

2000 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA SİYASETİN İZLERİ



FEYZA ÖZALP

İŞIK ÜNİVERSİTESİ

2000 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA SİYASETİN İZLERİ

FEYZA ÖZALP

İngiliz Dili ve Edebiyatı, İstanbul Üniversitesi, 1993

Sanat Kuramı ve Eleştiri, Işık Üniversitesi, 2011

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Doktora (PhD) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
2018

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

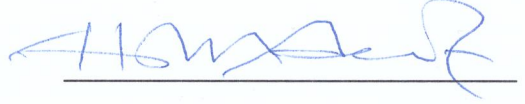
2000 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA SİYASETİN İZLERİ

FEYZA ÖZALP

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Halil Akdeniz

Işık Üniversitesi



Tez Danışmanı

Prof. Dr. Evangelia Şarlak

Işık Üniversitesi



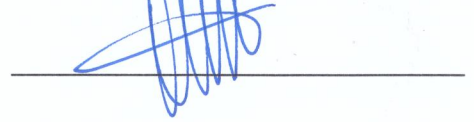
Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören

İstanbul Üniversitesi



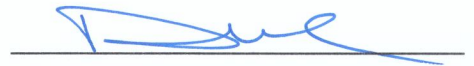
Doç. Dr. Oğuz Haşlakoğlu

İstanbul Teknik Üniversitesi



Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu

Işık Üniversitesi



ONAY TARİHİ: 02/01/2019

2000 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA SİYASETİN İZLERİ

ÖZET

Bu araştırma, 2000 sonrası Türk Sanatı'nda siyasetin izini sürerek güncel siyasi iklimin Türk sanat ortamındaki etkilerini inceler. Toplumun biçimlendirmede başat bir rol oynayan sanatçıların sanat ortamına katkıları ve siyasi söylemlerin sanatları üzerinde etkisi tartışılacaktır.

2000 sonrasında eleştirilmeye ya da onaylanmaya tamamen duyarsız, her alanı kapsayan bir değişim yaşamımızın gerçeği olmuş durumdadır. Tüm dünyadaki bu hızlı değişim Türkiye'de de paralel yansımalar gösterir. Türkiye'yi 2000'lere hazırlayan faktörler arasında küresel etkenlerin yanı sıra, 1980 Darbesi, Darbe'nin etkileri ve 90'ların toplumsal meseleleridir. Bu nedenle, çalışmada bu dönemlerin ruhuna değinilecektir. Bu dönemlerin estetik odakları üzerinde de kısaca durulması gereklidir.

2000 sonrası sanatsal üretim anlayışı üzerine bazı saptamalar yapabilmek için dönemin estetik algısını çözümlenmek gereklidir. Bu niyetle, Nicolas Bourriaud'nun İlişkisel Estetik kavramı ve Jacques Rancière'in görüşleri üzerinde durulacaktır.

Çağdaş sanat pratiklerini sarmalayan eleştirel söylemlerin bir bölümü yapıtların siyasi dili üzerinedir. Ülkelerde demokrasinin sağlıklı yürütülmesi de bu siyasi dili şekillendirir. Bu nedenle çalışmada Sanatsal özgürlük savunulması gereken temel bir ilkedir düşüncesiyle yola çıkılarak ifade özgürlüğü ve sansür meseleleri de incelenecektir.

Anahtar Kavramlar: Sansür, Rancière, Gezi Olayları, İlişkisel Estetik, Sanat Siyaset İlişkisi, Siyasi temsil.

POLITICS AND CONTEMPORARY ART AFTER 2000 IN TURKEY

ABSTRACT

This study examines the effects of the current political climate by tracing the political in Turkish art after 2000. It is claimed that artists have a significant role in shaping the society they live in; therefore, their contributions to the art environment along with the impact of political discourse on their art will be discussed in detail.

Since 2000s, the concept of change has become an undeniable fact in our lives. Turkey has also had its share of this transformation. The military coup d'etat of 1980, the effects of the stratocracy that followed it and the social issues of the 1990s have all been influential in the design of the 2000s. Therefore, this study will focus on the zeitgeist of this period as well.

Another topic to be discussed in this thesis is the aesthetic perception of the 2000s. With this in mind, Nicolas Bourriaud's concept of Relational Aesthetics and Jacques Rancière's philosophy will be addressed. Some of the critical discourse embracing contemporary art practises focus on the political in art. Therefore, artistic freedom will be another topic in the study.

Key Words: Censor, Rancière, Gezi Events, Relational Aesthetics, political representation.

TEŞEKKÜR

Bu alıőmada bana destek olan, akademik disiplini, bilgisi, ahlaki ve insani değerlerine sonsuz saygı duyduğum Tez Danıőmanım Sayın Prof. Dr. Halil Akdeniz'e, tezin geliőimi aőamasında kıymetli vaktini ayıran ve fikirleriyle destek olan Sayın Prof. Dr. Evangelia Şarlak'a, Sayın Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören'e emekleri için sonsuz teşekkür ederim.

Yine tezin hazırlanması sırasında sorularıma sabırla yanıt veren ve beni yönlendiren sevgili Eren Koyunoğlu'na ve araőtırmamda yardımcı olmak için benimle birlikte çabalayan sevgili Ümit Özdemir'e katkılarından dolayı gönülden teşekkür ederim.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
İçindekiler Tablosu	iv
1. Giriş	1
1.1. Çalışmanın Amacı	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi	3
2. 1980 - 1990 Arası Türkiye'nin Siyasi İklimi ve Türk Sanatının Dinamikleri	4
2.1. 1980 Darbesi Sonrası Türkiye'de Siyasi İklim	4
2.1.1 24 Ocak Kararları	5
2.1.2. Artan Şiddet Olayları	6
2.1.3 Darbe Geliyor	7
2.1.4 İlk Sivil Hükümet	9
2.1.5 Direniş, Yeniden	11
2.1.6 1987 Seçimleri	12
2.1.7 1989 Cumhurbaşkanlığı Seçimleri	13
2.1.8 1980'lerde Kültür ve Sanat	13
2.2. 1980 - 1990 arası Türk Sanatında Eğilimler	15
2.2.1. Kavramsal Sanat	15
2.2.1.1. Batı'da Erken Dönem Örnekler	16
2.2.1.2. Kavramsal Sanatın Değerleri	21

2.2.1.3.	Kavramsal Sanat Eserlerinden Başlıca Örnekler	26
2.2.1.4.	Türkiye’de Kavramsal Sanat	30
2.2.1.5.	Altan Gürman	31
2.2.1.6.	Fusun Onur	32
2.2.1.7.	Sanat Tanımı Topluluğu	34
2.2.1.8.	Sarkis	34
2.2.1.9.	Kavramsal Sanat ve Siyaset	36
2.2.2.	Yeni Dışavurumcu Resim	39
2.2.2.1.	Transavangard.....	40
2.2.2.2.	Alman Yeni Dışavurumculuğu	42
2.2.2.3.	Amerikan Yeni Dışavurumculuğu	50
2.2.2.4.	Yeni Dışavurumculuğa Eleştiriler	52
2.2.2.5.	Yeni Dışavurum ve Türkiye	53
2.2.2.6.	Bedri Baykam.....	54
3.	1990 - 2000 Arası Dünya’ya yön veren dinamikler, Türkiye’nin	
	Siyasi İklimi ve Sanat Ortamı	56
3.1.	Küreselleşme ve Sanat	56
3.1.1.	Postmodernizm	56
3.1.1.1.	Postmodernizm, Sanat ve Estetik	58
3.1.2.	Küreselleşme ve Çağdaş Sanat	60
3.1.2.1.	Küreselleşmenin Kültüre Etkisi	63
3.1.2.2.	Küreselleşmenin Sanata Etkisi	65
3.1.3.	Çokkültürlülük – Çokkültürcülük Kavramı Ekseninde	
	Kimlik Problemleri	67
3.1.3.1.	Kimlik Siyaseti	67
3.1.3.2.	Cinsel Kimlik Tartışmaları	70
3.1.3.3.	Melezleşme	71
3.1.3.4.	Ulusal Kimlik ve Ulus – Devlet Tartışmaları	74
3.1.3.5.	Kimlik ve Sanat	76
3.2.	1990 – 2000 Arası Türkiye’de Siyaset	79
3.3.	1990 - 2000 Arası Türkiye’nin Sanat Ortamı	85

4. 2000 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset	89
4.1. 2000 Sonrası Siyaset	89
4.2. 2000 Sonrası Türkiye’de Sanata Genel Bakış	106
4.2.1. Müzeler	107
4.2.2. Sivil Toplum Kuruluşları ve Dernekler	111
4.2.3. Sanatçı İnisiyatifleri	112
4.2.4. Uluslararası Bienaller.....	117
4.2.5. Sanat Fuarları	132
4.2.6. Sanat Kurumları	148
4.3. 2000 Sonrası Çözülen Postmodern Düşünce	153
4.4. Güncel Estetik Doktrin	158
4.4.1. Nicolas Bourriaud ve İlişkisel Estetik	169
4.4.2. Jacques Rancière ve Güncel Sanatın Temsili Yönü (Uzlaşmazlık)	177
4.5. Sanat ve Siyaset İlişkisi	186
4.5.1. Dünden bugüne Sanat ve Siyaset	186
4.5.2. Kültür Endüstrisi, Neoliberalizm ve Sanat	198
4.5.3. Sanat ve Propaganda	200
4.5.4. Sanat ve İfade Özgürlüğü	202
4.5.4.1. İfade Özgürlüğü	202
4.5.4.2. Sansür	207
4.5.4.3. Otosansür	219
4.5.4.4. Medya ve Sansür	220
4.5.5. 1969 People’s Park Olayları	224
4.5.6. Occupy	226
4.5.7. Gezi Parkı Olayları	230
4.5.7.1. Olayların Seyri	233
4.5.7.2. Gezi Olayları’nın Ardından	237
4.5.7.3 Gezi’deki Estetik	238
4.6. 2000 Sonrası Sanatta Siyasi Temsil Örnekleri	243
4.6.1. Şükran Moral	243

4.6.2. Canan (Şenol)	246
4.6.3. Halil Altındere	253
4.6.4. Şener Özmen	265
4.6.5. Ali Elmacı	272
4.6.6. Cengiz Tekin	278
4.6.7. Extramücadele (Memed Ergener)	287
4.6.8. Oda Projesi	291
4.6.9.Hafriyat Projesi	295
4.6.10.Mülksüzleştirme Ağları	295
5. Sonuç	298
Kaynakça	303
Ekler	343
Ek A: 1975-1980 arası Terör Olaylarında Hayatlarını Kaybedenler ..	343
Ek B: 12 Eylül Radyodan Yapılan İlk Bildiri	344
Ek C: Parti Başkanlarına Tebliğ Edilen Yazı	345
Ek D: 1983 Türkiye Genel Seçim Sonuçları	346
Ek E: Erdal Öz Aydınlar Dilekçesi davası savunması	347
Ek F: 1987 Türkiye Genel Seçim Sonuçları	348
Ek G: 1991 Türkiye Genel Seçim Sonuçları	349
Ek H: Sürekli Aydınlık İçin Bir Dakika Karanlık Eylemi basın bildirisi ...	350
Ek I: 1999 Türkiye Genel Seçim Sonuçları	351
Ek J: 2002 Türkiye Genel Seçim Sonuçları	352
Ek K: 2007 Türkiye Genel Seçimleri Sonuçları	353
Ek L: Küratör Dan Cameron Bienal Kataloğu Yazısı	354
Ek M: “İyi bir Komşu Nasıl Olmalıdır” Sorular	355
Ek N: İhab Hassan’ın Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırması	357
Ek O: Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi Madde 10	359
Ek P: Türkiye Cumhuriyeti 1982 Anayasası 26. Maddesi	360
Ek R: AİHM Lingens-Avusturya kararı	361
Ek S: KHK’larla Kapatılan Basın Kuruluşları	362
Ek T: 2 Haziran Gezi Bildirisi	363

Ek U: Ali Elmacı Basın Açıklaması	364
Ek V: Art International 2013 Katılımcılar	365
Ek Y: Arter Açılış Sergisi Starter'ın Katılımcıları	366
Ek Z: 7. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi	367
8. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi	368
9. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi	369
10. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi	370
11. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi	371
13. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi	372
13. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi	373
14. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi	374
15. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi	375
Özgeçmiş	376

1. Giriş

Bu çalışma 2000 sonrası dönemde Türkiye’de sanat ve siyaset ilişkisine odaklanır. 1980 Darbesi Türkiye tarihinde kalıcı izler bırakmış, bir dönemin sonunu belirlemiş, ama aynı zamanda yepyeni bir devlet, siyaset, ekonomi ve kültür anlayışını beraberinde getirmiştir. Tez bu nedenle 1980 Darbesi ve 1980’lerde Darbe sonrası siyasi durumu anlatan bir bölümle başlar. 1980’lerle ilgili bölüme ait bir diğer başlık altında da bu dönemde Türkiye’de sanat anlayışına ışık tutmak adına Kavramsal Sanat ve Yeni Dışavurum akımları incelenmiştir.

Sonraki bölümde 80’lerin ekonomik bunalımlarını takip eden 90’ların yerellik, küresellik ve kimlik tartışmalarına yer verilir. Emperyalizmin aracı küreselleşme kavramı ve küreselleşmenin kültür ve sanata etkileri üzerinde durulur. Bu saptamaları çokkültürlülük ve bu eksenindeki kimlik tartışmaları takip eder. Kimlik siyaseti, cinsel kimlik, melezleşme ve ulusal kimlik meseleleri bu bölüm başlığı altında ele alınacak diğer konulardandır.

2000 sonrası sanat ve siyaset tartışmalarına yer veren bölüm siyasi atmosfere ve Türkiye’deki sanat ortamına genel bir bakışla başlar. Dijital devrim çağında sanatın popüler kültür ürünü haline gelmesiyle sayıları hızla artan müzeler, sivil toplum kuruluşları, dernekler, inisiyatifler, bienaller ve sanat fuarları hakkında genel bir araştırma ortaya konur.

2000 sonrası Türkiye’de sanat inanılmaz dinamik bir alandır. Farklı malzemelerin, özellikle de dijital çağın teknolojilerinin sıklıkla kullanıldığı görülür. Belirgin bir eğilim, sosyal etkileşim stratejilerinin ön plana çıktığı katılımcı sanat pratikleridir. Bu sanat pratiklerinden seyirciye daha etkin bir rol önerme fikriyle İlişkisel Estetik iki özneyi karşı karşıya getiren sürece odaklanır.

Çalışmanın Estetik Doktrin bölümünde ayrıca Jacques Rancière'in sanat algısı ele alınacak ve daha sonra sanat ve siyaset ilişkisi kültür endüstrisi, sansür, propaganda üzerinden tartışılacaktır. Sanatın toplumların çağdaşlaşma süreçlerine etkisi olduğu eğer tartışmasız bir kabulse, sansür mekanizmalarının durmaksızın çalışır olduğu ve sanatın iktidarın kısıkaçlar altında bulunduğu bir dönemde, sanatın söyleminde ne gibi değişiklikler olacağı tartışmaları üzerinde durulur.

Son bölüm 2000 sonrası Türk Sanatı'nda siyasi temsil örneklerine değinebilmek için Halil Altındere, Ali Elmacı, Şener Özmen gibi sanatçıların ve Hafriyat, Mülksüzleştirme Ağları gibi sanatçı inisiyatiflerinin yapıtlarına başvurulacaktır.

1.1. Çalışmanın Amacı

Uygarlığın gelişmesinde ve toplumların varlıklarını sürdürebilmelerinde sanatın önemli bir rolü vardır. Toplumda kültürel hayatın nasıl şekilleneceği bu role bağlıdır. Bu çalışmanın temel amacı, 2000 yılından günümüze sanat ortamının toplumsala etkisini incelerken, siyasi faktörlerin de sanata nasıl etki ettiğini de değerlendirmektir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Sanat ve siyaset ilişkisi geçmişten günümüze çok tartışılan iki kavramdır. Aralarındaki ilişkiyi inceleyen çalışmalar ve tezler yapılmıştır. Ancak, konuyla ilgili yapılan tez çalışmalarının bir kısmı günümüzü içermemekte, ya da farklı başlıklara yoğunlaşmaktadır. Bu çalışma 2000 sonrası Türk sanatında siyasetin izlerini saptamaya çalışır. Aynı zamanda belirli sanatsal çalışma alanları da incelenerek felsefi boyutları üzerinde durulmuş ve bunların siyasetin neresinde olduğu tartışılmıştır. Günümüz sanatını daha iyi anlayabilmek için siyasetin oynadığı rolün belirlenmesi faydalı olacaktır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi:

Çalışmanın izleyeceği yöntem ana konuların belirlenmesinin ardından süreli yayın takibi, sanatçıların ve üretimlerinin incelenmesi ve değerlendirilmesi, sergi kataloglarının incelenmesi, konuyla ilgili benzerliklerin ortaya çıkarılabileceği yabancı sanatçıların işlerinin incelenmesi şeklinde olmuştur. İlgili web sayfaları taranarak yapılan literatür taraması yapılmıştır. Tez tüm bu araştırmaların ve birikimin sonucunda ortaya çıkmıştır.



2. 1980-1990 Arası Türkiye'nin Siyasi İklimi

ve

Türk Sanatının Dinamikleri

2000 sonrası sanat ve siyasetinin anlamlandırılabilmesi için başat etkenlerden biri olan 1980 Darbesi ve bu süreci takip eden askeri iktidarın Türk siyasetinde ve ekonomi, toplumsal ve kültürel alanda nasıl değişimleri hazırladığını incelemek gereklidir. Bu çalışma böyle bir niyetle öncelikle 80 Darbesi ve aynı dönemde sanattaki oluşum ve anlayışları değerlendirecektir.

2.1. 1980 Darbesi Sonrası Türkiye'de Siyasi İklim

Petrol kriziyle patlak veren ekonomik karmaşaların damgasını vurduğu 1970'ler tüm dünyada dönüşüm dönemi olarak tanımlanır. Ancak, bu dönüşüm dönemini Türkiye 1970'lerde değil, 80'lerde, sorunlu ekonominin ve sağ-sol kavgasının yol açtığı 12 Eylül 1980 darbesinin ardından yaşayacaktı. Değişim rüzgarlarının estiği 1980'ler, Türkiye tarihinde de çok önemli bir yere sahiptir.

1980 öncesi Türkiye'sinde gözlemlenen en büyük değişimlerden biri nüfusun yer değiştirmesidir. Köyden kente göçler, hem iç göç hem de dış göç olarak gerçekleşmiştir. Doğal nüfus artışının yanı sıra göçlerin etkisiyle aniden değişen demografik yapıya ayak uydurmak her kesim açısından zorlu olmuştur. Gecekondulaşma ve şehir düzenine ayak uyduramayla tanımlanabilecek bu yepyeni kültür siyasiler tarafından sıklıkla istismar edilmiştir.

2.1.1. 24 Ocak Kararları

Türkiye 12 Eylül 1980'e geldiğinde Süleyman Demirel'in kurduğu Adalet Partisi azınlık hükümeti baştıydı. Demirel'in hükümeti 24 Ocak 1980'de Başbakanlık Müsteşarı ve Devlet Planlama Teşkilatı (DPT) Müsteşar Vekili Turgut Özal'ın teknik başkanlığında hazırlanan "Makroekonomik İstikrar ve Yapısal Uyum Programı" ya da "24 Ocak Kararları" olarak bilinen bir dizi ekonomik tedbirler paketini açıklamıştı. "Makroekonomik İstikrar ve Yapısal Uyum Programı" olarak da adlandırılan 24 Ocak kararlarının ana hedefleri fiyat istikrarını sağlamak, ödemeler dengesini yeniden kurmak ve Türk ekonomisinin dışa açılmasını sağlamaktı (Akalin, 2004:107-108). Böylece, devletin ithal ikameci sanayileşme stratejisi yerini ihracata yönelik sanayileşme politikalarına bırakıyordu.

Türk Ekonomisinin karma ekonomiden serbest piyasa ekonomisine geçirilmesini öngören 24 Ocak Kararları Türkiye'de neoliberal ekonomik sürecin başlangıcıdır. Ekrem Erdoğan ve Zeki Ak, 1980'lerde tüm dünyada hızla yayılan ve kamu harcamalarının azaltılması, özelleştirme, düşük vergi oranları gibi uygulamaları içeren neoliberal politikaların popülaritesi için dört ana neden sayar. Bu nedenler, Thatcherism ve Reaganomics, Dünya Bankası ve IMF'in hazırladığı "Yapısal Uyum" programları, komünizmin çöküşü ve soğuk savaşın sona ermesi ve son olarak küreselleşme sürecinin dünya ekonomisi için bir ideoloji haline gelmesidir (Erdoğan ve Ak, 2003:6-9). Devletçilik ilkesinden uzak, girişimci ve özelleştirmeleri ön plana koyan politikalar güden Turgut Özal, Kamu İktisadi Teşekküllerin (KİT) pek çoğunun zarar ettiklerini ileri sürerek özel sektöre bırakılmasını sağladı.

24 Ocak kararları ve ardından gelen darbeye Özal hükümetlerinin sürdürdüğü açık ekonomi politikaları sayesinde özel sektör girişimcilik açısından desteklenmiş, devlet Kamu İktisadi Teşebbüs (KİT) anlayışından uzaklaşmış, sistemin getirdiği siyasi yozlaşma devletin ekonomiye sürekli müdahalesiyle iyice tırmanmıştır. Aslında Türkiye'deki dönüşümü sağlamak için 24 Ocak Kararları adı altında uygulamaya konan kararlar IMF ve Dünya Bankası'nın dış borçlarını ödemekte zora giren ülkelerde yürütülen standart bir uygulamadır (Türkün vd., 2014:79).

2.1.2. Artan Şiddet Olayları

12 Eylül 1980 öncesinde toplumsal şiddet durdurulamaz bir ivmeyle tırmanmaktaydı. Kongar'ın 12 Eylül süreci öncesinde "Türkiye'de Şiddetin Altında Yatan Genel Nedenler" saptamasında ortaya koyduğu maddelerden bazıları dogmatizm, karşıt düşüncelere paranoyakça yaklaşım, demokrasinin siyasilerce yozlaştırılması, güvensizlik ve eğitim konusudur (Kongar, 2002:200-212). 12 Eylül'e evrilen süreçte bu şiddet kendini faili meçhul cinayetler olarak da gösteriyordu. 1978 yılının ilk on beş gününde otuz siyasi cinayet işlenmiş ve iki yüzden fazla kişi yaralanmıştı (Ahmad, 1994: 418-419). (Bkz. Ekler: Ek A - 1975-1980 arası Terör Olaylarında Hayatlarını Kaybedenler). Bu dönemi Emin Çölaşan şöyle anlatır;

"Ülkede her gün cinayetler işleniyor, insanlar öldürülüyor, saldırıya uğruyor, her yerde bombalar patlıyordu. Savcılar, profesörler, sendikacılar, öğrenciler, sıradan vatandaşlar sokaklarda vuruluyordu. Güya sıkıyönetim vardı ama kimsenin taktığı yoktu. Kim olursa olsun her kesim ve herkes, can güvenliğinden yoksundu. Mahalleler ve evler boşalıyor, insanlar korkudan göç ediyordu. Alevi yurttaşlar büyük baskı altındaydı, katliamlar yapılıyordu. Ortada devlet ve hükümet kalmamış, işler askerlere havale edilmişti. Meclis toplanamıyor, aylardan beri Cumhurbaşkanı seçemiyordu. Kentlerin en büyük meydanları bile savaş alanına dönmüştü. Her gün kan akıyor, cesetler yollardan toplanıyordu" (Çölaşan, 2012).

Eylül 1978'de Sivas Olayları ve Aralık 1978'de Maraş'ta 105 kişinin ölümüyle sonuçlanan olaylar 12 Eylül sürecine hız kazandırdı. Hatta, iflasın eşliğine gelen Türk ekonomisi sokaklardaki şiddet olaylarını daha da hırçınlaştırıyor, askerin huzursuzluğu her geçen gün artıyordu. Ekim 1973'de OAPEC¹'in petrol ambargosunun ardından tarım ve sanayi alanında gerilemeye giren Türk ekonomisi 1979-1980'de ikinci petrol kriziyle çok büyük bir bunalıma doğru sürüklenmişti.

Ayrıca, tüm Öğretim Üyeleri Derneği Başkanı Bedrettin Cömert, gazeteci, yazar Abdi İpekçi, Türkiye İşçi Partisi eski il başkanı Ceyhun Can, Çukurova Üniversitesi

¹ Organization of Arap Petroleum Exporting Countries Petrol ihraç eden Arap Ülkeleri Teşkilatı

Rektör Vekili Fikret Ünsal, Adana Emniyet Müdürü Cevat Yurdakul, Adalet Partisi eski İstanbul milletvekili İlhan Egemen Darendelioğlu, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dekan Yardımcısı Ümit Doğançay, MHP Genel Başkan Yardımcısı Gün Sazak, Cumhuriyet Halk Partisi İstanbul milletvekili Abdurrahman Köksaloğlu, eski Başbakan Nihat Erim ve DİSK Başkanı Kemal Türkler gibi çok sayıda yazar, gazeteci, devlet adamı ve akademisyenin kurban gittiği cinayetler karşısında hükümetler çaresiz kalmıştı. 6 Nisan 1980’de, Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’ün görev süresinin dolmasının ardından yapılan yüz turdan fazla oylama sonucu belirlemeye yetmemişti.

2.1.3. Darbe Geliyor

Sonunda, 6 Eylül 1980’de Milli Selamet Partisi’nin düzenlediği “Kudüs Mitingi”²nde² çıkan olaylar nedeniyle asker harekete geçti. 12 Eylül darbesinin başmimarı emekliliği için hazırlanırken 5 Eylül 1977 tarihinde beklenmedik bir şekilde Kara Kuvvetleri Komutanlığı’na getirilen Orgeneral Kenan Evren’di. Evren, daha sonra 7 Mart 1978’de kıdemi gereği Semih Sancar’dan boşalan Genelkurmay Başkanlığı makamına atanacaktı.

12 Eylül 1980 sabaha karşı 4:00’da askeri hareket başladı (Aydın, 2014:319). (Aynı gün radyodan yapılan ilk bildiri ve Parti genel başkanlarına tebliğ edilen yazılar için sırasıyla Bkz. Ek B ve Ek C).

Hali hazırda 1970’lerde tüm yurt çapında gerçekleştirilen şiddet hareketleri sebebiyle 26 Aralık 1978’te Adana, Adıyaman, Ankara, Ağrı, Bingöl, Diyarbakır, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Gaziantep, Hakkari, Hatay, İstanbul, İzmir, Kahramanmaraş, Kars, Malatya, Mardin, Sivas, Urfa, Siirt, Tunceli illerinde sıkıyönetim ilan edilmişti. Darbenin ardından tüm Türkiye’de uygulanmaya başlanan sıkıyönetim süreci 19 Temmuz 1987’ye dek devam edecekti.

² İsrail, 23 Temmuz 1980’de Kudüs’ü İsrail’in “ebedi başkenti” ilan etti. Bunun üzerine, Türkiye 28 Ağustos’ta Kudüs’teki Başkonsolosluğu kapatıp İsrail’le ilişkilerini maslahatgüzarlık seviyesine indirdi. Milli Selamet Partisi 6 Eylül 1980’de Konya’da bir Kudüs mitingi düzenlemeye karar verdi.

14 Eylül'de Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren devlet başkanı ilan edildi. Cunta yönetimi 24 Ocak kararlarını uygulamayı sürdürmesi için Turgut Özal ve ekibini görevinde tuttu. Tüm siyasi faaliyetler her kademedede durdurulmasının yanı sıra tüm temel hak ve hürriyetlerin askıya alındığı dönemde askeri darbe hükümeti Türk ekonomisinin neo-liberal dönüşümünü de sağlayacaktı.

Darbenin A.B.D.'nin onayıyla yapıldığı ve CIA'nin Ankara istasyon şefi Paul Henze'nin darbe haberini Beyaz Saray'a "Bizim çocuklar başardı"³³ şeklinde verdiği şeklindeki komplo teorileri yıllar sonra bile halen gündemdeydi (Çavdar, 2008: 263). Aynı şekilde, 12 Eylül rejiminin 24 Ocak kararlarını uygulamaya koyabilmek için uygulandığı ileri sürülecek (Ekzeni 2009: 114), TÜSİAD üyesi Rahmi Koç ve Odalar ve Borsalar Birliği Başkanı İbrahim Bodur gibi iş adamları darbenin kararları hayata geçirilmesinde oynadığı rolden bahsedecekti (Evrensel, 23.10.2013).

Aynı şekilde, Yılmaz, 24 Ocak kararlarının hayata geçirilebilmesi için gerekli antidemokratik devlet biçimi ve siyasal çerçeveyi 12 Eylül darbesinin sağladığını, bu nedenle 1980 sonrası Türkiye'de gerçekleşen değişim sürecinin ve toplumsal, ekonomik ve siyasal konjonktürün gelişim sürecinin neo-liberalizm olarak adlandırılabilceğini belirtir (Ahmet Yılmaz, 2005:123).

12 Eylül'ün ardından kurulan sıkıyönetim askeri mahkemelerinde 7 bin kişi için idam cezası istendi, 517 sanığa idam cezası kararı çıktı, bu sanıklardan 50 kişi idam edildi. Darbenin ardından 71 Üniversite personeli Yüksek Öğretim Kurumu tarafından görevlerinden uzaklaştırıldı. 1 milyon 683 bin kişi fişlendi. Açılan 210 bin davada toplam 230 bin kişi yargılandı. 71 bin kişi TCK'nin 141, 142 ve 163. Maddeleri çerçevesinde yargılandı. 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkarıldı. 300 kişi kuşkulu bir şekilde öldü. 31 gazeteci cezaevine girdi (T.B.M.M., 2012).

16 Ekim 1981'de bütün siyasi partilerin feshedilmesi kararı alındı. 13 Temmuz 1982'de iki yüz maddeden oluşan yeni anayasa tasarısı açıklandı. 20 Ekim 1982'de eski siyasi liderlere 10 yıl süreyle siyaset yapma yasağı getirilmesinin ardından 7

³³ "Our boys did it".

Kasım'da yapılan halk oylamasında 1982 Anayasası yüzde 91,3 oyla kabul edildi. Evren yedi yıllığına Cumhurbaşkanı seçilirken, Milli Güvenlik Konseyi de Cumhurbaşkanlığı Konseyi'ne dönüştü.

1980 askeri darbesiyle ilgili olarak Emre Kongar şunları söyler;

“Yapılan yasal düzenlemelerle birlikte gerçekleştirilen Anayasa değişiklikleri, gerçekten 61 Anayasası ile getirilen mekanizmaları hemen hemen tümüyle sınırlamış ve kısıtlamıştı. Bu sınırlama ve kısıtlamaların gerekçesi, toplumu “aşırı politize” olmaktan çıkarmaktı. Bu nedenle de, tüm düzenlemelerin en önemli sonuçlarından biri, ilgili örgüt, kuruluş ya da kuruma, “siyaset yasağı” getirmek oluyordu. İkinci sonuç: ilgili örgüt, kuruluş ya da kurumun üzerindeki merkezi denetimin artırılması ve özerkçe davranma alanının kısıtlanması ve sınırlanması idi. Üçüncü sonuç: Hem toplumsal, hem siyasal, hem de ekonomik bakımdan kişisel ve örgütsel hakların karşısında devletin daha güçlü kılınmasıydı” (Kongar, 2002:199).

2.1.4. İlk Sivil Hükümet

Ardından Başbakan Yardımcısı Turgut Özal görevinden istifa ederek 23 Mart 1983'te Siyasi Partiler Yasası'nın çıkmasının ardından 20 Mayıs'ta Anavatan Partisi'ni kuracaktı (Aydın, 2014:30). Aynı yıl 6 Kasım'da yapılan genel seçimlerde ANAP % 45 oy oranıyla 211 milletvekili çoğunluğu sağlayarak tek başına iktidar oldu (Bkz. Ek D: 1983 Türkiye Genel Seçim Sonuçları). Muhafazakar sosyal değerleri ön plana çıkaran ANAP hükümeti küresel ekonomik programını uygulamaya koydu.

MGK tarafından eski partilerin devamı oldukları öne sürülerek veto edilen diğer partilerin seçime katılmaması ANAP'ın başarısının bir sebebiydi. Ancak, açmazda olan Türk ekonomisine aydınlık bir gelecek vadeleri, “iş bitiricilik”, “orta direk” söylemleriyle halka ulaşabilmesi, geleneksel değerlere bağlılığı, etkin örgütsel ağı ve medyayı etkin kullanımı da ANAP'ın başarısında büyük bir rol oynamıştı.

Özal partinin adının belirlenmesiyle ilgili “1980'lerde Türkiye parçalanmayla karşı karşıya kaldı. Şimdi vatanın bütünlüğünün sembolize edilmesi lâzımdır. Bu

bütünlüğü en iyi belirten Anavatan'dır. Şimdi vatana sahip çıkmak lüzumludur. Onun için de partimizin adı Anavatan olacaktır” diyecekti (Turgut, 1986:332).

Hükümet 1983'te Turgut Özal yönetimindeki Anavatan Partisi (ANAP) ile yeniden sivilleşir görünse de, Mayıs 1983'te siyasi partilerin kurulmasına izin veren Askeri rejim yine de kurucuları veto edebilme hakkını Milli Güvenlik Kurulu'nun beş generaline verecekti. Veto ve baraj mekanizmalarının Milli Güvenlik Konseyi tarafından sıklıkla uygulandığı bir “sınırlı çok partili” döneme girildi. Sivil yönetime rağmen sıkıyönetim 1987'ye kadar uygulanacaktı. Hatta çoğu ilde sıkıyönetim kaldırılır kaldırılmaz olağanüstü hal ilan edilecekti.

Özal “*Biz; yeni, yepyeni bir akım olarak siyasete soyunuyoruz. Hiçbir eski partinin devamı değiliz. Ama, dört ayrı tabandan da oy alacağız,...*” diyordu (Turgut, 1986:150).

Gerçekten de, ANAP için herhangi bir siyasi partinin devamı demek doğru değildi. Çok farklı görüşleri hizmet odaklı aynı çatı altında toplayarak “*Milliyetçi, muhafazakâr, sosyal adaletçi ve rekabete dayalı serbest Pazar ekonomisini esas alan bir parti...*” oldukları iddiasıyla 1983'ten 1991'e tek başına iktidarda kalmayı başaracaktı (ANAP Parti Programı, 1993: 3). Emre Kongar, Özal'ın “*bütün eğilimler ANAP içinde var*” söyleminin her kesimden gelen halkı kucaklayan bir tutum yerine bir tekelleşme ifadesi olarak söylendiği görüşündedir (Kongar, 2000:219).

Fazla “*sabırlı, toleranslı ve müsamahakâr*” olduğu söylenen Özal, liberal bir anlayışa sahipmiş izlenimi veriyordu (Tuşalp, 1992:28). Ancak hantallaşmış devlet mekanizmasını eleştiren özgürlükçü söylemi gerçekte sadece ekonomi alanında liberal bir politikayla kendini gösterdi. Kongar, Turgut Özal'ın Cumhurbaşkanlığı döneminde 141, 142 ve 163'üncü maddeleri kaldırılmasının genel anlamda bir özgürleşmeye yol açacağı düşünülürken sol tehdit unsuru olarak görülen bazı faaliyetlerle ilgili ceza kapsamında bir değişikliğin meydana gelmediğini, Özal döneminde İslam'ın her geçen gün daha siyasallaştığını ve İslami terörün artış gösterdiğini belirtir (Kongar, 2002:225).

Özal'ın verdiği bu destek ve 1950'den beri süregelen siyasetin dini motiflere yönelmesi “*şeriat devleti*” kurma çabalarının ortaya belirgin bir şekilde çıkmasına neden oldu (Mumcu, 1996'dan aktaran Kongar, 2002:225).

“*Benim memurum işini bilir*” söyleminden de anlaşılacağı gibi “*köşe dönmeçilik*” anlayışının öne çıktığı Özal döneminde kültürel bir yozlaşmanın yanı sıra ahlaken de bir çöküş yaşandığını söylemek yanlış olmaz. Hukuka olan saygısını özetleyen bir diğer söylemi “*Anayasa bir defacık ihlâl edilse ne olur*”, “*Türkiye'deki ilkesizliğin, ahlak boşluğunun karakteristik ifadeleri*” olmuştu (Berktaş, 2008:27).

2.1.5. Direniş, Yeniden

“Her hükümet kanunları kendi işine geldiği gibi kurar, demokratlık demokratiğe uygun kanunlar, Tyrannis Tyrannis'e uygun kanunlar kurar, ötekiler de tıpkı böyle; kanunları kurmakla kendi işine gelen şeylerin idare edilenler için de doğru olduğunu söylerler; kendi işlerine gelenden ayrılanı da kanuna, hakka karşı geliyor diye cezalandırırlar... Her şehirde kuvvet, hüküm süren unsurun elindedir” (Eflatun, Devlet, kitap I, s. 31'den aktaran Çelenk, 1984).

12 Eylül darbesinin ardından yaşanan hak ihlalleri, faşist yaklaşım ve işkenceler karşısında halka karşı sorumluluklarını yerine getirmek için aydınlar tarafından hazırlanan “Türkiye’de Demokratik Düzene İlişkin Gözlem ve İstekler” başlıklı Aydınlar Dilekçesi’ni Cumhurbaşkanlığı Köşkü’ne götürülen heyette Aziz Nesin, Erdal Öz, Uğur Mumcu, Onat Kutlar, Murat Belge, İlhan Selçuk, Prof. Dr. Bahri Savcı, Prof. Dr. Fehmi Yavuz, Bilgesu Erenus, Esin Afşar gibi birçok meslek dalından vatandaş vardı. Ancak, 1383 imzalı dilekçeye⁴ 18 Mayıs 1984’te yayın yasağı getirildi. Ardından Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı 20 Mayıs 1984 günü dilekçeyle ilgili bir soruşturma başlattı. Kenan Evren’in bu girişimle ilgili “*Aydın olabilirsiniz. Ama aydınım diye ortaya çıkarsanız diğer kitleyi kızdırır, kendinize küstürürsünüz*” sözleri yeni rejimin aydın anlayışını ortaya koyar (Özkan, 2012). (Bkz. Ek E: Erdal Öz Aydınlar Dilekçesi davası savunması).

⁴ Aziz Nesin, dava savunmasında dilekçeye imza atan sayısının aslında 2000’i geçtiği ancak noter onaylı olan 1383 kişiden bahsedilebileceğini söyler (Nesin, 1984: 8).



Cumhurbaşkanlığı Köşküne dilekçeyi bırakmaya gelen altı kişilik gruptan Prof. Hüsnü Göksel, gazetecilere, "Türk aydınlarının gözlemlerini en yüksek makama sunmaya geldik" diyordu

<http://bianet.org/biamag/diger/144201-aziz-nesin-kenan-evren-degismeyen-turkiye>

Aziz Nesin savunmasında dilekçeye imza atan akademisyenlerden YÖK disiplin kurulu yönetmeliğini öne sürerek savunma istendiğini, bazılarına aylık kesme cezası uygulandığını, bir kısmının görevlerinden çıkarıldığını belirtir. Bütün bu yapılanlar "yülgü ve korku vererek aydınları susturmak, muhalefeti bastırmak" amacını güder (Nesin, 1984:8).

2.1.6. 1987 Seçimleri

Siyasi yasakların kalkması meselesinin mecliste değil halk oylamasıyla belirlenmesi kararının ardından 6 Eylül 1987'de yapılan halkoylaması sonuçlarına göre yasakların kalkması sağlandı. Böylece, 14 Şubat 1985'te serbest kalan Necmettin Erbakan, 9 Nisan'da serbest kalan Alparslan Türkeş siyasete dönebilecekti (Aydın, 2014: 31).

Halkoylamasının ardından 29 Kasım'da yapılan erken genel seçimleri yine ANAP kazandı. Aslında, her seçimden önce seçim yasasını keyfi değiştiren hükümet 1987 genel seçimlerinde⁵ de yeni bir seçim yasası uyguladı. Meclisteki sandalye sayısı sayesinde rahatlıkla yasayı meclisten geçirmişti. Böylece oyları % 45'ten % 36'ya düşen ANAP, bu düşüşe rağmen sandalye sayısını % 52'den % 64'e çıkardı (Çavdar, 2008:280).

⁵ (Bkz. Ek F: 1987 Türkiye Genel Seçim Sonuçları)

2.1.7. 1989 Cumhurbaşkanlığı Seçimleri

1989'da yapılan Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde Turgut Özal meclisteki çoğunluğu sayesinde 3. tur oylamada 263 oyla Türkiye'nin 8'inci cumhurbaşkanı oldu. Özal'ın yerine Yıldırım Akbulut başbakan olacaktı. Aslında, Özal'ın cumhurbaşkanlığı Türkiye'de bir devrin kapanmasını da sağlar. Kenan Evren Türkiye Cumhuriyeti'nin son asker kökenli cumhurbaşkanıdır. Özal'la birlikte asker cumhurbaşkanları devri kapanmış görünmektedir. Böylece daha sivil bir topluma adım atılmıştır. Nilüfer Göle sivil hayata geçen bürokrasinin aynı zamanda kadınlar, eşcinseller, türbanlılar gibi yepyeni toplumsal sınıfların ortaya çıkmasını sağladığı görüşündedir (Göle, 1994: 511).

1989 yılında yıllık büyüme oranlarındaki istikrarsızlık, kamu sektörünün ön görülenden hızla büyümesi ve her türlü malın ithalatının serbest bırakılması gibi nedenlerle 1980 yılında ortalama değeri 91 lira olan dolar 1989'da 2316 liraya tırmanacaktı. Yine aynı yıl Türkiye'nin dış borcu da 41 milyar dolara çıkıyordu. Yeni hükümet 6. Kalkınma Planını yürürlüğe sokuyor, böylece dengeli büyümeyi hedefliyordu.

