner olmanın bir statü meselesi haline geldiğinden bahsederken, belirli bir kültürü olan insanların yaşam standartlarını yükselten, geleceklerini garanti altına alabilecek başka yatırımlar yaptıktan sonra ancak, sanata yatırıma yöneldiklerini de özellikle vurgulamaktadır. Sanatın manüple edilmesi olgusunun, her şeyi batıdan alıp taklit etmeye çalışan Türkiye’de daha acemice de olsa hızla yapılmaya çalışıldığına dikkat çeken L. Binat, bundan üç yıl öncesine kadar Çağdaş Sanat Müzayedesini yapılmaz iken, şu anda piyasada adı geçen bütün müzayede evlerin, Türk Oryantalist Resmi’nin ötesine gitmeyen örneklerin yer aldığı satışlar düzenlerken, birdenbire piyasanın çağdaş sanat eserleriyle ilgili olarak canlandığını fark eder etmez, çağdaş çalışmalara da yer vermeye başlamalarını örnek olarak vermektedir. Üstelik seçilen eserlerin neye göre seçildiğinin, sanatsal kalitelerinin ne olduğuyla ilgili olarak da soru işaretleri olduğunu belirten L. Binat, Türkiye’deki sanat piyasasının bu anlamda riskli olduğunu dile getirmektedir. Benzer riski, bienallerde de gördüğünü söyleyen L. Binat; Türkiye’de her şeyin bir moda haline geldiğine dikkat çekerek, sanatçı gruplarının her geçen gün sayılarının artmasını da bu modaya uyma eğilimine

bağladığını belirtmektedir. Hevesle ve aceleyle oluşturulan grupların, sanatlarının kalitesiyle ilgili de riskler taşıdığını, yaptıkları işin kalıcı olmaması sebebiyle bir süre sonra zaten unutulduklarını ancak bu işin içinde olanlarca kötü işlerin ve yaratıcılarının unutulmadığını, puan kaybettiğini de ayrıca dile getirmektedir. Bazı sanatçıların bireysel varolma çabalarının sonuçsuz kalması sebebiyle sanatçı inisiyatifi olmak durumunda kalışlarıyla ilgili olarak ise, L. Binat; galerilerin de kısıtlı imkanları olduğunu, bir sezon boyunca ancak altı ya da yedi sergi düzenleyebildiklerini ve doğal olarak ilk amaçlarının ayakta kalmak olduğunu söyledikten sonra, kendilerinin ikinci galeriyi kurma nedenlerinin gençlere imkan tanımak, yeni yetenekleri ortaya çıkarmak olduğunu belirtmektedir. Böylece Nişantaşı'ndaki galeri büyük oranda eskilerle çalışırken, Beyoğlu'nda yeralan diğer galeri ise, çoğunlukla genç sanatçılarla çalışmaktadır. L. Binat; yine de her iki galeride toplamda onüç ya da ondört sergi açabildiklerini, oysa her sene akademilerden yüzlerce mezun olduğu düşünüldüğünde, bazı sanatçıların ya da sanatçı adaylarının doğal olarak daha en baştan elenmek durumunda olmasının beklenen bir sonuç olduğunu ifade etmektedir. Bazı galerilerin satış ihtimali yüksek sanatçılarla çalışmayı tercih ettiğini doğrulayan L. Binat, yine de sanatçıların hemen inisiyatifler kurmak yerine, bunun başka çözümleri olup olmadığını da araştırmalarının daha doğru olduğu yorumunu yapmaktadır. L. Binat, sanatçı inisiyatiflerinin yaptığı enstalasyon, performans video art, dijital art gibi güncel sanat ürünlerinin kolay kolay müşteri bulamayacağını da kabul etmektedir. L. Binat, buna rağmen, her sanatçı adayının akademiden mezun olduğunda aldığı klasik sanat eğitimine paralel işler üretirken, yanı sıra bahsi geçen işleri yapmalarını, bu yolla şikayet ettikleri konularla ilgili olarak bütün dünyaya karşı protesto haklarını da kullanabilecekleri önerisini getirmektedir. (Binat)

Yukarıda bahsi geçen sanat piyasasında, etkin kuvvetlerle ilgili olarak “Biz Hala Baharat Mıyız” başlıklı söyleşide konuşmacıların yaptığı tespitler, durumu özetler gibidir. Örneğin sanat piyasasını yönlendiren iktidar olgusuyla ilgili olarak Canan Beykal; herkesin kendi içinde bir şeyler yapmaya çalıştıklarını söylerken, galerilerin iktidarını 1980'lerden itibaren yitirmeye başladıklarını da eklemektedir. C. Beykal, iktidar anlamında sanat eğitimi veren kurumları ve bienali örnek göstermektedir. Bienalleri oluşturan küratörlerin her birinin bir iktidar olduğunu vurgulayan C. Beykal, çağdaş sanat üzerine bir müze kurulduğunda, kuşkusuz müzenin iktidar

olacağını, bu müzeye girmek için savaşlar verileceğini de sözlerine eklemektedir. Bu anlamda C. Beykal'la katıldığını söyleyen Haldun Dostoğlu, ayrıca, bu durumun diğer ülkelerde de farklı olmadığını belirtmektedir. H. Dostoğlu, değişen iki şeyden bahsetmektedir. Bunlardan ilki; galerilerin varoluş nedeninin ortadan kalkması, diğeri ise neden sanat ürettiğini yavaş yavaş sorgulamaya başlayan sanatçı tipinin oluşmasıdır. Galerilerin işlevlerini üstlenen çeşitli oluşumlar olduğunu belirten H. Dostoğlu, bunlardan birinin bienal olduğunu söylemektedir. H. Dostoğlu, yine konuşmanın bir yerinde, Türkiye'de günümüz sanatçının görünür olmasının çok zor olduğunu da sözlerine eklemektedir. Görünür olma sorununu çözüm olarak H. Dostoğlu, iktidarın yok edilmesi önerisini getirmektedir. Ahu Antmen ise, basının öneminden bahsederek, eleştirinin kurumsallaşmasının önemi üzerinde durmaktadır. A. Antmen, hemen hemen hiçbir gazetenin gerçek anlamda bir sanat sayfasının olmadığı tespitini yaparken, gazetelerde sadece sinema eleştirisinin yer aldığını söylemektedir. Konuyla ilgili olarak, Esra Aliçavuşoğlu; plastik sanatlarla ilgili olarak nadiren yazı yayımlandığını, bu yazıların da sanatçıyı üstünkörü tanıtmının ötesine geçemediğini söylemekte, sadece günlük yayınlar da değil, süreli yayınlarda da durumun pek değişmediğini vurgulamaktadır. H. Dostoğlu, sermayenin kontrolünün önemine değinmekte, sermaye gruplarının bu tür yayınlara yanaşmadığını söylemektedir. Levent Çalıköğlü ise, bir yanda iktidarın desteklediği tuval resminin olduğunu, öte yandan bir de iktidarı zorlayan ve tuval dışı işlerin olduğunu vurgulamaktadır. A. Antmen, sorunun tuval-anti tuval kutupsallaşması olarak görülemeyeceğini söyleyerek, sözlerine, alan içindeki iktidar savaşlarından, düşmanlıklardan bahsederek devam eder. A. Antmen, herkesin sanat eleştirisinin kurumsallaşmamasından şikayet etmesine, çağdaş sanat müzesinin gerekliliğine ve bienalde Türk Sanatının gerektiği şekilde tanıtılmasına inanılmasına rağmen, bir türlü ortak bir çalışma içine girilemediğinin altını çizmektedir. H. Dostoğlu, galerilerin yerini almaya başlayan küratörlerden ve kendi belirledikleri sanatçı listesi ile iktidar olmalarından bahsetmektedir. C. Beykal, gençlerin yaptıkları işlerin çoğunlukla bienaller ve küratörler için yapılmaya başladığından bahsetmektedir. H. Dostoğlu, son yıllarda müzayedelerin artışına dikkat çekerek, sermayenin artık müzayede salonlarına aktığını, buradaki iktidarın insanların duvarına neler asmaları gerektiğini belirlediği gibi, insanların dekorasyon zevkini de belirlediklerinin altını çizmektedir. Eleştirinin kimler tarafından okunduğuyla ilgili olarak, bütün