2.1.8. 1980'lerde Kültür ve Sanat

1980'lerden itibaren Atlantik'in iki yakasındaki şirketler, sanat koleksiyonculuğu etkinliklerini yoğunlaştırmaya başladılar. Küratörleri ve sanat departmanlarıyla donanmış olan günümüz şirketleri, ekonomik güçlerini kullanarak, oluşturdukları koleksiyonları yurtiçinde ve yurtdışında sergilediler. Böylece imtiyaz ve yetki açısından kamu müzeleri ve galerileriyle yoğun bir rekabete girdiler. Aynı zamanda, sanat müzelerini ve galerilerini birer tanıtım aracına dönüştürdüler ve kültür kurumlarının toplumda sahip olduğu işlevi devralıp bu kurumların sosyal statüsünden yararlandılar (Wu, 2003:2).

1980'ler Türkiye'sinde darbe sonrası baskı, kısıtlama ve yasaklar ciddi bir ivmeyle artarak devam ediyorsa da, belli alanlarda özgürlükler de kendini göstermiyor

değildi. Nurdan Gürbilek 1980'lerle ilgili yaptığı detaylı çalışması *Vitrinde Yaşamak* kitabında dönem için

“bir yandan baskı ve yasaklar dönemiymi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemiymi, diğer yandan insanların arzu ve iştahlarının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çevreler sunan bir “Konuşan Türkiye”. Kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinde biriydi 80'ler, ama aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinde kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi...” diyordu (Gürbilek, 2001:14).

1980 yılı sanat alanında bir ilke imza atıyordu. 28 Haziran-15 Temmuz 1980 tarihleri arasında İstanbul'da 8. Uluslararası İstanbul Festivali çerçevesinde Resim ve Heykel Müzeleri derneği tarafından düzenlenen “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi” açıldı. Ahmet Köksal, serginin karma sergi özelliğinden bahsederken aynı zamanda gerek serginin adı gereği Cevat Dereli, Ali Çelebi, Mahmut Cuda, Avni Arbaş, Cihat Burak, Nuri İyem, Nedim Günsür gibi İstanbul'da hayatını sürdüren Türk sanatının ileri gelenlerine yer verilmemesini eleştiriyor, gerekse seçiciler kurulunun ödüllendirdiği yapıtların niteliğinin yeterli olmadığını dile getiriyordu (Köksal, 1980:120). Altındere'ye göre ise bu sergiler gençlere bir fırsat tanınması açısından son derece önem taşıyordu (Atındere, 2007:4).

Aynı yılın 12 Eylül'ünde gerçekleşen darbe sonrasında Beral Madra, sanatsal yapıt üretimini gelenek/yenilik, kitle kültürü/yüksek sanat, ilerleme/tepki, sağ/sol, soyutlama/temsiliyet gibi ikili karşıtlıklarla tanımlar. Madra, darbenin kişi temel hak ve özgürlüklerini sınırlamasıyla tüketimin körüklendiğini ve böylece, yeni teknolojileri “*yeni bir ufuk, bir nefes alma alanı olarak gören*” bir gençliğin ortaya çıktığını belirtir (Madra, 2005). Uluslararası Stratejik Araştırma, Eğitim ve Danışmanlık Merkezi (USADEM)'nin, “Gençlik nereye koşuyor” adlı araştırması, 80 dönemi gençleriyle karşılaştırıldığında sonraki kuşağın daha mutsuz olduğunu ortaya konmuştur. Araştırma gençlerin sevgiyi paraya tahvil ettiğini ortaya koyar (Hürriyet, 2004).

2. 2. 1980 -1990 arası Türk Sanatında Yönelimler

2.2.1. Kavramsal Sanat

“(Duchamp’dan sonra) bütün sanat kavramsaldır, çünkü sanat sadece kavram olarak vardır”.
Joseph Kosuth ⁶

20. yüzyılın en etkin sanat eleştirmenlerinden Amerikalı Clement Greenberg sanatın sadece kendi doğasıyla ilgilenmesi ve kendi doğasını incelemesi gerektiği görüşündeydi. Greenberg’in öncülüğünü yaptığı Biçimci⁷ gelenekte, sanat yapıtları sadece – renk, çizgi, kompozisyon, doku gibi - temel öğeleri üzerinden değerlendirilirdi. Bu öğeler temsili veya soyut sanatta da aynı öneme sahipti. Öğelerin bütünlüğünün genel uyumu eserin değerini ortaya koyardı. Görsel denge olmayan sanat yapıtları değersiz kabul edilirdi. Greenberg’e göre bu gelenek sayesinde sanat kendi içine kapanacak, özerk bir alan olarak kurgulanacaktı.

Greenberg Biçimciliğinin en tanımlayıcı ifadesi olan “Modernist Painting” makalesinde Greenberg resimden her şeyin – içerik, figürasyon, göz aldanması, resimsel espasın – elenmesi gerektiğini söyler. Modernist resimde izleyici resmin içeriğinden önce yassılığını fark etmelidir. Greenberg’e göre,

“ Eleştirinin amacı her sanatın etkilerinden, başka bir sanatın medyumundan ödünç alınmış olabilecek olan herhangi bir etkiyi, hepsini silmek haline geldi. Böylece her sanat "saf" hale getirilecekti ve "saflığı" sayesinde hem bağımsızlığının hem de niteliğinin ölçüleri hakkında güvence vermiş olacaktı” (1993: 85-94).

⁶Kosuth, 1991:18

⁷ Formalist

Ancak Greenberg'in Biçimci anlayışı çeşitli tepkilere yol açacaktı. Kapsayıcılığı ile pek çok sanat akımına ilham kaynağı olan ve bugün bile etkisini sürdüren Kavramsal Sanat bu tepkilerden bir tanesiydi.

2.2.1.1. Batı'da Erken Dönem Örnekler

Kavramsal Sanat teriminin ilk defa kimin tarafından ortaya atıldığı sık sık tartışılır. Henry Flint'in Kavramsal Sanat kavramını 1962'de ortaya atan ilk kişi olduğu görüşünün (Alberro ve diğerleri,1999:534) yanı sıra kavramı ilk ortaya attığını iddia eden diğer sanatçılar arasında Edward Kienholz da vardır. Kienholz terimi ilk defa kendisinin "Concept Tableaux" adlı serilerinde kullandığını söyler (Smith, 1981:256-270). Sık sık Sol LeWitt terimi "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" yazısında kullandıktan sonra terimin kullanıma tam anlamıyla girdiğini söylene de, Kavramsal Sanat anlayışının tohumlarının çok daha erken yıllarda atıldığını söylemek yanlış olmaz.

Kavramsal devrimin öncüsünün 1917'de New York'ta Bağımsız Sanatçılar Topluluğu (Society of Independent Artists) tarafından düzenlenen sergiye "R. Mutt" mahlasıyla ters çevrilmiş bir pisuar göndererek sanat tarihinin akışını değiştiren Marcel Duchamp olduğu düşünülür. Duchamp sadece endüstriyel olarak üretilmiş porselen bir objeyi bir sanat eseri olarak ortaya koymakla kalmamış, aynı zamanda karşılarında sanat olarak sadece bir resim ya da heykeli görmeye alışkın sanat izleyicisine "*sanat nedir*" sorusunu sordurmuştur (Godfrey, 1998: 7).

Readymade'leri ile sanat ve sanat-olmayan arasındaki sınırları bulanıklaştıran Duchamp, izleyicinin biricikliğin "*sanat eserinin kendisinde mi, yoksa sanatçının nesne çevresindeki etkinliklerinde mi*" olduğunu sorgulamasını ister (Archer, 1997: 10). Duchamp ortaya koyduğu işlerle sanatta beğeniyi neyin etkilediğini sorgulamış, formdan önce kavram, anlam ve düşünsel deneyimin önem kazanmasını sağlamaya çalışmıştır (Antmen, 2009:194).



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917/1964; seramik.
38.1 cm x 48.9 cm x 62.55 cm
SFMOMA Koleksiyonu

<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25853#ixzz3WTDibXOL>

Ahu Antmen'e göre,

“Duchamp’ın hazır-nesneleri, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir ama Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkararak bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar ve Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg’in (1906-1978) deyimiyle bir tür “kayı nesnesi”ne dönüşür. Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden düşünme eylemine dönüştürmüştür” (Antmen, 2009: 125).

Aslında Duchamp “retinal olmayan” terimini readymade’lerinden çok daha önce 19. yüzyıl Fransız süsleme sanatına olan ilginin artmasını eleştirmek için kullanmıştı (Morgan, 1994:2). Orijinal readymade’leri kaybolduktan yıllar sonra Duchamp

1950'lerde New York'taki Sidney Janis Galerisi için *Çeşme* ve diğer ready-made'leri yeniden yaptığında işlerine olan ilgi bir anda alevlendi.

Bu sergi bir anlamda John Cage, Robert Rauschenberg ve Jasper Johns önderliğinde Neo-Dada'ya ilham olmakla kalmadı, aynı zamanda fikre dayalı sanat düşüncesine ilgiyi de arttırdı.

Duchamp ready-made'leri için '*anti-retinal*' derdi. Ona göre sanatın yapılması için sanatsal beceriye sahip olunması gerektiği fikri tamamen yanlıştı. 1968'de ölümünün ardından Jasper Johns, Marcel Duchamp için "işlerini Empresyonizmle ortaya konan retinal sınırlamalardan kopararak dilin, düşüncenin ve görmenin birbirini etkilediği bir alana doğru kaydırır" diyecektir (Artforum Kasım 1968, Jasper Johns'dan aktaran, Acton, 2004:65). Acton 1913'te Apollinaire'in *The Cubist Painters* adlı eserinde Duchamp'ın "*estetik kaygılardan arınmış*" olduğunu söylediğini belirtir ve bunun aslında Kavramsal Sanat tanımına çok uyduğunu ekler (Acton, 2004:65).

Ferdinand de Saussure dilin, göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyen bilim dalı olduğunu söyler. Dil dünyayı kavramada büyük önem taşır. Dilin göstereni – yani imge -, gösterilenle – yani kavramla - birlikte işler. Ancak aralarındaki ilişki tamamen rastlantısaldır. Nilüfer Öndin, Kavramsal Sanat'ın Saussure'ün gösteren ve gösterilen arasındaki bağın rastlantısallığı görüşünden çok etkilendiğini söyler (Öndin, 2009:98).



René Magritte. 1929. Bu bir pipo değildir.
Tuval üzerine Yağlıboya. (60.33 x 81.12 x 2.54 cm).
http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/11/01/lettering-magritte

Gösterge ve anlam arasındaki bu rastlantısallığı Rene Magritte de işlemiştir. Kavramsal Sanat'a erken dönem etkilerden bir diğeri de hiç kuşkusuz "Magritte'in İmgelerin İhaneti" ya da "Bu bir Pipo Değildir" serisiyle metinlerin, kelimelerin ve resim veya imgelerin kışkırtıcı ve sorgulayıcı ilişkilerini araştıran diğer işleridir (Ross, 2014:112).

Magritte meşhur piposuyla ilgili " *İnsanlar beni nasıl azarladılar! Hâlbuki benim pipomu doldurabilir misiniz? Hayır, bu sadece bir temsil değil mi? Öyleyse eğer resmimin üzerine "Bu bir pipodur", yazsaydım, yalan söylemiş olurdum*" demişti (Torczyner, 1979: 71). Gerçekten de Magritte'in bu işi gözümüzle gördüğümüzden daha fazla şey sunar izleyiciye.



Yoshihara Jirō, Lütfen Özgürce Çiziniz, 1956, 200 × 450 × 3 cm.
Gutai Açık hava Sanat Sergisi Ashiya Park, Ashiya, 27 Haziran – 5 Ağustos 1956

Gutai Sanat Topluluğu⁸ 2009 yılında 53. Venedik Bienali'nde yer verilmesi ve ardından 2013 yılında Solomon R. Guggenheim Müzesi'nde retrospektif sergisi ile yeniden gündeme geldi. Daha önce yapılmış olanı tekrar etmeme düsturlarıyla alışlagelmiş anlayışın karşısında duran Gutai özellikle Robert Rauschenberg ve Yves Klein gibi devrimcileri çok etkileyecekti.

II. Dünya Savaşı sonrası avangart sanat çevrelerinde çok büyük bir etkiye sahip olan Gutai Topluluğu işlerinde hep ön planda olan çocuksu ve oyunbaz tonuyla “... ilk döneminde Soyut Ekspresyonizmi, Arte Povera'yı ve Fluxus'u, ikinci döneminde ise kavramsal sanatı, özellikle de sanatı yeniden tanımlama ve dönüştürme arzusunu [Gutai'yle] paylaşan Avrupalı sanatçıların oluşturduğu uluslararası bir ağ olan Zero hareketini öncelemiştir.” (Etherington-Smith, 2014).

Topluluk, 1954'de Osaka'da Jirō Yoshihara tarafından kuruldu. Gutai 1955 ve 1956 açık hava sergileri özerklik peşinde koşmayan, doğa ve hayat tarzıyla daha içiçe bir sanat ortaya koyuyordu. Gutai sanatçıları izleyiciyi hem sanatla hem de doğayla bir

⁸ Gutai Topluluğu Japonya'da 1954'te Jirō Yoshihara tarafından kuruldu.

bütün olmaya davet etmekle kalmıyor, doğayı da sanat yapma sürecine dahil ediyordu (Godfrey, 1998: 39-40).

Kendini eleştiriye açan sanatın olasılığını tartışan Gutai, Cobra⁹, Letristler¹⁰, Yeni Gerçekçilik¹¹ (Nouveaux Réalistes), Situasyonistler ve John Cage, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Yves Klein ve Piero Manzoni yine Kavramsal Sanat'a ilham kaynağı olmuştur (Godfrey, 1998:56). Bu sanatçılardan bazıları Duchamp ve Dada'yı yeniden ele alarak sanat eserinin statüsü sorgulamayı diğerleri sanatın rolünün nasıl değişebileceğini incelemeyi seçmişlerdi.

Lucy Lippard ise Kavramsal Sanat'ın öncüleri arasında Marcel Duchamp, Ad Reinhardt, Jasper Johns, Robert Morris ve Ed Ruscha'yı sayar. Temel prensiplerinin farklı olmasına rağmen, Lippard Kavramsalın Minimalizm'den doğduğu görüşündedir (2001:ix-xiii). Minimalizmin yapıtı oluşturan birimlerin tekrarına dayalı mantığını paylaşan Kavramsalcılar Minimalizm'in sadeliğinden etkilenmişler ancak heykel ve resim geleneklerini dayanak noktası olarak benimseyen tavırlarını onaylamamışlardı. Kavramsal sanatçılar için sanatın geleneksel bir yapıt görünümünde olması, hatta fiziksel bir forma bürünmesi bile gerekmemektedir.

2.2.1.2. Kavramsal Sanatın Değerleri

Kavramsal Sanat, 1960'larda büyük sosyal, kültürel ve politik değişiklikler döneminde, Modernizmin katı ve kısıtlayıcı tavrına bir tepki olarak gelenekselin hiyerarşik yapılarını yok etmek için ortaya çıktı. Kavramsal Sanat sanatsal tasarımın iletişimsel sınırlarını araştırır. Kavramsal yapıtların etkisi görselden çok entelektüeldir.

⁹ CoBrA (1948 – 1951) - Kopenhag (Copenhagen), Brüksel ve Amsterdam isimlerinin ilk harflerinden oluşan bir kısaltma – Paul Klee ve Joan Miró'dan etkilenen grup doğaçlama ve deneyselliğe çok önem verirdi.

¹⁰ Letrizm 1940'ların ortalarında Dadaist ve Sürrealist geleneği izleyen bir grup avangart sanatçıyla beraber Isadore Isou'nun önderliğinde kurulan Fransız avangart topluluğuydu. Aynı zamanda Letristler izleyicinin etkin katılımcı olduğu sinema fikrine tutkundu (Cabanas, 2014:3).

¹¹ 1960'ta Pierre Restany öncülüğünde başlayan Yeni Gerçekçilik akımı bünyesinde Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, César, Niki de Saint-Phalle ve Christo'yu barındırırdı. Yeni bir duyarlılık peşinde yeni yaklaşımlar oluşturan grup keskin bir tanımlamaya karşı çıkar.

Sanata,

“Alıştığımız tepkileri göstermemizi engelleyen Kavramsal Sanat, ona (sanata) yaklaşımımızda sanatı aşan şeyler üzerinde de yeniden düşünmemizi ister. Böylece alışılmış kalıpları yıkar, kendine özgü sorgulama biçiminde biz de onunla işbirliği yapmış oluruz. Öne sürdüğü fikri benimseyebiliriz; ama onu biçimlendiremeyiz, satamayız, yeniden üretemeyiz veya onu bir kağıt ağırlığı gibi kullanamayız” (Lynton, 2009:330).

1968 yılında İngiltere’de Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin ve Harold Hurrell tarafından kurulan Art & Language grubu (Mulholland, 2003:165) 1970’ler boyunca sanat üretimi sorguladı ve geleneksel sanat formlarından kuramsal formlara yöneldi. 1969’da Art & Language ilk dergisini yayınladı. Joseph Kosuth derginin Amerikan editörlüğünü yapıyordu. Grup izlenmek üzere sanat yapıtları üretmek yerine sanat kavramlarını tartışmaya açtıkları söyleşiler yaptılar. Bu tartışmaların bazıları daha sonra dergilerinde de yer almıştı. Böylece, Kavramsal Sanatçıların ileri sürdüğü kuramsal tartışmaların eseri niteliğini sorguluyorlardı.

Kavramsal Sanatçılar geleneksel sanat anlayışının kullanılan medyuma özel yönlerini yeniden tasarlamak için dil ve metne yöneldi. Böylece fikirlerini ortaya koyarken sanatsal üretimi gizemsizleştirecek ve görselliği yadsıyacaktı. “*Kavramsal Sanat ... sanatın özel bir tür obje (resim, heykel ve her ne ise) ve özel bir yerle (galeri, müze) sınırlanamayacağı fikrini getirir... En etkili Kavramsal Sanat eserleri ... gerçeğin derinliğini görmemizi sağlar... Böylece alışılmış kalıpları yıkar...*” (Lynton, 2009:330-331).

Goldie ve Schellekens (2007:xiii) Kavramsal Sanatın hedefledikleri üzerine beş çıkarımda bulunur. Öncelikle Kavramsalda duysal haz ve güzellik anlayışları yerlerini düşünce ve fikirlere yapılan vurguya bırakır. Sanat yapıtı ‘nesnesizleştirilir’. Sanat yapıtlarının kimlik ve tanımlarının sınırları soruşturulur.

Bunun yanı sıra, sanatın rolü yeniden tartışmaya sunulur. Sanat-yapımı bir sanat eleştirisine dönüşür. Nesnenin böyle yadsınması geleneksel sanattan en büyük kopuştur. Bu kopuş Kavramsal Sanat’ın aynı zamanda “Obje Sonrası Sanat” olarak anılmasına sebep olur.

Ayrıca Kavramsal Sanat geleneksel medyanın yerine fotoğraf, film gibi yeni medya ürünlerini koymayı tercih eder. Son olarak Kavramsal Sanat tanımlayan temsil yerine anlamsal temsili geçirir. Anlam bir metin ya da bir söylem üzerinden verilir. Kavramsal sanatta sanat nesnesinin yerini söylem alır. Aynı zamanda biçim içine hapisten mümkün olmayan çoklu okumalar kavramsal sanat sayesinde mümkün hale gelir.

Halil Akdeniz'e göre "*Kavramsal sanat geleneksel anlamda sanat eserini ortadan kaldırmayı amaçlamış olsa da konseptlerini görsel olarak ortaya koymak için bir kısım malzeme ve tekniklere hep gereksinim duymuştur*" (Akdeniz, 2004:45). Bu malzeme ve teknikler çok çeşitli ve disiplinlerarası nitelikler de taşır.

Lucy Lippard Kavramsal Sanatın sanat yapıtını cisimsizleştirip maddesizleştirdiğini söyleyerek Kavramsal Sanatı "Bana göre Kavramsal Sanat düşüncenin baskın, malzemeninse ikincil, hafif, ucuz, iddiasız ve/veya maddeden arındırıldığı bir iş anlamına gelir" diyerek tanımlar (Godfrey, 1998:14). Öncelik kavrama verildiği için sanatın malzemesi sınırsız olarak düşünülür. Sanatçıysa bu denklemde "*tıpkı bir hazineyi ortaya çıkarır gibi ağırlayarak, toplayarak, hazırlayarak, keşfederek, icat ederek işin formunu*" belirler (Latour, 2006:9).

Rıfat Şahiner,

"...(Kavramsal) sanatçılar kullandıkları anlatım araçlarına göre birbirlerinden ayrılmaktadır. Bunlar filmler, haritalar, sertifikalar, eskizler, gazete ilanları, telefon ses kayıtları, planlar, numaralar v.b. şeylerdir. Kavramsal Sanat'ın uygulayıcıları ... sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmaktadırlar. Sanatçılar arasındaki ortak yön seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunu anlamaya çözmeye, kendi düşünceleriyle tamamlamaya çağırırlar. Nesnenin estetik değerini yadsıyarak, sanatın başlıca ilkelerinden birinin tanımını zedeleyen böylesi bir tavrın şaşırtıcı olduğu açıktır" görüşündedir (Şahiner, 2008:145).

Geleneksel ya da modern tüm sanat akımlarının aksine uygulamanın sonradan gelmesi kavramın öncelenmesi anlamına gelir. Hatta, Sol LeWitt fikrin görselleştirilmese de nihai ürün değerinde bir sanat eseri varsayılacağını, işin

kavramsal içeriğinin fizikselliği gereksinmediğini söyleyecektir (Stiles, 1996:825-826).

Ahu Antmen Kavramsal Sanatın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki de bulunduğu görüşündedir (Antmen, 2009: 193).

Kavramsal sanatçılar fikir olarak sanatın olasılıklarını sorgularken dilbilim, matematik ve estetiğin süreç üzerinden çalışan boyutlarını incelediler. Joseph Kosuth ve Art & Language grubu üyeleri kuramsal denemeler yazarak sanatın geleneksel olarak nasıl anlam kazandığı üzerinde durdular.

Kosuth, Ludwig Wittgenstein’in dil felsefesi üzerine yazıları ile yakından ilgileniyordu. Yapıtlarında görülen kelime oyunları, anlamın doğasını inceleme ve dil ile sanat arasındaki ilişkiyi irdeleme meseleleri Wittgenstein felsefesinden çok etkilenmiştir. Wittgenstein’a göre kavram olarak hayal kurmak yapmakla ilgilidir. Birey hayal kurduğunda aslında bir yaratıcılık söz konusu olduğundan hayal kurma eyleminin yaratıcı bir sanat olarak değerlendirilmesi gereklidir (Wittgenstein, 1980:111). “Felsefeden sonra Sanat” adlı makalesinde sanat eserlerini analitik önermeler statüsünde değerlendirir (Wittgenstein, 2007: 857). Analitik önermeler metinseldir. Sentetik önermelerse, duyusallığı içerir. Sanat bir fikirse, madde ortadan yok olunca geriye sadece sanat kalacaktır.

Kosuth sanatın totolojik önermeler sunduğunu, kendi nesnesinde önemli bir şey dile getirmediğini ve bu önermelerin nesneleşmesinin önemi olmadığını öne sürer. Sanatçı morfolojik endişelerle kendine ket vurmaz. Onun meselesi sanat eserlerinin bir mantık silsilesi dahilinde süreç içinde var olmalarıdır. Lucy Lippard ve John Chandler Kosuth’un sanat yapıtlarından bahsederken bu kelimelerin kendine şeyler olmadıklarını, daha çok fikirleri ifade eden işaretler olduğunu belirtirler (1999:49).

Kavramsal Sanatçılar Kosuth önderliğinde sanatlarını Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi-Strauss ve Roland Barthes’in göstergebilim anlayışından yararlanarak ortaya koydular (Atakan, 2008:46).

Kavramsal Sanat'ın Amerikalı öncülerinden Sol LeWitt çığır açan metni Paragraphs on Conceptual Art adlı makalesinde, üretim sürecini anlatır. Ona göre Kavramsal Sanat'ta başat mesele fikir veya kavramın kendisidir. Öncelikle olan sürecin planlanmasıdır. Planlamanın ardından gelen uygulama sadece gerektiği için yapılır (LeWitt, 2007:846).

LeWitt yapıtın fiziksel görünümünün önemi olmadığını, ancak yapıtın ne olursa olsun bir fikirle başlaması gerektiğini savunur. Bu fikir vücut bulduğunda ise önemli olan süreçtir. “Bütün müdahale adımları – karalamalar, eskizler, çizimler, başarısız çalışma, modeller, incelemeler, düşünceler, sohbetler – önemlidir. Sanatçının düşünme sürecini gösteren şeyler bazen son üründen daha ilginçtir” (LeWitt, 2007:848). LeWitt Kavramsal Sanat'ın başarılı olmasını fikrin başarısına bağlar.

LeWitt Paragraphs on Conceptual Art makalesinden iki yıl sonra yazacağı Sentences on Conceptual Art adlı yazısında (2007:896) “Bir sanat eseri ... hiçbir zaman izleyiciye ulaşamayabilir, ya da hiçbir zaman sanatçının zihnini terk etmeyebilir” der.

Kavramsal Sanat sanatçıların yanı sıra prestijli sanat kurumlarının hemen ilgisini çekti. 1970'de New York Modern Sanatlar Müzesi *Information* adlı Kavramsal Sanat sergisini açtı. Dünya çapındaki genç sanatçıların etkinliklerini sergilemek amacıyla düzenlenen serginin küratörü Kynaston McShine sanatçıların ortak kaygılarının “1970'lerin sosyal, politik ve ekonomik krizleri” olduğunu söylüyordu. *The Xerox Book*¹²,un yedi sanatçısının yanı sıra sergide Joseph Beuys, Daniel Buren, Gilbert ve George, Michelangelo Pistoletto, On Kawara, John Baldessari, Bruce Nauman, Yoko Ono, Ed Ruscha ve Robert Smithson da yazılı metinler ve fotoğraflarla katılmıştı (Galenson, 2009:312).

¹² The Xerox Book - Seth Siegelaub ve John W. Wendler'ın 1968'de yayınladığı en saygın kitaplardan biridir. Siegelaub kitabı sanatçıların eserlerinin basılmış olduğu bir sergi olarak tasarlamıştı. Yedi sanatçı (Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris ve Lawrence Weiner) toplam 25 sayfada belli bir formata uygun yapıtlar verecekti.

2.2.1.3. Kavramsal Sanat Eserlerinden Başlıca Örnekler

Vietnam Savaşı Amerika'nın dünya liderliğini sarsmış, böylece pek çok değişimi beraberinde getirmiştir. Kavramsal Sanatta nesnesizleşen sanat yapıtı bu değişimden payını almış ancak demokratikleşme adına da bir yol açmıştır. Nesnesiz yapıt daha ucuza mal olur. Böylece, herkes sanat yapabilecektir. Malzeme ekonomik kısıtlamalardan özgürleşmiştir. Şimdi sanatçının sorunsalı hiçbir şeyden nasıl bir şey yapılacağıdır. Bu sanatçılar gölgelerle, insanlarla ve buluntu nesnelere çalışacaklardı (Dusinberre ve diğerleri, 1999:433-435).

İngiliz Kavramsal Sanatçı John Latham 1958'de asamblejara dönüştürdüğü yırtık, fazla boyalı ve yer yer yakılmış kitaplarını – skoob¹³ serilerini - yapmaya başladı. 1966'da bir parti düzenleyip St Martin's School of Art kütüphanesinden ödünç aldığı Clement Greenberg'in Art and Culture adlı kitabının parçalayarak konuklarına çiğnemeleri için ikram edecekti. Konukların çiğnedikleri sayfaların kalıntıları daha sonra bir test tüpü içinde kütüphaneye geri getirecekti (Chilvers, Graves-Smith; 395:2009).

Kavramsal Sanat'ın en popüler örneklerinden Kosuth'un 1965 tarihinde yaptığı One and Three Chairs adlı iştir. Geleneksel anlamda sanat tipolojilerinden hiçbirine uymayan bu iş serginin ardından müzeye gittiğinde, sınıflandırma açısından o dönemde halen belirli sınıflandırmalara bağlı olan müzeyi oldukça zorlayacaktır. Müzede Kavramsal Sanat bölümü olmadığına göre depolama geleneksel müze anlayışına göre yapılmak zorundadır: sandalye tasarım bölümüne, sandalyenin fotoğrafı fotoğraf bölümüne ve sözlük tanımının fotokopisi de kütüphaneye yerleştirilecektir. Godfrey müzelerin geleneksel sınıflandırmalarının böyle absürt sonuçlar doğurabileceğini anlatır (2006:12).

¹³ İngilizce kitaplar anlamına gelen "books"un tersten yazılışı.



Kosuth, Joseph. 1965. Ahşap Katlanır İskemle, iskemlenin resmi ve fotoğrafı
http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965

Kosuth, bu yapıtında, dil, resim ve gönderge arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Bu yapıtta bir diğer ele alınmak istenen mesele, müelliflik meselesidir. Kosuth sandalyeyi yapmamıştır, fotoğrafı çekmemiştir, tanımını da bir sözlükten bulduğu sayfadan fotokopi çekerek yerleştirmesinde kullanmıştır. Şu halde Kosuth'un buradaki görevi seçici merci olmasıdır.

Şahiner yapıtla ilgili,

“Görme, algılamada okumadan önce gelen bir süreçtir. Yani, Kosuth ilkin nesnenin kendisini, sonra fotoğrafını ve en son olarak da anlamsallığını içerimleyen bir metinle, kodlama yoluna gitmiş, böylece düzenlemenin nasıl okunacağını da imlemiştir. Burada iskemle gösteren, tanım gösterilendir; her ikisinden oluşan bütün de göstergedir. Kosuth iskemleninin fotoğrafını ekleyerek denkleme hafif karmaşıklştırmıştır. Bu da nesnenin kendisinin seyirci tarafından algılanması için etkin bir yöntemdir. Sanatçı böylelikle sanatın, semiyotik'in tersine bilimsel ilkelere indirgenemeyeceğini anımsatmaktadır” yorumunu yapar (Şahiner, 2008: 148-149).

1970 Eylül'ünde geleneksel resimden tamamen uzaklaşarak film, video ve iki boyutlu karışık medyaya yönelmiş olan John Baldessari “bugüne kadar yaptığım en iyi iş” dediği *Cremation Project*'ini sergiledi. Bundan yıllar önce 1952'de Robert Rauschenberg işlerini Arno Nehri'ne atmıştı; Jasper Johns da 1954'te yeni bir yönetime doğru ilerlerken elindeki tüm eski işlerini yok etmişti.

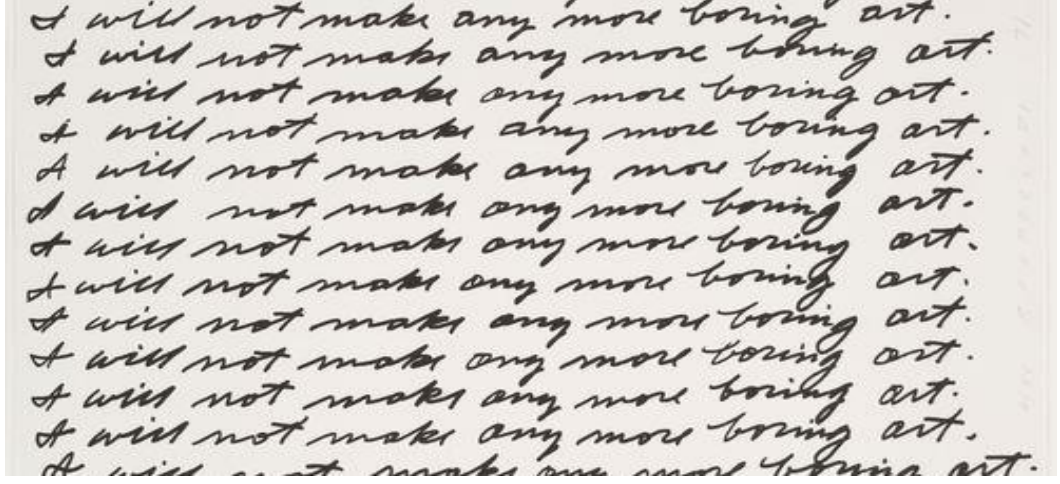


Baldessari resimlerini yakarken.

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/lost-art-john-baldessari>

Baldessari sayıları 120'yi bulan eserlerini arkadaşlarının yardımıyla küçük parçalara ayırmış, ardından Krematoryuma götürerek yakmıştı. Resimlerin külleri daha sonra kurabiye olarak pişirildi ve doğum (yapılış) ve ölüm (yakılış) tarihlerinin bulunduğu bir urnaya¹⁴ kondu. İki hafta sonra San Diego Union gazetesinde yakılan eserler için bir ölüm ilanı yayınlandı (Fallon, 2014:77).

¹⁴ Urna: Ölülerin yakıldıktan sonra konduğu vazo biçimindeki saklama kabı



John Baldessari. *I Will Not Make Any More Boring Art.* 1971

Sanata ve kendi işlerine bakış açısını değiştiren Baldessari resmin kendine öğretildiği gibi tek geçerli sanat formu olup olmadığını keşfetmeye çıktı. Sanat nerededir? Fiziksel olarak bir resmin mi içindedir, yoksa ressamın kafasının içinde midir? sorularına yanıt arıyordu. Kısa bir süre sonra Baldessari *Artık daha fazla sıkıcı sanat yapmayacağım işini yapacaktı.*

Kosuth, Kavramsal Sanatın 1975’de sona erdiğini söyler. Çünkü artık Kavramsal Sanat yapıtları müzelerce satın alınmış ve kavramsal anlayışın hedeflediği kurumlara ürün olarak kabul edilmiştir böylece eleştirdiği sistemin bir parçası haline gelmişlerdir. Bu nedenle bu anlayış kendini feshetmelidir (Atakan: 1997:12). Kavramsalın etkileri Yeryüzü Sanatı, Enstalasyon Sanatı, Performans Sanatı, Katılımcı Sanat, Yeni Medya Sanatı, İlişkisel Sanat, Kamusal Sanat, Elektronik Sanat ve İnternet Sanatı alanlarında kendini belli eder.

Ayrıca, özellikle Dan Graham, Hans Haacke ve Lawrence Weiner, Post-kavramsal sanatçılar olarak adlandırılan Mike Kelley ve Tracey Emin gibi yeni jenerasyon sanatçıları çok etkileyen kimlikler olacaktır. Yine pek çok çağdaş sanatçı Kavramsal Sanat’ın meta karşıtlığı, sosyal eleştiri ve kavramı medyum olarak kullanma meselelerini ele alacaktır.

2.2.1.4. Türkiye’de Kavramsal Sanat

Sanat nesnesinden uzaklaşarak sanatın kendisini yapıta malzeme yapmak fikri Türk Sanatında da elbette çok etkili oldu. Beral Madra 1968 - 78 yılları arasındaki 10 yıllık süreçte Türkiye’de çağdaş sanat olgusunu incelerken, yapıtın artık anlksal bir nesne haline büründüğünden, çağdaş sanat galerilerinin açılmasıyla bu anlayışa ilginin arttığından, artan sermaye birikimi ile sanat yapıtının değer kazandığından ve üç boyutlu ya da kavramsal yapıtların sergilerde görüldüğünü söyler (Madra, 1989: 60).

Madra, 1968 - 78 yılları arasında sanatta üç eğilim belirlediğinden bahseder. Bunlar,

- “- Gücünü akademik ve geleneksel sanattan alan, toplumsal gerçekçi ya da gerçeküstü, düşsel, simgesel kurgulara oturan anlatım,
- Gücünü, biçim bozmasına dayanan, kendiliğindenliği olan desenden ya da boyadan alan, görünenin ötesindeki gerçekleri arayan eğilim,
- Gücünü soyutlama itkisinden alan, organik, geometrik, matematik, müziksel soyut ya da parçalanmış biçimler içinde görünmeyen bir evreni görünür kılmaya çalışan anlatım” (Madra, 1989: 60).

Hasan Bülent Kahraman’a göre “*Kavramlaştırma çabalarının daha başında işimizi yokuşa sürmekte, güçleştirmektedir. Çünkü “plastik” dediğiniz “şey”, kuşatıcı bir genel kavramdır. Sınırlarını tayin etmek, bir kısıtlama getirmek olanaksızdır. Bu yanıyla da düşünen insanın işini sonsuzca kolaylaştırır*” (Kahraman, 2002:XII).

Sezer Tansuğ, 1975’den sonra ortaya çıkan bir oluşumdan bahseder. Bu oluşum çerçevesinde Ahmet Öktem, Serhat Kiraz, Alpaslan Baloğlu gibi genç sanatçılar fotoğraf, resim ve diğer objelerin kullanıldığı kavramsal düzenlemelerle çalıştılar. Tansuğ, bu genç sanatçıların, “...kendilerini zihinsel bir içerik bağlamında değerlendirme istekleri de görülmektedir” düşüncesindedir (Tansuğ, 1986:356).

Sanat Tanımı Topluluğu (STT) 1977 yılında bir araya geldiğinde yapıtlarında Kavramsal Sanat’ın temel prensiplerini görmek mümkündü. Ancak hiç kuşkusuz Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner’den önce Altan

Gürman ve Füsun Onur'un yanı sıra Sarkis Zabunyan'ın yapıtları kavramsallaştırma eğilimlerinin başında gelir.

2.2.1.5. Altan Gürman

Türkiye'de Kavramsalcılarının başını hiç kuşkusuz Altan Gürman¹⁵ çekti. 1960 – 1970 yılları arasındaki çalışmaları resimselden çok kavramsal bir çerçevedeydi. Readymade'leri Türk sanatında ilklerden olan Gürman aynı zamanda kolaj, dekopaj ve montaj kullanımıyla da Türk sanatına yepyeni teknikler getirdi. Sanatında kullandığı göndermeli dil ile farklı anlam katmanları yaratmayı başaran Gürman, bu işlerinde toplumsal eleştiri yapmaktan hiç geri durmadı.



Gürman, Altan. 1967. İstanbul. Montaj 4.
Tahta üzerine Selülozik Boya ve Dikenli Tel. 123x140x9 cm.
<http://altangurman.com/tr/montaj-1/>

Gürman 1963-65 yılları arasında üzerinde çalıştığı İstatistik serisinde Minimalizmin yapıttaki birimlerin tekrarı tekniğini benimseyerek insan tüketiminin patates, mısır gibi temel besinlerini ve ip, kalem ve musluk gibi gündelik nesnelere leitmotiv

¹⁵ Altan Gürman. (1935-1976). 1956-1960 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Resim Bölümü'nde eğitim gören Gürman, 1963-1966 yılları arasında Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda, resim ve özgün baskı alanlarında eğitim aldı. 1967'de İDGSA'da göreve başlayan Gürman heykel, kolaj, montaj, özgün baskı alanlarının yanı sıra karikatür alanında da yapıtlar verdi. 1962'de Venedik, 1969'da Sao Paulo Bienalleri'ne katıldı.

olarak kullanacaktı. Sanat yaşamında son defa fırça, boya ve tuval kullandığı seri olan İstatistik insanoğlunun tüketim alışkanlıklarının yıllar içinde artışını inceleyen bilgilere dayanır.

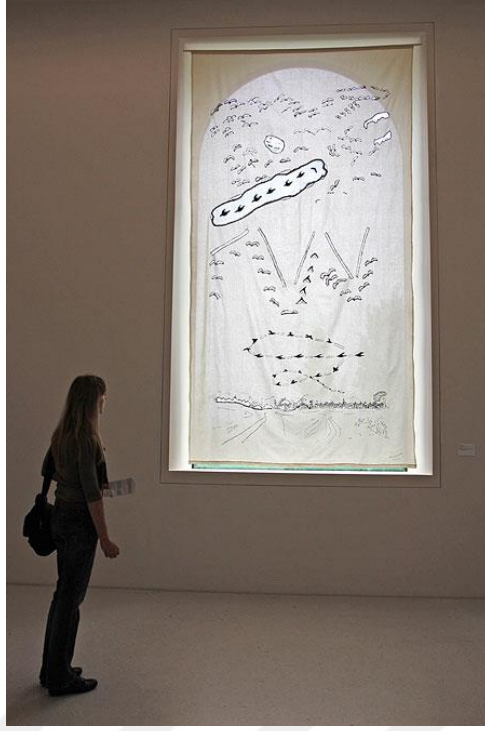
Daha sonraki yıllarda gerçekleştirdiği Kompozisyon serisi tipik doğa manzaraları figürlerinin militer kodlamalarla yüklenererek sunulmasıdır. Zaman zaman çocuksu imgelemi eleştirisini ortaya koymak için kullanan Gürman otoriteyi bu şekilde sorgular. “... *Kapitone adını verdiği resimde simgeleştirilen militarizm, bürokrasi gibi kavramlar, eleştirel hedeflerini belirleyen sorunları karşımıza çıkarıyordu*” (Tansuğ, 2002:82).

1967 yılında Türk –Alman Kültür Merkezi’nde açılan kişisel sergisinin Türkiye’de açılan ilk obje sanatı ve kavramsal sanat sergisi olduğu düşünülür. Kullandığı farklı dil ve medyayla resim dilinden uzaklaşarak objeye yaklaşır (Özayten , 1992:60).

Gürman’ın yapıtlarındaki yalınlık bir yalnızlık hissine yol açarken militarist figürler bir belirsizlik, tekinsizlik duygusu uyandırır. Biçimde yenilikçi tavrı da toplumsal eleştiriden kaçınmayan, baskıları açıkça dile getiren bir nitelik taşırlar.

2.2.1.6. Füsun Onur

Altan Gürman’la birlikte geleneksel sanat anlayışını sorgulayan diğer isim Füsun Onur’dur. Margrit Brehm, 1962-1970 yılları arasında Amerika’da sanat eğitimi alan Onur’un bu dönemde Jean Arp, Constantin Brancusi, Henry Moore ve Isamu Naguchi formlarını andıran soyut heykeller yaptığını söyler (2001:18). Amerika’da eğitimini bitirdikten sonra İstanbul’a dönüşünden itibaren kavramsal etkilerin gözlemlendiği yapıtlar yapmaya başladı. Hasan Bülent Kahraman “*Daha 1970’li yıllarda, kavramsal sanatın büsbütün gözden uzak olduğu, hatta hiç bilinmediği bir ortamda Onur birbiri ardına sergi açmayı sürdürmüştür*” gözleminde bulunur (Kahraman, 2013:104).



Füsün Onur, Kargaların Dansı. 2012. dOCUMENTA 13

1978’de açılan *Dıştan İçe, İçten Dışa* sergisinden itibaren sanat hayatında yeni bir yönelim içindedir. Gündelik hayattan seçilmiş nesnelere kendine ait bir mitoloji geliştirdiği işlerinde “gündelik olanın sıradanlığıyla sanatsal olanın aşkınsallığı ..., yerleştirmelerin temel dilini bu oluşturur” (Kahraman, 2013:105). “Sanatında giderek ‘bitmiş’ iş yerine o işin ortaya çıkış sürecinin önem kazandığı” işlere yönelir” (Duben ve Yıldız, 2008:40).

Hüseyin Gezer, Onur’un “*Seyirciyi, yapıtın simgesel mesajına duyarsız kalarak, sadece doğayı anımsatan imlerini izleme alışkanlığından ve düşünme, duyma tembelliğinden kurtarmak çabasıyla*” özgün dilini çağdaş eğilimlerle harmanlayarak üretmeye devam ettiğini ifade eder (Gezer, 1984:229). Gün geçtikçe daha sıklıkla bahsi geçen “*sanat piyasası*”nın içinde değil karşısında durmayı tercih eden Onur, 1980’lerden itibaren mekan ve boşluk kavramlarıyla optik yanılsamalar, uçuculuk ve zaman algısıyla yaptığı işlerle Çağdaş Türk Sanatının Batı anlayışına koşut hale gelmesinde önemli isimlerdendir.

2.2.1.7. Sanat Tanımı Topluluğu (STT)

1977’de Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner tarafından kurulan STT sanatın yapısı üzerine sorgulamalar yapmak üzere yol çıktı. Akademinin görsel öğelere önem veren geleneksel anlayışından vazgeçip kavram analizine yönelen STT, sanatın metalaşması ve kurumsallaşmasına belgeler, fotoğraflar ve göstergebilimsel çözümler aracılığıyla yapıtlarını cisimsizleştirerek tepki gösterdi.

STT sanatı düşünsel ve göstergebilimsel bir yapıya dönüştürmeyi hedefledi. Topluluğun çalışmaları “*İngiliz Art & Language Group’un çalışmaları ile paralel değerlendirilebilecek bir yönde*” gelişti (Duben ve Yıldız, 2008:76-82). STT, 1978’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde ilk sergilerini açtı. Yapıtları minimalist, çözümleyici ve kavramsal yaklaşımları birer metin eşliğinde sunuyordu.

Grup 1980’lerin başlarında “Sanat Olarak Betik” metnini yayınladılar. Metin grubun Kavramsal Sanat üzerine yazdığı yazıların yanı sıra “Kosuth’un Felsefenin Sonu, Sanatın Başlangıcı”, Sol LeWitt’in “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” ve “Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler” makalelerini de içeriyordu. Aynı yıl yaptıkları ikinci sergide izleyici ve yapıt arasındaki mesafeyi daraltmayı hedeflediler. Müelliflik meselesini ele aldıkları bu sergide yapıt künyelerini de kullanmayarak izleyici ve yapıtın arasından çekilmişlerdi.

STT 1980’lerin başında dağıldı. Topuluk ekonomik çıkarları doğrultusunda hareket etmez. Onlar için sanat “*sanatın sınırlarını ve işlevini*” sorgulamalı, sanat nesnesi estetik değerinden vazgeçmelidir. Bu yönde sanat yazınına yaptıkları katkılarıyla da Çağdaş Türk Sanatına kuşkusuz çok büyük hizmetleri olmuştur (Duben ve Yıldız, 2008:83).

2.2.1.8. Sarkis

Sarkis ilk sergisini 1960’da İstanbul Alman Kültür Merkezi’nde açtı. 1964’de Paris’e taşındı ve halen Paris’te yaşamını sürdürüyor. 60 yılı bulan sanat

yaşamında öncelikle resim daha sonraları heykel, ve enstelasyonun yanı sıra diğer pek çok görsel ve işitsel medyayla çalıştı. Louvre, Guggenheim, Centre Pompidou, Kunsthalle Bern gibi pek çok sanat merkezinde işleri sergilenmiştir.

Yıllar sonra 1985'te "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisine katılmak için Türkiye'ye geldi (Atakan, 2008:14). Ertesi yıl Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği "Çaylak Sokak" sergisinde sanatçı çocukluk günlerine ait çeşitli objeleri kullanarak yaptığı çağrışımlarda geçmişe özlemini içtenlikle ortaya koyarken bir yandan da bir hesaplaşma peşinde gibidir. Zaten, Sarkis'in mekan ve bellek üzerine çalışmaları hep bir sosyal ve/veya siyasi çatışmaya bağlanır. Hasan Bülent Kahraman da Sarkis'le ilgili yaptığı saptamada sanatçının çalışmalarında, geçmiş, anılar, geçmişin hissettirdikleri ve bellek meseleleri sıklıkla kendini gösterdiğini söyleyecektir (Kahraman, 2013:78).



CAYLAK SOKAK : 1986, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 25 février – 15 mars. (solo)
<http://www.sarkis.fr/en/1986-caylak-sokak/>

Sarkis'in sanat hayatındaki evreleri onar yıllık dilimlerle ele alan Site sergisi 11 Eylül 2009 – 17 Ocak 2010 arasında İstanbul Modern müzesinde Levent Çalıköğlü'nun küratörlüğünde gerçekleşti. 1960'lardan itibaren işlerinden bir seçki niteliği taşıyan sergi Sarkis'in sanatının evrimini gözler önüne taşıyordu.

Sarkis, yapıtlarında "...teknolojinin sanatı değil, teknolojinin arkeolojisi söz konusudur. Kullandığı malzemeler, (bunların hepsi eski, daha önce kullanılmış malzemelerdir) kendi fizik kurallarına göre değil, özlerindeki büyü nitelikleriyle, yeni bir işlevle kullanılmaktadır."(Oral, 1979:19).

2.2.1.9. Kavramsal Sanat ve Siyaset

1960'ların politize olmuş dünyasında Kosuth, Kavramsal Sanatı "Vietnam Savaşı döneminin sanatı" olarak tanımlar (Alberro ve Stimson, 1999 : xxxviii). Öndin'e göre, bu dönem soğuk savaşın etkisiyle siyasetin ve kültürel alanın gözaltına alındığı dönemdir. Bireyler her an savaş tehdidi altında yaşamaktan yorulmuş, başkaldırı içindedir(Öndin, 2009:98). Kamusal alanda yeni yaşam biçimleri peşinde gösteriler, yürüyüşler düzenlenir. Böylece, kavramsal Sanat da kendine sokaklarda yani kamusalda yer bulacaktır.

Ancak dönemin politik taşkınlığı beraberinde şaşırtıcı derecede az sayıda siyasi içerikli iş bırakacaktır. Bunların arasında en ses getirenlerinden biri Tucuman Yanıyor (Tucuman Burns) eylemleridir. Arjantin'in kuzeybatı eyaletlerinden Tucuman'da Juan Carlos Ongania'nın askeri hükümeti 1966'da şeker rafinerilerini kapatır. Bölgenin yegane gelir kaynağı olan rafinerilerin kapanması bölgede yoksulluğun artmasına sebep oldu. Hükümet basınla birlikte bölgede hayali endüstriyelleşme haberleri yayınlamakla durumu örtbas etmeye, gerçeklerin ortaya çıkmasına engel olmaya veya ertelemeye çabalar (Guinta, 2007 :264).

Bunun üzerine, Rosario, Santa Fe ve Buenos Aires'ten sanatçıların kurduğu Avangart Sanatçılar Topluluğu (Grupo de Artistas de Vanguardia) Arjantin İşçi Sendikası ile birlikte 1968'de Tucuman Yanıyor eylemlerini başlatır. Detaylı araştırmalarının sonuçlarını bir belgesel niteliğinde hazırlayıp ülke çapında dağıtım için poster, afiş, gazeteler için hazırlanan montajlar ve Tucuman bölgesindeki çocuk

ölümleri, tüberküloz, okuma yazma oranı vb. bilgileri içeren bir dizi istatistiksel grafik kullanan grup son etkinlik olarak Birinci Avangart Bienali'nde bir sergi düzenlerler (Alberro ve Stimson, 1999: xxxv). Sergi ilk gün polis müdahalesi ile kapatılır, ancak ulusal arenada gerçeklerin yankılanmasına ön ayak olur.



1966-1968, Karışık Teknik. Belgeler, fotoğafılar, gazete kupürler. MACBA Koleksiyonu.
<http://www.macba.cat/en/arxiu-tucuman-arde-documentacio-relativa-a-les-diverses-accions-i-treballs-realitzats-per-aquest-col-lectiu-2789>

Maria Teresa Gramuglio ve Nicolas Rosa *Tucuman Burns* adlı makalelerinde devrimci sanatın sanatçının içinde bulunduğu sosyal ve politik yapının gerçekliğinin farkındalığından doğduğunu söyler. Devrimci sanatın sosyal yapıyı dönüştürme gücüne sahip olduğunu belirtir (Alberro ve Stimson, 1999: 77).

Türk Kavramsal Sanatçılarımızdan STT üyesi Ahmet Öktem de Kavramsal Sanatı demokratikleşme sürecinde bireyleri düşündüren bir farkındalık unsuru olarak kullandı. Madra,

“(Ahmet Öktem) ... dönemin siyasal düzeni ile ilgiliydi; bu doğrudan derin bürokrasiyi, halkına kapalı olan belgelik sorununu, yani bir başka deyişle demokratikleşme sürecindeki olumsuzluğu işaret eder. Genelde yalnız ilgili olanların gördüğü ve kullandığı arşiv dolapları ve arşiv dosyalarını düşüncüyü

görsel açıdan öne çıkarabilecek bir araç olarak seçmiştir, Öktem. Arşiv dosyaları ile dolu çelik dolaplar ve/veya bu dolapların fotoğrafları ve sanatçının topladığı dosyalanmış belgelerin ki bu sonuçta sınıflanmış bir bilgi topluluğudur, izleyiciye başka hiç bir şeyi çağdırtmayacak kadar olduğu gibi sunulması metin (düşünce) ve görüntü (resim) arasındaki ilişkiyi en aza indirmişti” der (2011).



Ahmet Öktem, "The Valid Legislations"
1994, 1200 x 192 cm, Karışık Medya, Orient Express, Künstlerhaus Benthaniien, Berlin
<http://www.kuadgallery.com/artist/ahmet-oktem-2/works/>

Yürürlükteki Yasalar yerleştirmesinde Öktem sık kullandığı evrak fotoğrafları, metal kutular ve floresan ışıklardan yararlanır. Düşünsel ve görsel olanın bir parçası olarak tasarladığı işle ilgili Öktem şöyle diyecektir,

“Her ülkede, her konuda yasalar vardır ve bunlar bazen de düşünsel olarak yer almaktadır. Davranışlarımız ya da eylemleriniz bu görülen ve görülmeyen yasalar çerçevesinde döner durur. Bence sanatsal çabalar da bundan farklı değildir. Ben bu ‘yürürlükteki yasaları’ göstermek istedim” (Öktem’den aktaran, Duben ve Yıldız, 2008:95).

Kavramsal sanata getirilen başlıca eleştiriler arasında sanat yapıtının metalaşmasıyla sapkınlaştığı ve piyasanın elinde bir sanat fikrinin kavramsal çelişkiler yarattığı görüşünü vardır. Görüşü paylaşan filozoflardan Gilles Deleuze için sanatın amacı bireyi algı alışkanlıklarından uzaklaştıracak göstergeler yaratmak olmalıydı (2006:288). Sanat bir karşılaşmadır. Soyut sanat ve kavramsal sanat, sanat ve

felsefeyi biraraya getirmeyi dener, ancak kavramı duygulanımın yerine koymazlar. Bunun yerine kavramlar yerine duygulanımlar yaratırlar (Deleuze ve Guattari, 1994:198). Kavramsal sanat fazlasıyla öğretici olması olasılığı nedeniyle izleyicide bir fikir uyandırmayı hedefler. Aslında bu fikir doğrultusunda oluşacak duygulanım bu yapıtın sanat eseri olup olmadığına da bir ölçüsüdür. Ancak Deleuze'e göre sanatın kendini kelimelere dökmeye ihtiyacı olmamalıdır. Kavramsal sanatın elindeki en değerli koz olarak kullandığı alaysılama¹⁶ ve parodi "*klişelere tepkilerini ortaya koyarken bile klişeler*" yarattıkları için büsbütün suç ortaklığı yaparlar (Deleuze, 2003:87-89).

2.2.2. Yeni Dışavurumcu Resim

Yeni Dışavurumcu Resim geç 1970'ler ve 1980'lerde ortaya çıkan pek çok farklı sanat akımı için kullanılan bütünleşik bir terimdir. Kavramsalın zihinselliği Yeni Dışavurumda yerini salt duyuşsal olana terkeder. Önemli olan artık duygular ve düşüncelerdi. Tüm sanat dünyasında yankılanan sanatın sonu – resmin sonu tespitlerine rağmen, bu dönemde pek çok ülkede kendi kültürlerinden referanslarla katmanlandırılmış temsili resimler yapan bir dizi sanatçı belirmişti. Modernizmin formalizmini ve piyasanın otoritesini sorgulayan Kavramsal, Feminist ve Siyasi sanatın zayıf düşürdüğü sanat piyasası bu yeni sanat formunu kucakladı (Doss, 2002:206).

Post modern sanat sahnesini kaplayan Minimalizm ve Kavramsal sanata bir tepki olarak biçimlenen ve ortak bazı özelliklere sahip olan Yeni Dışavurumcu Sanat, Kötü Resim (Bad Painting) ve Yeni İmge Resmini (New Image Painting) de içine alan kapsayıcı bir akım olarak sanat sahnesinde yerini alır. Akım, canlı renk kullanımı, Maniyerizm, Kübizm, Fovizm, Alman Dışavurumculuğu, Gerçeküstücülük ve Pop-Art gibi sanat akımlarının örgelerinin (motif) kullanımı, kabalığı, duyumsallığı ve boyutlarıyla kendini belli eder. Yeni Dışavurum akımı Enerjizm, Yeni Fovizm, Vahşi Resim, Fransa'da Figuration Libre, İtalya'da da

¹⁶ ironi

Transavangarde isimleriyle de anıldı. Çoğunlukla figüratif olan Yeni Dışavurumcu resimler yaklaşmakta olan bir felaketi haber verir gibidir.

Yeni Dışavurumcu Sanat'ın Avrupa'da popülerlik kazanması 1980 Venedik Bienali, ardından 1981'de dOCUMENTA 7 ve aynı yıl Londra'da Royal Academy'de yapılan "The New Spirit in Painting" sergileriyle gerçekleşti (Wheeler: 1991:312). Kavramsal sanattan uzaklaşarak ilhamı modern ve modern öncesi sanatta bulan (Atkins, 1990:111) Yeni Dışavurumcu sanatçılar bir yandan kendi kişisel geçmişlerini eşelerken diğer yandan da kültürel, ırksal ve siyasi tarihlerini incelerler. Yapıtlarında bu bulguları iğretileme, alegori, öykü ve fotoğraf formunda kullanırlar.

Serbest bir fırça kullanımıyla öznel, mitolojik ve öyküsel bir ikonografi peşinde koşan Yeni Dışavurumcu ressamların ortak noktası, figüratife olan eğilimleridir. Figüratif resim 1980'lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarla birlikte popülerite kazanmış, "...soyuta yönelmiş eğilimlerin oluşturduğu modernizm şemalarında bir türlü yer bulamayan Polonya asıllı Fransız ressam Balthus ya da İngiliz ressam Lucian Freud gibi kimi eski kuşak figüratif ressamlar adeta yeniden keşfedilmiştir." (Antmen, 2010, s.265).

2.2.2.1. Transavangard

Anlamın yapıttan uzaklaştırıldığı veya indirgendiği modern akımların ardından nostaljik bir dönüş olarak algılanan yeni sanat formu Yeni Dışavurumculuk ilk olarak 1980'lerde İtalya'da İtalyan Transavangardı olarak karşımıza çıkar. Achille Bonito Oliva bu sanatın kökenlerinin öznel bir hayal gücüne dayandığını söyler (Oliva, Achille Bonito. 1980: 5). Kavramsal sanatı reddederek duyguyu, neşeyi sanata yeniden kazandıran bu grup, sanatta temsili resmi ve sembolizmi canlandırmayı hedefliyordu. Bir anlamda, Transavangard İtalya'nın Yeni Dışavurumculuğudur. Bonito Oliva bu gruba Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria ve Mimmo Paladino'yu dahil eder. Grup ilk olarak 1980 Venedik Bienali'nde büyük sükse yapar.

Transavangardlar resme geleneksel anlamını tehdit eden bir yaklaşım göstermezler. Bu, “İtalya’nın tarihsel ve sanatsal fonunda yetişmiş olmanın bir sonucudur. Chia’nın Kübistlere, Clement’in Picabia’ya olan dilsel yatkınlıkları dikkat çeker. Aynı zamanda, daha canlı ve özgür bir renklilik, melankoli ve neşe durumları da İtalyan olmanın resme getirdiği katkılar olarak görülebilir” (Antmen, 2008: 34).

Transavangard sanat tarihini göz ardı etmez. Sadece sanat tarihinin doğrusal olmadığı görüşündedir. Sanatçılar istedikleri dönemden özgürce seçip kullanabilmelidir. Ancak bu körü körüne bir taklit olmamalıdır (Moliterno, 2000:845).

Oliva, sanatçıların “önceden belirlenmiş bir yönlerinin olmadığını, çıkış ya da varış noktaları olmaksızın hareket” ettiklerini söyler (1980:58). “Bir eserden diğerine, bir stilden ötekine göçüp durur... Herhangi bir hesaplaşma... ideolojik bir zorunluluk yoktur...Yaratıcılık bir baştan çıkarma, bir mutasyon vakası olarak kendi deneyimini geliştirmeyi amaçlar... (Sanat) şaşaalı bir şov haline gelir” (Oliva, 1993:257-61).

Transavangard’ın gizemli yapıtlarının ressamı Francesco Clemente kendini keşfetme eğilimindedir. Çoğulcu, eklektik sanat anlayışında Yapı sökücü bir etki olduğu söylenir (Fineberg, 1995:417). Hint resimleri ve Hint felsefesiyle ilgilenen Clemente’nin resimlerinde bu etkiden söz etmek de mümkündür.

Hindistan’a yaptığı gezilerle başlayan Batıdan uzakta olan medeniyetlere merakı, onun ilgi alanlarının ve esin kaynaklarının çeşitlenmesine sebep olmuştur. İşlerinde diğer etkiler simya, astroloji, mitoloji, metafizik ve Gauguin’in egzotik imgeleridir (Lucie – Smith, 1995:191). Kendi sanat görüşü için “Benim sanatçı olarak stratejim ve görüşüm parçalanmayı kabul etmektir ... (imge ve araçların) biri diğeri kadar iyidir... Her birinin değerine inanırım... Her biri eş zamanlı biçimde var olur (Fineberg; 1995; 416)”der.



Clemente, Francesco İç, Dış. 1980. (172.1 x 235 cm)

http://www.artchive.com/artchive/C/clemente/clemente_inside_outside.jpg.html

2.2.2.2. Alman Yeni Dışavurumculuğu

Almanya’da Neue Wilden (Yeni Fovlar) adıyla da tanınan Alman Yeni Dışavurumcu sanatçılar Nazizm sonrası Almanya gerçeğini sıklıkla ele aldılar. Spontane fırça darbeleri ve Fovları andıran canlı renk kullanımları ile tanınan bu sanatçıların çoğu Doğu Almanya’da dünyaya gelmiş, ancak 1961’de sınırlar kapanmadan Batı Almanya’ya göç etmişlerdi. Ortak tarihsel deneyimleri İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yenilmiş Almanya’da büyüyen bir nesil olmalarıdır.

Alman Dışavurumcuları toplumun sembolik bir tasviri olarak tasarladıkları vücudun doğal formunu bir yandan korurken, diğer yandan da çarpıtma eğilimindeydi. Kurgusal, mitolojik ve Alman kültür mirasından karakterler kullanıyorlardı.

“Geçmişle yüzleşmek” anlamına gelen “Vergangenheitsbewältigung” Yeni Dışavurumcuların sık sık başvurduğu bir motiftir. Burada yüzleşme geçmişin yeniden anlatımı değildir. Sanatçılar farklı medyumlarla, imge ve metinler

kullanımıyla Hitler Almanya'sının gerçeklerini anlamaya ve kabullenmeye çalışırlar (Brailovsky, 1997:115) . İşlerinde sık sık Almanların ortak suçluluk hissi, ülkenin her alanda yaşadığı ağır buhran ve bir yanda demokratik kapitalist Batı Almanya ile diğer yanda Sovyet bloğunda olan komünist Doğu Almanya'nın bölünmüşlüğü konuları işlenir (Brailovsky, 1997:115).

Alman Yeni Dışavurumcular arasında Gerhard Richter, Jorg Immendorff, Anselm Kiefer, Bernd Zimmer, Rainer Fetting, Bernd Koberling, Markus Lupertz ve A.R. Penck'i saymak mümkündür.



Yeni bir Tip, 1965, Georg Baselitz
http://www.britishmuseum.org/whats_on/past_exhibitions/2014/germany_divided.aspx

Ancak akımın Almanya'daki öncüsü Georg Baselitz'dir. 1938 doğumlu Georg Baselitz Modernizm ana akım üsluplarının dışında bir sanata merak duyuyordu. Varoluşçu sanat ve edebiyatla ilgileniyor, Fautrier, Beckett, Ionescu ve Artaud'u takip ediyordu. Dada Baselitz için bir diğer esin kaynağıydı. Figür kullandığı işlerinde başrolde dramatik ve ironik unsurlar göze çarpar.



GEORG BASELITZ, Untitled, 2015, ink pen, watercolor, and India ink on paper, 2 parts, left: 26 3/8 × 20 1/8 inches (66.8 × 51 cm); right: 26 3/8 × 20 1/8 inches (66.9 × 50.9 cm) © Georg Baselitz 2015. Photo by Jochen Littkemann, Berlin <http://www.gagosian.com/artists/georg-baselitz>

Resimlerinde savaş sonrası Almanya'sında yaşayan bir Alman sanatçı olarak modern dünyanın huzursuzluğunu izleyiciye hissettirmeye çalışır. 60'ların sonunda dışavurum etkisini arttırabilmek ve 'dışavurumcu resimselliğe' dikkat çekmek için resmi içerikten arındırmaya ve yorumu engellemeye çabalayan Baselitz resimlerindeki imgeleri ters yüz ederek bu hedefine ulaşmayı amaçladı (Antmen 2008: 266).

Baselitz eleştirmen Henry Geldzahler'e "...geleneksel resme inanmadığım ve zaten aldığım eğitim de geleneksel resme inanç duymamı engellediği için, 1969 yılında sıradan, standart motifleri tepetaklak resmetmeye başladım. Ben resimlerimi içerikle olan bağlantısı açısından, anlamadan bağımsız düşünmüşümdür hep, ayrıca çağrışımlardan da bağımsız" diyecekti (Shiff, 2002: 53). Baselitz'in "Ters" resimlerinde vücutlar, manzaralar, binalar resmin düzleminde ters çevrilmiştir. Manierist dönem, Afrika kabile heykelleri etkileri Baselitz'in resminde özgün bir dil olarak ortaya çıkar. Resimleri hep bir protesto niteliği taşır. Bu ters resimleri "dünyanın durumunun bir alegorisidir" (Honnef, 1992: 24).



Avignon dada strip 2014 Oil on canvas
189 x 118 1/8 in. (480 x 300 cm)

Wieland'a göre, "Georg Baselitz'in eserleri, sürekli bir karşı koymadan doğan ve var olmak için buna gerek duyan eserlerdir. Bu iki yönlü bir karşı koymadır: Hem zamanla, hem de kendi kendisiyle, hem sanatçıyı dışarıdan etkileyen bir şeyle, hem de kendi varlığında saklanan bir şeyle yaşanır" (2002: 8).

Bir resimden ve ressamdan beklenenin tam tersini yapma çabası aslında bir anlamda kendini de yadsıma eylemiydi. Baselitz, Geldzahler ile yaptığı röportajda "Her şeyi ... (yapabilmek) için yetenek gerekir. Ben resim yapmayı bilmem. ...İnsanlar ressam olabilmek için yetenekli olmak gerektiğini sanırlar. ... Bende öyle bir yetenek yok. Üstelik ben öyle bir yeteneğin engel teşkil ettiğine inanıyorum" (Antmen, 2008:270) derken aslında yaptığı sanatçı olarak kendini yadsımak, yok etmekte.

Bir başka Alman Yeni Dışavurumcu sanatçı, yağlıboya ile yaptığı Fotogerçekçi manzaralarıyla 1960'lardan itibaren sanat sahnesinde olan Gerhard Richter, genç yaşlarında önce Nazizm, Komünizm ve daha sonra kapitalizmin yanı sıra Akademizmle de tanıştı.

“Malevich ve diğerlerine nasıl tapındıklarını hatırlıyorum. Ben buna hiç katılamamıştım. Hiç ilgi duymamıştım. Bu düşüncelerin hiç birine katılmıyordum” (Storr, 2002:307) diyen Richter avangardı çok dogmatik ve saldırgan bulduğunu da ekler. (Richter, 1993:215).

1951'de Dresden'de Akademi'ye başladığında okulun ne kadar ideolojik olduğunu farkına varır. Okuldaki sanat anlayışı Sosyalist Gerçekçilik'tir. Sanatçı, Benjamin Bucloch'la yaptığı bir söyleşide klasik dönemden empresyonistlere dek aldığı eğitimin Picasso, Guttuso ve Diego Rivera gibi komünizm sempaticanı modern sanatçılar dışında hiçbir akımı veya sanatçıyı kapsamadığını, çünkü bu avangart anlayışların akademide burjuvazi dekadansı olarak görüldüğünü belirtir (Dietmar, 2002: 10).

Richter'in “Her kelime, her satır, her düşünce bütün şartları, bağları, denemeleri, geçmişi ve bugünü ile yaşadığımız çağı anımsatır. ... imkanlar her zaman vardır, felakette bile. ... Diğerlerinden alınan (mirası) değerlendirmeden kabul etmenin hiç bir bahanesi olamaz” sözleri kendine has üslubunu ortaya koyar niteliktedir (Richter, 1993:11).

Dietmar Elger, eğitimcilik yapan ve asla sanat dünyası modalarına boyun eğmeyen Baselitz ve Richter arasında bir karşılaştırma yaptığında, Baselitz'in duygu yüklü, 1910'ların Alman Dışavurumu kökenli öznel resimsel üslubunun Richter'in duygu kırıntısına dahi yer vermeyen üslubundan oldukça farklı olduğunu belirtir (Elger, 2002:257). Nitekim Baselitz Almanya'nın şehir merkezlerinde çalışan genç sanatçılara esin kaynağı olurken, Richter fotoğraf ve medya kuramlarına ilgi duyan sanatçıları peşine takmıştır.

Geçmişiyile hesaplaşması bitmemiş, bölünmüş bir ülkede doğan, tarihi yazıyla değil fırçayla ele alan Alman sanatçı Anselm Kiefer günümüzün en etkili ve önemli sanatçılarından biridir. Irving Sandler'e göre, Kiefer "Alman suçluluk duygusunun arkeoloğu" dur (1996:312). Kiefer'in sanatına en büyük etki kuşkusuz Joseph Beuys'dur. Beuys İkinci Dünya Savaşı sırasında uçağının düşmesinin ardından yaşadığı deneyimlere sanatında sık sık başvurdu. Toplumda sanatın ve sanatçının iyileştirici bir gücü olduğu görüşündeydi (Saltzman, 1999:84).

Caspar David Friedrich'in soğuk ve romantik manzaralarından esinlenmiş gibi duran orman manzaraları, simya malzemeleri olan ateş ve metal kullanımı, Alman tarihine ve mitlerine sık sık başvurması, Üçüncü Reich'in iktidara çıkmasında rol oynayan aşırı milliyetçi yaklaşımlar ve naif çizimini zaman zaman fazla gösterişli, zaman zaman kasvetli ya da kaba seçimlerle renklendirmesi Kiefer'in sanatının en belirgin özelliklerindedir.

Kiefer'in çocukluğu Almanya'nın Kara Ormanlar Bölgesi'nde Donaueschingen kentinde geçer. Bombardımanlar sebebiyle yıkılmış komşunun evinin enkazında saatlerce oynadığını anımsar. Bazen enkaz parçalarını eve getirerek çok katlı yapılar yaptığını anlatır (Smee, 2014). Kiefer, "büyük boyutlu tuvalerinde harap manzaraları, savaş sonrası ortamları dile getiren geniş ufuklu görünümüleri, abartılmış bir perspektifin kullanıldığı iç mekanları konu alır... Resimlerinde figür kullanmamasına karşın kompozisyonları, psikolojik baskıları, ölümü ve yalnızlığı çağrıştırmaktadır" (Ötgün 2000:29).

1969'da adını sanat dünyasında duyuran ve en eleştirilen fotoğraf serisi *Besetzungen*'de (Meslekler) Avrupa'nın tarihi köşelerinde babasının üniformasını giymiş Kiefer'i Almanya'da 1945 sonrası yasaklanmış Nazi selamı (Sieg-Heil) verirken görürüz. Tüm sanat çevrelerinde sert eleştirilere maruz kalan seri Kiefer'in henüz başlamış sanat kariyerinin erken bitmesine neden olabilecek yankılar uyandırdı. Fotoğrafların yayınlandığı popüler Alman sanat dergisi *interfunktionen* protesto edildi. Kiefer, Neo-Nazi sempatisini olmakla, fotoğraflar da zevksizlikle suçlandı (Adriani 1991:12-14). Ancak Germano Celant'ın belirttiği gibi Kiefer'in

fotoğrafları Nazi dönemini belgeleyen ikonik resimler olmaktan çok uzaktır. Fotoğraflar uzaktan çekilmiştir ve figür oldukça güçsüz görünür. Celant bu fotoğrafların absürt birer taşlama niteliği taşıdığını söyler (2007-64-65).

Lisa Saltzman serinin ardından yola çıkarak yaptığı bir yorumda şunları söyler: Almanca'da "Besetzung" aynı zamanda kateksis anlamına gelen Freudyen bir terimdir. Kateksis psikanalizde bir nesneye ya da görüşe bağlanan duygusal önemi belirtir, ama bir yandan da kaybın, travmanın ve yas tutmanın kuramlaşmış halidir. Kiefer'in kostümü teatral bir müdahaleden öte, derin psikolojik anlamlar taşır (Saltzman, 2000:60). Kiefer'in gerek Almanya, gerek Uluslararası platformlarda tabu olarak nitelendirilen bu selamı ele alması ve alaylaması İkinci Dünya Savaşı gerçeklerinin kolektif bellekte yer etmesini istemesindedir.

Besetzung ve Heroic Symbols serilerinde Kiefer Alman ve özellikle Nazi tarihi ile hesaplaşmasını ele alır. Kiefer'e göre geçmişin deneyimleri geçmişte bırakılmamalı, bunun yerine bu gerçeklerle yüzleşilmelidir. Rıfat Şahiner, Kiefer'in Almanya'nın Nazi mirasının ağırlığını hissettiğini ancak pek çok sanatçının tersine bu mirası geleceğini yeniden tasarlamak için kullandığı görüşündedir. Sanatçı Alman kimliğine bağlıdır ve kendi kültürü ile bir hesaplaşma içindedir (Şahiner, 2008:93-95).



Anselm Kiefer – Kahramanlık Sembolleri, 1970. Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçı sanatıyla ilgili “Sanatın sorumluluk alması gerektiğine, ama bunu yaparken sanat olmaktan çıkmaması gerektiğine inanıyorum. .. (ama) ... sanatın bir içeriği mutlaka olmalıdır. Benim sanatımınKa içeriği çağdaş olmayabilir, ama politiktir. Bir anlamda eylemcidir” der (Antmen, 2008: 269).

Kiefer çok çeşitli medyum kullanımı ile farklılığını öne çıkarır. Yağlıboya, toprak, kurşun, fotoğraflar, ahşap oymalar, kum, saz ve pek çok diğer organik maddeyi Kiefer’in işlerinde görmek mümkündür.



Nigredo,1984, Oil, acrylic, emulsion, shellac, and straw on photograph,
mounted on canvas, with woodcut
<http://www.sauer-thompson.com/junkforcode/archives/2009/03/>

Anselm Kiefer'in 330.2 santime 550 santim boyutlarında dev yapıtı *Nigredo* yine Alman tarihine bir gönderme yapar. Resimdeki toprak Kiefer için yüzyıllar boyunca süren çekişmelere tanık olmuş Alman toprağıdır. Kiefer savaş sonrası Almanya'nın bilinçli ve toplu bir şekilde hafıza kaybı yaşadığını, ancak kültürel tarihiyle yüzleşmesi gerektiği düşüncesiyle yine Almanya'yı kendine konu edinirken, onu hem bir sembol, hem de bir medyum olarak kullanır (Temkin, 1990: 25-26).

2.2.2.3. Amerikan Yeni Dışavurumculuğu

1981'de yeni Avrupa resmi Amerika'ya ilk geldiğinde, renk kullanımı ve figürleri Amerikan soyut resminin "boğası karşısında kırmızı bayraklar gibi" dalgalandı (Kuspit, 1984:137). Sanat nesnesini hedef alan Kavramsal, Postminimal ve anti estetik saldırılardan yorgun düşmüş sanat piyasasını canlandırarak akım olarak Amerika'da bir anda yıldızı parladı. Herkes bu yeni hareketlilikten memnundu.

Reagan döneminin yeni zenginleri sınıf atlamalarını sağlayacak bir metayla tanışmıştı. Genç küratörler ve eleştirmenler kendilerine yeni bir malzeme bulmuştu. Sanatçıların kendilerini önceki akımlardan ayırt edecek bir akıma ve sanat piyasasının da kendine gelmeye ihtiyacı vardı. (Hartney, 2001 : 13)

Richard Bosman, Charles Clough, Rafael Ferrer, Eric Fischl, Jedd Garet, Mike Glier, Leon Golub, Bill Jensen, Malcolm Morley, Judith Pfaff, Susan Rothenberg, David Salle, Julian Schnabel, Joan Snyder, Pat Steir ve Frank Young Amerikan Yeni Dışavurumcuları arasında sayılabilir.

“Amerikan Yeni Dışavurumculuğu’nun kuşkusuz en çok dikkat çeken ismi, Julian Schnabel’dir. Resimlerine yapıştırdığı kırık tabaklarla kendine özgü bir üslup geliştiren Schnabel, 1979 yılında New York’un ünlü galerilerinden Mary Boone Galerisi’nde açtığı sergisinde adeta yeni bir Pollock olarak gündeme gelmiştir. Schnabel’in resimlerinde kullandığı gündelik hayattan malzemenin yarattığı dokusal özellikler kadar, sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlaması, tarihsel, kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmemesi özellikle dikkat çekmiş, hatta Amerikan Yeni Dışavurumculuğu’nun en temel özelliklerinden birini oluşturmuştur. Schnabel’in resimlerinde tüm bu öğeler kendi kişisel tarihinin bir parçası olarak yer bulmuş, böylece öznel bir belleğin yansımaları olarak imgelere dönüşmüştür” (Antmen, 2010:267).

Sandler, Şubat 1979’da New York’ta, Mary Boone galerisindeki Julian Schnabel sergisinin sanat dünyasında Yeni Dışavurumcu resmin ilk çıkışı olduğunu söyler (Sandler; 1996; 429). Schnabel ilk resme dönüşüyle ilgili “Eğer resim ölmüşse, o zaman resme başlamak için iyi bir zaman olduğunu düşündüm. İnsanlar o kadar uzun yıllardır resmin ölümünü konuşuyor ki, o insanların çoğu öldü” yorumunu yapar (Artforum April 2003, p. 59).

2.2.2.4. Yeni Dışavurumculuğa Eleştiriler

Amerikan sanat sahnesinde Craig Owens gibi bu yeni akımı siyasi bir gerileme ve tarihi burjuvazi uygulamalarına dönüş olarak görenler de vardı. Owens, *Art in America* dergisinin Ocak 1983 sayısında özellikle Trans-avangardlar, Julian Schnabel ve David Salle'den bahsederek “bu sahte-Dışavurumcuların inanılmaz bir hızla yükselmesi yapıtlarının yeni beklentiler yaratmaktansa, var olan beklentileri karşıladığını gösterir... kitsch'in alanına girmiş bulunuyoruz” diyordu (Owens, 1983: 11). Benzer şekilde Donald Kuspit de “The new expressionism: art as damaged goods” adlı makalesinde “Modern sanata içkin esas, yaratıcı ve hayat veren ruhun tekerrürüymüş gibi bir hatalı varsayımla yola çıkan yeni dışavurumculuk çocuğun bakış açısını yapay olarak yeniden üreterek modern sanatın ruhunu yokeder (Kuspit, 1981:48) diyecektir.

Akım sanat dünyasında tüm başarısına rağmen, 1980'lerden beri yoğun eleştiri almayı sürdürüyor. Nicolas Bourriaud *Postproduction (Üretim Sonrası)* adlı yayınında Yeni Fovların sanatının, tarihi metalaştırdığını söyler ve bütünden kopmuş içi boş formların ucuza satılmak üzere somutlaştırıldığından şikayet eder (2002:45)

Jean-François Lyotard Transavangard'ın veya Yeni Dışavurumcuların sanatsal eklektizmine karşı modernitenin figürasyonu olumsuzlayan tavrını benimser. Çünkü eklektizm “çağdaş genel kültürün sıfır derecesidir” (Lyotard; 1990; 91). Lyotard'a göre “yüce”, modernite ve geç modernitede yenilikçi sanatçılar için bir itici güç niteliğindedir. Geç modernitenin yaşandığı 1980'lerde bu çabaların ihmal edilmesi sonucu Trans-avangardizm, Yeni Dışavurum, Yeni Nesnelcilik ve Postmodernizm gibi sanat akımları ortaya çıkmıştır.

Benjamin Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting* adlı makalesinde sanatsal üretimde geçmiş akımlara duyulan nostalji duygusunun burjuvazi sınıfının bir özelliği olduğunu, 1920'lerdeki gerici sanat anlayışının şimdi kendini Yeni Dışavurumculuk olarak gösterdiğini belirtir (Buchloh, 1981:61-62). Buchloh'a göre yeni sahte

avangardlar görmemiş bir grubun kendini sınıfsal olarak meşrulaştırma çabalarından faydalanmaktadır (1981:68).

Hal Foster nihayetinde sanat ve hayatın yeniden kavuştuğunu düşünür, “ne var ki avangardın değil, kültür endüstrisinin koşullarında.” (Foster, 2001:21). Ticari sanat piyasasıyla olan yakın ilişkileri nedeniyle eleştirmenlerin hedefi olan Yeni Dışavurumculuk, Foster tarafından Amerika’da Reagan-Bush döneminin muhafazakar politikalarıyla işbirlikçi olmakla da suçlandı (Foster, 1996:36). Thomas Crow da Transavangard ve Yeni Dışavurum akımlarının başarısını Reagan yıllarının finansal sarhoşluğuna bağlar. Yeni yetenek ve yatırım fırsatlarına aç Uluslararası sanat piyasası kendine yeni bir çıkış yolu bulmuştur (Crow,1996:89). Ancak Transavangard sanatçıların – ve Yeni Dışavurumcuların -modası geçmiş bir sanat dalı olarak pentürü ele almalarıyla aslında kendi kendilerine meydan okudukları söylenebilir.

“Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih gibi bir dizi ‘geri dönüş’ hem Modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır. 1980’lere uzanan süreçte özellikle Almanya’da ve İtalya’da dikkat çekmeye başlayan bir gurup ressamın yoğun üretimi ve sanat çevresinde gördüğü ilgi, ‘resmin geri döndüğünün’ işareti sayılmış, 1960-80 sürecinde pek tercih edilmeyen bir macera olarak ‘tuval’ in cenazesinin o kadar da kolay kalkmayacağı yolunda yorumlar yapılmıştır” (Antmen, 2010, s.263).

2.2.2.5. Yeni Dışavurum ve Türkiye

Modernlik anlayışını Batı’nın modernliği çerçevesinde oluşturan Türkiye 2000’lere yaklaştığında gelişen teknoloji ve uluslararası ağlar nedeniyle Batı’daki siyasal, sosyal ve kültürel akımların tehdidi altına girmiştir. 1970’lerden itibaren Batı’da etkili olmaya başlayan Yeni Dışavurum hemen hemen eş zamanlı olarak Türkiye’de de etkisini göstermeye başlar.

Canan Beykal, Türkiye’de Güzel Sanatlar Akademisi’nin gelenek tutkusuna rağmen Yeni Dışavurumculuğun yükselişini Komet, Mehmet Güteryüz, Alaeddin Aksoy ve Utku Varlık gibi sanatçıların çaba ve çalışmalarına bağlar (Beykal, 1988: 19).

2.2.2.6. Bedri Baykam

Türkiye’de Yeni Dışavurumun en önemli isimlerinden biri Bedri Baykam’dır. Paris’te Sorbonne’da eğitim alan Baykam bir süre Kaliforniya’da yaşadktan sonra yurda döndü. Pek çok ülkede sayısız sergi açan Baykam, sanatçılığının yanı sıra yönetmen, yazar, kuramcı, yorumcu, siyasetçi ve araştırmacı kimliğiyle öne çıkmıştır. Siyasi söylemini eserlerinin içine işlemeye çekinmeyen bir tarzı vardır. Baykam Yeni Dışavurum akımıyla ilgili, “Türkiye ilk defa bir uluslar arası akımı, hem görsel, hem düşünsel olarak, hem de tüm taşıdığı sorunsalı tartışarak, batıyla aynı anda yaşadı. Ben “Fahişenin Odası” (1981) ve tüm diğer dönemsel çıkış yapıtlarımı gerçekleştirdiğimde, ortada ‘Yeni Dışavurumculuk’ akımının adı bile yoktu. Ressamlar birbirini tanımazdı. 1982 sonbaharında benimkilere benzer resimlerin o anda dünyada yapılmakta olduğunu dergilerden öğrenmeye başlayınca, ömür boyu unutamayacağım bir rahatlama hissetmişim. Demek ki bu ‘aşırı farklı’ resimleri yapan tek çılgın ben değildim” sözlerini sarf eder (Baykam, 2003:39).