konuşmacıların, sanat üzerine yazılmış yazıların; yazarı, yazıya konu olmuş sanatçı, galerici ve bir de o dergi ya da gazetesinin editörü dışında kimsenin pek okumadığı konusunda hem fikir oldukları görülmektedir (Beykal 65-68'de aktarılmıştır).

6. SONUÇ

Batı dünyasında, 1960'lerden itibaren, sanatın kavramlarla ilişkisi yoğunlaştıkça, eleştirilenlerin tanımıyla postmodern kültürün içinde, sanat ile gündelik hayat arasındaki mesafenin de giderek azaldığı görülür. Sanatsal alanda malzeme ve konu itibarı ile denenmemiş birşey kalmadığından, geriye; küreselleşme ile küçülen dünyada, her beğeniden ve disiplinden çeşitli unsurların bir kavram etrafında bir arada kullanılabilirdiği, ne resim ne de heykel olan çalışmalar kalmış gibi görünmektedir. Bu çalışmaların yanısıra, bir yanda da piyasadaki hakim eğilime uygun tuval üzerine yapılmış çalışmalar devam etmektedir. Gündelik nesnelerin bir kavramdan yola çıkılarak ne resim ne de heykel olmayan üç boyutlu tasarımları ve dijital dünyanın sunduğu olanaklar ile daha da çeşitlenen güncel sanat; koleksiyonerlerden ya da sanat alıcısından daha fazla; genç sanatçı adaylarını etkilemiş görünmektedir. Türkiye'de belli başlı koleksiyonerlerin koleksiyonlarına bakıldığında; koleksiyonculuğun ufak adımlarla başladığı 1970'lerden bu yana; o dönemdeki sanatsal arzın niteliği, galericilerin de yönlendirmesiyle, genel olarak tuval resmi yönündedir.

Her ne kadar, aynı dönemin sonlarından itibaren; yenilikçi ya da kavramsal çalışmalar yapılmaya başlansa da, bu tür çalışmalar alıcı bulmaktan ziyade, sanat fuarları ve bienaller vasıtasıyla izleyici ile buluşma imkanı yakalamaktadır. Bu etkinliklere rağmen, talebe göre, yine de fazlasıyla bir arz sözkonusudur. Her yıl hem vakıf üniversitelerinin hem de devlet üniversitelerinin güzel sanatlar bölümlerinden mezun olan yüzlerce genç sanatçı aday ve karşılığında da sanat piyasasındaki bu sınırlı talep düşünülürse; bir süre sonra, internet üzerinden dünyada sanat alanındaki en son gelişmeleri yakından takip eden ve buna paralel işler üreten genç sanatçıların biraraya gelerek varılmaya çalışmaları, kaçınılmaz bir sonuç gibi görünmektedir.

Tezde adı geçen sanatçı inisiyatiflerinin genel söylemine bakıldığında; mevcut sanat ortamında grup olarak hareket etmenin, birey olarak mücadele etmekten, hem ayakta kalabilme hem de görünür olabilme adına daha fazla imkanlar sağladığını düşündükleri görülebilir. Öte yandan, bir arada olmanın başka cazip yönlerin de olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, Galata Perform'dan Deniz Aygün, satabilen işler de üretmesine rağmen, bugün kar amacı gütmeyen bir oluşumun içerisinde olma

sebebini; okuldan mezun olduktan sonra, tek başına üretim yapmanın kendisini beslememesi, sanat yapan diğer insanlarla birarada olup fikir alışverişinde bulunmanın, ortak projelerde yerelmanın daha keyifli olması olarak göstermektedir. Yine Sanatorium'un üyeleri, bir arada projeler yapmaktan, başka gruplarla yapılan işleri tartışmaktan çok keyif aldıklarını dile getirmektedirler. Sanatçı inisiyatiflerini, benzer çalışmalar yapan yabancı inisiyatiflerle yurtdışında ortak projelere girmeleri, yabancı etkinliklere katılmaları da, onları gerçekten heyecanlandıran önemli bir etken olmaktadır.

Stratejinin, egemen bir gücün olduğunu ön kabulle başladığını ve anlam itibarıyla bir mekanı zorunlu kıldığını belirten Michel De Certeau, sözkonusu mekanın; kişinin hedefleriyle ve tehdit edildikleriyle (müşteriler, rakipler, düşmanlar, taşra, vb) yani dışarıda bıraktıklarıyla kuracağı ilişkileri planladığı bir çeşit üs olduğunu ifade etmektedir. Böylece 'ötekinin' görünmez güçlerle etkisi altına aldığı dünyada, özel bir mülkiyetin sınırları çizilir. De Certeau'daki stratejinin gerektirdiği mekan anlayışı, ekonomik anlamda bir işletmeye karşılık gelebildiği gibi; bilimsel, politik ya da askeri anlamdaki modern tutuma da karşılık gelmektedir. Bu özel 'mekan' ile, ötekiler arasında oluşacak etki alanı, De Certeau'ya göre; aidiyet kavramı, kazançları sermayeye dönüştürme çabası, geleceğe yönelik hazırlık çalışmaları ve ortamın çeşitliliğine karşı bağımsız kalabilme gibi olguları içinde barındırmaktadır. (De Certeau 113-114)

Buna göre; genel olarak piyasa gücü ellerinde tuttuğuna inanılan galericilerin ya da müzayedelerin belli bir stratejiye ihtiyaç duymaları ve varolan piyasa kurallarını uygulayabilmeleri için mekana ihtiyaç duymaları doğal sayılabilir. Sanatçı inisiyatiflerine bakıldığında ise; yukarıda bahsi geçen genel kanıyı paylaştıkları ya da De Certeau'nun deyimiyle, bir 'erk'in (bu erk, sanat piyasasını yönlendiren egemen güçlerdir) olduğunu kabul ettikleri için, kendi mekanlarını oluşturarak, bu erkin karşısında bir pozisyon oluşturmaya çalışıyor gibi görünmektedirler. Onlar da kendi strateji mekanları oluşturarak, biraya gelmekte, planlar yapmakta ve egemen güce göre kendi pozisyonunu belirlemeye çalışmaktadır da denilebilir. Bu anlamda, sanatçı inisiyatiflerinin bir 'üsse' olmasa bile mekana ve bir araya gelmeye ihtiyaç duydukları anlaşılmaktadır. Mekan konusuyla ilgili olarak, Beral Madra, artistik üretimler için mekan ihtiyacıyla ilgili olarak; Türkiye'deki kurumsal ve finansal

sanat alanını sınırlı olduğunu ve dolayısıyla sanatçının her zaman kendine bir alan yaratmak zorunda kaldığını söylemektedir. B. Madra, sokakta yapıldığı söylenen sanatın, aslında sanatçıların; özel sektör ve devlet kurumlarının boş bıraktığı alanı doldurmak için oluşturduğu bağımsız ve özgür mekanlarda gerçekleştiğini belirtmektedir. Bunun gerçekleşme sebebiyle ilgili olarak ise, B. Madra, “çünkü uluslararası sanat eğilimleri bağımsız alanlarda oluşan sanat türlerinin ilginç olduğunu öne sürüyor ve sanatçılar da bu yönde çalışmalar yapıp dikkatleri üstlerine çekmeyi yeğliyor” demektedir (Uzun 64’de aktarılmıştır).

Yaptıkları sanatın muhafaza edilme, taşınabilir olmaması ve belki de en önemlisi ‘güncel’ olması, sosyo/politik göndermeler taşıması sebebiyle, galerilerin çalışmalarını sergilemeye pek yanaşmadığı bu sanatçıların, bir araya gelmekten ve sanat pazarının egemen aktörlerine karşı (galeriler, alıcılar/koleksiyonerler, küratörler vb) birlikte mücadele etmekten başka bir çözüm yolu yokmuş gibi görünmektedir. Türkiye gibi, içinde bulunduğu coğrafya nedeniyle, hem ekonomik hem politik pek çok sıkıntısı bulunan bir ülkede; tuval resmi yapan birinin bile geçimini sağlayamadığı, ek işler yaptığı düşünülürse; sürekli yeniliğin peşinde olan bu genç insanların, varolabilmek, ayakta kalabilmek adına grup halinde hareket etmeleri anlaşılabilir. Böylece, kendi mekanlarında veya bir başka sanatçı inisiyatifin mekanında bir araya gelmekte, işlerini sergilemek için bu mekanları kullanabildikleri gibi; artık kullanılmayan bir depo, bir otopark ya da Oda Projesi’nde olduğu gibi bir mahallenin kendisi gibi kamusal alanları da kullanabilmektedirler.

Bir araya gelmekle ilgili olarak, Videoist’den Ferhat K. Satıcı; mevcut kültür sistemi içinde, tek başına değil birlikte ‘tıkali’ kanalları açma şansları daha yüksek görüldüğünü ifade etmektedir. Yine pek çoğunun hemfikir olduğu düşünce; bir sanatçı için en ideal olanın ticari kaygılar olmadan sanat yapmasıdır. Piyasanın belli koşulları standartları varsa, buna uyulduğu takdirde, sanatçı kendi özgürlüğünden, özgünlüğünden, değerinden yitireceğini düşünmektedirler. Bugün eğer sanatçı inisiyatiflerinin üretimlerinin piyasa anlamında ekonomik bir hacmi yoksa, bu onların mücadeleyi bırakıp, piyasa koşullarına teslim olmalarını değil, tam tersine bir araya gelerek grup halinde mücadeleye devam etmelerini sağlıyor görünmektedir. Üstelik bu mücadeleyi; görünmemek, para kazanamayıp ek işler yapmak, ya da

bazılarında olduğu gibi zaman zaman ticari galerilere bireysel işler yapmak pahasına sürdürmektedirler.

Sanatlarına müdahale olabilir düşüncesiyle, maddi destek için büyük şirketlerle veya holdinglerle yakınlaşmak yerine, daha küçük firmalardan aynı yardım almayı ya da vakıflardan, yabancı büyükelçiliklerinin kültür departmanlarından, Avrupa Birliği'nin kültür fonlarından yararlanmayı tercih etmektedirler.

Bugün genel olarak dünya piyasasında da; enstalasyon, video art, dijital art gibi çalışmaların satışı, tuval resmine oranla hala çok azdır. Levent Binat'ın da belirttiği gibi, çağdaş sanat çalışmaları arasında tuval resminden sonra en şanslı alan, şimdilik fotoğraf sanatıdır. Norbert Lynton, son yıllarda sanat adına yapılanlara bakıldığında; dikkat çekecek oranda kendi kendilerini yok eden, hızla ya da yavaş yavaş modası geçen çalışmalar olma özelliği taşımaya başladıklarını belirtmektedir. Bir galerinin bu anlamda deneysel ya da avant-gard çalışmalara yer vermesi yine de sanat adına olumlu bir tavır olarak görülebilir. Üstelik bu tür çalışmaların haber değeri de vardır. Sonuçta galerilerin bir şekilde adını duyurması eser satışını da etkileyen bir faktördür.

Donald Kuspit gibi, Norbert N. Lynton da, bu tür çalışmalara bakıldığında, sanatın ideolojik yönünün estetik kaygının süzgecinden pek de geçirilmeden sunulduklarını düşünmekte ve onların geçici olmaları, dolayısıyla sahip olunamaz özellikleri nedeniyle, seyircinin bu tür eserlerle yeni bir iletişim kurmasına da neden olduklarını söylemektedir. Geleneksel müze ve galeri kültürüne alışkın olan izleyici için, bu tür çalışmaların kafa karıştırıcı, tuhaf görünmeleri doğaldır. Ancak N. Lynton, ; sanatsal alanda meydana gelen gelişmelerin, bu alanın uzmanları tarafından da zaman zaman şaşkınlıkla karşılandığının altını çizmektedir. Örneğin sanatçının kendi vücuduna zarar vererek açtığı yara ve kesitlere dayanan bir tür gösteri sanatı da mevcuttur. Böylesi bir gösteri, izleyici için rahatsız olmaktan öte, dehşet verici özellikler taşımaktadır.

Yaşanan pratiklere bakıldığında, sanatçı inisiyatifleri; bir sanatçının galeri-sergi-alıcı gibi bir piyasa zincirinin içine girmeden de, üretim ve sergileme yapılacağını gösterdikleri için, sanat piyasası için değil ama en azından sanat ortamı için alternatif olarak görülebilirler. Hem galerilerin hem müzayedelerin kataloglarına ve satışlarına bakıldığında; alıcının hala ağırlıklı olarak tuval resmini tercih ettiği görülebilir.

Dolayısıyla, sanatçı inisiyatiflerinin; genç bir sanatçıya, hiç bir galerinin ya da küratörün listesinde yerlabilmek için çetin bir mücadelenin içine girmeden, kendinden ve sanatından ödün vermeden de üretme ve sergileme imkanı yaratması açısından, mevcut sanat ortamında bir alternatif olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

216 Düşünce ve Üretim Alanı. E-Posta. 14 Aralık 2009.

Alptekin, Hüseyin Bahri. “Dışarıdan Birisi Olarak Sanatçı.” Dışarıda

Kalanlar/Bırakılanlar. Nabi Avcı vd. İstanbul: Bağlam Yayınlar, 2001. 61-65.

Altuğ, Evrim. “Küresel Güldürü’nün ustasına saygı duruşu”. Milliyet Sanat,

Haziran, 2009: 40-41.

Altuğ, Evrim. “Christie’s’in Yıldızı.” ARTUNLIMITED, Kasım, 2009: 72-73.