İsimsiz, Bu daha önce yapılmıştı (Untitled, This has been done before).
2015. 10 x 12 cm. Tuval üzerine Karışık Medya.

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin kurucularındandır. Aynı zamanda örgütün Türkiye ulusal komitesi başkanlığını da yapmıştır. 1995’te Cumhuriyet Halkçı Parti Meclis üyeliğine seçilmiştir. Stefan R. Svetiev Baykam’ın sanatçı ve siyasi kimliğiyle ilgili "This Has Been Done Before" belgeselini çekti.

Beral Madra Baykam'ın yapıtlarıyla ilgili,

“Baykam'ın Türkiye’de erkek sanatçılarda rastlanmayacak türde cinselliğin özellikle erkek egemen yönden itiraf eden, tartışan ve sorgulayan bir yanı vardır. Kadının bir arzu nesnesi olarak görüldüğünü ve kendisinin bu durum yer aldığını vurgularken, kadını fetiş olarak gösterdiği resimlerde bile okşayan ve el üstünde tutan bir yaklaşımı vardır. Resimlerinde romantik bir erotizm vardır” görüşündedir (Madra’dan aktaran Duben - Yıldız, 2008: 229).



3. 1990 - 2000 Arası Dünya'ya yön veren dinamikler, Türkiye'nin Siyasi İklimi ve Sanat Ortamı

90'lar hiç kuşkusuz tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de büyük sosyal, siyasi ve ekonomik değişimlerin dönemi idi. Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla Dünya'nın jeopolitik düzeninin değişmesi, AIDS ve Deli Dana tehdidi, Balkanlar'da savaş ve Ruanda Soykırımı gibi olayların damgasını vurduğu 1990'lar 'dijital devrim' çağı olarak anılır. Bu dönemde en önemli açılımlardan biri, teknolojinin hayatın her alanına sessizce ama geri dönüşü olmayan bir biçimde girmesiydi. World Wide Web (Dünya çağında ağ) sanal iletişim ağlarına ve dolayısıyla dünya çapında bilgi paylaşımına olanak sağladı.

Bu bölüm 1990'ların tüm dünya ve Türkiye üzerine etkisi konu edinilecektir. Teknolojik devrimin sanata etkisinin yanı sıra dolaylı yoldan sanata giren kimlik siyaseti ve küreselleşme üzerinde durulacak, ayrıca bu yeni etkileşim biçiminin sanata yansımalarından bahsedilecektir.

3.1. Küreselleşme ve Sanat

3.1.1. Postmodernizm

1970'lerden itibaren sıklıkla kullanılmaya başlanan Postmodernizm kavramını Jencks, "özünde yakın geçmişe ait herhangi bir geleneğin eklektik karışımı" olarak tanımlar. "(Postmodernizm) hem modernizmin devamıdır, hem de onun aşkınlığıdır" (Jencks, 1989:7). Jencks's göre postmodernizm tam olarak 15 Temmuz 1972'de saat 15:32'de St. Louis, Missouri'de Pruitt-Igoe mahallesi yıkıldığında başlamıştır. İnsanlara iyi yaşam alanları temin etme amacıyla yapılan bu binaların

sürekli hasar görmesi üzerine yıkımına karar verilmesi Jencks'in modern mimarının sonunu ilan etmesine yol açmıştır.

Postmodernizm, aydınlanma akılcılığını şüphecilik ve güvensizlikle karşılar. Postmodernin sınır tanımazlığı ve mutlak doğruları reddetmesi, bir tanımla belirlenmesini imkansız kılar, çünkü belirlenmesi sınırlarının çizili olduğu anlamına gelecektir. Postmodernizm, Batı dünyasının refah ve özgürlük iddialarının yerini daha fazla sınırların, düşmanlıkların ve vahşi kapitalizmin gerginliğinin almasının ardından geriye kalan hayal kırıklığı ve hüsrandır. Çağdaş yapıyı anlamakta yirminci yüzyılın ilk yarısındaki söylemleri etkisiz kalmıştır. Aynı şekilde Marksist üretim dizgesi de bu yapıyı açıklamakta yetersiz kalmıştır. Postmodern çağda varlığını sürdüren tek gerçeklik kendini hep sürdürülebilir şekilde yeniden kodlayarak üretim zincirinde kesintisizliği sağlayan kapitalizmdir.

Giddens yaşadığımız dönemi yüksek modernite veya geç modernite olarak tanımlar (Giddens, 1991:3). Geç moderniteyi kavramak ancak modernin içinden bakarak mümkün olabilir. Geç modernite ani sosyal değişikliklerin çağıdır. Bu ani değişiklikler Giddens'in kopuş¹⁷ olarak tanımladığı kavramdan kaynaklanır. Giddens'in kopuşla kastettiği ilişkilerin artık yüz yüze etkileşime gereksinim duymamasıdır. Modern sosyal hayat zamanı ve mekanı yeniden düzenleyerek kopuş mekanizmalarını yaygınlaştırmıştır (Giddens, 1991:2). Sosyal bağlamın hiçbir mekana, zamana ve gelenekselliğe ihtiyaç duymadan işlediği günümüzde bu etkileşim sonsuz bir zaman ve mekanda yeniden yapılandırılır.

Modern çağın bugünkü dönemine “akışkanlık” benzetmesini yakıştıran Bauman, modernitenin devamı olarak tasarladığı akışkan modern çağda bireyin bir sosyal konumdan diğerine akışkan bir durumda aktığını belirtir. Modern dönemin, yani “katı modernite”nin, “ağır” donanım kapitalizminden, postmodern dönemin, yani “akışkan modernite”nin, “hafif” yazılım kapitalizmine geçildiğini söyleyen Bauman akışkan dönemde insan mutluluğunun söz konusu olmadığını, mutluluğun katı

¹⁷ disembedding

modernite döneminde kaldığını söyler. Akışkan modernite kopuşun, belirsizliğin, yüzeysel kaçışın ve umutsuz kovalamacanın çağıdır (Bauman, 2000: 120).

Hassan için,

“Modernizm ve postmodernizm bir Demir Perde veya Çin Seddi’yle birbirinden ayrılmış değildir; çünkü tarih bir palimpsest¹⁸ değildir ve kültür, geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zamanın içine işleyebilir. Hepimiz, sanırım aynı anda biraz Viktoryen, Modern ve Postmoderniz” (Hassan, 1993:277).

Bu düşünceden yola çıkan Hassan için bir “dönem” aynı zamanda hem bir sürekliliği, hem de bir süreksizliği ifade eder. Böylece değişimi kucaklayan postmodernizmi algılamak aynı anda aynılık ve farklılığı, bütünlük ve kırılmayı kabullenmeyi gerektirir (Hassan, 1993:277-278).

Postmodern dönemde büyük anlatıların sonlanması küçük anlatıları beraberinde getirmedir. Bunlar yerlerini her derde deva kestirme çözümlere bırakmaktansa, kesik, kopuk, bir sonuca ulaştırmayan düşünömselliklere bıraktı. Günümüzde pek rağbet gören postmodernite, moderniteyi yapısökümüne uğratarken indirgenmez tözlerin ve evrenselin söz konusu olmadığı bir dünyada gerçeğin belirsizliğini, ele geçmezliğini ortaya koydu.

3.1.1.1. Postmodernizm, Sanat ve Estetik

Postmodern anlayış, anlam ve bilginin ele geçmezliğini sorunsallaştırarak Kant’tan itibaren süregelen modern estetik kuramı oluşturan yönelimlere meydan okur. Modernizm gündelik olan değil, sonsuz olan sanatın temel sorunsalıdır. Postmodernizm ise bu anlayışların neredeyse bütünüyle dışında kalarak sanatın Hegelci ve Marksist bütün kavramlaştırmalarını doğrudan yadsır. Postmodernist sanat modernizmin yücelttiği matematik ussallığı bir kenara bırakır. Steril, arınmış, saf ve sezgisel olmaktan çok uzaktır. Sıradan ve gündelik olanı esas alır.

¹⁸ Palimpsest: yazıldıkça silinen

“Postmodernist sanatı görelî demokratik bir sanat olarak tanımlamak mümkündür”
(Kahraman, 2007: 16-19).

Postmodernizm estetiği reddetmez, ama estetik için önerdiği daha kapsamlı bir anlam ve daha geçici bir kapsamdır. (Shusterman, 2005:775). Sanatın özerkliği, diğer alanlardan farklılığı, saf formu, evrenselliği, derinliği ve ciddiyeti gibi yönelimleri yerlerinden edip hayatın bütün alanlarıyla içiçe olan bir sanat fikrini ortaya koyar. Sosyal konular, siyaset, popüler sanatlar ve moda, doğa gibi günlük estetik meseleler estetik kuramın konusu haline gelir. Temellük, eklektizm, tümellik, oyunbazlık ve yapay hoppalık estetik değerler olarak gündemdedir (Shusterman, 2005:781).



Fernando Botero. *Mona Lisa*. 1977

Postmodern estetik eski biçemlerin parodisini ve pastişini¹⁹ yapar. Jameson’a göre kültür üreticilerinin başvuracakları yeni bir anlayış kalmadığından, ölü biçemlerin taklidi tek çıkış yolları olmuştur. Postmodernin geçmişe öykünmesi, ölü biçemlerin yeniden canlandırılmak istenmesi bu yüzdendir (Jameson, 1991:17).

¹⁹ Metinlerarasılık kavramına iki örnek olarak düşünölen pastiş ve parodi izleyicinin görsel hafızasını yoklar. Parodi, bir edebi eserin veya sanat eserinin komik etki yaratma amaçlı kullanımıdır. Pastiş de parodi gibi öğelerini diğer metinlerden ödünç alır. Parodiden farkı taklidi alay amaçlı kullanmamasıdır. Pastişte kandırma amacı yoktur, bilakis ödünç aldığı eserlere saygı duyar, onları takdirle anar. Pastiş parodinin kahkahadan yoksun halidir (Jameson, 1991:16).

3.1.2. Küreselleşme

Büyük ölçekli küreselleşmenin 19. Yüzyılda Endüstriyel Devrim'in doğal bir sonucu olarak başladığı söylenebilir. Bir yandan taşımacılık alanındaki ilerlemelerle buharlı gemilerin sayısının artması ve seyahatin ucuzlaması, diğer yandan, ani nüfus artışının mallara olan talebi arttırmasıyla ticaretin küreselleşmesi bu süreçte dev adımlar atılmasına sebep olmuştur. Bilim ve teknoloji alanlarında kat edilen yollar özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren önü alınamaz bir şekilde ekonomik ve kültürel etkileşimi değiştirmiş, sosyal ve kültürel alanlarda dönüşümlere yol açmıştır. Ancak bu olgunun gerçekleşmesine en büyük katkıyı bilim ve teknoloji alanlarındaki ilerlemelerin mümkün kıldığı ucuz, hızlı ve güvenilir iletişimin yaptığıı belirtmek gereklidir. İletişim, uluslararası sermaye piyasalarını bütünleştirerek yönetim merkezlerinin kontrolü elden bırakmadan uzaklardaki yerel işgücünden faydalanmasını sağlamıştır. Öyleyse, küreselleşme sınırları ortadan kaldırmakla kalmamış, çok uluslu şirketler, bölgesel entegrasyonlar, hükümet dışı kuruluşlar gibi yeni küresel ve bölgesel aktörlerin ortaya çıkmasını da sağlamıştır (Marko, 2006: 2).

Wallerstein küreselleşme yeni bir şey olmadığı görüşündedir. Ortaya çıktığı onaltıncı yüzyıldan beri modern dünya sistemi için bir temel teşkil eder (Wallerstein, 2004: x). Ekonomik süreçlerin de küreselleştiği; bu yüzden merkez ülkelerdeki krizlerin dünyanın en uçra kesimlerinden bile hissedildiği ve bunun kapitalizmin sonunu getireceği görüşündedir. Kapitalizmin girdiği her pazarda benimsenmesi ve demokrasinin küreselleşmesi Wallerstein'e göre kapitalist dünya sistemi için en büyük tehdittir (Wallerstein, 2001:74-78).

Bauman'a göre günümüzün moda kavramı küreselleşme, kuralsızlaşan ve başına buyruk bir biraradalık sunan bir durumdur. Yöneticinin kim olduğu belirsizdir, dünya merkezsizleşmiştir. Bu gerçeklik üzerinde kontrol sahibi olan herhangi bir mekanizmanın varlığından bahsetmek de mümkün değildir. Ancak hepimiz bu gerçeklikle iç içe yaşamaktayız (Bauman, 1998:59-60).

Ancak, küreselleşme, potansiyelini gerçekleştirerek toplumların barışçıl biçimde bir arada varoluşunu destekleyeceğine, topluluklar arası düşmanlığın ve kavganın artmasında daha başarılı olmuş görünmektedir (Bauman, 2000:192). Bauman göçebeliğin, akışkan modern insanın bir özelliği olduğunu söyler. Birey hayatında bir turist gibi bir işten, bir eşten, bir değerden diğerine “akar” (2000:8). Küreselleşme ya da “yeni dünya düzensizliği” (Bauman, 1997:60) bu akıcılığı ve kayganlığı getirir. Yani, dünya meselelerinin belirsiz, başa çıkılmaz ve kendiliğinden hareketli karakterini anlatır (Bauman, 1998:59).

“Küreselleşme çok zengine daha hızlı para yapabilmek için daha çok fırsat vermiştir. Bu kişiler dünya üzerinde yüklü meblağları çevirebilmek ve daha etkin bir şekilde spekülasyon yapmak için en son teknolojiyi kullanmışlardır. Maalesef, teknoloji dünyada yoksulların hayatına etki etmemiştir. Aslında, küreselleşme bir paradokstur: çok küçük bir kesime faydası dokunurken dünya nüfusunun üçte ikisini dışarıda bırakır veya marjinalleştirir” (John Kavanagh, 1996’dan aktaran Bauman, 1998: 71).

Bauman, *Akışkan Modern Dünyaya 44 Mektup* adlı kitabında, akışkan modern dünyanın, tüm sınıflar gibi pek fazla durağan kalamayacağından, şeklini koruyamayacağından bahseder. Dünyadaki hemen hemen her şey soluksuz ve her an artan bir ivmeyle değişir. Hatta, “çoğu zaman bütün olanlar öyle hızlı ve seri gerçekleşir ki onları yönetmek, gidişata yön vermek ya da müdahale etmek için makul ve işe yarar bir şey yapmak gelmez elimizden” (Bauman, 2011:6-12).

Žižek küreselleşmenin en çarpıcı özelliklerinden birinin kendini Hristiyanlık’tan Hinduizm’e, Doğu’dan Batı’ya tüm medeniyetlere uydurabildiği olduğu saptamasını yapar (Žižek, 2015:10). “Küresel kapitalizm farklı ülkeleri farklı şekillerde etkileyen karmaşık bir fenomendir. Bu çeşitlilikte protestoları birleştiren tüm bu tepkilerin kapitalist küreselleşmenin bir görüntüsüne karşı olmalarıdır”. Yunanlılar uluslararası finans sermayesine ve yozlaşmış ve yetersiz devlet kurumlarına isyan ederken, Türklerin isyanı kamusal alanın ticarileştirilmesi ve dini otoriter rejime karşıdır (Žižek, 2015:124).

Friedman küreselleşmeyi henüz son perdesi yazılmamış bir oyuna benzetir;

“...Küreselleşme sistemi altında hem uygarlık çarpışmalarına hem uygarlıkların homojenleşmesine, hem çevresel felaketlere hem göz kamaştırıcı çevre kurtarma eylemlerine, hem liberal serbest piyasa kapitalizminin zaferine hem de ona karşı oluşan tepkiye, hem ulus devletlerin zamana meydan okuyuşuna hem de olağanüstü güçlü devlet dışı aktörlerin ortaya çıkışına tanık olabilirsiniz” (Friedman, 2003:20).

Kraidy, küresel kültür kavramının çağdaş zeitgeistta içkin olduğu görüşündedir. “*Bu (kavram) Sony Walkman ile Britney Spears dinleyen, Nike spor ayakkabılar ve Gap süveter giyen, ısırıkları Big Maclerini Coca Colalarından aldıkları yudumlarla yutan gezgin bir MTV nesli ortaya çıkarıyor*” (Kraidy, 2005:15). Bazıları bu tüketim odaklı, çeşitliliği kutlayan ve her an daha çok birbirine bağlanan yeni jenerasyon gençlerin McLuhan’ın küresel köy fikrini haklı çıkardığı görüşündeysen de, bazıları bunun kimlik, vatandaşlık gibi kavramları kitle ikna mekanizmaları tarafından yönlendirilerek küresel bir distopi yarattıklarını söyler (Kraidy, 2005:15).

“Küreselleşmeyle birlikte aynı tüketim ürünleri, tüketim üslupları, aynı filmler, televizyon programları ve hit-şarkılar dünyaya yayılmaktadır. Toplum; televizyon ve sinemanın, görüntünün, görselleşmenin ve kitle reklamcılığının sunduğu tarzların egemenliğindedir. Küresel kitle kültürü batı merkezli olmaya devam etmektedir ve kendine özgü bir türdeşleşme biçimi vardır” (Erdem, 2006:412).

Küreselleşme bu kapsayıcı niteliğiyle dünyanın her köşesinde kendini belli eder. Hatta kendini dönüştürme başarısıyla küyerelleşme gibi kavramların ortaya çıkması kaçınılmazdır. “Küyerelleşme”, “Küreselleşme” ve “Yerelleşme” kelimelerinin birleşiminden oluşan ve küresel olarak geliştirilen ve dağıtımı yapılan ama aynı zamanda yerel piyasanın ihtiyaçlarına uygun hazırlanan bir ürün veya hizmeti anlatmak için kullanılır²⁰.

²⁰ “Küyerelleşme”, (İng. Glocalisation) “Küreselleşme” (İng. Globalisation) ve “Yerelleşme” (İng. localisation) kelimelerinin birleşiminden oluşur.
<http://www.investopedia.com/terms/g/glocalization.asp>

Yukarıda belirtildiği gibi küreselleşme kavramının kelime anlamından beklenecek şekilde davranarak her yönlü olduğunu, hayatın her alanını kapsayıcı bir terim olduğunu pek çok düşünür ve sosyolog ortaya koyar. Küreselleşmenin, karbondioksit salınımının artmasına, en temel mal ve hizmetler için başka ülkelere bağımlı olunmasına, kültürel yozlaşmaya, gelenek ve göreneklerin unutulmasına, varıl ve yoksul arasındaki uçurumun derinleşmesine, vergi yükünün kurumlardan bireylerin üzerine yığılmasına, sınırlı kaynakların daha hızlı tükenmesine sebep olduğu söylenebilir. Bunların da ötesinde, küreselleşmenin kitlesel göçlere yol açtığı düşünülürse ulusal güvenlik meselelerinin de küreselleşmeyle birlikte daha da ciddi bir sorun olduğunu söylemek doğru olacaktır (Adamson, 2006: 176-182). Son olarak belirtmek gerekir ki, liberal demokrasinin yandaşı küreselleşme aslında örtük bir emperyalizm modelidir.

Küreselleşmeyle ilgili varılabilecek en net kanı kuşkusuz Chomksy'nindir. Küreselleşme topluma faydalı olacak şekilde tasarlanabileceği gibi uluslararası ticaret anlaşmalarını destekleyecek şekilde de tasarlanabilir (Chomksy, 2016).

3.1.2.1. Küreselleşmenin Kültüre Etkisi

Kültür “*insanların hayatlarını birbirleriyle iletişim kurarak bireysel ve kolektif olarak anlamlı kılmasının yolları*” (Tomlinson, 1999: 17) olarak tanımlandığında, bu tanımdan yola çıkarak, iletişimin sarmalayan ağlarla dünyanın en uzak köşelerini yanı başımıza taşıması ve mesafeleri önemsiz hale getirmesiyle hemen her olgunun mekan-üstü bir niteliğe büründüğü ve böylece mekanların önemsizleştiğini söylemek mümkün olacaktır. Mekan-üstü nitelik kültürel değerlerin belirli yerel sınırları dönüştürerek yersiz yurtsuzlaştırmasıyla²¹ edinilir. Bu anlamda yersiz yurtsuzlaşma, Giddens'in kopuş dediği kavramla benzerlikler gösterir. Çünkü,

²¹ Deterritorialisation: Yersiz yurtsuzlaşma kavramı ilk defa Deleuze ve Guattari'nin Anti-Odip'inde kullanılır. Yersiz yurtsuzlaşma yeniden yurdunu bulma (reterritorialisation) ile eş zamanlı olarak var olur. Kavramların “orijinal anlamları”na inanmayan Deleuze ve Guattari onların farklı anlamlarda kullanımlarını teşvik eder. Her iki kavram da durmaksızın bir dönüşüm halinde olan sosyal yapılara ve süreçlere işaret ederler. Küreselleşme kavramıyla sık sık bir arada ele alınan yersiz yurtsuzlaşma kültürün mekanlarla ilişkisinin yok olması olarak da düşünülebilir.

modern yaşam sosyal ilişkileri yüz yüze ilişkilerin dışına taşıyabilecek mekan ve zaman tasarımıyla sunar.

Küresel bağlantısallığın insan hayatına en büyük etkisi kültürelidir. Çünkü kültürün coğrafi ve sosyal bölgelerle olan doğal ilişkisinin kaybına yol açar. Hayatımızı şekillendiren soyut sosyal baskılar arttıkça, yerelliğin varoluşsal konforlarında azalma gözlemlenir. Gerçek yerellikler soyut etkileşimlere sahne olan mekan olmayan yerlere²² tahvil edilir. Sonuç olarak belirtmek gerekir ki, yersiz yurtsuzlaşma yerel gerçekliklerimize yaşamsal bir tehdittir (Tomlinson, 1999:108).

Küreselleşmenin özünde türdeşleştirme mantığı vardır. Karşıt görüşleri bastırırken evrensel programına paralel kültürleri özgürleştirme peşindedir. Türdeşleşme küreselleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkar ve kültürel duvarların yıkılması ve tek bir kültüre küresel asimilasyonla sonuçlanır. Kültürel türdeşleşme, yerel kültürlerin egemen bir dış kültür tarafından dönüşmesi veya özümsemesidir ve *“belirli bir varoluş biçiminin yayılmasına”* neden olur. (Jennings, 2011:132). Bu mantık çerçevesinde küreselleşmenin dolaylı bir sonucu olarak ortaya çıkan yersiz yurtsuzlaşma, kültürel kopuşun bir sonucudur. *“...(küreselleşme) ... insan ve sembolik gruplaşma ve ortaklıkların (kısmi) çözünmesidir. Kültürel yapıların, ilişkilerin, ortamların ve temsillerin parçalanmasıdır”* (Lull, 1995:151).

Derinliksiz bir tüketim anlayışı ve kültür empoze eden bu yaşam biçiminin amacı ülkeleri küresel güçlerin hakim olduğu bir pazar haline dönüştürmektir (Smith, 2002:115). Kültür ürünlerinin bir piyasa mantığında üretilerek tüketildiği göz önünde bulundurulursa, neden müzik, güzel sanatlar, edebiyat, vb. alanlarda nitelikli ve kalıcı işler ortaya konmadığı anlaşılacaktır.

²² Non-place: Fransız antropolog Marc Augé'nin insanların isimsiz geçip gittiği, tarihsel içerikten yoksun, dünyanın herhangi bir yerinde olabileceğinden “mekan” olarak adlandırılmayacak geçici mekanlar için yeni bir terimdir. Otoyollar, otel odaları, alışveriş merkezleri mekan olmayan yerlere örnek gösterilebilir.

3.1.2.2. Küreselleşmenin Sanata Etkisi



Serrano, Andres. 1987. Immersion (Piss Christ). Photograph. 150 x 100 cm. Cibachrome Print. <http://pictify.saatchigallery.com/24586/piss-christ-by-andres-serrano>

Küreselleşme olgusu çağdaş sanat üretiminde de kendini gösterir. Küreselleşme kavramı dünyanın bir bütün olarak hem sıkışmasından hem de yoğunlaşmasından bahseder (Robertson, 1992: 8). Bu çerçevede, sanatın küreselleşen dünyada, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri gibi çekim merkezlerinden uzaklara uzandığı gözlemlenebilir. Benzer şekilde, “yüksek sanat” yerini dışkı, kan gibi vücut sıvılarının bile kullanılabildiği bir sanat anlayışına terk eder.

Ali Akay sanatın küreselleşme serüvenini anlatırken şunları söyler;

“Sanatın içinde olduğum zaman sanat dünyası benim içimdedir ve sanat dünyası benim dünyam olmaktadır; ama sermayenin kültür ve sanata bakışındaki dünya sanat dünyası değildir, sanatın önünde duran sermaye dünyasıdır. İşte bu küreselleşmedir” (2005:54).

Sanat eleştirmeni Bourriaud, dünyanın her köşesinden sanatçıları bir araya getiren 18 Mayıs 1989’da açılan Magicien de la Terre sergisini küresel dünyaya resmi giriş olarak tanımlar (Bourriaud, 2009:11). Küreselleşme sadece siyasi ve ekonomik açıdan ele alınırken konuya estetik bir açıdan yaklaşmayı tercih eden Bourriaud, küreselleşmenin biçemi nasıl etkilediğini ele alır. Modernist evrenselciliğin yerini seyahat, göç ve göçebelik gibi imgelerin tekinsizce kol gezdiği bir rizomatik (radikant) altermodernizme terk etmiştir (Bourriaud, 2009:21). Bourriaud bu anlaşılmaz, kaygan, akışkan ve tanımlanması mümkün olmayan küresel dünyada sanatı bu şekilde tanımlamaya girişir. Dünyaya bakışında sanatın görsel aracılığının

ona “sanat eserlerinin üretildikleri bağlamla diyalog halinde olduğu dünya çapında bir sanat eleştirisi” yapmayı mümkün kıldığını söyler (Bourriaud, 2009:8).

Sanat küreselleşme sürecinde kapitalist pazardaki herhangi bir diğer ürün kadar hızla ve kolaylıkla ‘tüketilebilir’ hale gelince

“...elindeki ayrıcalıklı bilgileri borsada kendi çıkarı için kullanan bir kişinin suçuna benzer bir suçun işleyiş sürecinde yerini almıştır. İşin içinde sadece sanat söz konusu değildir; politika, ekonomi ve bilişim de ‘tüketiciler’ yönünden aynı suç ortaklığına katılır” (Baudrillard, 2002b:12).



Alighiero Boetti *Mapa del mundo (Map of the World)*, 1989, embroidery on fabric, 118 x 229cm
<http://publicdelivery.org/alighiero-boetti-mappa-del-mundo/>

Alighiero Boetti 1971’de Afganistan’a geldiğinde yerel dokumacılarla giriştiği işbirliği sonucu ortaya çıkan sayısı yüz elliyi geçen goblen haritayı 1994’ten ölümüne dek yapmaya devam etti. Bu haritaları süsleyen Farsça ve İtalyanca metinler, Sufi şiirler, Boetti ve zanaatkarlar tarafından seçilirdi. Tüm eserlerini ortak bir çabanın sonucu olarak tasarlayan Boetti zamanla dünya çapındaki jeopolitik değişiklikler gözetilerek farklılaştı. Zaman zaman toprak savaşları ve rejim değişikliklerinin de dahil edildiği bu işler, dünyanın küreselleşmesi ve farkındalıkların artmasıyla düzen ve düzensizlik meselesini ele alır. Boetti’nin renkli haritaları aslında birer kandırmacadır. Değişen dünya düzeninde herhangi bir güvenilir haritadan bahsetmek mümkün değildir. Zaten sanatçılar da bu küresellik

içinde hem bir doğal ürün, hem de izleyen bir gözlemci olarak var olurlar. Küreselcilik küresel iletişim ve değişim sistemleri sayesinde hem kendilerini ifade etmenin yeni yollarını onlara sunar, hem de sanatçıların hedef tahtası haline gelir (Heartney, 2011:292).

3.1.3. Çokkültürlülük – Çokkültürcülük Kavramı Ekseninde Kimlik Problemleri

Çokkültürlülük onaylanmayan, tersine çevrilmiş, özgönderimsel bir ırkçılık türüdür; “*mesafeli bir ırkçılıktır*” – Çokkültürcü kendi ayrıcalıklı evrensel konumunun sağladığı mesafede durduğu Diğer’i dışa kapalı “*özgün*” bir topluluk olarak tasarlayarak Diğer’in kimliğine “*saygı duyar*”. Bu saygı aslında çokkültürcünün kendi üstünlüğünü ortaya koyma şeklidir (Žižek, 1997:44). Žižek postmodern çokkültürlülüğün modern sol kimlik politikaları üzerinden yürüyen çabalarını samimi bulmaz. Gay hakları, etnik azınlıkların talepleri ve kadın hareketlerini üst sınıfların çabaları sayar ve solla ilişkilendirmez. Elbette Žižek böyle bir çokkültürlülüğe karşı değildir. Ancak bunun günümüzün en önemli mücadelesi olarak adlandırılmasını istemez (Žižek, 2004:144).

Çokkültürlülüğün beraberinde getirdiği en önemli soru, insanlara eşit davranıp, farklılıkları gözeterek birarada yaşamayı mümkün kılmaya çabalarken aynı zamanda ortak değerlere sahip çıkmanın nasıl mümkün olabileceğidir.

3.1.3.1. Kimlik Siyaseti

Modernitenin son evresi ya da aydınlanmış hali olarak da görülen büyük anlatıların buharlaştığı Postmodernite, Modernitenin homojen toplum tasarısıyla gündeme getirdiği farklı etnik kimlikleri bir potada eritme hayalini sonlandırır. Farklılığı kültürel bir değer sayarak yerel yaşam biçimlerini destekleyen Postmodernizm, modernitenin ötekileştirdiği bireye kucak açar. Kimliklerin sorgulandığı, her kimliğin yeni bir benlik arayışına yönlendiği çağdaş toplumlarda, tümelin içinde tikelin varlığını sürdürebilmesi küreselleşmenin bireysel kimliğe atfettiği önem ve desteklediği kültürel çoğulluk politikalarıyla gerçekleşebilir.

Bourriaud'a göre, *“para ve göçmenlerin hızla akışı, yabancı ülkeye yerleşenlerin sayısındaki artış, kitle turizmin patlaması yeni uluslar aşırı kültürlerin oluşumuna sebep olur. Bu yeni oluşumlar da etnik ve ulusal kimliklere dönüşleri tetikler”* (2009:17-18).

Postmodern çokkültürcülük modernist evrenselciliğin yerini almayı başaramayınca, etnik köktencilik ortaya çıktı, çünkü *“postmodern çokkültürcülük üyelik mantığıyla işler”*. Sanat eserinin yaratıcısının kimliği üzerinden şekillendiği düşünülür. *“Böylece, siyah, gey veya lezbiyen, Kamerunlu veya İkinci nesil Meksikalı göçmen sanatçının işi mekanik olarak bu biyopolitik çerçevenin prizmasından yorumlanacaktır”* (Bourriaud, 2009:34).

Geçirgen sınırlar, esnek siyaset anlayışı ve dünyayı saran elektronik ağ şebekesi sayesinde kimlikler birbirlerine yakınlaşan kimlikler aslında dünyayı daha iyi anlamamıza yardımcı olacaklardır. Çünkü kimlikler incelendiğinde bize dünyaya dair gerçekliklerle ilgili ipuçları sunarlar. Günümüzde, toplumsala dair tüm meseleler kimlik söylemiyle uyumlu hale getirilmek için kimlik üzerinden yeniden gözden geçirilmektedir (Bauman, 2005:173-174). Böylece, kimlik kavramı çağdaş siyasi söylemin vazgeçilmez bir parçası haline dönüştü.

“Kimliklendirme, bireyin kendisini, toplumsal olarak oluşturulmuş kategoriler içinde adlandırma sürecidir” (Outhwaite ve Bottomore, 1993: 271). Ancak kimliklendirme süreci, yani öteki'ni adlandırarak kendinden yapma, devletlere, yabancıyı hak, görev ve sorumluluklarla bezeyerek sınırlandırabilme imkanı tanır.

Küreselleşme dünya algımızı köklü bir şekilde değiştirip farklılıkları aynı potada eritme politikasını güderken, bir yandan da yersiz yurtsuz yepyeni kimlikler yaratır. Çünkü küreselleşmenin çok-kültürlülük anlayışı, çok-kimlikliliği, dolayısıyla da farklı kimliklerin kendi kendilerini temsil etme olanaklarını beraberinde getirir. Bireysel kimlik kişiyi 'kendisine benzer ötekiler'den farklı kılar.

Toplumlar genel olarak kendilerine yapılmış herhangi bir saldırının “öteki” tarafından geldiğini düşünmeye, buna inan(dırıl)maya meyillidirler. Bu meyil,

iktidarların, tahakkümleri altındaki toplumu istedikleri doğrultuda inşa edebilme noktasında ellerindeki en büyük kozlardan biridir. İktidar istediği zaman bir düşman yaratabilir ve kitle iletişim araçları üzerinden bunu topluma kolaylıkla empoze edebilir.

Bir kimlik ancak öteki üzerinden inşa edilebilir. Birey ötekini kendinden farklılaştırdığı sürece kendine benzerleri belirler. Birey için öteki aynı zamanda tüm olumsuz özellikleri bünyesinde taşır. Marjinal kimlikleri hep öteki içinde barındırır.

Hall, öteki ve bizi, birbirini tamamlayan bir ilişki olarak tasarlar. Öteki dışlanırken biz, biz oluşurken de öteki biçimlendirilir (1998:41). Kültürel kimlikse,

"Kültürel kimlik, var olma kadar bir olma meselesidir. Geçmişe olduğu kadar geleceğe de aittir. Kültürel kimlik zaten var olan bir şey değildir; mekân, zaman, tarih ve kültürün ötesine geçer. Kültürel kimlikler bir yerden gelir, tarihleri vardır. Ama tarihsel olan her şey gibi, sürekli dönüşüme maruz kalırlar. Sonsuza kadar kökleşmiş bir geçmişe sabitlenmiş olmaktan çok uzaktırlar, bitmeyen tarih, kültür ve güç oyunlarına bağımlıdırlar. Bulunmayı bekleyen, bulununca da benlik duygumuzu sonsuza kadar güvence altına alacak, yalnızca geçmişin geri alınmasına dayanmaktan çok uzaktırlar. Kimlikler bizi konumlayan ve kendimizi konumladığımız farklı durumlara verdiğimiz isimlerdir, geçmişin öyküleridir" (Hall, 1998: 192).

Connelly, kimliğin ilişkisel ve kolektif olduğunu, aynı zamanda doğa ile kültürü bedensel bir anlayışa harmanladığı için biyokültürel olduğunu söyler. Varolması içinse ötekiliğe dönüştürdüğü farklılığı gereksinir. Kişisel kimlik, kişinin kendisini özdeşleştirdiği grup tarafından veya olmadığıyla (diğer kimliklerle) farklılıklarını karşılaştırarak belirlenir. Öyleyse kimliği oluşturan aslında bir dizi farklılıktır. Bu anlamda kimliğin aynı zamanda direnişlerden oluştuğunu söylemek doğru olur (Connelly, 1991:64). Zaten, kimlik politikalarının temelinde bazı sosyal grupların baskı altında olduğu düşüncesi yatar.

Kimlik, sosyalleşme sürecinde eğitim sistemi ve kitle iletişim araçlarının gibi sosyal kurumların etkisine bağlı olarak oluşur. Kişiler farklı sosyal durumlarda ortaya koydukları çoklu kimliklere sahip olabilirler. *Hemen hemen tüm kimlikler akışkandır. Her türlü kurum ve sosyal kimliklerin tümü zaman içinde farklı derecelerde esneklik ve akışkanlık sergiler.*

Hall'a göre kimlikler söylemsel uygulamaların bizim için inşa ettiği öznel yerleştirmelere geçici eklemlemelerdir. Kimlikler söylemler bünyesinde şekillenir ve farklılığı öne çıkarmasıyla ideolojiktir (2000:15-25).

“Küresel sanatın birçok önemli örneğinde, farklı kimlikler kozmopolit izleyicileri eğlendirmek için geçit töreni yapar. Kültürel sentez, ironi ve aleni kimlik performansları Batılıların göz zevkini okşar; Batılılar (Slavoj Zizek’in tartışmalı biçimde öne sürdüğü gibi) ancak gerçek anlamda öteki olmadıkları sürece ötekilikten rahatsızlık duymazlar” (Stallabrass, 2009:67).

Kimlik olgusu 1980 sonrası Türk sanatında sık sık işlenen bir konu haline geldi. Kahraman Türkiye’de kimliğin kültür gibi devlet tarafından belirlendiğini, bireyin özdeşleşeceği kimliğin kendi dışında önceden belirlenmiş olduğunu söyler (2004:75).

3.1.3.2. Cinsel Kimlik Tartışmaları

Toplumlar geleneksel olarak cinsiyeti²³ kişinin fiziksel anatomisiyle belirlenmiş ikili bir kavram olarak kabul ederler. İnsanlar anatomik olarak erkek veya kadın olabilirler. Ancak, “*Kadın ve erkek olmak, doğal ve doğuştan olarak adlandırılırken, kadınlık ve erkeklik toplumsallaşma süreci ile beraber kültürel bir yapılanmaya işaret etmektedir*” (Hepşen, 2010: 14). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet anatomik kabullerin bir sonucu olmak zorunda değildir (Giddens, 2012: 505). Cinsiyet önceden belirlenmiş bir aidiyetken cinsel eğilim kişisel tercihlere bağlıdır.

Toplumsal cinsiyet, kültürel değerlere, zamana ve yere göre değişiklik göstermektedir (Outhwaite ve Bottomore, 2003: 252). Farklı toplumsal gruplarda kimlik belirlenimleri farklılık gösterebilir. Toplumsal cinsiyet bu nedenle bir sabit değildir. Kültürün dinamizmi aynı şekilde toplumsal cinsiyete bağlı kimliklerde de kendini gösterir.

²³ İngilizce sex ve gender kelimeleri Türkçe’de karşılıklarını sırasıyla “cinsiyet” ve “toplumsal cinsiyet” olarak bulurlar.

Kadın çalışmaları konusundaki çalışmalara ağırlık verilmesi, çağdaş feminist ve Lezbiyen, Gey, Biseksüel ve Transeksüel (LGBT) hareketler kişiliğin ve ilişkilerin toplumsal cinsiyeti nasıl etkilediği ve toplumsal cinsiyet anlayışından nasıl etkilendiği üzerine çalışmaları tetiklemiştir.

Eril tahakkümün kuşatıcı niteliği sanat alanında da kendini belli eder. Kadınların daha az sanatçı kabul edilmesinin temelinde eril tahakkümü meşrulaştıran “*işaretler ve kodlarla çevrili dünya*” vardır (Nochlin, 1994:150). Kadınların eserleri ancak “*O kadar iyi bir ressam ki bir kadının yaptığını anlayamazsın*²⁴” gibi alaycı övgülere konu olur (Wallen, 2009).

Kancı, “*Toplumsal cinsiyet, cumhuriyetin ulus ve inşaa projelerinin temelinde yer aldığı için, kadının toplumsal rolü de tarihsel süreçte iktidarın istediği şekilde düzenlenmiştir*” görüşündedir (Kancı, 2009’dan aktaran Antmen, 2013:112). Erkek egemenliği doğal bir ‘*toplumsal inşadır*’ çünkü sosyal yapı “*üzerine kurulu olduğu eril tahakkümü onaylama eğiliminde olan büyük sembolik bir makine gibi işler*” (Bourdieu, 1998:9).

3.1.3.3. Melezleşme

Kimliğin modern anlayıştaki tanımı statik ve önceden belirlenmiştir. Postmodern anlayışın çokkültürlülük söylemiyle ortaya çıkardığı yeni kültürel formları anlatan melez her an çözülmeye hazır, akışkan bir kimliktir. Laclau “*daha geniş bir cemaat içinde yaşayan somut/tikel bir grubun monadik²⁵ bir varoluş sürdürebilmesine imkan ve ihtimali*” olmadığını söyler. Çünkü, kimlik ancak diğer gruplarla olan ilişkiler sisteminin tanınmasıyla tariflenebilir. “*Diğer gruplardan farklı bir kimlik aynı zamanda, ötekinin de kendine ait bir kimliği olduğunu iddia etmek zorundadır*” (2012:23).

²⁴ Hans Hoffman bu sözleri Lee Krasner’in işleri için sarf etmiştir.

²⁵ Monad: (Yun. monas = bir olan) 1. (Eski Yunan felsefesinde) Bölünmez birlik (Platon’da idea). 2. (Giordano Bruno da) Fiziksel ve ruhsal gerçekliğin öğelerinden her biri. 3. (Leibniz’de) Artık bölünemez bir birlik olan sonsuz sayıdaki tözlerin her biri. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.57fc97c31a6ae2.10722296 Leibniz monadları birbirinden farklı nitelikler taşıyan temel tözler olarak tanımlar.

Çokkültürlülüğün var olabilmesi için bir evrensel inşasına ihtiyaç vardır. Bu da bir kültürel kimliğin diğeri üzerinde söz hakkına sahip olmadığı durumda, tikelliklerin tümelle birarada varolmasıyla mümkün olur. Aksi takdirde, çokkültürlülük bugünkü haliyle ancak bir yüzer gezer /boş gösterendir.

Baudrillard *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme* adlı eserinde transeksüelitenin cinselliğın çok ötesine taşınan bir kavram olduğunu söyler. Bu “trans” durum bir geçişkenliği ifade etmekte, ekonomi, transekonomi, estetik, transestetik formuna dönüşmektedir. Her türlü kimlik bundan böyle geçişkendir (2002:7).