Akay, Ali. “Rastlantısallıkta Zamandaşlık.” Sanat Dünyamız, Sayı:75, 2000:134-138

Akman, Kubilay ve Doğan Paksoy. “İstanbul Bienali: Sanatın Minör Ütopyası.”

Genç Sanat, Sayı:10, 2007:28-31.

ArtıkMEKAN. Kişisel Görüşme. E-Posta, 4 Ekim 2009.

Atakan, Nancy. *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitapevi, 2008.

Aygün, Deniz. Kişisel Görüşme. 22 Ekim 2009.

Başarır, Gülgün. “Küratörün Misyonu.” Artist Dergisi, Temmuz-Ağustos Sayı: 7/21,

2004:44-48.

Başat, İsmail Mert. *Buyruk ve İtaat*. İstanbul: Everest Yayınları, 2006.

Bayhan, Vehbi. “Türkiye’de Sivil Toplum Örgütleri, Demokrasi ve Patronaj.” Sivil

Toplum ve Demokrasi. Ömer Çaha, yay. haz. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2005.

Bek, Güler. “1970-1980 Yılları Arasında, Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal

Ortam.” Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi, 2007.

Beykal, Canan, Haldun Dostoğlu, Levent Çalikoğlu, Ahu Antmen ve Esra

Aliçavuşoğlu. “Biz Hala Baharat mıyız?” Sanat Dünyamız, Sayı 81, 2001:60-75.

Binat, Levent. Kişisel Görüşme, 22 Ekim 2009.

Bourdieu, Pierre. *Sanatın Kuralları – Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. İstanbul:

YKY, 2006.

- Bourriaud, Nicolas. *Postprodüksiyon*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.
- Boutoux, Thomas. "Güncel Sanat ve Antropoloji." Sanat Dünyamız, Sayı:101 2008: 100-103.
- Çaha, Ömer. Yay. haz. Sivil Toplum ve Demokrasi. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2005.
- Çalıkoğlu, Levent, yay. haz. Çağdaş Sanat Konuşmaları 2 : Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnsiyatifler. İstanbul: YKY, 2007.
- Çalıkoğlu, Levent, yay. haz. Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk. İstanbul: YKY, 2008.
- Çalidis, Nena. "Resmin sorunları, sanatsal değerlendirmesi yerine, parasal ederi ve getirisi." Notos Öykü, Aralık-Ocak, Sayı: 19, 2010: 23-28.
- daralan, Kişisel Görüşme, 24 Ekim 2009.
- De Certeau, Michel. *Gündelik Hayatın Keşfi-1: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. Ankara: Dost Kitapevi, Ocak 2009.
- Erbay, Fethiye ve Mutlu Erbay. *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası*. İstanbul: BÜ Yayınları, 2006.
- Erbay, Mutlu. "Yeni Düzen ve Küratörlük Kavramı Üzerine." Cey Sanat, Haziran-Eylül, Sayı:16, 2007:68-69
- Erdoğan, Arzu. "Sanat Yatırım A.Ş." Fortune , Şubat 2010: 44-52.
- Erol, Turan. "Küratörlük ve Cemaatleşme." Rh+ Sanat, Sayı 15, 2005: 13
- Erten, Oğuz. "4 gün dolu dolu çağdaş sanat." Milliyet Sanat, Aralık, 2009: 36-37.
- Feathestone, Mike. *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Gablik, Suzi. "Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları." Sanat Dünyamız, Sayı:75, 2000: 200-225.
- Germaner, Semra. *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

- Gombrich, E.H. *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları, 1986.
- Heartney, Eleanor. “Açık Artırmaların Savaşı.” *Türkiye’de Sanat*, Sayı:17, 1995: 42-45.
- Heinich, Nathalie. “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu.” *Sanat Dünyamız*, Sayı:75 2000:190-197.
- Hobsbawn, Eric. *Kısa 20. Yüzyıl Aşırılıklar Çağı 1914-1991*. İstanbul: Everest Yayınları, 2006.
- Kahraman, Hasan Bülent. “Bugünün Sanatından İz Sürmek”. 26. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Kataloğu, 2007:4-6.
- Kahraman, Hasan Bülent. “Günümüz Görselliğini Algılamak”. 25 Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Kataloğu, 2006:4-6.
- Kahraman, Hasan Bülent. *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul Agora Kitaplığı, 2007.
- Kahraman, Hasan Bülent. *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı, Temmuz 2005.
- Kumar, Krishan. *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma: Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. Ankara: Dost Kitabevi, Nisan 2004.
- Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Küpçüoğlu, Hülya. “Bedri Baykam’la Sanat Üzerine.” Bosphorus Sanat Gazetesi, Nisan Sayı: 25, 2009: 2.
- Lynton, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
- Pancar, Mustafa. Kişisel Görüşme. 5 Ekim 2009.
- Paz, Octavio. “Marcel M. Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”, *Sanat Dünyamız* Sayı:75, 2000:139-149.
- Sanatorium. Kişisel Görüşme. 27 Ekim 2009.

- Salecl, Renata. "Savaş Sanatları ve Sanatların Savaşı." Sanat/Siyaset. Ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008. 281-308.
- Satıcı, Ferhat K. Kişisel Görüşme. 9 Aralık 2009.
- Serpil, Seçil. "Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi." Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2006.
- Sönmez, Necmi. "Alışılmış Söz Diziminden Sıyrılma Önerisi." 22. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Kataloğu, 2003: 10-15.
- Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli, haz. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986b
- Stallabrass, Julian. *Sanat A.Ş. : Çağdaş Sanat ve Bienaller*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Öndin, Nülifer. *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat, 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003.
- Özer, Bülent. *Yorumlar*. İstanbul:MSÜ Yayını, 1986.
- Wu, Chin-tao. *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Uğurlu, Veysel, red. Salı Toplantıları 92-93 Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat, Çağdaşlık Sorunları. YKY, İstanbul: 1993.
- Uluç, Ömer. Beyoğlu 14/18 Kataloğu. Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, 2004: 1-11.
- Uzun, Nil. "The Meaning of 'Being Political': An Analysis of Artist Initiatives in İstanbul." Yüksek Lisans Tezi. Sabancı Üniversitesi, 2009.
- Üstünipek, Mehmet. "Cumhuriyetten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası." Doktora Tezi. T.C. Mimar Sinan Üniversitesi, 1998.
- Yardımcı, Sibel. *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal* İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Yücel, Derya. Kişisel Görüşme. 17 Aralık 2009.