Küreselleşme kültürel melezleşmeyi beraberinde getirir. Ancak küreselleşmenin beraberinde getirdiğı melezlik bir yandan siyasi ve kültürel egemenliğı sonlandırır, bir yandan da gerici bir söylem olarak eşitsizliğe sebep olmak arasında çelişkili bir kavram olarak var olur.

Melezleşme Jameson’ın kitabının adından²⁶ esinlenerek küreselleşme’nin “*kültürel mantığıdır*”. “...her kültürde diğeri kültürlerin izlerinin olduğu” gerçeğinin farkına varan medya şirketleri ve pazarlamacılar pazardaki bu nişini değerlendirmek için harekete geçerek kültürlerarası bağlar kurmaya çalışır (Kraidy, 2005:148). Melezleşme ele alınması zor bir kavramdır. Melezleşmeye her yöne çekilebilecek bir tanım vermeyi uygun görmeyen Kraidy, “*farklı tür melezleşmeleri bütünleştirebilecek bir çerçeve*”yi destekler (2005:iv).

Said’in Oryantalizm olarak kavramlaşan kolonyal söylemini eleştiren Bhabha, bu söylemin heterojen ve zıtlıklarla dolu yapısına dikkat çeker. Bhabha’nın hibridite kuramı kolonyal söylemin homojenliğine karşıdır. Bhabha’nın kültür, söylem ve kimlik tanımları tek boyutlu değil, akışkan ve ikirciklidir (Acheraiou, 2011:90). Bhabha’ya göre, “*Kültürün tüm biçimleri devamlı bir hibritleşme sürecindedir.*

²⁶ Kraidy 2005’te melezleşme olgusunu incelediğı *Hybridity or the Cultural Logic of Globalization* kitabını yazdığında Jameson’ın *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* adlı kitabından esinlenerek bu adı koymuştur.

Bence hibritleşmenin önemi üçüncünün ortaya çıktığı iki orijinal anın izinin sürülememesi değildir. Daha ziyade hibritleşme farklı konuların ortaya çıkmasını sağlayan ‘üçüncü mekandır’” (Bhabha, 1994:211’den aktaran Acheraiou 2011:90-91). Bhabha kültürlerin özgünlüğü olduğu görüşünü paylaşmaz. Kültürün melezleştiği uluslararası bir kültür peşindedir.

Melezleşme kendi içinde çelişkilerle dolu da olsa, kavram ve fikirlerin birleşimidir. Bhabha, melezliği siyasi ve kültürel egemenliğin yıkımı, otorite üzerine geleneksel söylemlerin kaynağındaki bir karmaşa olarak tanımlar (Bhabha 1994, pg. 112).

Kültürler gerek savaş ve ticaret gerekse göç sebebiyle her zaman birbirlerini etkilemişlerdir. Ancak son yıllarda kültürel kimliği oluşturan ortak dil, köken, din, gelenekler ve değerler, küreselleşmeyle ve bunun getirdiği kültürlerarası etkileşimle çok büyük değişikliklere uğramıştır.

Aynı zamanda kimliğin her geçen gün önceden belirlenmiş kodlardan uzaklaştığını ve bireysel seçimlerin kimlik konusunda daha fazla geçerlilik kazandığını söylemek de mümkündür. Zorunlu veya isteyerek kendi kimliklerinden uzaklaşarak başka kültürü benimseyen kimlikler yok olurlar. Kimliklerin yok olduğu, akışkan hale geldiği bu belirsiz ortam bazı kesimlerin kimliklerini daha sıkı bağlanarak bu kaygan ortama karşı duran bir mücadele sergilediklerini de söylemek gerekir.

Kahramana’ya göre postmodernite kimlik anlayışıyla da moderniteden uzaklaşır. Postmodern bireyin kimliği tanımlanmış değildir. Ancak tanımsız dahi olsa kimlik bireyden öndedir (2007:17).

3.1.3.4. Ulusal Kimlik ve Ulus – Devlet Tartışmaları

Smith'in ortaya koyduğu ulusal kimliklerin beş belirgin özelliği bir anavatan, ortak efsaneler ve tarihi hatıralar, ortak kitle halk kültürü, ortak yasal haklar ve ortak bir düşmandır (1991:14).

Ulus-devletlerin halklarına uygun gördüğü Ulusal Kimlik elbette farklı topluluklar tarafından farklı karşılandı. Bu resmi kimlikler, geleneksel değerlerle örtüştüğü sürece kimlik bunalımları ortaya çıkmayacaktı. Aksi takdirde, her kimliğin bağıntısal olduğunu ve her kimliğin var olmasının koşulunun bir farklılığın doğrulaması olduğunu kabul ettiğimizde anlaşmazlıkların ne kadar doğal olduğunun farkına varabiliriz (Mouffe, 2005:2).

Milliyetçilik ve vatanseverlik “öteki”ne dayalıdır. Milliyetçilik kapalıdır - yabancıyı ‘kusar’-, vatanseverse içine çekebileceğini düşündüğünü kabul eder. Çünkü, birlik, ancak bir sınır çizip, sonra ‘biz’ ve ‘onlar’ arasındaki farklılığın vurgulanmasıyla ortaya çıkar (Bauman, 2000: 172-178). Kolektif kimlikler “biz” demek için gereksindikleri “onlar”ı yaratırlar. Bu yüzden modern dünya düzeninde “onlar”ın “öteki”ye dönüşmesi kaçınılmazdır. Hatta, öteki tarafından yoksayılan ya da yutulan kimliklerin bile dışlayıcı olduklarını söylemek mümkündür. Ötekileştirilenin ötekileştirdiği kimlik de yine aynı vurguyu kendinden farklı kimliklere yapar.

Ulus-devlet, ulus veya millet denen bir kültürel kimliğe bağlı en önemli jeo-politik birimdir. Ulus bir halkın özgün tüm ulusal değerlerini içinde barındıran bir kavramdır. Ulus kavramının temel bileşenlerinin ortak bir tarih, bir kültür ve dil olduğu görüşü vardır. Bireylerin ortak bir ülkü veya bilince sahip olduğu toplumlar da, ulus devletlerdir. Ulus devletler milli egemenlik kavramını benimserler. Ulus devletin üzerinde başka bir devletin etkisi kabul edilemez. Milli sınırlar içinde tek egemen güç devlettir.

Genellikle ağırlıklı olarak kullanılan bir dil, ortak hafızada yer etmiş tarihi olaylar ve edebiyat, eğitim sistemi gibi kültürel etkenler bir ulus-devleti oluşturur. Bireyler belirlenmiş sınırlar içinde ortak bir kimlik tanımıyla yaşarlar. Her birey nereye ait

olduğunun bilincindedir. Kendinden beklenenleri bilir. Böylece insanların aidiyet inançları bu sınırları bir arada tutmaya yarar.

Bu nedenle devlet siyaseti ulusal bir kültür oluşturmak zorundadır. Aynı kökenden gelen bir milletin nüfusunu oluşturduğunu varsaydığı için, Ulus-devlet, bir dil siyaseti güder. Bu dil siyasetiyle kendi ulusal tarihini yayarak bir birlik hissi uyandırma gayreti içinde olacaktır. Bir ulus, bir devlet ideali, etnik azınlıkları görmezden gelme yanlısıdır. Bu tutum zaman zaman kültürel asimilasyon, sınır dışı etme, hatta zulüm ve soykırım uygulamalarını beraberinde getirmiştir.

Ancak küreselleşmenin küresel dünya devletlerini kaçınılmaz bir şekilde kapsayarak dönüştürmesiyle sınırlar ortadan kalkmış ve ulus devletler kendi iradelerini ve karar alma mekanizmalarını belirli bir ölçüde yitirmişlerdir. Karar mekanizmaları küresel siyasi ve toplumsal politikaların yanı sıra ekonomik anlamda güçlü çokuluslu şirketlerin ve belirli kurumların eline geçmiştir. Ne de olsa küreselleşme olgusunun dayattığı yeni dünya düzeni aynı zamanda kapitalizmi alternatif olmayan bir sistem olarak sunmaktadır. Kazgan konuyla ilgili şunları söyler; “*Uluslararası sermayenin dayatma ve darbelerine karşı tek koruyucu örgüt niteliğinde olan ulus devleti çözme yolunda dışardan gelen baskılar, eski sömürge düzeninin yeni bir çerçevede geri gelmesinden başka bir şey değildir*” (2004: 40).

Küreselleşmenin önlenemez bir hızla ilerlemesiyle ulus-devlet anlayışının nereye doğru gittiği ciddi bir tartışma konusu haline gelmiştir. Bazı görüşlere göre, tüm dünyanın ağlarla birbirine bağlanması uluslararasılık fikrini ortaya koymuştur. Milliyetçiliğin yerini küresel vatandaşlık anlayışının alacağı, egemenliğin dünya barışına bir engel oluşturan modası geçmiş bir akım haline geleceği düşünülmüştür. Bundan 20 yıl kadar önce, Francis Fukuyama devletlerin büyük toplumsal tasarımlarının çıkmaza girdiğini, sivil toplumun sorumluluklarının arttığını belirtir. Ona göre, ‘demokrasi’ ‘ulus-devlet’in yerini almaktadır (Fukuyama:1995). Ancak ulus-devlet modeli tam da geçmişe ait bir kavram olduğu düşünüldüğü anda geriye dönüş yaşamaktadır. Avrupa Birliği üye ülkelerindeki milliyetçilik çağrıları ve esen popülizm rüzgarlarının yanı sıra 2016’da Brexit sonuçları, ardından 2017’de Donald

Trump'ın Amerika Birleşik Devletleri'ndeki beklenmedik zaferi yeniden bir ulus-devlet anlayışına dönüşümün göstergeleridir.

3.1.3.5. Kimlik ve Sanat

Postmodern anlayış çağdaş sanatla alt kimlikleri ve özellikle de cinsel kimlikleri tartışmaya başlayacaktır. Sanatçılar kolektif kimliği ele almakla kalmaz, bu kimliği yapı bozumuna uğratar ve yeni bir kimlik ortaya koymayı deneyimlerler.

Afrikalı Amerikalı sanatçı Kara Walker kimlik, toplumsal cinsiyet ve ırk meseleleri üzerine yoğunlaşır. Amerikan İç Savaşı öncesi dönemde ev işlerinde çalışan Afrikalı Amerikalı kadın kölelerin aynı zamanda bir seks objesi olarak görülmesi meselesini şekerden yapılmış bir Sfenksi andıran "A Subtlety" adlı işle ele alır. Eski bir şeker rafinerisi içindeki devasa heykel kimlik meselesini köle, kadın, ırk ve güç kavramları üzerinden ele alır.



A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby
<http://jezebel.com/kara-walker-addresses-reactions-to-a-subtlety-installat-1646613230>

Sanat sahnesinde cinsel ve ırksal ayrımcılığa uğradıkları için görünürlüğü olmayan kimlikleri ele aldıkları işlerle 1984'te ortaya çıkan Guerilla Girls sanatçıları tanınmamak için goril maskeleri takıp tarihteki önemli kadınların isimlerini mahlas olarak kullanıyorlar. 1985'te kadınların ve beyaz olmayan sanatçıların sergi ve yayımlardan dışlanmasını konu ettikleri poster kampanyasında reklam dünyasının görsel dilini kullanarak sanat "vicdanı" oldular (Kleiner, Gardner's Art through the Ages, 2010:769).



Guerilla Girls, Metropolitan Müzesi'ne Girebilmek için Kadınlar Çıplak mı Olmalı? 1989. 28 x 71 cm. Tate Koleksiyonu.

Guerilla Girls, *How Many Women Artists Had One-Person Exhibitions in NYC Art Museums Last Year?* . 1985. İmge: 43 x 56 cm. Tate Koleksiyonu

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-how-many-women-artists-had-one-person-exhibitions-in-nyc-art-museums-last-p78811>

Batılılaşma sürecinde Türkiye’de kadın imgesini inceleyen Özlem Şimşek’in çalışmaları batı geleneğini benimsemiş Türk sanatında kadın imgeleri, çıplaklık ve kimlik meseleleri üzerine arkeolojik bir kazı niteliğindedir. Sanatçının feminist bakış açısıyla ele aldığı parodik alıntı (temellük, appropriation) yaklaşımı, kimliğine büründüğü kadınları ve onların rollerini “iğşa eder”.



Özlem Şimşek, “ ‘Büyük Abla’ Leyla Gamsız’dan Sonra” Video 0,33”. <http://zilbermangallery.com/epik-ayartma-e72-tr.htm>

Şimşek’in amacı, “*Derrida’nın düşüncelerimiz üzerine kendini tüm ağırlığı ve yoğunluğuyla empoze eden çok katmanlı bir tarihsel birikim olarak nitelendirdiği ‘temsil otoritesi’ni tersine*” çevirerek farklı bir okuma sunmaktır (Antmen, 2013:47).

Şimşek, kendi bedeni üzerinden ‘*kadınların deneyimlerini hatırlatmak için temellük*’ tavrıyla, başka kadınların kimliklerini üstlenir. Böylece, hem ‘*kendi kimliğini her defasında yeniden inşa*’ ederek kadınların kimliklerin oluşumuna dikkat çeker, hem de ‘*toplumun görünüş odaklı*’ algısına işaret eder (Antmen, 2013:48).

Postmodern temellük sanatçıları sanat eserinin ‘orijinal’i kavramını reddederler. Bu sanatçıların temellük eserlerle yapmayı hedefledikleri, imgeyi yeni baştan bir bağlama yerleştirmedir. Böylece eserin yeniden okunması için bir fırsat doğar. Yeni okumada yepyeni kavramlar ve anlamlar söz konusu olabilecektir.

Sanatta müellif meselesinin modası geçmiş bir kavram olarak düşünen temellük sanatı Barthes'ın "*Müellifin Ölümü*" kitabında ortaya koyduğu " bir eserin açıklaması onu yaratan kişide aranır... (ancak)... konuşan müellif değil, dilin kendisidir" fikrinden beslenir (1967). Bu algı çerçevesinde, Şimşek'in yapıtlarıyla karşılaşan izleyicide işte bu etkiyi yaratacaktır. Her bir resim, her farklı kimlik, izleyiciye yeni bir okuma şansı vermeyi hedefler. "*Böylece her bir yeniden üretim ... verili dili tersine çevirerek farklı bir okuma yapmaya çağıran bir tür davete dönüşür*" (Antmen, 2013:53).

3.2. 1990-2000 arası Türkiye'nin Siyaset

1990'lara damgasını vuran en önemli meseleler arasında Kürt Sorunu'nun hızla tırmanışa geçmesi, kimlik tartışmaları, köktendinci anlayışın güçlenmesi ve fail-i meçhul cinayetler vardır. 1990'lar, 31 Ocak'ta Türk Hukuk Kurumu Başkanı Muammer Aksoy, 7 Mart'ta Hürriyet Gazetesi yazarı Çetin Emeç, 4 Eylül'de yazar ve düşünür Turan Dursun ve 6 Ekim'de tarihçi ve siyaset bilimci Bahriye Üçok suikaste kurban gitmesiyle başladı.

Aynı dönemde İslam kimliğini öne çıkaran cemaatler de yükselişe geçti. Böylece, köktendinci anlayış bir iktidar alternatifi olabilecek güce kavuşmuştu. Taslaman, Türkiye'nin küreselleşme sürecinde hızla yol katederek merkezin özellikle ekonomi üzerindeki hakimiyetini azalttığını, merkezin her alandaki hakimiyeti azaldıkça, İslami kesimden gruplar piyasa ekonomisinin nimetlerinden faydalandığı görüşündedir (Taslaman, 2011:172). Nitekim, 1980 sonrası küreselleşen Türkiye'de serbest piyasa ekonomisi bu kesimin ekonomik gücünün artmasına sebep olmuştur. Bu aynı zamanda İslami söylemleriyle öne çıkan partilerin yükselmesine en önemli nedenlerden biridir. Gülalp, küreselleşmenin meydana getirdiği koşulların siyasal İslam'a katkıda bulunduğunu söyler. Ayrıca modernizasyon kuramının ekonomik kalkınmayla dinin ters orantılı olduğu savının da Türkiye'de geçerli olmadığını ekler (Gülalp, 2001:436-440). Bu ideolojik güç, bugün de halen Türk siyasetinin ana çizgisini belirlemektedir.

1990, dünya çapında da büyük etkileri olacak Körfez Savaşı ya da Çöl Fırtınası Harekatı'nın da başladığı yıl olacaktı. Gerginlik Irak'ın Kuveyt'ten bazı talepleri sebebiyle başladı. Irak Osmanlı İmparatorluğu döneminde Basra Vilayetinin bir parçası olan Kuveyt'i kendi topraklarından sayıyordu. Ayrıca İran-İrak savaşı sonrası Irak'ın petrol gelirleri savaş zararlarını karşılayamaz duruma gerilemişti. Kuveyt ve Birleşik Arap Emirlikleri OPEC'in öngördüğü petrol üretimi kotasını aşılıyor, fiyat politikalarında neredeyse yarı yarıya bir düşüşe sebep oluyordu. Sonuç olarak, 2 Ağustos 1990'da Irak Kuveyt'i bombalayacaktı.

Türkiye Körfez Bunalımı sırasında Amerika Birleşik Devletleri'nin yanında yer aldı. Irak sınırına askeri güç yığdı ve İncirlik ve Güneydoğu havaalanlarını müttefiklere açtı. Turgut Özal'ın savaşla ilgili yorum "*bir koyup beş alacağız*" olmuştur (Çavdar, 2008:285).

Büyük medya kuruluşları, 17 Ocak 1991'de Irak'ın bombalanmasından itibaren yakın takibe aldığı savaşın nasıl bir trajediye yol açtığı ve nasıl bir şiddet içerdiğini insanlara anlatma fırsatını kaçırmıştır çünkü ciddi bir medya manipülasyonu ile Irak'ta ölen yerli halktan hiçbir haber kurumu bahsetmemiştir. Hatta "*CNN'in sevimli hale soktuğu savaş... dünya tarihinde ilk kez*" insanlar tarafından sempatiyle karşılanmıştır (Çavdar, 2008:286). Jean Baudrillard Körfez Savaşı'nın tarihin en büyük hilesi olarak tanımlar (Baudrillard, 1991:72). Kısıtlı ve taraflı medya insanların bilgiye ulaşımını yönlendirmiş ve sansürlemiştir.

Türkiye'de 1990 yılının en önemli olaylarından biri de 30 Kasım 1990'da başlayıp 4-8 Ocak 1991'de yapılan "Zonguldak-Ankara yürüyüşü" ile sona eren Türkiye Taşkömürü Kurumu maden işçilerinin gerçekleştirdiği Zonguldak Grevi'dir. 1980 sonrası uygulanan 24 Ocak Kararları ekonomik modelinde kömür, demir-çelik, petro-kimya yatırımlarının küçültülmesi de öngörülüyordu. İlgili alanlarda ücretler de düşürülmüş ve işçinin sendikal hakları 12 Eylül darbesiyle elinden alınmıştı. Gitgide yoksullaşan işçi sonunda grev kararı aldı. Zonguldak halkının da verdiği destekle uzun süre devam eden grevde bir süre hiçbir anlaşmaya varılamadı. Sonunda işçilerin Ankara yürüyüşü başladı. Kırk iki bin maden işçisine eşleri ve halktan bir kalabalık da eşlik ediyordu. Ancak özelleştirme, emeklilik, işten

çıkarmalar gibi alanlarda karşılıklı kabul sağlayacağı umulan grev bir sonuç vermedi. İşçiler Genel Maden-İş Sendikası yönetiminin kararı üzerine Zonguldak'a geri döndü (Çavdar, 2008:309-310).

20 Ekim 1991²⁷ seçimlerinden aslında 1950'lerin Demokrat Parti ve 60 ve 70'lerin Adalet Partisi geleneğinin temsilcisi olan Süleyman Demirel'in DYP'si önde çıktı. Böylece Türkiye'de yeni bir koalisyon dönemi başlıyordu. Doğru Yol Partisi, 20 Kasım'da Sosyaldemokrat Halkçı Parti ile koalisyon kurdu.

1991 genel seçimlerinde Süleyman Demirel'in DYP'si Erdal İnönü'nün Sosyal-demokrat Halkçı Parti ile koalisyona gitti. 25 Kasım 1991'de Demirel'in paylaştığı yeni hükümet programında iki partinin ortak amacının "... Türkiye'yi uygar dünya ile bütünleştirmek ve böylece, barış, hoşgörü, güvenlik ve refah Türkiye'sini yaratmak" olduğunu söylüyordu (Kongar, 2002:328).

21 Mart 1992'de Nevruz olayları sırasında Şırnak, Cizre ve Adana'da 38 kişi öldü. 11 Temmuz 1992'de 24 yeni üniversite kuruldu. 9 Eylül 1992'de "kapatılan siyasi partilerin aynı adla tekrar açılmasını engelleyen yasa"nın kaldırılması üzerine CHP yeniden açıldı.

24 Ocak 1993'te Cumhuriyet yazarı Uğur Mumcu arabasına konan bombayla öldürüldü. Demokratik değerlerin ve insan haklarının savunucusu Mumcu Kürt sorunu, Abdullah Öcalan, Mehmet Ali Ağca ve Papa suikasti, 12 Eylül, terör, mafya, Türkiye'de kapitalizm ve emperyalizm gibi konuların perde arkasını araştırırken ilkelerinden hiç ödün vermedi. Bugün Mumcu cinayetinin faileri halen bulunamadı.

17 Nisan'da Sekizinci Cumhurbaşkanı Turgut Özal yaşamını yitirdi. Mayıs ayında Başbakan Süleyman Demirel Cumhurbaşkanı seçilerek Başbakanlık görevinden ayrıldı. Böylece, DYP'nin başkanlık koltuğuna oturan Tansu Çiller, aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kadın başbakanı oldu.

²⁷ (Bkz: Ek G: 1991 Türkiye Genel Seçim Sonuçları)

2 Temmuz 1993'te Sivas'ta Pir Sultan Abdal Kültür Derneği'nin düzenlediği Pir Sultan Abdal Şenlikleri sırasında Madımak Oteli'ne saldıran 15.000 kişilik bir grup oteli ateşe verdi. 33 konuk, iki otel görevlisi ve iki saldırgan hayatlarını kaybetti.

27 Mart 1994 yerel seçimlerinde merkez sol partilerin oy oranlarının gerilemesi üzerine SHP ve CHP birleşme kararı aldı. Böylece SHP fesh edildi. 18 Şubat 1995'te SHP ve CHP birleşecek, Genel Başkan Hikmet Çetin olacaktır.

1994'e gelindiğinde Cumhuriyet tarihinin en yüksek cari açığına ulaşılmış, Çavdar'ın "sözde liberal ekonomi" politikası olarak adlandırdığı sistemin ülkeyi ekonomik buhrandan kurtaramadığı ortaya çıkmıştı (2008:292). 1980'de uygulamaya konan 24 Ocak Kararları ekonomiye istikrar getireceği iddiasıyla alkışlanmıştı. Ancak fiyat artışı hızla artarken liranın değeri hızla düştü. Dış borçlar arttı, sanayi ihmal edildi. İhracat arttı ama ithalat bu orandan kat kat fazlaydı. Dış ticaret açığı hiç ulaşmadığı rakamlara ulaştı. Toplum sosyal ve kültürel refah peşinde koşmayı bıraktı, kendi çıkarları peşine düştü. "... ekonomi öylesine amaç haline getirilmiştir ki, toplumsal refahın birçok bileşeni kar mekanizmasına kurban edilmiştir" (Çavdar, 2008:286).

Bunun üzerine, IMF'nin uyarıları doğrultusunda "5 Nisan Kararları" olarak adlandırılan yeni bir kemer sıkma politikası açıklandı. Bu kararlardan bazıları, kamu gelirlerinin arttırılması için ek vergi alınması, kamu harcamalarının kısılması, enflasyonun düşürülmesi, Türk Lirasına istikrar kazandırılması ve ekonomi alanında sosyal dengelerin sağlanmaya çalışılması yönündeydi (DPT, 1994). Emeklilik yaşları arttırılıyor ve hububat, şeker pancarı ve tütün dışında tarımsal ürünlerde sübvansiyon kaldırılıyordu. Paket aynı zamanda pek çok kamu kuruluşunda özelleştirmelerin yapılmasını da öngörüyordu (Çavdar, 2008:329). 5 Nisan Kararları kısmen hedeflerine ulaşmış olsa da amaçlarını tam olarak gerçekleştirememiştir. Sonuç olarak 1980'den beri Türkiye ekonomisinin üretim değeri olarak önemli artışlar kaydetmesine rağmen istikrarlı bir ekonomik büyüme yakalayamadığını söylemek gerekir.

1990'lı yıllar aynı zamanda bir Cumhurbaşkanı'nın adının rüşvet olaylarına karıştığı karanlık olayların da dönemi olacaktı. 19 Eylül 1994'te Emlak Bankası eski genel müdür Engin Civan'ın silahlı saldırıya uğramasıyla Civangate skandalı olarak anılacak skandal patlak verdi. Skandal Turgut Özal'a kadar uzanıyordu.

30 Aralık 1994'te senarist, hikaye ve deneme yazarı Onat Kutlar ve arkeolog Yasemin Cebenoyan The Marmara Oteli'nin girişindeki pastanede patlayan bomba sonucu hayatlarını yitirdiler.

6 Mart 1995'te Türkiye ve Avrupa Birliği üyesi ülkeler arasında Gümrük Birliği anlaşması imzalandı. 12 Mart'ta Gazi Mahallesi'nde kahvehanelerin taranması sonucu bir kişi öldü. Ardından çıkan protesto olaylarında 21 kişi hayatını kaybetti. Yapılan otopsi sonucunda yedi kişinin polis kurşunuyla öldüğü tespit edildi.

23 Temmuz'da 1982 Anayasasının 16 maddesi TBMM tarafından değiştirildi. Yapılan Anayasa değişiklikleri ile Üniversiteler ve sendikaların üzerindeki baskılar kısmi de olsa azaltılarak demokratikleşme yönünde bazı adımlar atıldı.

25 Aralık 1995'te *Figen Akat* adlı Türk gemisi Bodrum açıklarında bulunan Kardak Kayalıkları'nda karaya oturdu. Kayalıklar üzerinde hak iddia eden Türk ve Yunan makamları arasında gerilim yaratan Kardak Krizi tarafları çatışmanın eşiğine getirdi.

90'lar aynı zamanda insan hakları ihlallerinin de son derece arttığı bir dönem olarak da Cumhuriyet tarihine geçecektir. İnsan Hakları Derneği'nin hazırladığı 1996 Yılı İnsan Hakları İhlalleri Bilançosu'na göre bu yıl içinde faili meçhul cinayetlerde 78 kişi, yargısız infaz, işkence sonucu ve gözaltında 190 kişi ölmüş ayrıca 140 kişi düşünce suçundan hapse atılmıştır (İnsan Hakları Derneği, 2007).

8 Ocak'ta 1996'da Ümraniye Cezaevi'nde öldürülen tutukluların cenazesinde tutuklanan Evrensel gazetesi muhabiri Metin Göktepe gözaltında öldürüldü.

3 Kasım 1996'da Susurluk'ta meydana gelen kaza DYP Milletvekili Sedat Bucak, Emniyet Müdürü Hüseyin Kocadağ ve ülkücü militant Abdullah Çatlı'nın aynı araçta seyahat ettiğini ortaya çıkardı. Hayatını kaybeden ve Kırmızı Bülten'le aranan Çatlı'nın sahte polis kimliğinde Mehmet Ağar imzası olduğu ortaya çıktı. Devlet – mafya – polis – mafya ilişkisi toplumun tepkisini çekti. 1 Şubat 1997'de skandal nedeniyle “Sürekli Aydınlık İçin Bir Dakika Karanlık” eylemi başladı. (Sürekli Aydınlık İçin Yurttaş Girişimi adına Avukat Ergin Cinmen'in hazırladığı basın bildirisi için Bkz: Ek H).

1996'da Refah Partisi ve DYP koalisyonu girdi. Refah Partisi İslami vizyonuyla cami yapımı, nü heykellerin kamusal alanlardan kaldırılması, modern oyun ve gösterilerin yasaklanması gibi bir dizi eyleme girişti. 28 Şubat 1997'de ordu hükümetin radikal dinci politikaları sebebiyle Başbakan Necmettin Erbakan'a istifa etmesi yolunda bir muhtıra göndererek Refah Partisi'nin hükümetten çekilmesini istedi. 28 Şubat Kararları sürecini takiben Yargıtay Cumhuriyet Başsavcısı Vural Savaş 21 Mayıs'ta Refah Partisi'nin "Lâik Cumhuriyet ilkesine aykırı eylemler" gerçekleştirdiği iddiasıyla dava açtı. Dava sonucuna göre Refah Partisi, 1998'de Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılacak ve Necmettin Erbakan beş yıl süreyle siyasetten men edilecekti.

Postmodern darbe adı verilen bu dönemin ardından Refah Partisi kapatıldı ve yerine Fazilet Partisi kuruldu. Bu müdahalenin eğitim adına büyük bir fayda sağladığını belirtmek gerekir. Müdahalenin ardından yapılan eğitim reformunda zorunlu eğitim 5 yıldan 8 yıla çıkartılmıştı.

“Refah-Yol iktidarı ilk günden itibaren çeşitli gerici ve aşırı İslamcı eylemlerle ile başladı” (Çavdar, 2008:336). Refah-Yol iktidarı döneminde tarikatların hızla yükseldiğini, *“...tarikatların yarınsız, çaresiz yığınları çektiğini”* söylemek mümkündür (Çavdar, 2008:336).

17 Ocak 1999²⁸'da Ecevit hükümeti ANAP, DYP ve bağımsız milletvekillerinin oylarıyla güvenoyu aldı. Ardından, 16 Şubat'ta Abdullah Öcalan'ın Kenya'da yakalanarak Türkiye'ye getirildi.

17 Ağustos 1999'da 17 binden fazla insanın hayatını kaybettiği Marmara Depremi oldu. Merkez üssü Gölcük olan 7,4 şiddetindeki deprem yüzyılın en büyük felaketlerinden biri olarak bilinir. Aynı yıl 12 Kasım'da Düzce'de gerçekleşen depremdeyse 845 kişi hayatını kaybetti.

3.3. 1990 - 2000 Arası Türkiye'nin Sanat Ortamı

Küreselleşmenin ekonomik, sosyal ve jeopolitik etkilerinin kendini bütün gücüyle gösterdiği bir dönem olarak 1990'larda ilk defa bir küresel sanat sahnesinden bahsedilmeye başlandı. 1980'lerin baskıcı tavrının ardından "1990'larda modernleşme sürecinin ısrarla altını çizdiği sanatçının misyonu kavramı ve devlet-toplum sanat ilişkisi bağlamında aydınlanmacı rol, sanatçılar tarafından terk edilir" (Çalıköglu, 2008:9). Yine 90'larda dönemin ruhuna uygun olarak 'kimlik siyaseti' meselesi sanatçılar tarafından sıklıkla sorunsallaştırılarak bu meselelerin küresel, sosyal, kültürel ve siyasi boyutları tartışıldı.

Levent Çalıköglu, "Eklektik yapısı ile 1990'ların sanatı modernizmde olduğu gibi geleneği cüretkar bir şekilde reddetmeden birçok geleneğin bileşimini öngörür... Her şeyin hafiflermiş gibi görüldüğü yeni imge ve benzeşim kültürü içerisinde, kişisel hikayelerle, dışarıda bırakılmış kahramanlar ve onların tarihleriyle ilgilenilir... sahibinin açık imzasına dönüşen modernist belirleyici üslup yadsınır, 'yüksek' ve 'alçak' kültür, 'seçkin' sanat ve 'kitle' sanatı arasındaki modernist ayrımlar yıkılmaya çalışılır" görüşündedir (Çalıköglu 2008:11).

Böylece, sanatçı bakışlarını yakın çevresine çevirir. 90'larda bir diğer konu sanatçıların kimlik meseleleriyle örülmüş alt kültürlerin sesi olma çabasıydı. Pek

²⁸ 1999 Türkiye Genel Seçim Sonuçları için Bkz. Ek I

çok sanatçı kimlikle ilgili kalıpyargıları ele alan işler yaparak insan haklarına, sosyal güvensizlik ve kültürel eşitsizlik meselelerine kamunun dikkatini çekmeye başladı.

Teknoloji sanatçıların sesinin daha uzaklardan, daha yüksek duyulmasını sağlayınca kültürler arası ilişkiler ve etkileşim önem kazandı. Teknoloji sanat alanına hızla sızdığına, yepyeni sanatsal pratikler kendini göstermeye başlar. 1960'larda sanat dünyasında yeni bir medya olarak ortaya çıkan video sanatı 90'lı yıllarda Türkiye'de sanatçılar tarafından sık sık tercih edilen bir teknik olarak belirir. Teknolojinin ivme kattığı küreselleşme Türkiye çağdaş sanat sahnesinin dünyayla bütünleşmesini sağlar. Böylece sanatçılar da kişiler arası etkileşimi ele alan ve bunu destekleyerek bir medyum olarak kullanan kolektif işler de ön plandaydı.

Çalışmanın bu kısmında 1990'larda Türkiye'de sanatla ilgili kısa bir genel bilgi verilecektir. 2000 yılının sanat ortamının yapısını 90'larla daha iyi anlamak mümkün olabilir. Semra Germener bu dönemden şöyle bahsedecektir: "...(1990-2000 dönemi) sanatçıların dışa açılma çabalarının sonuç verdiği, evrensel düzeyin yakalandığı bir dönem olmuştur. Çağdaş demokratik düşünce doğrultusunda biçimlenen, yaratıda sınır tanımayan çoğulcu görüşler Türk sanatında da yerini almış, sanat dili bu görüşlere koşturarak çeşitlenmiştir" (Germener, 2008:17).

Öncelikle toplu sergilere göz atmak gerekirse, 1989'da yapılan A,B,C,D sergilerinin 1990'larda devam ettiğini görüyoruz. Bu sergiler kapsamında ikincisi 1990'da düzenlenen Sekiz Sanatçı Sekiz İş: B Sergisi Atatürk Kültür Merkezi'nde gerçekleştirildi. Bu sergilerin belirgin bir yönü daha kavramsal işlere yer vermesiydi. 1992'de A,B,C,D sergilerinin üçüncü adımı olan 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi, ardından da 1993 yılında 10 Sanatçı 10 İş: D Sergisi Nişantaşı'nda iki mağazada ve Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirildi.

Döneme damgasını vuran bir diğer sergi dizisi Genç Etkinlik Sergileriydi. 1995-1998 yılları arasında düzenlenen Genç Etkinlik Sergileri Halil Altındere, Melis Buyruk, Nuri Bilge Ceylan, Taner Ceylan, Yiğit Yazıcı, Şener Özmen, Ferhat Özgür gibi bugün adını sıklıkla duyuran genç bir sanatçı grubunun ön plana çıkmasını sağladı. UNESCO AIAP Ulusal Komitesi Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği

tarafından düzenlenen Genç Etkinlik Sergileriyle ilgili dönemin Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Başkanı Hüsamettin Koçan, “*Genç Etkinlik, sanat alanında gerek eğitim, gerekse sanat ortamı tarafından tarif edilmekte ve bir bakıma kısıtlanmakta olan genç kuşak sanatçılara ve sanatçı adaylarına, özgür ve denetimden uzak bir söylem alanı açma projesidir*” diyordu (Koçan, 1996, 5). “*Güncel sanatın post-yapısalcı teorilerle ele alınmasına vesile olan*” Genç Etkinlik sergileri (Altındere, 2015:36) “*herkesin kabul edildiği ve herkesin iyi kötü kendini ifade edebildiği*” bir yerdi (Akay, 2015:82-86).

Yasemin Özcan’ın Vahit Tuna ile yaptığı söyleşide, Tuna, Genç Etkinlik Sergilerini şu sözlerle tanımlar:

“Özgür sanat, avangard üretim, ‘ben yaptım bal gibi de oldu’, deneysellik, kolektif bilincin uyarılması, sergi kurulmasındaki imece, inisiyatif almak, tartışmak vb. Bu heyecan verici başlıklar birinci etkinlikten sonra, çok daha büyük bir heyecanla, Anadolu’nun hemen hemen bütün güzel sanatlar fakültelerine yayılmış gibiydi” (Tuna’dan aktaran Özcan, 2016).

1990’larda aynı zamanda sadece merkezde değil, periferde de açılmaya başlanan özel kurumlar ve sayıları gitgide çoğalan özel üniversiteler sayesinde sanat daha erişilebilir bir konuma ulaşmıştır. Erdemci’ye göre, “*1990’lar, hem küreselleşme olgusuyla birlikte ortaya çıkan yeni alan ve işlevler için kadrolar yetiştirmek, hem de kültür-sanat alanında daha yaygın bir eğitim sağlamak amacıyla özel üniversitelerin ve özel sanat kurumlarının yapılandırıldığı bir dönem olmuştur*” (Erdemci, 2008:255).

1980’lerde bir ilke damgasını vuran İstanbul Bienali 90’larda aynı hızla gelişerek devam etti. 1992’de üçüncü bienal “Kültürel Farklılık” Vasıf Kortun yönetiminde gerçekleştirildi. Dördüncü İstanbul Bienali

"ORIENT-ATION – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü" üç yıl sonra René Block küratörlüğünde gerçekleşiyor, İstanbul odaklı bir gündem üzerinden yola çıkıyordu. Adıyla ilgili çok konuşulan Bienal için Beral Madra “oryantasyon” kelimesinin çağrışımları üzerinde durur. Ona göre “günümüz İstanbul’unun tanımlamak, kavramın içinde gizli olarak var olan “disorientation” kavramı ile” mümkündür (Madra 2003’den aktaran Pelvanoğlu, 2009: 273).

5. Uluslararası İstanbul Bienali, 1997’de Rosa Martinez küratörlüğünde gerçekleşti. "Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine" temalı bienalde “*Sanatın politik düşünceden soyutlanamayacağı fikri yoğun olarak*” hissediliyordu (Evren, 2015:14). 1999’da Paolo Colombo 6. İstanbul Bienali "Tutku ve Dalga"yı düzenledi. Colombo, “*başlığın, hem sanatçıyla seyirci arasında bir akrabalığı hem de İstanbul kentini meydana getiren farklı din ve dilden insanları yansıtacağını umduğu bir topluluk ruhunu öngördüğü*” düşüncesindedir (Colombo 1999’dan aktaran Pelvanoğlu, 2009:280) .

1990 - 2000 arasında Küratörlü sergilerden bahsetmek gerekirse, başta Ekim 1995’te Ali Akay’ın küratörlüğünde Beyoğlu, Devlet Han’da gerçekleşen Küreselleşme (Devlet, Sefalet, Şiddet) Sergisi gelmelidir. Evren bu dönem sergilerin piyasaya göre değil sanatçıların isteklerine göre şekillendiğini söyler. Sergide, uzlaşma peşinde olmayan, dönemin sert siyasi iklimine kafa tutan işler “*devlet ve şiddeti sorunsallaştırmıştı*” (Akay, 2012:63). Küreselleşmenin huzur ve barış vaatleri yerini devletin uyguladığı şiddet ve şiddetin ardından gelen sefaletle bırakmıştı. Sergide Ahmet Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Emre Zeytinoğlu, Gülsün Karamustafa, Hüseyin Alptekin, Michael Morris, İsmet Doğan ve Müşerref Zeytinoğlu’nun işlerine yer verilmişti.

Bir diğer küratörlü sergi, Azınlık Sergisi Ağustos 1996’da Akkule Sanat Merkezi’nde Ali Akay küratörlüğünde yapıldı. Akay, Deleuze ve Guattari’nin “oluş” kavramıyla kimlik meselesinin ele alıyordu. Sergiye Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, Şeyma Reisoğlu, Akın Nalça, Nilüfer Ergin, Hüseyin Bahri Alptekin işleriyle katılmıştı.

4. 2000 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset

4.1.2000’lerde Siyaset

90’larda Türk siyasetine damgasını vuran koalisyonlar 2000’lerle birlikte yerini tek partiye terk ediyordu. 3 Kasım 2002 tarihinde iktidara gelen Adalet ve Kalkınma Partisi (AK Parti) bugüne dek kesintisiz olarak Türk siyasetinde söz sahibidir.

10 Mart 2000’de Necmettin Erbakan, 1994’te Bingöl’de yaptığı konuşma sırasında halkı kin ve düşmanlığa sevk ettiği gerekçesiyle 1 yıl hapse mahkum edildi. Erbakan ömrünün sonuna dek siyaset yapamayacaktı. 5 Mayıs’ta Ahmet Necdet Sezer TBMM’de yapılan oylama sonucu Türkiye Cumhuriyeti’nin 10. Cumhurbaşkanı seçildi. Aynı yıl 11 Ağustos’ta Ankara Devlet Güvenlik Mahkemesi’nden Fethullah Gülen’in tutuklanması kararı çıktı. 22 Aralık’ta Rahşan Ecevit’in önerisiyle 4616 sayılı ‘Şartla Salıverme ve Erteleme Yasası’ kabul edildi. "Rahşan affı" olarak da bilinen yasa çerçevesinde üçte bir oranında boşalan cezaevleri 3 yıl sonra neredeyse aynı doluluğa dönüyordu. Affın ardından Rahşan Ecevit’in "*Ben affı garibanlar için istedim, katiller yararlandı*" şeklinde yorum yapıyordu (T24:2018).

24 Ocak’ta 2001’te Diyarbakır Emniyet Müdür Gaffar Okkan 4 koruması ve şoförüyle pusuya düşürülüp öldürüldü. 19 Şubat 2001’de Milli Güvenlik Kurulu toplantısında Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer ile Başbakan Ecevit arasında "Anayasa kitapçığı fırlatma" olayının ardından büyük bir ekonomik kriz başladı. Kriz 500 binden fazla kişinin işsiz kalmasıyla sonuçlandı. Borsada % 14.6 oranında düşüş gerçekleşirken 7.6 milyar dolarlık döviz çıkışı oldu. 11 Eylül 2001’de ABD’de iki yolcu uçağının New York Dünya Ticaret Merkezi gökdelenlerine, başka bir uçağın Washington D.C.’de Pentagon’a çarpması küresel anlamda 2000’lerin seyrini değiştirdi. Bir aydan daha kısa bir süre içinde ABD harekete geçiyor, İngiliz

kuvvetleriyle birlikte, El Kaide örgütünü parçalayarak Taliban hükümetine son vermek amacıyla Afganistan'a saldırıya geçti.

3 Şubat 2002'de Afyon'da olan 6 büyüklüğündeki deprem sonucu 43 kişi hayatını kaybetti. Siyaset sahnelerinde Fazilet Partisi'nin kapatılmasının ardından partinin devamı niteliğinde iki ayrı oluşuma gidildi. Biri Temmuz 2001'de açılan Saadet Partisi, diğeri de Ağustos 2001'de kurulan "yenilikçi kanat" Adalet ve Kalkınma Partisi oldu. 3 Kasım 2002²⁹ genel seçimlerinde koalisyon hükümetlerine son veren AK Parti tek başına hükümet kuracaktı. AK Parti, Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer'in hükümeti kurma görevini Abdullah Gül'e vermesiyle 18 Kasım 2002 tarihinde iktidar partisi oldu. Böylece Türkiye'de koalisyon hükümetleri dönemi de son buluyordu.

18 Aralık 2002'de Fethullahçıları Scientology gibi tarikatlarla benzeterek örgütle ilgili araştırmalar yapan akademisyen Necip Hablemitoğlu öldürüldü. 20 Mart 2003'te ABD kitle imha silahları olduğunu iddiasıyla Irak'ta Saddam Hüseyin liderliğindeki Baas rejimini devirmek için Irak Savaşı'nı başlattı. 1 Mayıs 2003'te Bingöl depreminde 176 kişi hayatını kaybetti. 25 Mayıs'ta 56. Cannes Film Festivali'nde Nuri Bilge Ceylan'ın Elephant adlı filmi en iyi film ödülünü aldı. Denizli Valisi Recep Yazıcıoğlu geçirdiği trafik kazası sonucu 5 Eylül'de hayatını kaybetti.

Abdullah Gül hükümeti 11 Mart 2003 tarihine kadar görevde kaldı. Bu tarihte Gül, istifasını sundu. Yeni hükümeti kurma görevi Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer tarafından Recep Tayyip Erdoğan'a verilecekti.

2003 Türkiye için ardarda felaketlerin yaşandığı bir yıl olarak anılacaktı. 15 Kasım 2003'te Neve Şalom ve Beth İsrail sinagoglarına ayin sırasında El Kaide tarafından bomba yüklü kamyonetlerle intihar saldırısı düzenlendi. Saldırılarda 27 kişi öldü. Ardından 20 Kasım 2003'te Beyoğlu'ndaki İngiltere Başkonsolosluğu ve İstanbul

²⁹ 2002 Türkiye Genel Seçim Sonuçları için Bkz. Ek J.

HSBC Bankası Genel Müdürlüğü'ne 33 kişi ölümüyle sonuçlanan saldırılar düzenlendi.

2004 yılında Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nda yapılan yeni düzenlemeler sonucu Ceza Muhakemeleri Usulü Kanunu ve Ceza İnfaz Kanunu'nda temel bazı değişikliklere gidildi. Bunun yanı sıra, Devlet Güvenlik Mahkemeleri kaldırıldı.

1 Ocak 2005'e Türk Lirasından 6 sıfır atılarak girildi. 2 Nisan'da Katolik aleminin dini lideri Papa İkinci Jean Paul hayatını kaybetti. 5 Mayıs 2005'te Mardin'in Bilge köyünde bir düğüne saldırı gerçekleştirildi. Saldırıda 47 kişi hayatını kaybetti.

9 Mayıs'ta BM Kalkınma Programı Başkanlığı'na seçilen CHP İstanbul Milletvekili Kemal Derviş, milletvekilliğinden istifa etti. 25 Mayıs'ta Bakü-Tiflis-Ceyhan (BTC) boru hattı açıldı. 1 Haziran'da töre cinayetleri, kaçak yapılaşma ve alkollü araç kullanımıyla ilgili yasalar da dahil olmak üzere düzenlenen yeni Yeni Türk Ceza Kanunu yürürlüğe girdi.

Aynı yıl, 3 Ekim'de Türkiye'nin AB süreci müzakereleri başladı. 7 Ekim'de Agos Gazetesi Genel Yayın Yönetmeni Hrant Dink, 'Türklüğe hakaret' iddiasıyla yargılandığı davada altı ay hapis cezasına çarptırıldı. Dink'in cezası ertelenecekti.

16 Aralık'ta, 1915 Olayları ile ilgili yaptığı yorumlar nedeniyle yazar Orhan Pamuk'un 'Türklüğü alenen aşağılamak' suçlamasıyla yargılandığı dava başladı. İlk duruşma 7 Şubat'a ertelendi. 8 Ocak 2016'da Kartal Ağır Ceza Mahkemesi, gazeteci-yazar Abdi İpekçi cinayeti ve "gasp" suçundan Kartal H Tipi Cezaevi'nde bulunan Mehmet Ali Ağca'nın tahliyesine karar verdi.

6 Şubat'ta CHP, Maliye Bakanı Kemal Unakıtan hakkında, "Galataport ihalesi ve mal bildirimini, banka hesapları konularında görevini kötüye kullandığı, ihaleye fesat karıştırdığı, ticari sır ve bankacılık sırrı kurallarını ihlal ettiği, kişi ve kurumlara yönelik iftirada bulunduğu, kamu gücü ve yetkisini siyasi ve kişisel sebeplerle sorumsuz şekilde kötüye kullandığı" gerekçesiyle gensoru önergesi verdi. CHP'nin, Maliye Bakanı Kemal Unakıtan hakkında verdiği gensoru önergesinin gündeme

alınması TBMM Genel Kurulu'nda 179 "evet" oyuna karşılık 344 "hayır" oyuyla reddedildi (Evrensel Net, 2006).

2005 yılında baş gösteren ve 2006 yılında ölümlere neden olan kuş gribi mücadelesi çerçevesinde toplam "8 milyon adet çıkma tavuğun" itlaf edildiği bildirildi.

Öte yandan Danıştay, okula geliş gidişlerinde türban takan bir öğretmenin, anaokuluna müdür olmasını sakıncalı buldu. Gerekçede, "Anayasa'ya göre, çağdaş eğitim-öğretim esaslarına dayanan düzenin, laiklik ilkesinin göz ardı edildiği bir ortam olmasının mümkün olmayacağı" belirtildi. Bu karar tartışmalara neden oldu (Bianet, 2006). Ancak danıştayın bu kararı Laiklik ilkesinin uygulanması açısından bize bir bilgi verir niteliktedir.

15 Mayıs'ta Danıştay 2. Dairesi'ne silahlı saldırı düzenlendi. Saldırıda, Danıştay üyesi Mustafa Özbilgin hayatını kaybetti. 23 Haziran'da Yüce Divan, eski başbakanı Mesut Yılmaz ve eski Devlet Bakanı Güneş Taner hakkında "Türkbank ihalesine fesat karıştırdıkları" iddiasıyla açılan davayı "görevi kötüye kullanma" kararına bağladı. Yılmaz ve Taner'in cezası Şartla Salıverilme Yasası uyarınca kesin hükme bağlanması ertelendi.

4 Eylül'de Başbakan Erdoğan, Balıkesir'de, bir vatandaşın şehit cenazelerine isyan ederek bunların son bulmasını isteğini dile getirmesi üzerine, Başbakan Erdoğan "... askerlik her halde yan gelip yatma yeri değil" dedi. Erdoğan'ın sözleri tartışmalara neden oldu (Haberler, 2006).

12 Ekim'de Fransa Ulusal Meclisi'nin sözde Ermeni soykırımının inkarının suç sayılmasına ilişkin yasa teklifini kabul etmesi Türkiye'de büyük tepkilere neden oldu. Aynı tarihte Nobel Edebiyat Ödülü'nün İsveç Kraliyet Bilimler Akademisi tarafından yazar Orhan Pamuk'a verilmesi zaten aynı konuyla ilgili hakkında davalar süren Pamuk'un ödülünün siyasi olduğu tartışmalarını beraberinde getirdi.

19 Ocak 2007'de Hrant Dink öldürüldü. 2002'den beri gerek yaptığı konuşmalar gerek Agos'taki yazıları nedeniyle defalarca hakarete uğrayan ve "Türk düşmanı"

denerek farklı gruplar ve siyasetçiler tarafından hedef gösterilen Dink aynı gün köşe yazısında “kendimi bir güvercinin ruh tedirginliği içinde görebilirim, ama biliyorum ki bu ülkede insanlar güvercinlere dokunmaz. Güvercinler kentin ta içlerinde, insan kalabalıklarında dahi yaşamlarını sürdürürler. Evet, biraz ürkekçe ama bir o kadar da özgürce...” diyordu. Aralarında Fetullah Gülen ve Zekeriya Öz gibi isimlerin de bulunduğu 7’si tutuklu 85 sanığın yargılanmasına Eylül 2018 itibariyle devam ediliyor.



Reuters

<https://www.nytimes.com/2007/04/29/world/europe/29cnd-turkey.html>

14 Nisan 2007’de Ankara’da Atatürkçü Düşünce Derneği’nin düzenlediği Cumhuriyet Mitinginde laiklik çağrısıyla binlerce kişi toplandı. AK Parti’nin kadrolaşma ve ılımlı İslam anlayışını sorgulayan topluluk bunun yanı sıra Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde Abdullah Gül’ün tarafsız bir Cumhurbaşkanı olacağından şüphe duyuyor, Laik bir Cumhurbaşkanı olması için seslerinin duyulmasını istiyorlardı. Ancak bazı miting konuşmacılarının yorumları “darbe çağrısı yapılıyor” şeklinde algılanacaktı (NTV, 2011). Hemen ardından 29 Nisan’da İstanbul Çağlayan meydanında İstanbul Cumhuriyet Mitingi düzenlendi.

27 Nisan 2007’de Genelkurmay Başkanlığı’nın Abdullah Gül’ün, Cumhurbaşkanı seçilmesi süreci ile ilgili bir bildiri yayınladı. Bildiride “Türk Silahlı Kuvvetlerinin (TSK) laikliğin savunucusu olduğu” söyleniyor, bu görevin kararlılıkla yerine getirileceği belirtiliyordu. Bildiri internet üzerinden yayınlandığı için e-muhtıra ya da postmodern muhtıra olarak hatırlanacaktı.

22 Temmuz 2007³⁰ Genel Seçimlerinde Recep Tayyip Erdoğan başkanlığındaki AKP seçimi kazandı. 28 Ağustos'ta Ak Parti Kayseri Milletvekili Dışişleri Bakanı ve Başbakan Yardımcısı Abdullah Gül, 339 oyla TBMM tarafından Türkiye'nin 11. Cumhurbaşkanı seçildi(Haberler, 2007).

21 Ekim 2007'de Hakkari Dağlıca'da teröristlerce düzenlenen saldırıda 12 asker şehit düştü, 16 asker yaralandı. 30 Kasım'da içinde 6 önemli nükleer fizikçinin bulunduğu Atlas Jet Havayollarına ait uçak ısparta yakınlarında düştü. Olay hakkında komplo teorileri geliştirildi. Ancak kazanın gerçek nedenleri bugün halen bilinmemektedir.

İstanbul Ümraniye'de 2007'de ele geçirilen patlayıcılarla ilgili başlatılan süreç "Ergenekon" soruşturmasına dönüşerek İstanbul'da görevlendirilen savcılarının yürüttüğü çalışmalara ilişkin iddianamenin "Ergenekon terör örgütü" kapsamında hazırlandığı bildirildi (Cumhuriyet, 2008).

14 Mart 2008'de Yargıtay Cumhuriyet Başsavcısı Abdurrahman Yalçinkaya, "laikliğe aykırı fiillerin odağı haline geldi" iddiasıyla AKP'nin kapatılması istemiyle Anayasa Mahkemesi'nde dava açtı (Cumhuriyet, 2008). 27 Temmuz 2008'de İstanbul Güngören'de gerçekleştirilen bir saldırıda 17 kişi öldü.

2008 yılı kamusal anlamda kapalı mekanlarda sigaranın yasaklanması, trafik kazalarında sürücülerin, tespit tutanağı tutarak işlemleri kendileri halletmeleri, cep telefonu aboneleri için Numara Taşınabilirliği uygulaması gibi belirli düzenlemeleri de beraberinde getirdi.

1 Ocak 2009'da Kürtçe yayın yapan ilk Türk Kurumu, TRT 6 yayın hayatına başladı. 7 Ocak'ta eski YÖK Başkanı Prof. Dr. Kemal Gürüz, eski MGK Genel Sekreteri emekli Orgeneral Tuncer Kılınç, emekli Orgeneral Kemal Yavuz, eski Genelkurmay Adli Müşaviri emekli Tümgeneral Erdal Şenel, Prof. Dr. Yalçın Küçük ve eski Özel

³⁰ 2007 Türkiye Genel Seçimleri için Bkz. Ek K.

Harekat Dairesi Başkanı İbrahim Şahin'in de aralarında bulunduğu kişiler "Ergenekon" soruşturması kapsamında gözaltına alındı.

27 Mart'ta Büyük Birlik Partisi Başkanı Muhsin Yazıcıoğlu ile beraberindeki 5 kişi bindikleri helikopter kaza geçirince hayatlarını kaybettiler. Olayla ilgili komplo teorileri halen daha eklenerek devam etmekte.

13 Nisanda Başkent Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Mehmet Haberal, Prof. Dr. Erol Manisalı, İnönü Üniversitesi eski Rektörü Prof. Dr. Fatih Hilmioğlu, Uludağ Üniversitesi eski Rektörü Prof. Dr. Mustafa Yurtkuran, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Tıp Fakültesi öğretim üyesi ve Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği (ÇYDD) Yönetim Kurulu üyesi Prof. Dr. Ayşe Yüksel ile Doğan Gazetecilik AŞ İcra Kurulu üyesi Tijen Mergen "Ergenekon" soruşturması kapsamında gözaltına alındı.

12 Ocak'ta İsrail Dışişleri Bakan Yardımcısı Danny Ayalon'ın Türk Büyükelçisi Oğuz Çelikkol'a tavrı iki ülke arasında gerginliğe yol açacaktı. Büyükelçi geri çağrıldı. İstanbul'un 2010 yılı Avrupa Kültür Başkenti olması sebebiyle etkinlikler 16 Ocak'ta başladı.

2010 yılında "Balyoz Eylem Planı" iddiaları ilk defa ortaya çıktı. Balyoz Planı kapsamında önce 16 Ocak'ta Erzincan Cumhuriyet Başsavcısı İlhan Cihaner gözaltına alındı. Bunu 26 Şubat'ta eski kuvvet komutanları Emekli Orgeneral İbrahim Fırtına, emekli oramiral Özden Örnek, 1. Ordu Komutanları emekli Orgeneral Ergin Saygun ve emekli Orgeneral Çetin Doğan'ın de aralarında bulunduğu 40'a yakın kişi gözaltına alındı.

18 Mayıs'ta Zonguldak Karadon İşletme Müdürlüğü'ne bağlı kömür ocağında meydana gelen grizu patlamasında 28 işçi hayatını kaybetti. 22 Mayıs'ta CHP 33. Olağan Kurultayı'nda tek aday olarak seçime giren İstanbul Milletvekili Kemal Kılıçdaroğlu Genel Başkan seçildi.

31 Mayıs'ta Filistin'e insani yardım götüren Mavi Marmara gemisine İsrail bir baskın düzenledi. 30 ülkeden 700'e yakın gönüllüyü taşıyan gemide yapılan baskında dokuz kişi hayatını kaybetti.

19 Haziran'da Hakkari, Şemdinli'de teröristlerce düzenlenen saldırıda, 9 asker şehit oldu, 14 asker yaralandı. Saldırının ardından sürdürülen operasyonda, araziye döşenen patlayıcının infilak etmesi sonucu ise 2 asker şehit oldu.

8 Ocak 2011'de Başbakan Erdoğan, Kars Cumhuriyet Meydanı'nda düzenlenen açılış töreninde, Mehmet Aksoy'un İnsanlık Anıtı'yla ilgili, "Burada Hasan Harakani Hazretlerinin hemen yanı başında bir ucube oraya koymuşlar, bir garip şey dikmişler. Konuyla ilgili olarak Belediye Başkanımız görevini süratle yerine getirecektir" dedi (Milliyet, 2011). Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi tezin Sanat ve İfade Özgürlüğü başlığı (4.5.4.) altında Sansür alt başlığıyla verilecektir (4.5.4.2.).

6 Şubat Kahramanmaraş, Çöllolar kömür üretim sahasında meydana gelen göçükte 10 işçi hayatını kaybetti. 14 Şubat'ta Odatv yöneticisi Soner Yalçın, Ergenekon soruşturması kapsamında gözaltına alındı. 3 Mart'ta gazeteci-yazar Ahmet Şık ile gazeteci Nedim Şener yine Ergenekon'dan gözaltına alındı.

12 Haziran 2011'de yapılan genel seçimlerde AK Parti yüzde 49.80, CHP yüzde 25.98, MHP yüzde 13.02, bağımsızlar ise yüzde 6.59 oy aldı. Böylece, Mecliste AK Parti 326, CHP 135, MHP 53 ve BDP destekli bağımsızlar 36 sandalye kazandı.

12 Ağustos 2011'de bir ilk gerçekleşti. Ergenekon davası tutuklu sanıklarından CHP İzmir Milletvekili Mustafa Balbay, Silivri'deki duruşma salonunda milletvekili yemin metnini okudu.

19 Ekim'de Hakkari'nin Çukurca ilçesindeki terörist saldırıda 24 asker şehit oldu. 23 Ekim'de Van'da meydana gelen 7.2 büyüklüğündeki deprem sonucu 604 kişi

hayatını kaybetti. 28 Aralık'ta Şırnak'ın Uludere ilçesine bağlı Ortasu³¹ köyüne Türk Hava Kuvvetleri'nin bombardımanı sonucunda 34 kişi hayatını kaybetti³².

Eski Genelkurmay Bakanı İlker Başbuğ, İnternet Andıcı davası kapsamında 6 Ocak 2012'de tutklandı (Milliyet, 2012). 4 Temmuz'da sel felaketi nedeniyle Samsun'da 13 kişi hayatını kaybetti. 20 Ağustos'ta Ramazan Bayramı'nda Gaziantep, Karşıyaka Polis Merkezi yakınında patlatılan zaman ayarlı bomba yüklü araç 10 kişinin ölümüne sebep oldu. 2 Eylül'de terör bu kez Şırnak'ın Beytüşşebap ilçe merkezindeki güvenlik noktalarını vuruyor, terör saldırısında 10 asker şehit oluyordu.

Feaketlerin ardı arkası kesilmiyor, 5 Eylül'de Afyonkarahisar askeri mühimmat deposundaki patlamada 25 personel şehit oluyordu. 17 Eylül'de başlayan yeni akademik dönemde zorunlu eğitim kademeli olarak 12 yıla çıkartılarak 4+4+4 sistemi uygulanmaya başlandı. 18 Eylül'de Bingöl Muş Karayolu'nda askeri konvoya yapılan saldırıda 9 asker şehit oldu.

21 Eylül'de İstanbul 10. Ağır Ceza Mahkemesi Balyoz Planı Davası'nı karara bağlayarak 365 sanıktan 325'ine ceza verdi. 1 Şubat 2013'te ABD'nin Ankara Büyükelçiliği canlı bomba saldırısının hedefi oldu.

29 Mart'ta işadamı Cem Uzan'a "nitelikli zimmet" suçundan 18 yıl 5 ay 20 gün hapis ve 4 milyar 404 milyon 721 bin lira adli para cezasına çarptırıldı. "Susurluk" davasından hükümlü eski İçişleri Bakanı Mehmet Ağar 29 Nisan'da tahliye edildi.

11 Mayıs'ta Hatay'ın Reyhanlı ilçesinde bomba yüklü iki araç, 5 dakika arayla patlatıldı. Patlamada 52 kişi hayatını kaybetti. 27 Mayıs'ta İstanbul Büyükşehir Belediyesinin Taksim'de yayalaştırma çalışmaları kapsamında ağaçları sökmesi

³¹ Kürtçe: Robozkê

³² Olay Roboski Katliamı, Uludere Olayı veya Uludere Operasyonu olarak da anılır.

üzerine Gezi olayları başladı. Olaylarla ilgili detaylı bilgi Sanat ve Siyaset İlişkisi başlığı (4.5.) altında Gezi Parkı Olayları (4.5.6.) alt başlığıyla verilecektir.

10 Ekim’de Balyoz Davası’nda Yargıtay emekli orgeneraller Çetin Doğan, Halil İbrahim Fırtına, Ergin Saygun, Engin Alan, Bilgin Balanlı ve emekli Oramiral Özden Örnek’in aralarında bulunduğu 237 sanık hakkındaki mahkumiyet hükümlerini onadı.

17 Aralık 2013 bir yolsuzluk operasyonuna tanıklık yapacaktı. Cumhuriyet Savcısı Celal Kara ve Mehmet Yüzgeç’in talimatıyla dönemin İçişleri Bakanı Muammer Güler’in oğlu Barış Güler, Ekonomi Bakanı Zafer Çağlayan’ın oğlu Salih Kaan Çağlayan, Çevre ve Şehircilik Bakanı Erdoğan Bayraktar’ın oğlu Abdullah Oğuz Bayraktar, Halkbank Genel Müdürü Süleyman Aslan, Fatih Belediye Başkanı Mustafa Demir işadamları Ali Ağaoğlu ve Rıza Sarraf’ın da bulunduğu 89 kişi gözaltına alındı.

Gözaltına alınma nedenleri arasında ‘rüşvet, görevi kötüye kullanma, ihaleye fesat karıştırma ve kaçakçılık’ da vardı. Olayların ardından İstanbul Emniyet Müdürlüğünde Organize Suçlarla Mücadele, Terörle Mücadele, Mali Suçlarla Mücadele, Kaçakçılıkla Mücadele ve Asayiş şubelerinin müdürleri görevlerinden alındı. Pek çok emniyet şube müdürünün yeri değişirken, operasyonu yapan polisler için de tutuklama kararları çıktı. İstanbul Cumhuriyet Başsavcılığı, yaklaşık 11 ay süren incelemenin ardından, 17 Ekim 2014’te dosyayla ilgili takipsizlik kararı verdi (Hamsici, 2014).

2014 yılı 17 – 25 Aralık 2013 Operasyonlarının gündemden düşmediği günlerle başladı. 28 Şubat 2014’te 17 Aralık soruşturması kapsamında tutuklanan Reza Zarrab, Barış Güler, Salih Kaan Çağlayan, Özgür Özdemir ve Hikmet Tuner tahliye edildi.

11 Mart’ta Gezi Olayları sırasında polisin attığı gaz kapsülüyle yaralanan ve komaya giren Berkin Elvan vefat etti. Ertesi gün tüm yurttta ve dünyada protestolar düzenlendi. Olayların büyümesi üzerine 20 Mart’ta tüm Türkiye’de twitter’a erişim

engellendi. Ancak VPN ve DSN ayarlarını değiştiren kullanıcılar erişim yeniden sağladı. Ardından 27 Mart'ta Dönemin Dışışleri Bakanı Ahmet Davutoğlu, MİT Müsteşarı Hakan Fidan ve Dışışleri Müsteşarı Feridun Sinirlioğlu arasında geçtiği iddia edilen bir ses kaydı nedeniyle Youtube'a erişim yasağı geldi.

13 Mayıs'ta Soma Holding'in Soma Kömür İşletmeleri A.Ş.'nin işlettiği maden ocağında elektrik kaçağından çıkan yangında 301 madenci hayatını kaybetti. Soma faciası Türkiye tarihinde en çok can kaybına yol açan maden kazası oldu (Akşam, 2014). Olayın ardından ülke çapında 3 günlük yas ilan edildi. Faciayla ilgili medyaya yayın yasağı getirildi.

11 Haziran'da Türkiye'nin Musul Başkonsolosluğu'na IŞİD militanları tarafından yapılan baskında 49 çalışan rehin alındı. Baskının ardından olayla ilgili yayın yasağı getirildi. Rehineler 20 Eylül'de Türkiye'ye dönebildi (Onedio, 2014).

Ankara Cumhuriyet Başsavcılığı'nın 7 Nisan 2011'de açtığı soruşturma sonucu yargılanan Kenan Evren ve Tahsin Şahinkaya 18 Haziran 2014'te müebbet hapse mahkum oldu.

10 Ağustos'ta yapılan Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde Recep Tayyip Erdoğan Cumhurbaşkanı oldu. 29 Ağustos'ta AK Parti Genel Başkanı Ahmet Davutoğlu'nun kurduğu 62. Hükümet 6 Eylül'de Meclis'ten güvenoyu aldı. 6 Eylül'de Torunlar İnşaat'ın süren inşaat çalışmalarında 10 işçi yaşamını yitirdi.

IŞİD'in Kobani'ye ilerlemesi üzerine 7 – 12 Ekim tarihleri arasında Türkiye'de yapılan protesto gösterileri sırasında İnsan Hakları Derneği'nin raporuna göre 46 kişi yaşamını yitirdi (Başka, 2014). Gösteriler Türkiye'nin Kobani'ye yardım amaçlı bir topraklarından geçecek bir koridor açması, Türkiye'nin IŞİD'e verdiği iddia edilen yardımı kesmesi ve Türkiye'nin Kobani'ye yardım için kara harekatı yapması talebiyle başlamıştı (BBC, 2014).

Soma maden faciasının üzerinden henüz 6 ay geçmeden 28 Ekim tarihinde Karaman'ın Ermenek ilçesinde Has Şekerler Madencilik'e ait kömür madeninde gerçekleşen su baskını 18 işçinin hayatını kaybetmesine neden oldu.

2015 yılı 6 Ocak'ta Sultanahmet'te polise yapılan canlı bomba saldırısıyla kanlı başladı. Ardından 11 Şubat'ta Çağ Üniversitesi Psikoloji bölümünü öğrencisi Özgecan Aslan'ın Mersin'de bindiği minibüsün şoförü tarafından katledilmesi kadına yönelik şiddetin nasıl tırmanışta olduğuna dikkat çekti. Son yıllarda kadına karşı şiddet ve cinayetlerin gün geçtikçe artması ve Özgecan Aslan cinayeti sosyal medyada çok ses getirdi. Olayın ardından tüm Türkiye'de pek çok gösteri düzenlendi. Katilleri 3 Aralık'ta ağırlaştırılmış müebbet hapis cezası aldı. 28 Şubat'ta 92 yaşındaki yazar ve insan hakları aktivisti Yaşar Kemal hayatını kaybetti.

Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan 7 Mart'ta Gaziantep'te ülkenin yönetim şeklini başkanlık sistemine dönüştürmekle ilgili konuşmasında yeni bir anayasaya ihtiyaç duyulduğunu söyledi. 7 Haziran seçimleri için "400 milletvekilini verin, bu iş huzur içinde çözülsün" sözlerini ekledi.

31 Mart'ta Çağlayan adliyesine girip Berkin Elvan cinayeti soruşturmasını yürüten Savcı Mehmet Selim Kiraz'ı rehin alan iki Devrimci Halk Kurtuluş Partisi Cephesi (DHKP-C) militanı Berkin Elvan'ın ölümünden sorumlu olan polislerin itirafta bulunmalarını istedi. Gelen yayın yasağının ardından Mehmet Selim Kiraz çıkan çatışma sonrası kaldırıldığı hastanede hayatını kaybetti. Olayın ardından sosyal iletişim ağlarına erişim 6 Nisan'da 8 saat süreyle engellendi.

9 Mayıs'ta yedinci Cumhurbaşkanı Kenan Evren hayatını kaybetti. 5 Haziran'da Diyarbakır'da düzenlenen HDP mitingi sırasında yaşanan 2 ayrı patlamada 2 kişi hayatını kaybetti, 100'den fazla kişi yaralandı. 7 Haziran seçimlerinde AK Parti 258 vekil çıkararak 13 yıl sonra ilk kez güvenoyu sayısının altına düştü. Seçimlerin ardından Ahmet Davutoğlu'nun CHP Genel Başkanı Kemal Kılıçdaroğlu ile koalisyon görüşmeleri başarıya ulaşamadı. 9 Haziran'da Diyarbakır Yeni İlim Hizmet Yardımlaşma ve Araştırma Derneği'ne yapılan silahlı saldırıda dernek başkanı Aytaç Baran ve 3 diğer kişi öldü.

4 Temmuz'da Çin'in özerk Doğu Türkistan bölgesinde yaşayan müslümanlara yapılan saldırıları protesto etmek için toplanan ülkücüler basın açıklaması okunurken Çinli olduğunu sandıkları Koreli turistlere saldırdı. 20 Temmuz'da Şanlıurfa Suruç'ta canlı bomba saldırısında, 34 kişi yaşamını yitirdi.

20 Ağustos 2015'te Siirt'te yola döşenen mayınlar 8 askerin ölümüne sebep oldu. AK Parti'nin önce CHP daha sonra MHP ile gerçekleştirdiği koalisyon görüşmeleri sonuç vermedi. 25 Ağustos'ta hükümeti kurmak için belirlenen 45 günün dolması nedeniyle seçimlerin yenilenmesine karar verildi.

Artan şiddet olayları nedeniyle 4 Eylül'de hükümete sınır ötesi hareket için gerekli tezkere Meclis'te kabul edildi. İki gün sonra Hakkari'nin Dağlıca bölgesinde gerçekleştirilen bombalı saldırıda 17 asker hayatını kaybedecekti. 10 Ekim'de sendikalar, Türk Tabipler Birliği, TMMOB, HDP ve pek çok sivil toplum örgütünün barış çağrısı için biraraya geldiği Barış Miting'inde bir facia daha yaşanacak ve iki canlı bombanın gerçekleştirdiği intihar saldırısı sonucu 107 kişi hayatını kaybedecekti. Polis yetersiz önlem almakla ve müdahalede sorumsuz davranmakla suçlanacak ve olayın hemen ardından sosyal medya sitelerine erişim engellenecekti.

1 Kasım'da tekrarlanan Genel Seçimlerde AK Parti oyların % 49,5'ini, CHP % 25,32'sini aldı. 64. Türkiye Hükümeti 30 Kasım'da TBMM'de güvenoyu alacaktı. 24 Kasım'da Türk Hava Kuvvetleri Rusya Federasyonu Hava Kuvvetleri'ne ait bir uçağı sınır ihlali yaptığı iddiasıyla düşürdü. Türk Silahlı Kuvvetleri Genelkurmay Başkanlığı uçağın daha önce defalarca Türk Hava Sahası'na girdiği ve her seferinde uyarıldığı açıklamasını Rusya Federasyonu inkar etti. Ancak NATO ellerindeki verilere göre Genelkurmay Başkanlığı'nın iddialarının doğru olduğunu söyledi.

Rus lideri Vladimir Putin uçağın düşürülmesini "sırttan bıçaklama" olarak algıladığını belirtti. Olayı takibeden süreçte, Türkiye – Rusya ilişkileri sadece askeri düzeyde zedelenmekle kalmadı. Rusya Türkiye'den meyve, sebze ve kümes hayvanları eti ithalini yasakladı, Rusya'dan Türkiye'ye yapılan charter uçuşlar ve

dolayısıyla paket tatiller durduruldu ve Türk inşaat firmalarının Rusya'daki faaliyetleri askıya alındı.

Olaydan yedi ay sonra, 27 Haziran 2016'da Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın özür dilemesinin ardından ilişkilerin yavaş yavaş dirildi. 15 Temmuz darbe girişiminin ardından Rus uçağını düşüren Türk pilotunun gözaltına alınması Türkiye – Rusya ilişkilerinin normalleşme sürecine ivme kazandı. Hatta iki ülke arasındaki ilişkilerin böylesine iyi bir hal almasının Batı'yı endişelendirdiği bile söylenenler arasındaydı. Darbe girişiminin ardından Erdoğan'ın ilk yurtdışı ziyaretinin 9 Ağustos'ta Rusya'ya olmasının ardında başka bir anlam aranıyordu (Walker ve Rankin, 2016)

26 Kasım 2015'te gazeteciler Can Dündar ve Erdem Gül tutuklandı. 28 Kasım'da Diyarbakır Baro Başkanı Tahir Elçi yaptığı bir basın açıklaması sonrası öldürüldü.

11 Ocak 2016'da yankıları bugün halen süren Barış İçin Akademisyenler İnişiyatifi'nin "Bu Suça Ortak Olmayacağız" başlıklı bildirisini yayınladı. Bildiri Güneydoğu Anadolu bölgesinde yaşanan olaylarda hükümetin tutumunu eleştiriyor, sokağa çıkma yasaklarının ve şiddetin sona ermesi ve barış sürecine geri dönülmesi çağrısı yapıyordu. Metne 89 üniversiteden 1128 akademisyen ve Noam Chomsky, David Harvey, Immanuel Wallerstein, Judith Butler, Etienne Balibar gibi düşünürler imza atmıştı. Bildirinin yayınlanmasının hemen ardından hükümet yetkililerince imza atan akademisyenlerle ilgili soruşturmalar açıldı. Gösterilen sert tepkinin sebebi olarak terörle mücadelenin ve devletin suçlanması gösteriliyordu.

2016 yılı Türkiye tarihine bir darbe girişimi de dahil olmak üzere pek çok silahlı saldırının yaşandığı kanlı bir yıl olarak geçti. Bu olaylar, Ocak ayının 12'sinde Sultanahmet Meydanı'nda bir turist kafilesine yönelik intihar saldırısıyla başladı. Toplam 13 kişinin yaşamını yitirdiği saldırının sorumluluğunu IŞİD üstlendi. 17 Şubat'ta Ankara'da bomba yüklü bir araç TBMM, Genelkurmay ve kuvvet komutanlıkları yakınında askeri servis araçlarının geçtiği sırada patlatıldı. Saldırıda 29 kişi öldü.

2016 aynı zamanda ifade özgürlüğü ve basın özgürlüğü açısından da olaylı bir yıldır. 26 Şubat'ta Cumhuriyet gazetesi eski Genel Yayın Yönetmeni Can Dündar ve Ankara Temsilcisi Erdem Gül Anayasa Mahkemesi kararıyla tahliye edildi. İstanbul 6. Sulh Ceza Halimliği, İstanbul Cumhuriyet Başsavcılığı'nın talebiyle 5 Mart'ta Zaman Gazetesi'ne kayyum atandı. Kararın gerekçesi "Kurumun paralel devlet yapılanmasına destek olacak şekilde kullanıldığı"ydı.

13 Mart'ta Ankara'da bomba yüklü bir araç 38 kişinin ölümüne sebep oldu. 6 gün sonra 19 Mart'ta İstanbul'da İstiklal Caddesi'nde bir canlı bomba 5 kişinin ölümüne neden olacaktı. 18 Mart'ta Avrupa Birliği ve Türkiye arasındaki Avrupa'ya göç eden mültecilerin sayısının azaltılması için yapılan müzakereler sonuçlandı. Anlaşma gereği Yunanistan'a ulaşan mültecilerden sığınma talebi reddedilip Türkiye'ye gönderilen her bir mülteciye karşılık AB ülkeleri Türkiye'den bir mülteci almayı kabul etti. Anlaşma Türkiye'ye vize serbestisi sağlanmasını da içeriyordu. Ancak, AB Türkiye'nin gerekli koşulları yerine getirmemesinden dolayı bu serbestiyi tanımadı.

1 Mayıs'ta Gaziantep Emniyet Müdürlüğü önünde meydana gelen bombalı saldırı, ardından 12 Mayıs'ta Sarıkamış Köyü Dürümlü Mezrası'nda patlatılan bomba yüklü kamyon ve 13 Mayıs'ta Hakkari'nin Çukurca ilçesindeki çatışma toplam 27 kişi yaşamına mal oldu. 22 Mayıs'ta Ulaştırma Bakanı Binali Yıldırım Başbakanlık görevini üstlendi. 24 Mayıs'ta Van'daki saldırıda altı asker hayatını kaybetti. 7 Haziran'da Vezneciler'de bir saldırıda 11 kişi daha teröre kurban gidecekti. 28 Haziran'da Atatürk Havalimanı D1 Hatlar Terminali'nde 3 canlı bomba 44 kişinin yaşamını yitirmesine sebep oldu.

15 Temmuz'da Türk Silahlı Kuvvetleri içinde bir grup askerin darbe girişimi başarısızlıkla sonuçlandı. 248 kişinin yaşamını yitirdiği darbe girişiminin ardından 20 Temmuz 2016'te OHAL ilan edildi. Darbe girişiminin ardından FETÖ soruşturması kapsamında medyada geniş kapsamlı operasyonlar sonucu pek çok basın mensubu gözaltına alındı.

15 Temmuz darbe girişimi ardından ilan edilen Olağanüstü Hal, üç aylık sürelerle toplam 7 kez uzatıldı. OHAL sürecinde 130 binden fazla kamu görevlisi KHK'larla görevlerinden ihraç edildi, çok sayıda yayın kuruluşu, eğitim kurumu, vakıf ve dernek kapatıldı ve 400 binden fazla kişi hakkında işlem yapıldı. OHAL 17 Temmuz 2018'de sona erdirildi (Erem, 2018).

20 Ağustos'ta Gaziantep'te 57 can kaybına neden olan bombalı saldırının ardından 24 Ağustos'ta Türk Ordusu ve Özgür Suriye Ordusu Türkiye sınırından IŞİD'ı uzaklaştırmak için bir operasyon başlattı. 2016'da hareket esnasında toplam 41 Türk askeri yaşamını yitirdi. 26 Ağustos'ta Cizre'deki bombalı saldırıda 11 asker hayatını kaybetti.

Ekim 2016'da Cumhuriyet gazetesine düzenlenen operasyonda Genel Yayın Yönetmeni Murat Sabuncu da dahil olmak üzere on yönetici ve köşe yazarı tutuklandı. 2016 yılı içinde Türkiye'de toplam 148 gazeteci ve basın mensubu hapsedilecek, 169 medya kuruluşu ve yayınevi kapatılacaktı. 4 Kasım'da HDP eş genel başkanları Selahattin Demirtaş ve Figen Yüksekdağ da dahil olmak üzere 12 HDP milletvekili tutuklandı.

8 Kasım'da siyasi alanda dünyanın kaderini değiştirecek, olanaksız gibi görünen bir olay gerçekleşti: Donald Trump ABD'nin 45. Başkanı oldu. 10 Aralık İstanbul'daki bombalı saldırıda 45 kişi yaşamını yitirdi. Bir hafta sonra Kayseri'de çarşı iznine çıkan otobüsteki 14 asker öldürüldü. 19 Aralık'ta Rusya'nın Türkiye Büyükelçisi Andrey Karlov bir sergi açılışı sırasında öldürüldü.

2016'yı 2017'e bağlayan gece IŞİD terör örgütü üyesi Abdülgadir Masharipov, Ortaköy'de Reina adlı gece kulübüne silahlı saldırı düzenlendi. Saldırıda 39 kişi hayatını kaybetti.

16 Nisan'da yapılan referandum sonucunda Türkiye Anayasası'nın 18 maddesi üzerindeki değişiklikler onaylandı. Değişiklik paketine parlamenter sistemin ve başbakanlık makamının kaldırılarak yerine başkanlık sisteminin getirilmesini, meclisteki vekil sayısını 600'e çıkarılmasını da içeriyordu.

8 Ekim’de ABD Vize Başvurularını Askıya Aldı. MHP ile yollarını 2016 yılında ayıran Meral Akşener 25 Ekim’de İYİ Parti’yi kurdu. 28 Kasım’da CHP Genel Başkanı Kemal Kılıçdaroğlu, Man adasında Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın aile üyelerine ait olduğunu iddia ettiği şirketin milyonlarca dolar para transferini içeren belgeleri açıkladı. Cumhurbaşkanı avukatı 'iddiaların tamamı yalan, belgelerin tamamı sahtedir' şeklinde açıklamada bulundu (CNN Türk, 2017).

Konuyla ilgili son söz olarak belirtmek gerekir ki, 2010’ların sonuna yaklaşırken Türkiye’nin çözümü oldukça zor, belirsiz ve hatta çözümü imkansız pek çok sorunla yüzyüze olduğunu görürüz. Bu sorunların başında adaletsiz gelir dağılımının geldiğini söylemek gereklidir. Yüksek gelirli ve düşük gelirli arasındaki uçurum gün geçtikçe artar hale gelmiştir. Hayat pahalılığı ve son dönemde artan zamlar da dar gelirlilerin geçimini sağlamalarını fazlasıyla güçleştirmektedir. Geçim sıkıntısı dar gelirli ailelerin eğitimlerinden beslenmeye, sağlık hizmetlerinden temel ihtiyaçların karşılanmasına dek her alanı etkiler.

İşsizlik yine Türkiye’de sıkça konuşulan sorunlar arasındadır. Son dönemde gerçekleştirilen özelleştirmeler toplu işler çıkarmalara neden olmuştur. İşsizlik artışının bir diğer nedeni de ekonomik krizin derinleşmesi olarak gösterilebilir. Devlet İstatistik Kurumu verileri Ekim 2018 itibariyle işsizlik oranları artarak % 10.8’e ulaştığını ve Türkiye çapında 828.000 üniversite mezununun işsiz olduğunu ortaya koydu (DEİK Resmi İnternet Sitesi, 2018).

Türkiye’de bundan bir süre sonra etkilerini hissedeceği en büyük sorunuysa beyin göçüdür. Mahmut Lıcalı bir haberinde CHP Bilim Platformu’nun “AKP’nin yol açtığı büyük beyin göçü” adlı raporunda Türkiye’de beyin göçü son bir yılda % 63 arttığını aktarır. Göç edenler Türkiye nüfusunun eğitilmiş gençleridir. Haberde belirtildiğine göre göçün sebebi iktidarın uyguladığı yanlış politikalar (Lıcalı, 2018). Bu yanlış politikalar sadece doğrudan değil, dolaylı olarak da göçün sebeplerini oluştururlar. İşsizlik, gelecek kaygısı, huzursuzluk ve özgürlüklerin kısıtlanması göçün dolaylı sebepleridir.