Elektronik Kaynaklar

<http://akadegilmi.com/artists.php>

<http://ARTIK Mekan.blogspot.com>

<http://www.arteast.org/>

<http://www.abcnorio.org/>

www.anadolukultur.org

www.apartmentproject.com

<http://www.berlinerpool.de/>

www.bookcubegallery.com (Explore)

<http://daralan.blogspot.com/>

www.hafriyatkarakoy.com

www.iksv.org

www.galataperform.com

<http://geoair.blogspot.com/>

www.k2org.com

<http://www.karsi.com>

www.lebriz.com

www.Mtaar.org

<http://odaprojesi.org/lang-pref/tr/>

www.sanatorium.com.tr

<http://slobodneveze.wordpress.com/>

www.pist.org.tr

<http://platform3.de/>

www.videoist.org

<http://www.tdk.org.tr>

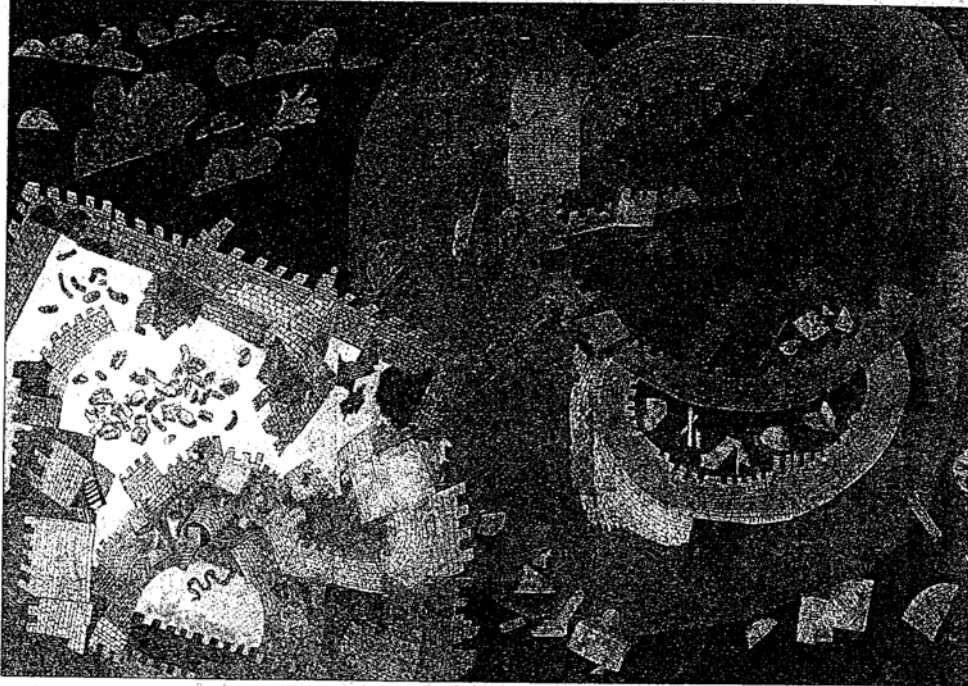
<http://www.welcomebb.org.uk/>

<http://www.artcitizens.net/uploads/publication/e5acfe94795d7448021245d50c7e5490.pdf> (1st International Artist Initiatives Istanbul Meeting kitapçığı, 7 Eylül 2010)

EKLER

Ek 1: Tablo Satışlarıyla İlgili Basında Çıkan Haberler





Erol Akyavaş'ın dev boyutlardaki (266x385) yapıtı 'Kuşatma' müzayedeye telefonla katılan bir koleksiyoner tarafından satın alındı. 'Kuşatma'nın fiyatı vergilerle 2 milyon 650 bin lirayı buluyor.

'Kuşatma'ya 2.1 milyon lira

Çağdaş Türk sanatı piyasasındaki yükseliş sürüyor. Erol Akyavaş'ın 1.5 milyon lira rekor açılış fiyatıyla satışa sunulan 'Kuşatma' adlı yapıtı, Antik A.Ş.'nin dün düzenlediği müzayedede 2 milyon 100 bin liraya

satılarak çağdaş Türk resminin en pahalı ikinci eseri oldu. Rekor, yine Antik A.Ş.'nin 2009 Aralık ayında düzenlediği müzayedede 2.2 milyon liraya satılan Burhan Doğançay'ın 'Mavi Senfoni'sinde. 20'DE

iki



Erdoğan Anav

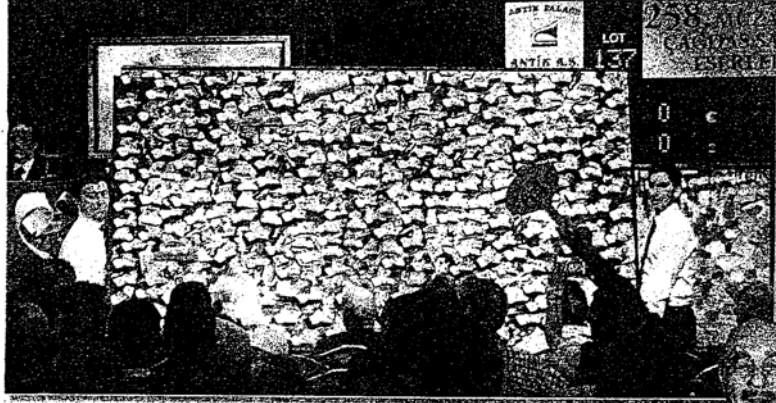
171

mekli ol-
ne vic-
aradanman ka-
göden
i birbir
n birbir
iğüm
de.taş'ın
gamber
nu bili-
isur yıl-nu hak-
iklara
deyle
tra-
le.
lim
va öm-
nalar
: sev-
kay-
ayra-
zetil-
m.
ür yü-
"KİM
liği
tur.
anı
r gel-
pla-
o-
şkanı
de-
bil-
m."
ırsev-
Kuv-
deki
in-
lerirof.
lcisi
er-
ası
s-
ağ
8-

rüş

Tablo arabanın yer aldı, yatırım aracı c

Burhan Doğançay'ın "Mavi Senfoni" tablosunun tam 2.7 milyon TL'ye alıcı bulması "Tablolar yeni yatırım aracı oldu" sözünü sanatçılar yorumladı: Artık kıymetimiz yaş



Pazar günü yapılan müzayedede, "Mavi Senfoni" tablosu 2.2 milyona satılmıştı. Bu rakam vergilerle 2.7 milyon TL'yi buldu.



'Sanata yatırım, geleceğe yatırım'

Antik A.Ş. Yönetim Kurulu Başkanı Turgay Artam: Usta sanatçıların değerlendirilmesi ve rekor fiyatlara satılması genç sanatçıların yolunu açacak. Müzayedemizde oluşan fiyatlar ileride çok olumlu gelişmelere sebep olacak. Müzayedede ilgi toplayan yaşayan sanatçılarımızdan; Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Adnan Çoker, Mehmet Güleriyüz, Adnan Varınca, Neşe Erdok, Bedri Baykam, Abdurrahman Öztoprak, Canan Tolon, Asım İşler, Arsen ve Canan Şenol'un eserlerinde büyük fiyat artışları yaşandı, bu devam edecek. Çağdaş sanata yatırım geleceğe yatırımdır.



Burhan Doğançay'ın "Mavi Senfoni" tablosunun tam 2.7 milyon TL'ye alıcı bulması, "Tablolar yeni yatırım aracı oldu" sözünü sanatçılar yorumladı: Artık kıymetimiz yaş

HABER MERKEZİ
NURDENİZ ERKİVEN

araba yerine tablo alıyo rumlattık. Ortak kanaat yıllık bir gelişme oldu

Kapımızı kır

Ömer Uluç: Maşacak bu satışın Türk Çanati'na ne kazandı bugün belli. Bugünde hemen her şey man alacak. zayedeler b verdi. Eserle. gerlenmesi b Eskiden san. mazdı. Yavaş yor. Sanatçılar gerlendiğini göre şama biçimlerinin iç lerce, kütüphaneler

UZUN İNCE BİR YOL

Bu çok zor ve ince uzun yolda Fazıl Say'ın nerelere vardığını bu sayfalara okurları iyi bi-

ya'nın tüm oduklarını zera kazandı. Geçtiğimiz 10 yıl içinde ise Almanya'nın hemen hemen tüm orkestraları ile çaldı. 2008'de Almanya'da "yılın müzisyeni" seçildi. Birçok Avrupa ül-

Çnopin ve Schumann yorumlamadığını belirtmek yanıt vermişti... İşte bu yanıt, sanatçıyı incitmişti. Mektubun sonrası öfkeli bir tonda si rüyordu.

SOTHEBYS'DE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI MÜZAYEDESİ

Zeid'in tablosuna 5.700.000 TL

Kültür Servisi - Dünyaca ünlü müzayede evi Sotheby's'in Londra salonlarında dün düzenlenen "Çağdaş Türk Sanat Yapıtları" müzayede-sinde, **Fahrelnisa Zeid**'in "İsimsiz" tablosu 657.250 sterline (yaklaşık 1 milyon 500 bin TL) alıcı buldu. Zeid'in yaptığı, 300.000-500.000 sterlin arasında bir tahmini değerle satışa sunulmuştu.

65 Türk sanatçının 1001 yapıtının açık arttırmaya çıkarıldığı müzayede-de, toplam 2 milyon 500 bin sterlinlik (yaklaşık 5 milyon 700 bin TL) bir satış sağlandı. Geçen yıl yine Sotheby's müzayede evinde ilki yapılan Türk

çağdaş sanatı açık arttırmasında, 1.3 milyon sterlin gelir elde edilmişti.

Dünkü müzayede yüksek fiyata satılan bir diğer eser ise 35 bin ila 45 bin sterline satılması beklenen, **Taner Ceylan**'ın "1881" isimli tablosu oldu. Ceylan'ın yağlıboya tablosu, 121.250 sterline (yaklaşık 278 bin TL) alıcı buldu.

Müzayede ayrıca, **Haluk Akakçe**, **Bedri Baykam**, **Abidin Elderoğlu**, **Şükran Moral**, **Erol Akyavaş**, **Mübin Orhon**, **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, **Komet**, **Burhan Doğançay**, **Neşe Erdok**, **Canan Tolon** gibi sanatçıların eserleri satıldı.



Fahrelnisa Zeid.

İSTANBUL 2010

İstanbul 2010
AVRUPA KÜLTÜR BASKENTİ
EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE

Galeri (0212) 293 89 78

Ayçe Gengüç

3 ncü Kişisel Resim Sergi

14 - 21 Nisan 2010

Kadıköy Belediyesi
Caddelerden K...

Ek 2: Sanat İnişyatiflerine ve 1. Uluslararası Sanatçı İnişyatifleri İstanbul Toplantısı'na Ait Broşürlerden/Çalışmalardan Örnekler



akca elmas
ayça şen
ali gün yıldırım
alper tunga şen
antonio cosentino
ari alpert
avni ertepe
aybeniz esen
aybike haydaroğlu
batuhan yüce
bedri fildişi
bertan şalmanlı
betül akzambaklar
cansu aybar
cemil erim bayn
ceren oykut
cevdet erek
defne önen
deniz ensari
doğan güneş
efkan öztürk
ekin saçioğlu
ela aşar
elif ara
emir özer
erim bikkul
ertuğrul doğan
esat başak
esen değirmencioğlu
fulya çetin
gamze fidan
gözen atıla
güçlü öztekin

istanbul defterdarları

toparlayan tan cemal genç

defter tutan 69 arkadaşın seçmeleri

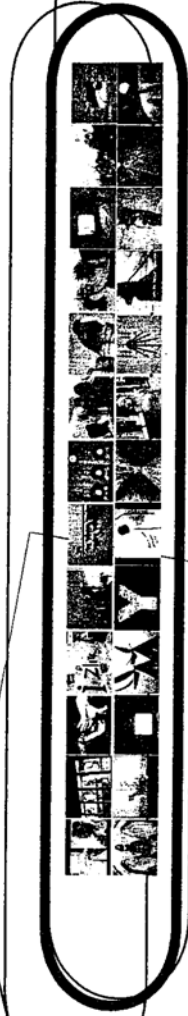


gülder iskenderoğlu
güneş terkol
hakan gürsoytrak
hakan seyrek
ışın sağbaş
ilhan sayın
inci furni
kubilay dağbatıran
kutsi akılı
I.
lamia karaali
memet kurtuluş
memed erdener
merve abayoğlu
metin üstündağ
murat akagündüz
murat ertel
murat turan
mustafa pancar
nalan yırtmaç
nedret ören
nermin er
neriman polat
ömür kökeş
özkan özenen
özlem şekerçioğlu
pınar özsoy
sedef haydaroğlu
sedef öze
serçin bayraktar
serhat köksal
sinan noyan
tan cemal genç
talha wital

Videoist

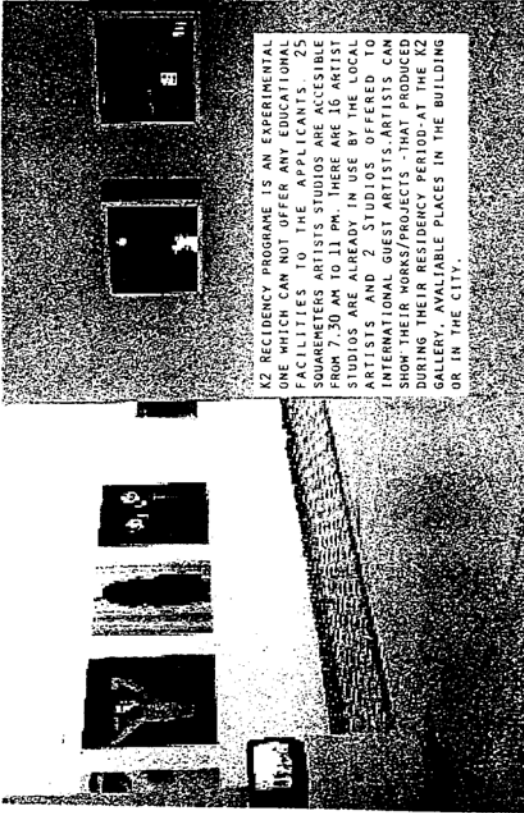
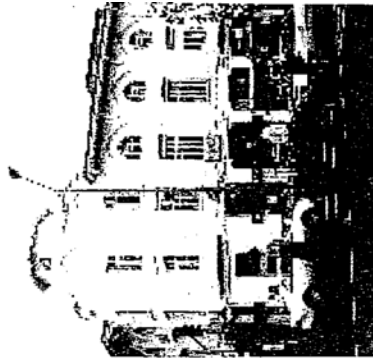
2 0 0 3

BİR TRAFİK OLUŞTURMASI İÇİN
Organizasyon: Melik İskender, Ferhat Satıcı, Hülya Özdemir