Terör Olayları Türkiye tarihinde hiç kuşkusuz her döneme damgasını vurmuş çözümü imkansız gibi görünen sorunlardandır. Özellikle 80'lerde tavan yaptığı düşünülen terör sorunu, dönemsel artış ve azalmalar gösterse de malesef bir terör örgütünün eylemleri azalırken diğer bir terör örgütünün ortaya çıkmasıyla bugün de Türkiye'yi hep bir terör tehdidi altında yaşamaya mahkum etmiştir.

World Justics Project'in 113 ülkeyi inceleyerek hazırladığı 2017-2018 raporunda Türkiye yolsuzluktan arınmışlık konusunda 54., temel haklar konusunda 107., hükümetin yetkilerinin kısıtlanması konusundaysa 111. sırayı alıyor. Bu araştırma ülkedeki düşünce özgürlüğü ve demokrasinin durumuyla ilgili oldukça karanlık bir tablo ortaya koyuyor (WJP, 2018).

Tüm bunların yanı sıra, Türkiye'nin demokrasi uygulamalarında azınlıkların seslerini duyuramaması, ifade özgürlüğünün hiçe sayılarak basın mensuplarının sudan sebeplerle tutuklanması, yargı bağımsızlığının sağlanamaması nedeniyle adil yargılama hakkının olmaması, ekonominin aldığı darbelerin hammadde için dışa bağımlı endüstrilerde kriz yaratması, cinsiyet ayrımı ve kadınlara fırsat eşitsizliği gibi acil çözüm bekleyen sayısız sorunları vardır. Ancak toplumsal kutuplaşmaların son derece derine indiği şu günlerde bu sorunlara nasıl çözüm bulunabileceği çok bilinmeyenli bir denklemdir.

4.2.2000 Sonrası Türkiye'de Sanata Genel Bakış

90'lar Türkiye'sinde çağdaş sanatı destekleyen, çağdaş sanat üreten sanatçıların yapıtlarına yer veren galeri çok azdı. Sanat kurumları düşünüldüğünde bu dönemde hiç bir çağdaş sanat müzesi olmadığını ve diğer kurumların arasında güncel veya çağdaş sanata yer verenlerin kayda bile alınamayacak derecede az olduğunu söylemek gerekir. Delier, bu dönemde çağdaş sanat üreten sanatçının kurum, ekonomi ve hatta – belki de dönemin sanatseverleri açısından bile - toplum dışı varsayıldığını belirtir (Delier, 2016:7).

2000'li yıllar Türkiye'de sanat ve kültür alanlarında büyük gelişmelerin yaşandığı yıllar oldu. Türkiye'de çağdaş sanatı kucaklayan sanat müzeleri ve kurumları 2000'li

yılların başlarında açıldı. Ayrıca, Ali Şimşek, Türkiye’de güncel sanat ortamını tanımlarken, “1990’ların deneyselci ve de naipliği 2000’lere gelindiğinde bienallerin katalizörlüğüyle profesyonelleşmeye başlayacaktır. 2000’ler Türkiye’de ‘contemporary’ye dönük ‘butik galeri’- koleksiyoner sisteminin de başladığı aralıktır” der (Şimşek, 2015:6). Gerçekten de, Tophane, Karaköy ve Beyoğlu galerilerinin açılarak, yepyeni sergi mekanlarının faaliyete geçmesi, kültür merkezlerinin açılması, de modern sanat müzeleri gibi 2000’lerle birlikte gerçekleşti.

Çalışmanın bu bölümünde güncel sanat alanında faaliyet gösteren bazı müze, inisiyatif, dernek ve kurumlara yer verilecektir.

4.2.1. Müzeler

2001 yılında Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, Can Elgiz tarafından kuruldu. Müzede 2001 yılında gerçekleşen ilk etkinlik Vasıf Kortun küratörlüğünde “becoming a place/yer-leşmek” sergisiydi³³. Sergi göçler, küreselleşme, kapitalizm ve gelenek meselelerine dokunuyordu.

Proje 4L, 2003’de Vasıf Kortun küratörlüğünde ve Halil Altındere yardımcı küratörlüğünde gerçekleşen “Plajın Altında: Kaldırım Taşları Sergisi” günümüz sanatında adları sıkça duyulan bir grup sanatçıya³⁴ ev sahipliği yapıyordu. Müzenin önemli sergileri arasında yer alan “Organize İhtilaf”³⁵ Fulya Erdemci küratörlüğünde 2003’de yapıldı. Müze için 2003 yılı çok hareketli geçecekti. Aynı yıl, Halil Altındere’nin küratörlüğünü yaptığı “Seni Öldüreceğim İçin Çok

³³ Hüseyin Bahri Alptekin, Can Altay, Halil Altındere, Tina Carlsson, Esra Ersen, Erik Goengrich, Hakan Gürsoytrak, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, Oda Projesi serginin katılımcıları arasındaydı.

³⁴ Başır Borlakov, Ali Demirel, Fahrettin Örenli, Erkan Özgen, Ferhat Özgür, Şinasi Güneş, Karolin Fişekçi, Nevin Aladağ, Sefer Memişoğlu, Yetkin Başarır, Fikret Atay, Seyhun Babaç, Seçil Yersel, Ahmet Öğüt, Zeynep Soleyman, Nasan Tur, Cengiz Tekin, Erinç Seymen, Demet Yoruç ve Aslı Sangu bu sergide eserleri sergilenen sanatçılardı.

³⁵ Sergiye Haluk Akakçe, Sami Baydar, Semiha Berksoy, Lukas Duwenhögger, Leyla Gediz, Mehmet Güleriyüz, Mehmet Gün, Yalçın Karayağız, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, Füsün Onur, Kemal Önsoy, Murat Şahinler, Canan Tolon katılıyordu.

Üzgünüm” sergisi ³⁶ düzenlenecekti. Adını Rotterdamlı genç sanatçı Marc Bijl'den³⁷ alan sergi,

“...her türden baskılayıcı mekanizmayı reddeden ve bu reddedişi yapıtlarına taşımaya çalışan genç sanatçıların tutunma çabalarına işaret ediyor. Türkiye'nin farklı coğrafyalarından gelen, farklı diller konuşan ve farklı dillerde üreten, bilinen, bilinmeyen ya da az bilinen genç sanatçılar için bir düzlem oluştururken, diğer yandan, Türkiye'nin doğusuyla batısını kaynaştırmayı amaçlıyor” (Elgiz Müzesi web sitesi, 2003).

Müze 2005'ten itibaren ismini Proje4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi olarak değiştirdi. Müzede yapılan diğer belli başlı sergiler arasında 2004'te Hüseyin Çağlayan, Mekandan Yolculuğu, 2007'de “Mekanın Şiirselliği” Abdurrahman Öztoprak ve Çağdaşları, 2011'de Bedri Baykam Edvard Munch'a Saygı, 2013'de Seyhun Topuz: 42 Yıldan Bir Seçki: 1971-2013, 2016 ve 2018'de Yaz Seçkisi'ni saymak mümkündür.

2002'de Sakıp Sabancı Müzesi açıldı. Müzede Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Fikret Mualla, Fausto Zonaro ve İvan Ayvazovski gibi sanatçıların resimlerinden oluşan bir resim koleksiyonu, kitap sanatları ve hat koleksiyonu bir de mobilya ve dekoratif eserler koleksiyonu bulunmaktadır. Çeşitli etkinlikler, seminerler ve eğitimler düzenlenen müzede bugüne dek 24 Kasım 2005 ile 26 Mart 2006 arasında Picasso İstanbul'da, 12 Haziran 2006 ile 3 Eylül 2006'da Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da, 24 Kasım 2007 ile 27 Ocak 2008 arasında Abidin Dino: Bir Dünya, 20 Eylül 2008 ile 20 Ocak 2009 arasında İstanbul'da bir Sürrealist: Salvador Dali, 16 Nisan 2009 ile 03 Ağustos 2009 arasında Batı'ya Yolculuk – Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930), 9 Eylül 2009 ile 1 Kasım

³⁶ Ozan Adam, Ali Aksakal, Fatma Akıncı, NEvin Aladağ, Fikret Atay, Vahap Avşar, Cem Aydoğan, Seyhun Babaç, Ramazan Bayraktaroğlu, Merve Berkman, Osman Bingöl, Başir Borlakov, Hakan Cingöz, Gökçen Çabadan, Burak Delier, Emre Doğru, Extramücadele, Zeynep Erolat, Cem Gencer, Berat Işık, Borga Kantürk, Gülşah Kılıç, Nihal Martlı, Sefer Memişoğlu, Ahmet Ögüt, Birol Özer, Erkan Özgen, Ferhat Özgür, Şener Özmen, Erinç Seymen, Gökçe Süvari, Canan Şenol, Cengiz Tekin, Nasan Tur, Nalan Yırtmaç ve Demet Yoruç'un katılımıyla gerçekleşti.

³⁷ Marc Bijl (1970). Bijl'in siyasi müdahaleleri kesin bir saptama yapmaksızın ortaya koyduğu yapıtlarında sosyal meseleleri, gotik ve sistem dışı alt kültürleri ve sembollerin dilini sık sık görmek mümkündür.

2009 arasında Joseph Beuys ve Öğrencileri – Deutsche Bank Koleksiyonu’ndan Seçmeler, 10 Eylül 2013 ile 2 Şubat 2014 arasında Anish Kapoor İstanbul’da 23 Eylül 2014 ile 8 Mart 2015 arasında Joan Miro, Kadın, Kuşlar, Yıldızlar ve 12 Eylül 2017 ile 15 Nisan 2018 arasında Ai Wei Wei On Porcelain gibi dünya çapında yankı uyandıran sergiler de yapılmıştır.

İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi (İMOGA - İstanbul Museum of Graphic Arts) 2004’te İstanbul’da kuruldu. Sürekli koleksiyonun sergisinin yanı sıra müzede Süleyman Saim Tekcan Özgün Baskı Atölyesi ile Ali Teoman Germener heykel atölyesi de bulunuyor. Müzenin kurucusu Süleyman Saim Tekcan’dır. Müzeyle ilgili Tekcan, *“Sanatın kolektif bir çalışmayla da yapılabileceği bilinciyle sanatçıların buluştuğu, üretilenlerin birikip koca bir koleksiyon haline geldiği yaratımlarla dolu ortak bir oluşum, bir gönül birlikteliği bizim atölyemiz”* ifadesini kullanır (Tekcan: 2011, 40). Müze çoğu Türk 100’den fazla sanatçının 5000’den fazla eserine ev sahipliği yapmaktadır.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı İstanbul Modern 2004’te açıldı. Müze açıldığı günden bu güne 15 Nisan ile 25 Ağustos 2005 tarihleri arasında “Fikret Mualla Retrospektifi”, 30 Mayıs ile 26 Ağustos 2007 arasında Andreas Gursky, 13 Aralık 2007 ile 6 Nisan 2008 arasında Cihat Burak Retrospektifi, 11 Eylül 2009 ile 17 Ocak 2010 arasında Sarkis: Site Sergisi, 17 Şubat ile 20 Haziran 2010 arasında Gelenekten Çağdaşa, 15 Temmuz ile 24 Ekim 2010 arasında Hüseyin Çağlayan: 1994-2010, 10 Kasım 2010 ile 6 Mart 2011 arasında Kutluğ Ataman – İçimdeki Düşman, 29 Mayıs ile 1 Aralık 2013 arasında Erol Akyavaş – Retrospektif, 22 Haziran ile 27 Kasım 2016 arasında İnci Eviner Retrospektifi: İçinde Kim Var?, 30 Mayıs ile 30 Temmuz arasında Fahrelnissa Zeid gibi sergilere ev sahipliği yapmıştır. Müze Mayıs 2018 itibariyle 3 yıl boyunca yeni binası tamamlanana dek Beyoğlu’ndaki geçici mekânındadır.

Müzenin Yönetim Kurulu Başkanı Oya Eczacıbaşı müzenin web sitesinde,

“...İstanbul Modern’de topluma sanatı görme, tanıma, sevme, özümseme ve gelişimini izleme olanağı sağlamayı hedefledik. Müze ziyaretini alışkanlık haline getirmek, izleyici kitlesini artırmak, ilgiyi sürekli kılmak için dinamik

ve değişken bir yapı kurmayı amaçladık...Tasarım, mimari, yeni medya, performans, edebiyat gibi farklı disiplinlerdeki etkinliklerle geleceğin izleyicilerinin yetişmesine öncülük ediyoruz, ayrıca dünyanın önemli müzelerinde gerçekleştirdiğimiz sergilerle Türkiye'nin tanıtımına ve kültür turizminin zenginleşmesine katkı sağlıyoruz..." diyordu (Eczacıbaşı, İstanbul Modern).

Aralık 2004 tarihinde, Osman Hamdi Bey'in "*Kaplumbağa Terbiyecisi*" adlı resmi Suna ve İnan Kıraç Vakfı tarafından, o güne kadar Türkiye'de bir resme ödenmiş en yüksek bedel ödenerek, 5 trilyon liraya satın alındı. Eser 8 Haziran 2005'te açılacak olan Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nin daimi koleksiyonu için alınmıştı. Müze,

"Suna ve İnan Kıraç Vakfı'na ait "Oryantalist Resim", "Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri" ve "Kütahya Çini ve Seramikleri" koleksiyonlarını ve bu koleksiyonların temsil ettiği değerleri; sergiler, yayıncılık ürünleri, sözlü etkinlikler, öğrenme etkinlikleri ve bilimsel çalışmalar aracılığıyla kamuyla paylaşmakta, gelecek kuşaklara aktarmayı amaçlamaktadır" (Pera Müzesi Resmi İnternet Sitesi).

Müze düzenlediği süreli sergilerle Ekim 2005 ile Ocak 2006 arasında Jean Dubuffet, Ekim 2006 ile Ocak 2007 arasında Rembrandt, Mayıs ile Ağustos 2008 arasında Joan Miró, Ekim 2009 ile Ocak 2010 arasında Marc Chagall, Şubat ile Nisan 2010 arasında Pablo Picasso, Mayıs ile Temmuz 2010 arasında Fernando Botero, Aralık 2010 ile Mart 2011 arasında Frida Kahlo ve Diego Rivera, Mayıs ile Temmuz 2014 arasında Andy Warhol, Şubat ile Mayıs 2016 arasında Giorgio de Chirico gibi büyük isimlere ev sahipliği yaptı.

2007'de Santral İstanbul Müzesi açıldı. Müze Bilgi Üniversitesi'ne tahsis edilen Eski Silaharağa Elektrik Santrali'nin bulunduğu arazi üzerindeydi. 2007-2008'de Fulya Erdemci, Semra Germaner, Zeynep Rona ve Orhan Koçak'ın küratörlüğünde 1950-2000 arasındaki Türkiye sanatını ele alan 'Modern ve Ötesi' sergisi yapılacaktı. Daha sonra 2009-2010 yılları arasında Levent Yılmaz küratörlüğünde 500 yapıtlık dev Yüksel Arslan Retrospektifi ardından müze daha uzun soluklu olmayacak, 2013'te eserleri müzayedede satılmak üzere kapatılacaktı. Müzenin kapatılması ve eserlerin müzayedede satılması çok tepki aldı. Selma Gürbüz kendisi gibi pek çok sanatçının sembolik fiyatlarla müzeye eserler sattığını, Taner Ceylan,

İlber Ortaylı'nın Zeki Faik İzer resimlerini müzeye bağışladığını söylüyordu. Osman Erden *“bir müzeye girmiş bir eser, artık sanat piyasasından çekilmiş olarak kabul edilir”* diyordu (akt. Aktuğ ve Ekinci, 2013).

Borusan Contemporary 2007'den itibaren etkinliklerini sürdürmek için Perili Köşk diye anılan Yusuf Ziya Paşa Köşkü'nü seçti. Çeşitli medya sanatlarını *“ofis içinde müze deneyimi”*yle izleyiciye sunan Borusan Contemporary, ancak haftasonları ziyaret edilebiliyor.

2010'da Doğu Karadeniz'de Bayburt yakınlarında Baksı Müzesi'nin açılışı yapıldı. Müzeyi kurmak için Hüsamettin Koçan 2005 yılında Baksı Kültür ve Sanat Vakfı'nı kurdu.

Sergi salonları, kütüphane, atölyeler ve konferans salonu barındıran Müze *“gelenek, gelecek ve süreklilik bağlantıları kuran”, “geleneksel kültürü koruyarak, gelecek kuşaklara aktarmak için araştırmalar yapan”, “kendisini sadece seyirlik bir müze olarak sınırlamayan, o bölgede yaşayan insanlara imkanlar sağlayan, eğitim veren”, “gelenekselle çağdaşı aynı zeminde buluşturan”* bir kurum olmayı hedefliyordu (BAKSI, Resmi İnternet Sitesi).

Yine 2010'da açılan bir diğer müze de CER Modern'di. Eski bir demiryolu atölyesinden müze binasına dönüştürülen mekanda modern sanatlar sergilerinin yanısıra söyleşi, film gösterimi, konser ve tiyatro etkinliklerinin yapılması planlanmıştı. Müzede 2010'da Ziraat Bankası Koleksiyonu, 2011'de Fluxus Almanya'da / Fluxus'un Öyküsü: 1962-1994, 2012'de Salvador Dali: *“İlahi Komedi”*, *“Sürrealizm İzleri”*, *“Gala ile Akşam Yemeği”*, 2013'te Munch I Warhol, 2014'te Picasso / *Doğduğu Evden Gravürler ve Seramikler*, 2015'te Steve McCurry gibi sergiler izlenebildi.

4.2.2. Sivil Toplum Kuruluşları ve Dernekler

2001'de Karşı Sanat Çalışmaları sanat etkinliklerine başladı. Kendilerini *“... toplumsal süreçler üzerinde belirleyici bir güç ve baskı unsuru oluşturma*

çabasındaki tüm sistemlerle arasına eleştirel bir uzaklık koyan bağımsız bir yapı...” olarak tanımlıyor, “... Özgür ve yaratıcı sanatın da, kültür endüstrisiyle bütünleşmiş, var olan anlayışın korunduğu bir “galeri”de değil, böyle bir disiplin ortamında gelişeceği saviyla salt bir sergileme mekânı – diğer bir deyişle bir galeri – olmayı reddettiğini” söylüyorlardı (Karşı Sanat Çalışmaları Resmi İnternet Sitesi). Feyyaz Yaman kuruluş amaçlarını açıklarken, “*Karşı olarak bizim 90’ların sonunda yeniden sahiplendiğimiz sanat, reel sosyalizmin içinde de çok atlanmış, cevaplandırılmamış ve hatta çok yanlış alanlara çekilmiş vaziyetteydi*” diyerek daha özgür ve demokratik bir sanat alanı arayışıyla yola çıktıklarını söyler (Çalıkoğlu, 2007:110). 2002’de Neşe Erdok, 2004’te Atölye, 2006’da Bedenin Boşluktaki Meşki, 2007’de Pierre Bourdieu: Cezayir’de. Köksüzleşmenin Tanıklığı, 2009’da Aşk, 2012’de Burhan Yıldırım, 2014’te Kayıp, 2015’te Hatırlamak Direnmektir sergileri Karşı Sanat Çalışmaları’nda yapılan bazı sergilerdendir.

Kar amacı gütmeyen bağımsız bir proje olan PiST/// Disiplinlerarası Proje Alanı, “*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*” amacıyla Mayıs 2006’da Didem Özbek ve Osman Bozkurt tarafından kuruldu (PiST/// Disiplinlerarası Proje Alanı Bloğu). 7, 8, 9 Temmuz 2006’da düzenledikleri “Rezerve Edilmiştir” başlıklı sergiler serisi “Anlık Etki” temasıyla katılan sanatçılar Gülçin Aksoy, Osman Bozkurt, Aslı Çavuşoğlu, Işıl Eğrikavuk, Extramücadele, Gözde İkin, Ahmet Ögüt, Didem Özbek, Ani Setyan, Erinç Seymen, Yasemin Toksoy, Vahit Tuna ve Nalan Yırtmaç’dan 15’er dakika sürecek kişisel sergiler düzenlemeleri isteniyor, sergileme süresinin kısıtlılığı sergiyi bir performansa dönüştürüyordu.

4.2.3. Sanatçı İnisyatifleri³⁸

2000 sonrası Türkiye sanat ortamındaki hareketlilik sanatçı inisiyatiflerinin oluşumunda da göze çarpar. Bu inisiyatifler kurumsallaşan bir piyasa ortamında

³⁸ Artist run spaces: sanatçılar tarafından yürütülen/yönetilen alanlar

kurum dışı kalmayı tercih eden oluşumlardır. Sivillik olgusunu öne çıkaran inisiyatifleri Levent Çalikoğlu paylaşılan bir kamusal vicdana bağlar. Kamusal olan her şey siyasileşir. Kamu bireyi şekillendirirken birey de kamusala şekil verir. Bu nedenle sivil oluşumların kamusal alanda söz sahibi olmaları önemlidir (Çalikoğlu, 2007:11). Hafriyat grubundan Erim Bayrı Türkiye’deki sanat ortamında sivillliğin görünürlüğü olmamasıyla eş anlama geldiğini söyler (Çalikoğlu, 2007:103). Hafriyat’tan Antonio Cosentino’nun sivillikle ilgili görüşü Bayrı’dan farklıdır. Cosentino için sivillik “*Bir tür hamisiz olma hali, bizim için her zaman sivil olmayla kafamızda eş anlamlı olarak gelişti*” der (Çalikoğlu, 2007:52). Hafriyat grubu, 2000 Sonrası Sanatta Siyasi Temsil Örnekleri (4.6) altında Hafriyat Projesi (4.6.9.) başlığıyla daha detaylı olarak ele alınacaktır.

Oda Projesi Özge Açikkol, Güneş Savaş ve Seçil Yerseli’nin sanatçı kolektiflerini bir projeye dönüştürmesiyle oluşmuştur. 2005 yılına kadar Galata’daki mekanlarını kullanan Proje, 2005 sonrası mekansız olma fikriyle yola çıkan oluşum, hareketli mekan anlayışıyla hareket ederler³⁹. Mekansız olma oluşuma “*başka mekânlar üzerine düşünmenin keyfini çıkartmak*” fırsatını sunar (Oda Projesi Blogu). Güneş Savaş “Oda Projesi’nin korunaklı alanlardan çıkma zamanı geldi” sözleriyle grubun mekan anlayışlarının özgün açılımlarına işaret eder. 2005’ten sonra projenin mekan kavramı bazen radyo, bazen bir kitap bazen de kartpostal olabilir. Açikkol, Projeyi “*gittiğimiz alanla ilişkiye geçme hali*” olarak tanımlar (Açikkol’dan aktaran Raife, P. 2018).

Grubun amacı kamusal alana farklı işlevler yükleyebilmek için farklı gruplardan insanlarla biraraya gelmektir. Böylece sanatsal olduğu kadar sosyal projelere de imza atarlar. Kurumlardan uzak dururlar ve kendi finansmanlarını sağlarlar. Proje, Nicolas Bourriaud’nun İlişkisel Estetik anlayışıyla yola çıkarlar. İzleyiciyle iletişim halinde sosyal içerikli işler yapar.

³⁹ Proje, 1997-2000 yılları arasında Şahkulu Sokak, Galata, 2000-2005 yılları arasında şahkulu sokak italyan avlusu / galata, 2005 - 2007 yılları arasında 101.7 EFEM açık radyo / harbiye, 2005-2008 yılları arasında platform garanti güncel sanat merkezi / beyoğlu, 2008-2011 yılları arasında çatı çağdaş dans sanatçıları derneği/ beyoğlu, 2011-2013 yılları arasında simotas / kuzguncuk, 2013-2015 yılları arasında pratik depo ve 2015’den itibaren yeni çarşı caddesi / beyoğlu mekanlarını kullanmışlardır.

Oda Projesi, "...hayal gücünü genişletir, farklı yaklaşımlar arasında ortak bir duyarlılık sağlar, ilkesel olarak dünyanın tek bir doğru üzerinden çözülebileceğini düşünen önyargılı yaklaşımları susturur, kültürün esnek, kırılabilir ve aynalaşmaya açık yüzünü, düzen içindeki konsensüsü bozan kişinin öteki değil bizzat iktidarın kendisi olduğu gösterilir" (Çalikoğlu, 2008:14).

Galata şehrin eğlence ve kültür merkezinin ortasında farklı sosyal konumlardan kişilerin biraraya geldiği çokuluslu, çokkültürlü bir yapı sunar. Bölgenin son yıllarda maruz kaldığı mutenalaşma çalışmaları Oda Projesinin ele aldığı konuların başındadır. Projelerine sadece sanatçıları değil, mahalle sakinlerini de dahil ederler.

Göçebe Bahçeler Oda Projesi'nin Nis Römer'le birlikte gerçekleştirdiği mikro düzeyde çiftçilik ve göçebelik ikişkisine değinen bir projedir. Göçün nedenleri ve göçün kendini şehirde nasıl gösterdiği üzerinde durulur. Suriçi'ndeki bostanlardan esinlenerek başlanan projede tarım ve göç meselelerinin küreselleşme ve endüstrielleşmeyle etkileşimi üzerinde durulur. Projenin Kopenhag İklim Zirvesi'yle eş zamanlı olması da ayrıca anlamlıdır (Oda Projesi Blogu).

Evrin Altuğ Oda Projesi'yle ilgili "*Oda Projesi, bir fikir. Bir niyet. Ama kendini ne salt feminist, ne de toplumsal veya politik bir kaygı ya da hayalin misyoneri olarak görüyor. Özellikle vaktiyle çok tartışılan ve bugün neredeyse bir rutin halini almış 'mutenalaşma' mefhumu, bu bellek teşhirinde izleyici aklını sık sık tüm eleştirelliği ile ziyaret ediyor*" diyordu (Altuğ, 2018).

NOMAD Başak Şenova⁴⁰ tarafından 2002 yılında bağımsız olarak kurulan bugün Şenova'nın yanı sıra Hakan Güleriyüz, Emre Erkal, Erhan Muratoğlu ve Funda Şenova tarafından yürütülmekte olan bir oluşumdur. Dijital sanat alanında yaptığı deneysel çalışmalarla üretken bir iletişim hattıyla yeni bilgi kaynaklarına erişimini hedefler. Festivaller, sergiler, performanslar söyleşiler gibi yerel ve ulusal pek çok proje geliştirmiştir (NOMAD Resmi İnternet Sitesi). Şenova 2007'de Süreyye

⁴⁰ Başak Şenova 53. Venedik Bienali'nde Türk Pavilyonunun küratörlüğünü yaptı. Ayrıca 56. Venedik Bienali'nde de Makedonya Cumhuriyeti'nin küratörlüğünü üstlendi. 2012'de Arter'de yapılan Adel Abidin, Rosa Barba ve Runa Islam'ın THE MOVE sergisinin de küratörü olan Şenova Viyana, Helsinki ve Stokolm'de süregelen bir sanat projesi üzerinde çalışıyor.

Evren’le yaptığı bir söyleşide medyanın gücüyle sansüre uğrayan pek çok bilginin sanat piyasasını nasıl etkilediği üzerine konuşur. Huzursuzluk ve karmaşanın süregeldiği bölgelerde sanat projelerinin (Şenova burada Ortadoğu örneği üzerinden konuşur) ortamı normalleştirme amaçlı kullanıldığını belirtir. NOMAD prensiplerine bağlı hareket eden bir oluşum olarak devlet politikalarına uzak mesafede durmayı tercih eder. (Şenova’dan aktaran Evren, 2007: 3).

Kutu – Taşınabilir Sanat Galerisi 2002’de Borga Kantürk tarafından kuruldu. “*Sanatçıyı merkeze onu kurumsallaştırma fikri*”yle ortaya çıkan inisiyatif ilk sergisini 2002’de Proje 4L’de gerçekleştirdi. “Plajın Altında: Kaldırım Taşları” sergisinin eşküratörlüğünü Vasıf Kortun ve Halil Altındere yürütüyordu. Sergide Kantürk’ün kendi taşınabilir sanat mekanı Kutu’da, Kutu v.1: Merhaba İç Sıkıntısı (Hello Boredom) sergisinin küratörlüğünü yapıyor ve Gökçen Cabadan, Elmas Deniz ile Gökçe Süvari’nin işlerini yer veriyordu. Kantürk, sanatta taşınabilir mekan fikriyle İzmir sanat sahnesini arşivlemeyi amaçlar (Kantürk, 2006).

2006’da sanatçı Banu Cennetoğlu sanatçı kitapları üzerinde çalışacak bağımsız bir oluşum olan BAS’I kurdu. Koleksiyonda sanatçı ve sanatçı kolektifleri ve inisiyatiflerinin kitapları, derlemeler, dergiler ve diğer basılı malzemelerin bulunduğu kar amacı gütmeyen proje alanı Karaköy’de faaliyetini sürdürüyor (Collectorspace Resmi Internet Sitesi). Banu Cennetoğlu’na göre“sanatçı kitabı”Türk sanat ortamının yakın olduğu bir kavram değildir. Halbuki sanat işi olarak sanatçı kitabı sanatçının çok daha geniş kitleler ulaşabilmesini sağlar.

Apartman Projesi Selda Asal tarafından 1999’da kurulan disiplinlerarası projeleri desteklemek amaçlı solo ve kolektif çalışmalara alan yaratan bir oluşumdur. 2011’e kadar İstanbul’da faaliyet gösteren Apartman Projesi 2012’den itibaren Berlin’de etkinliklerini sürdürmeye devam etmiştir.

Faaliyete geçtiği 1999 yılında Asmalımescid’de etkin olan Apartman Projesi’nin amacını Asal, şöyle açıklar: “...mekânın sokağa bakan üç penceresine, pencere yerleştirmeleri dayalı işler koyarak, güncel sanatı sokaktan geçenlerin kolayca izleyebileceği bir konuma getirmektir. Ama benim için asıl çıkış noktası,

disiplinlerarası bir proje platformunu nasıl oluşturabiliriz sorusunu sormakla başladı” (Art-ist: 2007:34). Böylece, Selda Asal, mekanın sokağa bakan pencerelerine yerleştirdiği işleri semt sakinleriyle bir diyaloga geçme fırsatını yakalamak için kullanır.

Levent Çalıkoğlu ile söyleşisinde Selda Asal, Apartman Projesi’nin aynı zamanda “Disiplinlerarası bir tartışma zemini başlatmak” olduğunu belirtiyordu. Disiplinlerarası diyalogların nasıl gelişeceği üzerine sorularına cevaplar aramak üzere sergiler yapmaya karar verdiğini söyleyen Asal, mekanda video, film, performans ve çizim alanında çalışan sanatçılara kapılarını açar (Çalıkoğlu: 2007:87).

Mekanı dönüştürmeyi hedefleyen “Ayakkabı Dükkanı”, “Temizlik Malzemeleri Dükkanı”, “Aşk İksiri Dükkanı”, “Düş Satılma Dükkanı”, “Bekleme Odası” gibi sergilerin yanı sıra, mekanda çeşitli sanatçıların solo sergileri yapılmıştır.

2012’den itibaren projelerine Berlin’de sürdüren Apartman Projesi, “farklı komünal yaşam ve kolektif üretim modelleri öneren, süreç odaklı, misafir sanatçı programı ve sergi projelerinin yanısıra bulunduğu bölge olan Neukölln’de kolektif ortamlar oluşturarak, karşılıklı ilişkisellik, işbirliği ve farklı üretim olanaklarını öne çıkartmayı hedefler”(Apartman Projesi Resmi Internet Sitesi).

Aralık 2017’de Türkiye’de bir ilk gerçekleştiriliyor, kolektif Güzel Sanatlar Fakülteleri yeni mezunlar sergisi yapılıyordu. Sergiyi düzenleyen yeni sanatçı platformu, Base: New Artist Platform’un web sitesinde amaçlarının “*Yeni mezun sanatçı adaylarını kamu, sanat sektörü, yaratıcı endüstriler ve medya ile buluşturmayı hedefleyen BASE, mezuniyetten profesyonel sanat hayatına geçişlerinde onlara destek olmayı, kariyerlerine bir ivme ve yön kazandırmayı*” olduğu yazılıyordu (Base, 2017). Galata Rum Okulu’nda yapılan sergiye 31 farklı üniversiteden resim, baskı sanatları, heykel, cam ve seramik, fotoğraf, video, animasyon, grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı bölümlerinden 108 sanatçı

katıldı. BASE Aralık 2018’de tarihinde Galata Rum okulu'nda 2018 mezunları için ikinci sergiyi gerçekleştirecek.

Ancak, Gökcan Demirkazık Unlimited dergisine yazdığı “Sanata Destek Verir-miş Gibi Yapmak” yazısında Base’in kullandığı “sanatçı aday” deyişini eleştiriyor, kurumun organizasyonu ile ilgili şüphelerini sıralıyordu. Sergide yapılan Panel’e katılan konuşmacıların isimleri listeler halinde web sitesinde paylaşılırken, sanatçılarla ilgili bilgilerin azlığından şikayet ediyordu. Demirkazık’a göre bir diğer endişe verici konu Base İstanbul’un satılan işlerin yanına yapıştırılan kırmızı noktaların genç sanatçılarda uyandıracığı başarısızlık hissi veya gelecekle ilgili oluşturacağı beklentilerdi (Demirkazık, 2018).

4.2.4. Uluslararası Bienaller

7. İstanbul Bienali 2001’da "Egokaç - Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış" başlığıyla Yuko Hasegawa küratörlüğünde, Emre Baykal küratörlüğünde Topkapı Sarayı, Aya İrini Müzesi, Darphane-i Amire, Yerebatan Sarnıcı, Platform: Osmanlı Bankası Güncel Sanat Merkezi, Kız Kulesi, Çemberlitaş Hamamı ve Beylerbeyi Sarayı’nda yapıldı. Bienale 31 ülkeden 63 sanatçı⁴¹ katılıyordu. Bienali ‘Egodan Kaçış’ kavramsal çerçevesinde toplayan Hasegawa, “Egofugallik evrimci bir öneridir” diyor; kavramı, ‘çeşitlilik, kolektiflik, sonsuz etkileşimli ilişki biçimleri, hayatta kalmak için yeni bir düzen’ olarak tanımlıyordu (Hasegawa, 2001:36). Belli başlı ideolojilerin hızla iflasının insanoğlunun değerlerinde belli yıpranmalara sebep olduğunu düşünen Küratör kolektif zeka sürecini alternatif bir çözüm olarak öneriyordu (Hasegawa, 2001:14).

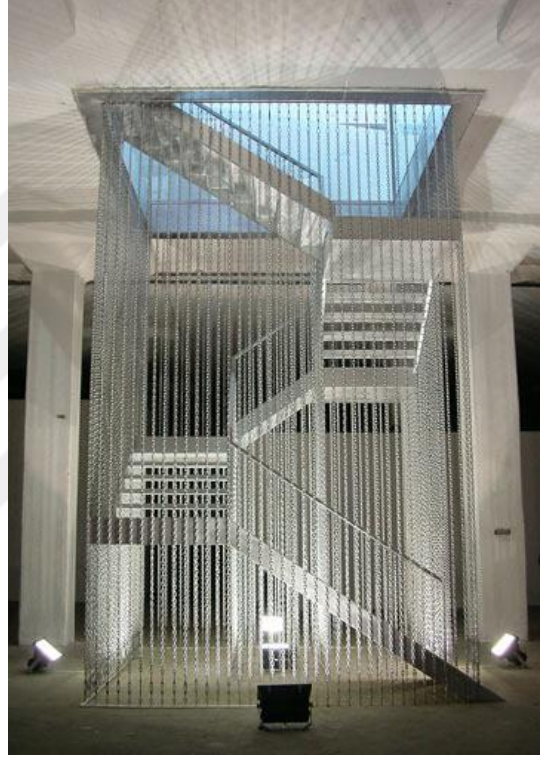
Hasan Bülent Kahraman 7. Uluslararası İstanbul Bienali’yle ilgili görüşlerini şöyle aktarıyordu:

“Bazı sanatçılar Post-modern’den beri ... dişe dokunur, temel belirleyici noktalardan özenle uzak durur hale getirildiler. Dahası, bilinçli ya da bilinçsiz bu yola düşen sanatçıların önemli bir bölümü uluslararası “global”

⁴¹ 7. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi için Bkz. Ek Z

güçlerin ideolojik programları içerisinde ‘kullanılarak’ bambaşka bir ufka doğru sürüklendiler. Bu durum, bizim gibi “global” olana zaafı, kompleksleri olan toplumlarda daha da belirgin bir biçimde tecelli ediyor, trajikomik sonuçlara yol açıyor. Bu grup post-modern sanatçılar, küratörlerin “siparişleri” üzerine özellikle ülke sınırları içindeki siyasi, sosyal, stratejik kavramları ele alıyorlar, ulusal devletin, alt ulusal, bağımsız ve girişimci platformların özgün tavırlarına ve “sistem”e karşı çıkıyorlar, fakat uluslararası sisteme, global ideoloji ve barbarlığa sıra gelince dut yemiş bülbüle dönüyorlar” (Kahraman,2001, s.23).

2003’te “Şiirsel Adalet” adlı 8. İstanbul Bienali Dan Cameron⁴² küratörlüğünde gerçekleşecekti. Yerebatan Sarnıcı, Karaköy’deki 4 no’lu Antrepo, M.S.Ü. Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi ve Ayasofya Müzesi Bienalin ev sahipliğini üstleniyor, 87 sanatçının⁴³ katılımıyla Bienal kamusal alanı da işgal ediyor, bu mekanların yanı sıra yön tabelaları ve billboardları işgal ederek sokağa da taşıyordu.



Monica Bonvicini, Cehenneme Merdiven 2003.
850 x 360 x 400 cm
<http://monicabonvicini.net/work/stairway-to-hell-2003/>

⁴² Cameron’un Katalog Yazısı için Bkz: Ek L.

⁴³ 8. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi için Bkz. Ek Z

9. İstanbul Bienali Charles Esche ve Vasıf Kortun'un eş küratörlüğünde ve Çelenk Bafra direktörlüğünde 2005'te gerçekleştirildi. Bienale 54 sanatçı⁴⁴ katılıyor, kavramsal çerçevesi olarak İstanbul'u kullanıyor ancak tarihi yapıların yerlerini İstanbul Modern ile Karaköy, Beyoğlu ve İstiklal caddesi'ne bırakıyor, sergiler kentin kalbinde Deniz Palace Apartmanı, Garanti Binası, Antrepo, Bilsar Binası, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Garibaldi Binası'nda görülebiliyordu. Bienal çerçevesinde düzenlenen paralel etkinliklerden Misafirperverlik Alanı Antrepo 5'te yer alıyordu. Küratörlüğünü Halil Altındere'nin yaptığı sergiye 34 sanatçı davet edilmişti.

Küratörler, Esche ve Kortun, bienal kavramını,

“1989’lardan itibaren Bienal olgusu sanat dünyasının küresel genişlemesinin büyük kısmını yönlendirdi. Sosyalizmin çöküşü ve küresel ekonomik büyümeyle beraber sanatçılar birdenbire kendilerini ve pratiklerini beslemek üzere serbest piyasaya erişebilir hale geldiler. Bienaller bu tür işlerin sanat çevresinde değerlendirildiği ve değer kazanmaya başladığı ana taşıyıcılar haline geldiler...Sanatın dolaşımı her zaman oldukça faydacı bir iş olmuştur ve bu süreçte sanatçılara fırsatlar sunulmuş ve bu fırsatlar değerlendirilmiştir” şeklinde yorumluyorlardı (Esche ve Kortun, 2005: 23).

2007’de Hou Hanru küratörlüğünde düzenlenen 10. İstanbul Bienali kavramsal çerçeve olarak “İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli, Küresel Savaş Çağında İyimserlik”i seçmiş, Atatürk Kültür Merkezi (AKM), İMÇ İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Antrepo No:3, Santral İstanbul ve Kadıköy Halk Eğitim merkezindeki sergiler yaklaşık iki ay süresince ücretsiz olarak izlenmiştir. Bienale 96 sanatçı⁴⁵ katılmıştır.

Bienal bu kez çok farklı bir eleştiri alıyor, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Nazan Erkmen'in diğer 131 öğretim görevlisiyle birlikte imzaladığı bildiriye Hanru'nun Kemalizm'e yaklaşımı kınanıyordu. Akademisyenler, Bienal kataloğunda Kemalizmin önerdiği modernleşme modelini “*tepeden inme bir dayatma*” olarak ve Mustafa Kemal Atatürk'ün “*anti-hümanist*”

⁴⁴ 9. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi için Bkz. Ek Z

⁴⁵ 10. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi için Bkz. Ek Z

olarak tanımlanmasını “bilgisizliği aşan kasıtlı bir ifade” olarak niteliyorlardı. (Milliyet, 2007; NTV-MSNBC, 2007).

Küratör Hou Hanru’nun tepki çeken yorumu aşağıdaki gibiydi:

“...Batılı olmayan ilk modern cumhuriyetlerden ve gelişen dünyanın kilit oyuncularından biri olarak Türkiye’nin tarihi ve son dönem konumu bu yöndeki en radikal, çarpıcı ve etki uyandıran vakalardan birini oluşturuyor. Ancak can alıcı bir sorun, Kemalist proje tarafından savunulan modernleşme modelinin yine de sisteme dahil bazı çözülemez çelişkiler ve ikilemlerle dolu, tepeden inme bir dayatma olması: reformların, devrimci birer araç olarak gerekli olmalarına rağmen yarı-askeri bir şekilde dayatılması demokrasi ilkesine aykırıydı; milliyetçi ideoloji evrensel hümanizmin benimsenmesine aksi yönde işledi ve toplumsal bir elit önderliğindeki ekonomik ilerleme toplumsal bölünme üretti. Popülist siyasi ve dini güçler, taleplerini toplumun ‘tabanında yeniden oluşturmayı ve yönlendirmeyi ve bu talepleri kendi çıkarları yönüne çevirmeyi başardılar.