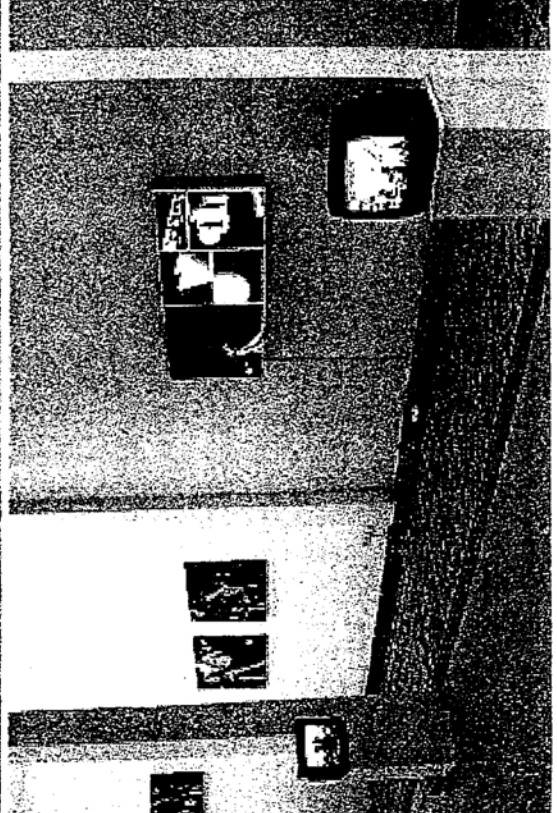




K2 CONTEMPORARY ART CENTER GUMBOUSTREE BLVD. 80-54 BUDWIK PARKWAY
LOWELL, MAINE TEL: 603-882-1111 FAX: 603-882-1112



K2 RESIDENCY PROGRAM IS AN EXPERIMENTAL ONE WHICH CAN NOT OFFER ANY EDUCATIONAL FACILITIES TO THE APPLICANTS. 25 SQUARE METERS ARTISTS STUDIOS ARE ACCESSIBLE FROM 7.30 AM TO 11 PM. THERE ARE 16 ARTIST STUDIOS ARE ALREADY IN USE BY THE LOCAL ARTISTS AND 2 STUDIOS OFFERED TO INTERNATIONAL GUEST ARTISTS. ARTISTS CAN SHOW THEIR WORKS/PROJECTS THAT PRODUCED DURING THEIR RESIDENCY PERIOD AT THE K2 GALLERY, AVAILABLE PLACES IN THE BUILDING OR IN THE CITY.





daralan

daralan, temasını kendisinin belirlediği, koordine ettiği sergiler yapan ve bu sergilerde çoğunlukla farklı alanlardan genç sanatçılara yer veren bir sanat projesidir. tüm disiplinlere ve disiplinliliklere açık bir proje olan daralan, sergilerinde disiplinler arası bir yaklaşım gözetmekte ve kendi sergilerinin yanı sıra diğer inisiyatifler ve gruplar ile ortak çalışmalara da katılmaktadır.

daralan, is an independent project that allows and welcomes the exhibition and sharing of works of art from all disciplines and non-disciplines. the project, was initiated over three years ago and opened its program with the exhibition "widening narrow space" on 14th december 2007.

"genişleyen dar alan" - "widening narrow space"



aralık/december 2007

"uçuş korkusu" - "flight fear"



haziran/june 2008

www.daralan.com.tr



daralan@daralan.com.tr

Alternatif olmak yeniyi veya farklıyı sunmak eksikleri yakalamak ya da var olmayan yönünü görmek mi ?

Alternatifi getireceğin ortamın farkında olmak onu tanımlamak, alternatifini getireceğin söylemin cümlelerini oluşturur. Devletin batılı sanat politikalarına paralel olarak kendini konumlandıran oluşumlar alternatif olarak nitelendirilemez. Aslında yapılması gereken, bu oluşumların bağımsız ve özgün politikalarını varedebilmesidir. Çağdaş sanat, karşıtlığı bünyesinde barındırdığı için günümüzdeki sanat ortamının muhalif tutumu aslında alternatif getirmek değil sadece çağdaşı yansıtmaktır. Bu durumda çağdaş olduğumuzu düşünmemiz sivil bir grup olarak bize alternatif olma niteliğini kazandırmayacaktır. Dolayısıyla alternatiflik iddiamız sadece çeşitlilik getirmekten öteye gitmeyecektir. Farklılık yaratmak ise sadece çeşitlilik ortaya çıkarmak değildir, 'Biz diğerlerinden çok farklıyız!' cümlesine Sanatorium olarak ihtiyaç duymamaktayız. Çeşitliliği sağlamak çağdaş sanat üretiminin doğal sonucudur. Çağdaş sanat ortamına farklıyı sunmak için yöntem, araç ve söylemlerimizi kısıtlamak üretimimizi kısıtlamaktır. Türkiye'de çağdaş sanatın sunumu noktasında, verimliliği olumsuz etkileyen bir takım problemlerin varlığı bizim sivil inisiyatifler arasında konumlanmamıza sebep olmuştur. Eleştirel yaklaşımımız güncel sanatın üretimine yönelik değil; devletin festivalci yaklaşımına ve büyük şirketlerin, sponsorluk vasıtasıyla, mevcut üretim ve sunumu işbirlikçi konuma sürüklemesine yöneliktir. Bu durum oluşumları ve sanatçıları talepkar olma noktasına itmiştir. Sanatçılar devlet ve sponsorlardan talep bekler yardım ister duruma gelmiştir. Var oluşumuz noktasında ,hareket tarzımızı talep eden ve bekleyen değil zaten uygulayan ve sunan olarak tanımlayabiliriz.

Euroshaper

yeni



SANATORIUM

Postacılar sok. Santa Maria Apt. Asmalı Mescit No: 18 Beyoğlu/İstanbul
Tel: 0 212 292 91 50 www.sanatorium.com.tr itir@sanatorium.com.tr

KAFANIZA İNANAMAYACAKSINIZ!

GÖRÜNÜRLÜK

10 EKİM 2009

PROJECT 5
OCT 10 2009

"SOUND/LIGHT"

GALATA PERFORM



İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYE BAŞKANLIĞI
KÜLTÜREL VE SOSYAL İŞLER DİRE BAŞKANLIĞI
KÜLTÜR MÜDÜRLÜĞÜ

Büyük Hendek Caddesi No:2171 Galata Küfediği Beyoğlu - İstanbul
0212 243 99 91

www.galataperform.com



TRBAS
2006-2008
REPORT

**"NEYE
ALTERNATİF?"**

2-6 Ekim 2009
Kadirga İstanbul 2010 Sanat Üretim Merkezi
1. ULUSLARARASI
SANATÇI
İNİSİYATİFLERİ
İSTANBUL BULUŞMASI

**THE REPORT
OF
THE DISCUSSIONS**

1st INTERNATIONAL
ARTIST
INITIATIVES
ISTANBUL MEETING
Istanbul 2010 Art Production Center Kadirga
2-6 October 2009

**"ALTERNATIVE
TO WHAT?"**

**"NEYE
ALTERNATİF?"**

2-6 Ekim 2009

Kadırga İstanbul 2010 Sanat Üretim Merkezi

1. ULUSLARARASI

SANATÇI

İNİSİYATİFLERİ

İSTANBUL BULUŞMASI

1st INTERNATIONAL

ARTIST

INITIATIVES

İSTANBUL MEETING

Istanbul 2010 Art Production Center Kadırga

2-6 October 2009

**"ALTERNATIVE
TO WHAT?"**

Ek 3: 1.Uluslar arası Sanatçı İnsiyatifleri Toplantısı'nda Sorulan Sorular ve Sanatçı İnsiyatiflerinin Vermiş Olduğu Cevaplar

İnsiyatifin Adı	Katılım Amacı	Kur. Tar.	Yeriniz	Amaç/Hedef	Kimler Var	Çalışma Biçimi	İnsiyatif Olma Sebebi	Neye Alternatif
SANATORIUM	En önemlisi varolan diğer insiyatiflerle tanışmak ve beraber projeler üretebilmek Üretim sürecinde işbirliği ve etkileşim içinde olabilmek. Sanat insiyatiflerinin geldiği ve gideceği yolda Sanatorium Sivil İnsiyatifi olarak aktif rol alabilmek.	Ocak 09	Asmalımescit (Beyoğlu)	Etken olarak güncel sanat düzleminde, yaşadığımız çevre re ve durumlardan hareketle kendi algımızı yansıtmaktayız Yepyeni, çok farklı ve benzeri iddialarla değil samimi ve kişisel tavırlarımızı sunmayı hedefliyoruz.	Tunca Subaşı (ressam) Guido Casaretto (res.) Can Ertaş (res.) Tunç Turba Dindaş (graffiti street artist) Mehmet Turgut (fotog) Barış İlkhan (heykelt.) Yıldırım Alp Alanbay (Heykeltraş)	Kendiliğinden oluşmuş bir grubun, ortak bir takım nedenler çerçevesinde bir araya gelmesiyle oluşmuş bir yapıdır. Fikir birliğiyle alınmış kararların elbirliğiyle uygulanması sistemiyle çalışmaktadır.	Varolan sanat ortamına yepyeni bir imaj getirmek değil, sadece başka bir göz ya da kendi algımızla, karşılaştığımız durumları öznel bir tavırla yansıtmaktır.	Galeri-Sanatçı-kolleksiyoner ya da üretim-sunum-tüketim zincirinin işleyiş biçimi ve bu hiyerarşik yapılanmaya başka bir form kazandırmak.
PİST	Türkiye güncel sanat ortamında üretim yapan az tanınmış ya da kariyerinin başındaki sanatçılara, alanında yetkin yazar düşünür mimar müzisyen ya da tasarımcılara sunum ve söylem alanı yaratmak ve İstanbul güncel sanat ortamında uluslararası bir dinamizm oluşturmak istiyor. İstanbul Pangaltı'nda yer alan birbirine komşu 3 dükkanda Didem ÖzG. Bek ve Osman Bozkurt tarafından Mayıs 2006'dan beri devam eden ve kar amacı gütmeyen bağımsız bir sanat projesidir.							
BAS	Sanatçı İnsiyatifleri konusunda olası bir tartışma imkanı bulmak	Ocak 06	Meşrutiyet Cd. (Beyoğlu)	BAS, sanatçı Banu Cennetoğlu tarafından kurulan, sanatçı kitabı ve basılı malzemeye odaklı kar gütmeyen bir oluşum ve mekandır. BAS'ın ilk üretim projesi Bent, BAS ve sanatçı Philippine Hoegen ortaklığında Türkiye'den sanatçılar ile gerçekleştirilen sanatçı kitapları dizisidir. Sanatçı kitabı, yani sanatçının kendisi tarafından bir 'iş' olarak yapılan kitap Türkiye'de çok eski bir geçmişe sahip değildir. Bu yüzden Bent şu an için Türkiye'den sanatçılarla işbirliği yaparak bu alanda düşünmeye ve üretime destek olmaktadır. Bent Sanatçı Kitapları Dizisi Mayıs 2006-Nisan 2009 tarihleri arasında 5 sanatçı 10 kitap üretmiştir. Bent 006 hazırlık aşamasındadır. BAS üretiminin yanısıra ziyaretçilerin inceleyebileceği, dünyS. Adan ve Türkiye'den sanatçı kitaplarını biraraya getiren ve sürekli büyüyen bir arşive de evsahipliği yapmaktadır. Aynı zamanda mekanda sıradışı süreli yayınlar, disiplinlerarası kuramsal ve kaynak kitaplar da bulunmaktadır.				Alternatif kelimesi oldukça problemlidir olduğundan herhangi birşeye alternatif olduğumuzu düşünmüyoruz.

DARALAN	İletişim	Aralık 07	Galata'daydık şimdi mekan-sız olarak devam ediyoruz	Çağdaş Sanat	Dilan Gümüş (Sanat Tarihçisi) Erdoğan Gümüş (Arkeolog) Sesil B. Kalaycıyan (Heykeltraş)	Daralan temasını belirlediği sergiler düzenleyen bir inisiyatifdir. Tema belirlenir, metin yazılır, daha sonra belirlenen konu ile ilgili birlikte çalışabileceğini düşündüğü sanatçıları davet eder. Bunun dışında diğer inisiyatif ve kurumlar ile ortak çalışmalara da açıktır.	Böyle bir iddiamız yok	
HAFRIYAT	Türkiye ve yurtdışındaki inisiyatif oluşumlarına olan merakımız ve iletişim kurma çabamız.	Haziran 05 (Hafriyat) Haziran 05 (Hafriyat Karaköy)	Karaköy	Hafriyat Karaköy yeni yaşam alanı açmak isteyen Hafriyat sanatçılarının bir araya gelerek oluşturduğu, bağımsız bir mekan olarak tasarlandı. Hafriyat Karaköy, Türkiye Sanat ortamının özgürlük alanlarını deneyimlemek isteyen tüm lokal duyarlıklara, deneysel çalışmalara, alt gruplara, sivil politik hassasiyetlere, Kültür Endüstrisinin dışında durmak isteyen yapılara kapısını açan bir alandır.	Murat Akagündüz Antonio Cosentino Mustafa M. Pancar İnci Furni Tan Cemal Genç Mehmet Erdener	Hafriyat Karaköy, sanatçıların biraraya geldiği, sanatsal ve kültürel deneyimlerin paylaşılmasıyla yeni projelerin üretildiği, uygulandığı, karar amacı gütmeyen bir mekan. Sanatçıların bireysel ve grup sergilerinin yanı sıra, kolektif sergiler kurular, grup etkinliklerine yurt dışından misafir ettiği sanatçılara ve gruplara alan açar. Sergiler tüm disiplinlere ve küratöryel çalışmalara açıktır. Hafriyat'ın bugüne kadar kurmuş olduğu uluslararası ilişkileri, bu mekanda karşılıklı sergi projeleriyle geliştirip hayata geçirip, paylaşma açmıştır.	Daha özgür ve eşit bir dünya için	Bir şey alternatif olduğumuzu düşünmüyoruz.

ARTIK MEKAN	Sanatçı İnişyatifleri İstanbul Buluşmasına amacımız sanatçı inişyatifleri ile Diyaloga girmek diğer alternatiflerle bağlantı kurmak ve inişyatifimizi tanıtmaktır.	Ocak 08	Artık Mekan	Alternatif sergileme mekanı oluşturmak ve bağımsız mekanların gelişimine katkıda bulunmaktır	Artık Mekan kurucuları	Kişisel ve ortak sergiler	Sanatçıyız, üretiyoruz	İnişyatifimizin al- ternatif olduğu husus bağımsız mekan ol- ması ve kar amacı gütmemesidir.
----------------	---	---------	-------------	---	---------------------------	---------------------------	------------------------	--