Bu küresel savaş ve liberal kapitalizmin küreselleşmesi çağında, modernleşme ve modernlik tartışmasına tekrar can vermek ve toplumsal gelişmeyi iyileştirecek eylemci öneriler ortaya koymak imkansız değil, üstelik gerekli. Bugün modernleşme yerel koşullar ve ideallerle ilişkili çeşitli modeller üzerinde, ve bireysel yerellik ile ‘küresel’ arasındaki uzlaşmaların alanında gerçekleştirilmeli...”(Hanru, 2007).

2009’da düzenlenen 11. İstanbul Bienali What, How & for Whom (WHW)’un küratörlüğünde düzenlendi. İnsan Neyle Yaşar başlıklı Bienalin kavramsal çerçevesi Bertolt Brecht’in “önce yiyecek sonra ahlak” görüşündeki burjuva ahlakını eleştiren “Üç Kuruşluk Opera” adlı eserinden yola çıkılarak hazırlanmıştı. Bienalde 70 sanatçı⁴⁶ izlenebildi.

Bienalin katalog yazısı,

“Brecht’in Marksizm’i ile ütopya, ütopyacı potansiyel ve sanatın siyasete alenen dahiline olan inancı, hâkim çağdaş bakış açısından/açılarından değerlendirildiğinde şüphesiz biraz modası geçmiş, tarihsel açıdan yersiz ve kurumsal solun çöküşüyle neoliberal hegemonyanın yükselişine tanık olduğumuz bu dönemle uyumsuz görünüyor. Ancak asıl soru bu durumun aslında yaşadığımız döneme özgü bir belirti olup olmadığı” diyordu (İKSV, 2009).

⁴⁶ 11.İstanbul Bienali Katılımcı Listesi için Bkz. Ek Z

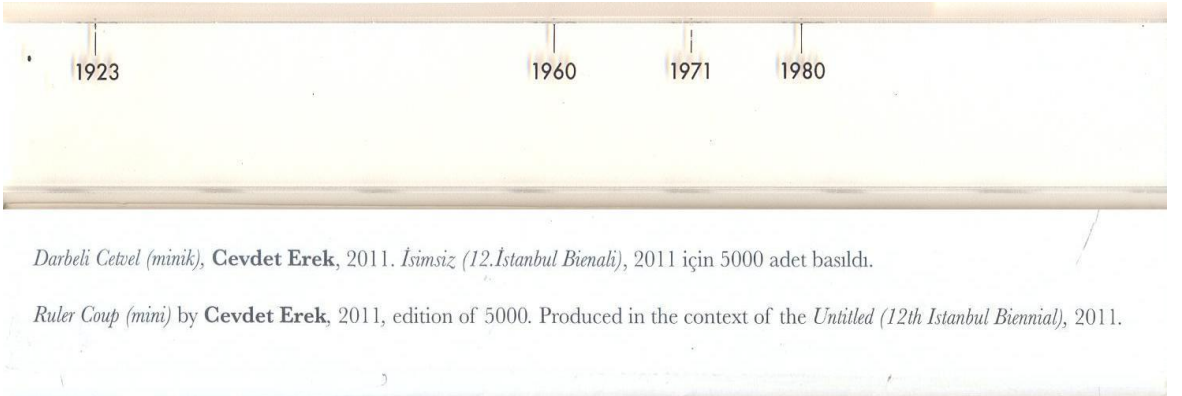
12. İstanbul Bienali Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa küratörlüğünde 2011’de gerçekleşti. Félix González-Torres⁴⁷’den esinlenen kavramsal çerçeve “İsimsiz”di. “İsimsiz” siyasi sözünü esirgemeyen bir bienal olarak diğerlerinden ayrılıyordu. Bienal kapsamındaki 5 ayrı isimsiz sergi, İsimsiz (Soyutlama), "İsimsiz" (Ross), "İsimsiz" (Pasaport), İsimsiz (Tarih) ve "İsimsiz" (Ateşli Silahla Ölüm) Torres’in 1988-1992 yılları arasında yaptığı 5 ayrı eserinden yola çıkıyordu.



⁴⁷ 1957 Küba doğumlu Félix González-Torres’in işleri Bertolt Brecht’in epik tiyatrosundan esinler taşır. İzleyiciyi pasif bir alımlayıcıdan etkin ve bilinçli bir gözlemciye çevirmeyi işlerinde toplum ve kültürel yapıları ve kabulleri sorgular. Minimalizm ve Kavramsal sanata yakın duran işleri sevmek ve kaybetmek, olmak ve azalmak, yaşam ve ölüm, cinsel kimlik ve cinsiyet üzerinedir. İşlerindeki sosyal ve siyasi boyutla izleyiciden fizikselliğin yanı sıra entellektüel farkındalık bilincini de talep eder. Sanatçı 1991’de partneri Ross Laycock’u AIDS yüzünden kaybedince ona ithafen “İsimsiz” (Ross Los Angeles’da) yapıtını yapmıştır. 1996 yılında kendisi de AIDS yüzünden hayatını kaybedecektir.



<https://cevdeterek.com/2014/07/03/stedelijkte-cetveller-ve-ritim-calismalari-rulers-and-rhythm-studies-on-view-at-stedelijk/>



Darbeli Cetvel (minik), Cevdet Erek, 2011. *İsimsiz (12. İstanbul Bienali)*, 2011 için 5000 adet basıldı.

Ruler Coup (mini) by Cevdet Erek, 2011, edition of 5000. Produced in the context of the *Untitled (12th Istanbul Biennial)*, 2011.

Cevdet Erek'in "Darbeli Cetvel" (2009)
<http://mat.msgsu.edu.tr/geometri-aletleri.html>

Bienalin tarih açılımlı "İsimsiz" (Tarih) adlı grup sergisinde Cevdet Erek'in "Darbeli Cetvel" (2009) yapıtı Cumhuriyet'in kurulmasının ardından yaşanan üç askeri darbeye işaret ediyordu.



Felix Gonzalez Torres "Untitled (Passport II)" 1993 15 X 10 cm
<https://www.worthpoint.com/worthopedia/felix-gonzalez-torres-untitled-1410692990>

“İsimsiz” (Pasaport) sergisi Felix Gonzalez-Torres'in aynı adlı eserinden yola çıkılarak kurgulandı. Partneri ve kendisinin cinsel kimlikleri nedeniyle marjinalleştirilmesi zaten Torres'in kimlik meselesini sıklıkla ele almasını açıklar. Çalışmada tekinsiz gökyüzünde bir kuş imgesi özgürce uçmaktadır. Ancak bu evrensellik hakkı hayvanlara ve özellikle kuşlara hastır. Torres, İsimsiz, (Pasaport) serisinin diğer işlerinde boş beyaz kağıt yığınlarını üstüste koyarak buyrultusal sınırları olan bir dünyada verilmiş kimliklerin yapay biraradalığını sorgular.

13. Bienal “Anne, ben barbar mıyım”⁴⁸, 2013’de gerçekleşti. Küratörlüğünü Fulya Erdemci’nin yaptığı bienal İstanbul Bienalleri arasında özel bir yere sahiptir. Bienal, ARTER, Antrepo no.3, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, SALT Beyoğlu ve İstanbul Manifaturacılar Çarşısı’nda izlenebildi. Gezi Olayları’nın ve olayların neden olduğu toplumsal gerginliğin gündeme damgasını vurduğu bir dönemde Bienalin söyleyecek yeni bir söz bulup bulamayacağı çok tartışıldı. Bienal için

⁴⁸ Bienalin ismi Lale Müldür’ün aynı adlı kitabından esinlenmişti.

hazırlanan yayında Fulya Erdemci, “13. İstanbul Bienali’nin odak noktası siyasi bir forum olarak kamusal alan fikri olacaktır” diyor, projelerin bir bölümünün Tarlabası, Sulukule ve Başakşehir gibi mahallelerde gerçekleştirileceğini belirtiyordu (Erdemci, 2013). Gezi Olayları’nın ardından Erdemci Gezi Parkı, Galata, Karaköy de dahil tüm kamusal alanları geri çekileceğini söyler ve Arter ve SALT gibi güvenli mekanlara sığınır. Sanat eleştirmeni Catrin Lorch, “Sanat Adına Kaçırılmış Bir Şans” isimli yazısında Bienal’in farklı etaplarda düzenlenen bir sergiye dönüştüğünü yazacaktı (Lorch,2013).

Bienal metninde Erdemci, “... ama en önemlisi özgürlüğün cisimleşerek görünür olmasından sarhoş olmuşçasına, bu inanılmaz dayanışma ve sevinç hissiyatına biz de katıldık” diyordu (Erdemci, 2013a: 22).

13. Bienal, söylemiyle dönüştürmeyi umduğu gerçek hayatın sanatın kendisine ne denli müdahale edebileceğini gösteren bir Bienal olarak belli çevrelerde yarattığı hayal kırıklığıyla bile olsa tarihe geçti. Bir yandan müdahalenin gerekliliğinin farkındalığı, diğer yandan Gezi Olayları gibi sıradışı bir olayın ardından hiç bir müdahalenin yeterli olamayağı gerçeğinin bilinciyle uzlaşılması arasında kalan Erdemci eleştiri oklarının hedefi oluyordu.

2015’te düzenlenen 14. İstanbul Bienali “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine bir Teori” kavramsal çerçevesiyle Carolyn Christov-Bakargiev’in küratörlüğünde düzenlendi. Mekanlar arasında tarihi yarımadanın yanı sıra Rumelifeneri ve Riva kumsalı hatta Büyükkada gibi periferi de vardı. İstanbul ‘un dört bir yanına dağılan mekanlarla en geniş kapsamlı bienal oluyordu. 60’ın üzerinde katılımcının⁴⁹ arasında sanatçılarla hikaye anlatıcıları, bilimadamları, matematikçiler yanyana duruyordu.

İlhamını feminizm, arte povera ve psikanalizden alan küratör Christov-Bakargiev Bienalin adınıysa Annie Besant ve Charles Leadbeater’ın Düşünce Şekilleri adlı teosofik derleme kitabından ödünç alıyor, doğadaki varlık biçimlerinin tüm

⁴⁹ 14. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi için Bkz. Ek Z

görünümüyle içiçe geçerek (Bienalin başlığındaki tuz gibi) hem yaşamı besleyen hem de yok eden yönüne dikkat çekiyordu.

Bienalle ilgili Ayşegül Sönmez,

“Her şeyin aslında fikirle başladığını, isterse eserle devam edebileceğini kulağımıza küpe ediyor. Baştan, a priori tam olarak gezilmesinin mümkün olmadığı altını çizen bir bienal... Fikriyle de gezilebilir olduğunun...Hala satılık olmayan şeylerin, sesin, şiirin, tedavülü imkansız imgelerin olabileceğini olsa olsa düşüncenin bir forma sahip olabileceğini idida ediyor. Görünmeyen peşine düşmesiyle, sekülerlik gibi bir iddia taşımamasıyla, inançlı inançsız aşkınlıkta buluşturmasıyla, eser ve galeri odaklı, piyasaya göz kırpmak gibi dert taşımaması ve bu şehirle analitik bizim kendimizle, bastırdıklarımızla psikanalitik ilişki kurmamızı sağladığı için şükran. Lakin bu bir monarşi ve belki de bu yüzden bunu yapması mümkün ironik bir şekilde. Bakargiev krallığı kesinlikle Shakespeareyen nitelendirilmeyi hak ediyor” yorumunu yapıyordu (Sönmez, 2015)



Adrian Villar Rojas, 2015. The Most Beautiful of All Mothers (Tüm Annelerin En Güzeli) Mekana Özgü Enstalasyon, Organik ve Organik Olmayan Malzemeler.

“İyi bir Komşu” başlıklı 15. İstanbul Bienali 2017’de 56 sanatçının⁵⁰ katılımıyla gerçekleşti. Küratörlüğünü Michael Elmgreen ve Ingar Dragset, direktörlüğünü Bige Örer’in yaptığı Bienal, daha önce kamusal alan çalışmaları yapan küratörler bu Bienalde özel alanı inceliyor, komşuluk fikriyle özel alanda farklı yaşam biçimlerini ele alıyorlardı. Bienal, iyi bir komşu olma kavramıyla ilgili pek çok soru soruyor⁵¹, bunlara cevap arıyor, sorular İKSV web sitesinin yanı sıra posterlerle şehrin dört bir yanına asılıyor, böylece farklı kimliklerle komşuluk ilişkileri üzerinde duruluyordu.

**Is a good
neighbour
someone
who just
moved in?**

#agoodneighbour #istanbulbiennial



**Is a good
neighbour
a stranger
you don't
fear?**

#agoodneighbour #atlanticproject #istanbulbiennial



**Is a good
neighbour
too much
to ask
for?**

#agoodneighbour #istanbulbiennial



Lukas Wassman. 2017. İyi bir Komşu. Elmgreen & Dragset için çalışması. <https://www.theatlantic.org/a-good-neighbour>

Tasarımını Rubert Symth’in yaptığı Lukas Wassman’ın çektiği “iyi bir komşu” temalı fotoğraflar festival süresince ve sonrasında Havana, Delhi, Sydney gibi dünyanın pek çok şehrinde billboardlarda izlenebildi. Fotoğraflar beklenmedik karşılaşmalarla “iyi komşuluk” meselesini irdeliyordu.

⁵⁰ 15. İstanbul Bienali Katılımcı Listesi için Bkz. Ek Z

⁵¹ “İyi Bir Komşu Nasıl Olmalıdır” soruları için Bkz. Ek M

Uluslararası Sinop Bienali 2006'dan itibaren Sinop'ta "yerel kalkınma bağlamında sivil toplumun kültür ve sanat temelli diyalog geliştirmek amacıyla" düzenlenmeye başlandı. Proje, "her yaştan kentlinin kendi yaşam alanlarını gelecek vizyonuna sahip olarak yeniden algılamaları, kent sorunları üzerine düşünmeleri, ortak tarihsel belleğin paylaşımı ve bunun sanat üretimine yönelik olarak düzenlenmesini, daha iyi bir sosyal yaşam alanını oluşturmaya yönelik olarak kentsel, ulusal ve uluslararası çalışmayı" hedefliyordu (Sinopale Resmi Web Sitesi).

1. Uluslararası Sinop Bienali, 15 Ağustos – 3 Eylül 2006 tarihleri arasında Sinop Hapishanesi, Etnoğrafya Müzesi ve Selçuklu Medresesi'nde T. Melih Görgün, Beral Madra ve Vittorio Urbani küratörlüğünde 60 sanatçının katılımıyla düzenlendi. Bienalin kavramsal çerçevesi için, "tanımlanamayan durumun dönüşümü: şey, - thing" düşünülmüştü. Sinopale'nin internet sitesinde kavramsal çerçeve,

"...‘Şey’ varlığı bilinen ile bilinmeyen, her-şey ile hiçbir-şey arasındaki sonsuzluğu içermektedir. Birinci Sinop Bienali'nde, sanatın gözünden 'şey' olmanın kaçınılmaz gerçeği, sorumluluklarımız ve görmezden geldiklerimiz, yeniden oluşum ve yıkım karşısındaki duruş, boşluklarımız ve saflığımız, "şey"lerin yoğun olarak yaşadığı Sinop Hapishanesi'ne yerleştirilen yapıtlarda tartışılmıştır" açıklamasını yapıyordu (Sinop Bienali Resmi Internet Sitesi).

2008'de düzenlenen 2. Sinop Bienali'nin "Şeylerin Yeni Düzeni"nin küratörlerinden Beral Madra,

" 'Şeylerin Yeni Düzeni' ismiyle açıkça Foucault'nun başlığını ödünç alıyoruz ve Türkiye'nin en kuzey ucunda bulunan tarihsel şehir Sinop'ta başlatılan bu sanatsal ve kültürel etkinlik bağlamında ona saygılarımızı göstermek istiyoruz. Başlıkta 'yeni' sözcüğünü kullanarak sınırlarımızı aşmak ve Foucault'nun bilgeliğine baskın çıkmak niyetinde olmadığımız apaçık. Bu 'yeni' kavramı olasılıkla; sanat yapımında sürekli olarak yeniliği savunan çağdaş sanat sisteminin kibirini ima etmek, aynı zamanda da bölgemizdeki siyasi ve ekonomik meselelerin durumu hakkında şüpheli düşünceleri uyandırmak üzere kullanılmış iki anlamlı bir kavram. Her beş dakikada bir, 'yeni' bir şeyin icat edildiği ve bunun da kimi zaman yeni bir kriz olarak ortaya çıktığı bir çağda, kendimizi gündelik yaşantımızı ve bütün yaşamımızı etkileyen 'siyasi, ekonomik ve kültürel yeni'yi sorgulamak zorunda hissediyoruz." diyordu (Sinopale Resmi Internet sitesi).

3. Uluslararası Sinop Bienali 2010'da Beral Madra, Emre Zeytinoğlu, Mürteza Fidan, T. Melih Görgün, Mahir Namur, Sinan Niyazioğlu ve Emel Abora'nın küratörlüğünde 29 sanatçı ve sanatçı grubu katılımıyla düzenlendi. Kavramsal çerçevenin başlığı 'Gizli Anılar, Kayıp İzler'di.

Sinopale 4, 2012'de "Gölgenin Bilgeliği: Bozulmuş Bilgi Çağında Sanat" kavramsal çerçevesiyle düzenlendi. Birinci büyük serginin küratörü Işın Önel Resmi Internet Sitesi için hazırladığı yazıda;

"Gölgenin Bilgeliği: Bozulmuş Bilgi Çağında Sanat, ilerleme, aydınlanma, gelişme ve bilgiye ulaşma adına sorumsuzca tükettiğimiz kaynakların sürdürülebilirliğinin bir kez daha sorgulanması gerektiğini hatırlatırken, bu politikalara, ilişkilere, genel geçer bilgi aktarımına dikkat çekerek, çoktandır göz ardı edilen ve kaçınılması tavsiye edilen karanlık görüntüye "ışık tutmak yerine bu kez ona yer açarak ortak bir etkileşim alanı oluşturmayı planlıyor ve gölgeyi birlikte deneyimlemeye, çağrıştırdığı olasılıklarla dünya üzerinde var oluş biçimlerimizi gözden geçirmeye davet ediyor" diyordu (Sinopale, Resmi Internet Sitesi).

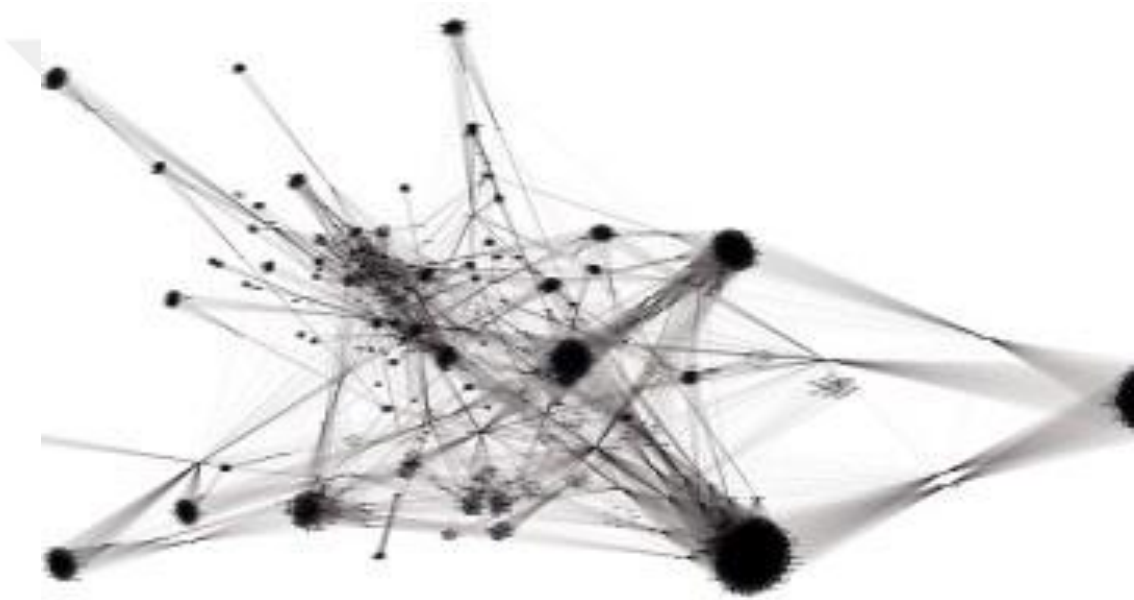
5.Sinop Bienali 2014'te Melih Görgün, Dimitrina Sevova, Emre Zeytinoğlu, Aslı Çetinkaya, Işın Önel, Elke Falat küratörlüğünde düzenlendi. 27 Eylül-2 Kasım tarihleri arasında 'Savaşın Sonunu Yalnız Ölümler Görür' temasıyla gerçekleşti.

Sinopale 6, 2017'ye erteleniyor, Küratörler Melih Görgün, Nike Baetzner ve Jonatan Habib Engqvist kavramsal çerçeve "Transposition / Aktarım" kavramı üzerine kuruluyordu. Kavram üzerine yazılmış Bienal yazısında Bienalin "...ilişkisel bağlantısallıklarla birleşimsel alanlar..." ortaya çıkarmak için kültürel belleğe başvurmak amacıyla olduğu belirtilir (Sinopale, Resmi Internet Sitesi).

2007'de Antakya Akademisi Derneği "Zamanda Yolculuk" 1. Antakya Bienali⁵²'ni düzenledi. Pek çok Türk ve Bulgar sanatçının katılımıyla yapılan Bienalin genel

⁵² Bienalle ilgili kaynaklarda tutarsızlıklar vardır. (http://www.yapi.com.tr/etkinlikler/1-antakya-bienali_30129.html) adresinde Bienal'in 2005 tarihinde gerçekleştiği, <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/37914-antakya-bienali-basliyor> yazısında Bienal'in 2007 tarihinde gerçekleştiği yazıyor da, Osman Erden'in Unlimited için hazırladığı yazıda ise <https://www.unlimiteddrag.com/single-post/Son-10-yila-bir-bakis> ilk Bienal tarihi 2009 olarak belirtilmiştir. Ancak <http://s.ogren-sen.com/sanat/804/index.html> adresinde Bienalle ilgili detaylı bilgi verildiği için bu tarihin geçerli olduğunu belirtmek gereklidir.

koordinatörlüğünü Baki Bilgili'nin yürütüyor ve proje Plovdiv (Filibe) City Club'la ortak gerçekleştiriliyordu. Bienalde resim ve fotoğraf sergilerinin yanı sıra şiir dinletileri, söyleşiler ve konserlere de yer verilmişti (<http://s.ogrensen.com/sanat/804/index.html>). 2. Antakya Bienali "Anlayışımız İçin Teşekkür Ederiz" üç yıl sonra 2010'da gerçekleştiriliyordu. Bienaldeki etkinliklerin arasında müzik performansları, açık hava video gösterimleri ve paneller de yer alıyordu. Etkinliğe yerli sanatçıların yanı sıra Hollanda, Bulgaristan, Filistin, Hırvatistan, Güney Kore, Almanya, Lübnan ve Kazakistan'dan 40'dan fazla sanatçı katıldı (Son Dakika, 2010).



Arıkan, Burak. Antakya Biennial Artist Network, 2010.
digital print, 220cmx110cm
<https://burak-arikan.com/antakya-biennial-artist-network-2010/>

2012'de 3.sü düzenlenen Antakya Bienali 'Çok Kültürlü Bir Dünyada Tek Bir İnsan' temasından yola çıkıyor, "Her bir insanın kendini ifade ediş tarzındaki güzelliği görmek mümkün mü? Bizimle yan yana yaşayan farklı kültürlerdeki insanları bile anlamakta zorlandığımız bir dünyada hiç tanışmadığımız bir insanı anlama şansımız var mı?" sorusuna bir cevap arıyordu. Bienalde Avusturya Kültür Merkezi bazı müzik etkinlikleri düzenliyordu (<http://www.edebiyathaber.net/antakya-bienali-suruyor/>).

Antakya Bienalleri 2012'den sonra devam etmedi. Yerel halkın ilgisizliği, Suriye savaşı ve Türkiye genelinde artan terör olayları bu sona bir açıklama olarak getirilebilir.

2008'de Denizhan Özer ve Seyhan Boztepe küratörlüğünde 'Şeffaf Yanılsamalar' kavramsal çerçevesiyle 1. Çanakkale Bienali düzenlendi. İkinci Çanakkale Bienali 2010 yılında "Kurgusal Gerçekler, Dönüşümler" temasıyla gerçekleştirildi. 3. Uluslararası Çanakkale Bienali 34 sanatçıya ev sahipliği yapıyor, "Kurgular ve Karşı Duruşlar" temasını ele alıyordu. Bienalin Genel Sanat Yönetmenliğini Beral Madra, küratörlüğünü Fırat Arapoğlu ve Bienal Direktörlüğünü Seyhan Boztepe yapıyordu. 3. Uluslararası Çanakkale Bienali, Bienal genç, bienal çocuk, bienal engelsiz başlıkları altında etkinliklere de ev sahipliği yapıyordu (Çanakkale Bienali Resmi Internet Sitesi). 2014'te gerçekleştirilen 4. Uluslararası Çanakkale Bienali 1. Dünya Savaşı'nın 100. yılı nedeniyle 'Savaşın Sonunu Yalnız Ölüler Görür' temasıyla yola çıkıyordu. 20'nin üzerinde farklı ülkeden katılımın sağlandığı Bienal'in Sanat Yönetmeni Beral Madra, bienalin, "insan kitlelerinin küresel olayları sanatçılar kadar özgür gözlemlmeleri ve algılayabilmelerini" hedeflediklerini belirtiyordu (Çanakkale Belediyesi Resmi Internet Sitesi, 2014).

2016'da düzenlenen 5. Uluslararası Çanakkale Bienali dönemin ruhuna işaret etmek için "Göç" temasıyla yola çıkıyordu, Suriye iç savaşıyla yurtlarını terk ederek dünyanın dört bir yanına ulaşmaya çalışan mülteciler konu ediliyordu (Çanakkale Belediyesi Resmi Internet Sitesi, 2016).

2016'da 5. Uluslararası Çanakkale Bienali açılışına kısa bir süre kala AKP Grup Başkanvekili ve Çanakkale Milletvekili Bülent Turan Bienal yönetmenliğini yapan Beral Madra hakkında "darbe destekçisi" yakıştırmasını yapması üzerine Beral Madra görevinden ayrılıyor, ardından açılışa üç hafta kala Çanakkale Bienali İnisyatifi "*...içinde sanatın olmadığı gelişmelerin sanatın kendi pratiklerinin önüne geçtiği bu koşullarda, günün gerçekliğinin herkesi kırılanlaştıran atmosferinin de etkisiyle coşkumuzu ve motivasyonumuzu yitirmiş bulunuyoruz*" diyerek Bienali iptal ediyordu (Madra, 2016'dan aktaran Yıldırım, 2016.).

6. Çanakkale Bienali “Geçmişten Önce – Gelecekte Sonra” 2018’de yapıldı. Troya’dan ilham alan Bienal 37 Uluslararası sanatçıyı biraraya getiriyordu.

2010’da İstanbul’un Avrupa Kültür Başkenti olması belki de periferideki canlılığın ve hareketliliğin nedeniydi. Merkezden oldukça uzakta ve uzun yıllar savaşın gölgesinde yaşayan Mardin’de 2010’da 1. Mardin Bienali yapılıyordu. Döne Otyam küratörlüğünde yapılan Abrakadabra, Kasımiye Medresesi, Tokmakçılar Konağı ve Zinciriye Medresesini kullandı. Uluslararası Bienal 61 sanatçıyı ağırladı. İkinci Mardin Bienali 2012’de Paolo Colombo ve Lora Saniarslan küratörlüğünde gerçekleşti. Kavramsal çerçeve “İkinci Bakış”tı ve 29 sanatçı katılıyordu.

Mitolojiler kavramsal çerçevesiyle yapılması planlanan 3. Mardin Bienali Kobane Olayları sebep gösterilerek ertelenecek ve 2015’te yapılacaktı. Ertelemenin yayınlandığı bildiri de "Coğrafyamızdaki halkların yaşadığı acılar nedeniyle ileri bir tarihe erteliyoruz. Sanat susmaz, susmayacak ancak vakit çocuk çığıllıklarını duymanın vaktidir" deniyordu (Radikal, 2015).

Bienal üyelerinin katılımıyla 10 Şubat 2015 tarihinde SALT Galata’da gerçekleştirilen “Mardin Bienali Konuşuyor” etkinliğinde konuşan Mardin sinema Derneği kurucularından Hakan Irmak konuyla ilgili “*Mardin Bienalinin ertelenmesi bir tavırdır. Bienal mekanlarının çatılarına çıktığınızda patlayan bombaları görüyorsunuz. Savaşın getirmiş olduğu insanlık dıramına sessiz kalınamazdı ve bienal tüm bunlara kayıtsız kalınamayacağı gerekçesi ile ertelenerek bir tepki verdi.*” diyordu (Irmak’tan aktaran Pektaş, 2015)

Konuyla ilgili Beral Madra bienalin “ *içerik, biçim ve estetik açıdan siyasal, ekonomik, toplumsal, kültürel sorunlara odaklanan eleştiri ve muhalefet içeren, insanları kaderlerini belirleyen olumsuzluklara karşı uyanık olmaya davet eden yapıtlarla donatılmış bir etkinlik*” olduğunu söylüyor; “*Bienallerin savaş ve felaket dönemlerinde yapılması, barış dönemlerinde yapılmasından çok daha anlamlı ve önemli. Türkiye’nin içinden geçmekte olduğu şu dönemde Sinopale ve 4. Çanakkale Bienali’nin yapılmış olması önemli bir kazanımdır*” diye ekliyordu (Madra, 2014).

2015'te Bienal'in mekanları Mor Efrem Manastırı, Alman Karargahı, Mardin Müzesi ve Keldani Kilisesi oldu. 4. Uluslararası Mardin Bienali'nin teması "Sözden Öte", direktörü Döne Otyam ve küratörleri Fırat Arapoğlu, Nazlı Gürlek ve Derya Yücel'di. Alman Karargahı, Hamam, Mardin Müzesi Galerisi, Revaklı Çarşı Dükkanları ve Marangozlar Kahvesi'nin Bienal mekanlarından olması kararlaştırılmıştı.

Bienalleri 19. Yüzyılda Avrupa ve Amerika'da popüler olan "dünya sergileri" veya "evrensel sergiler"'e benzeten Ali Artun, onları Batı'nın kolonyalist anlayışının bir uzantısı olarak görür. Sömürgeci güçler, kendilerine sömürecek yeni topraklar ararken yepyeni bir silah kuşanmışlardır (Artun, 2011:129). Buna da kültür endüstrisi adını vermek doğru olur.

Artun,

"İstanbul'un, büyük şirketlerin denetimine giren küresel kapitalizme eklenmesinde bienallerin başarılı olmasının sanat adına övünülecek bir dava olduğuna inanmıyorum ben. İktidar çevrelerinin pazarlamak için can attıkları İstanbul'la küresel sermaye tabii ki ilgilenecek, tabii ki İstanbul küresel sermaye ağının içerisine girecek. Bütün dünyada görüldüğü gibi, buradaki gösteri kültürü de bu ağa eklenenecek" sözleriyle mutlaka sadece İstanbul'un değil, ancak diğer Bienal merkezlerinin de eklenene çabalarına işaret etmektedir (Artun, 2006: 73).

4.2.5. Sanat Fuarları

Sonraları ARTİST adıyla anılmaya başlanan İstanbul Sanat Fuarı⁵³, ilk kez 1991 yılında 39 katılımcıyla gerçekleştirildi. Fuar TÜYAP Kitap Fuarı ile eş zamanlı olarak düzenli şekilde her sene düzenlenerek günümüze dek geldi. Çalışmamız 2000 sonrası Türk Sanatı üzerine yoğunlaştığından İstanbul Sanat Fuarı'nın 2000 ve sonrası ele alınacaktır.

⁵³ İstanbul Sanat Fuarı TÜYAP Tüm Fuarçılık Yapım AŞ'nin düzenlediği TÜYAP Kitap Fuarı'nın kapsamında düzenlenmeye başlandı. Kitap Fuarı ilk olarak 1982 yılında Etap Marmara Oteli'nde gerçekleştirildi. Bu fuarda 26 kitabevinin kitapları görülebildi. İlk açılışından 26 yıl sonra, 2018'de katılan yayınevi sayısı 850'yi bulacaktı.

2000 yılında 10.su düzenlenen İstanbul Sanat Fuarı'na 56 sanat galerisi ve 215 sanatçı katılıyordu. Fuarda, Neşet Günal Onur ödülllerinden “Sanatçı Onur Ödülü”ne, Jale Erzen “Eleştirmen Onur Ödülü”ne, Cavit Armağan “Sanatsever Onur Ödülü”ne, TRT-2 “Sanatsever Kurum Ödülü”ne ve Kile Sanat Galerisi, Ümit Yaşar Sanat Galerisi ve Galeri Lebriz “Sanat Galerici Onur Ödülleri”ne layık görüldü. Fuarda aynı zamanda TÜYAP Genç Sanatçılar Resim Yarışması düzenleniyordu.

2001’de 11.si düzenlenen İstanbul Sanat Fuarı bu kez 200 sanatçı ve 56 galeriyi izleyici karşısına çıkarıyordu. Tepebaşı TÜYAP Sergi Salonu’nda düzenlenen fuar kapsamında hazırlanan Darülbedayi kavramsal sergisinin küratörlüğünü Ali Akay, Haşim Nur Gürel, Levent Çalıkoglu ve Zahit Büyükişleyen yürütüyordu. Sanatçı Onur Ödülü dalında Adnan Varınca, Eleştirmen Onur Ödülü dalında Abdülkadir Günyaz, Sanatsever Kurum Onur Ödülü dalında Borusan Holding ve Koleksiyoner Kurum / Kişi Onur Ödülü dalında Çetin Nuhoglu ödüllere layık görüldü (Hürriyet, 2001b).

12. İstanbul Sanat Fuarı, 2002 yılında ilk defa Beylikdüzü’nde TÜYAP Fuar ve Kongre Merkezi’nde düzenlendi. 12. İstanbul Sanat Fuarı'nın Sanatçı Onur Ödülü Turan Erol'a, Eleştirmen Onur Ödülü Ahmet Oktay'a, Koleksiyoner Kurum Onur Ödülü Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı'na ve Sanatsever Kurum Onur Ödülü de Proje 4L' verilecekti.

2003’te düzenlenen 13. İstanbul Sanat Fuarı 60 sanat galerisi ve 280 sanatçıyı ağırlayacaktı. Bu yıl, Sanatçı Onur Ödülü’nü Naile Akıncı, Eleştirmen Onur Ödülü’nü Kıymet Giray, Sanatsever Kurum Onur Ödülü’nü Cumhuriyet gazetesi ve Koleksiyoner Kurum Onur Ödülü DYO Selçuk Yaşar Resim Müzesi alacaktı. Naile Akıncı için açılan ve sanatçının peyzajlarına yer verilen serginin küratörlüğünü küratörlüğünü Levent Çalıkoglu ve Haşim Nur Gürel yürütüyordu. ARTİST’de bu yıl, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğrenci ve araştırma görevlilerinin işlerinden oluşan bir ebru, resim, video-art, enstalasyon, heykel, performans, seramik ve fotoğraf sergisi de izlenebiliyordu. Fuarda aynı zamanda

"Kooperative für Fotografie" grubunun "Seçmeler" sergisi de yer alıyordu (Evrensel, 2003).

2004 yılında 14. ARTİST/İstanbul Sanat Fuarı yine Ekim ayında, Kitap Fuarıyla eş zamanlı olarak düzenlendi. 118 galerinin katıldığı Fuarda Eczacıbaşı Sanal Müze'nin "Kadın" temalı sergisi ve yılın onur ödülü sahibi Fethi Kayaalp'in gravür ve yağlıbovalarından oluşan bir sergi ziyaret edilebiliyordu. Eleştirmen Onur Ödülü'ne Semra Germener, Sanatsever Kurum Onur Ödülü'ne Milliyet Sanat

2005 Ekim ayında açılan 15. İstanbul Uluslararası Sanat Fuarı'na 120 galeri katıldı. Fuarda Sanatçı Onur Ödülü dalında heykeltıraş Hüseyin Gezer, Eleştirmen Onur Ödülü dalında Zeynep İnankur, Sanatsever Kurum Onur Ödülü dalında Radikal Gazetesi ve Koleksiyoner Kurum Onur Ödülü dalında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi-Çağdaş Sanatlar Müzesi ödüllere layık görüldü.

2006 İstanbul Sanat Fuarı'nın 16.sıydı. Her zamanki gibi TÜYAP Kitap Fuarı ile eşzamanlı açılan 16. İstanbul Sanat Fuarında Sanatçı Onur Ödülü Neş'e Erdok'a, Eleştirmen Onur Ödülü Hasan Bülent Kahraman'a, Sanatsever Kurum Ödülü CNN Türk'e verildi. Fuarın Onur Ödüllerinden Koleksiyoner Onur Ödülü ise Halil İbrahim İper'e verildi. Fuar kapsamında ayrıca Neş'e Erdok'un eserlerinden oluşan bir seçki de Onur Sanatçısı'nın işlerinin geleneksel olarak sergilenmesi kapsamında görülebiliyor.

2007'de "Akdeniz" temasıyla yapılan 17. İstanbul Sanat Fuarı ARTİST, 26. İstanbul Kitap Fuarı ile eşzamanlı olarak TÜYAP Beylikdüzü Fuar Merkezi'nde gerçekleştirildi. Fuarın Onur Sanatçı ödülüne Saim Bugay, Sanat Eleştirmeni Onur ödülüne Enis Batur, Sanatsever Kurum ödülüne NTV ve Koleksiyoner Kurum ödülüne ise Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Müzesi layık görüldü. Fuar kapsamında aynı zamanda Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin (UPSD) düzenlediği "Akdeniz ve Gurbet" sergisi ve İtalyan Kültür Merkezi'nin düzenlediği "Sınır İşaretleri / İnsan Ben'inin Tekrar Fethi" sergileri de izlendi (Milliyet, 2007b).

2008’de düzenlenen 18. İstanbul Sanat Fuarı/ARTİST’in sanatçı ödülünü Mehmet Aksoy, eleştirmen ödülünü Güven Turan, sanatsever ödülünü Beşiktaş Belediyesi ve koleksiyoner ödülünü Nahit Kabakçı aldı. Fuarda Mehmet Aksoy’un Nike adlı eseri ve koleksiyoner Nahit Kabakçı’nın koleksiyonu da izleyiciye sunuldu. Ayrıca Prof. Dr. Asım İşler anısına sanatçının işlerinden oluşan bir sergi de düzenlendi.

19. İstanbul Sanat Fuarı/ARTİST 2009’da düzenlendi. Fuarın Sanatçı Onur Ödülü Muhsin Kart’a, Eleştirmen Onur Ödülü Prof. Dr. Erhan Karaesmen’e, Koleksiyoner Onur Ödülü Lale ve Cengiz Akıncı’ya, Sanatsever Kurum Onur Ödülü ise Kadıköy Belediyesi’ne verildi.

2010’da İstanbul Sanat Fuarı – ARTİST, 108 sanat kurumu ve galerinin katılımıyla 20. kez kapılarını açtı. Fuarın geleneksel ödüllerinden Sanatçı Onur Ödülü heykeltıraş Ali Teoman Germaner’e (Aloş), Eleştirmen Onur Ödülü Prof. Dr. Ayla Ödekan’a, Koleksiyoner Onur Ödülü İpek ve Ahmet Meray’e, Sanatsever Kurum Onur Ödülü ise Baksı Müzesi’ne verildi.

Fuarda aynı zamanda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Roma Güzel Sanatlar Akademisi öğrencileri ve öğretim görevlilerin işlerinden oluşan bir sergi de yer aldı.

Kasım 2011’de düzenlenen 21. İstanbul Sanat Fuarı /ARTİST 2011’de Sanatçı Onur Ödülü Prof. Dr. Yurdaer Altıntaş’a, Eleştirmen Onur Ödülü Prof. Dr. Uşun Tükel’e, Sanatsever Kurum Onur Ödülü Pera Müzesi’ne ve Koleksiyoner Onur Ödülü Prof. Dr. Münir Ekonomi’ye verildi (Mimarizm, 2011). Fuarın teması “Kurumsal Alan ve Sanat” olarak belirlenmişti.

2012’de 22.si düzenlenen İstanbul Sanat Fuarı’nda Sanatçı Onur Ödülü Prof. Dr. Rahmi Aksungur’a, Eleştirmen Onur Ödülü Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman’a, Sanatsever Kurum Onur Ödülü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü ve Koleksiyoner Onur Ödülü ise İzmir’deki Lucien Arkas-Arkas Sanat Merkezi’ne verildi. Fuara 150 galeri 1000’e yakın sanatçı ile katıldı. Fuarda

her zamanki gibi Onur Sanatçısı Prof. Dr. Rahmi Aksungur'un çalışmalarından oluşan bir heykel seçkisiyle Polonya genç kuşak sanatçılarının bir sergisi de yer aldı (Şüyün, 2012).

2013 yılının Kasım ayında TÜYAP Tüm Fuarcılık Yapım A.Ş. tarafından Uluslararası Kitap Fuarı ile eş zamanlı düzenlenen ARTİST 2013/23. İstanbul Sanat Fuarı, Sanatçı Onur Ödülü'nü Yard. Doç. Dr. Mustafa Ata'ya, Eleştirmen Onur Ödülü'nü Doç. Dr. Ahmet Kamil Gören'e, Sanatsever Kurum Onur Ödülü'nü Portakal Çiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi'ne ve Koleksiyoner Onur Ödülü'nü Erol Evgin'e verdi.

Fuar kapsamında Çinli sanatçıların katılımıyla 'Geleneğin Canlanması' kapsamlı bir sergi de açıldı. Aynı zamanda, Fuar Gezi Olayları'na referans verir nitelikte "Müdahale Var Mı?" adlı bir sergiyi de kapsıyordu. Komet, Murat Germen, Şükran Moral ve Turgut Yüksel gibi sanatçıların yer aldığı serginin küratörlüğünü Ali Şimşek üstlenmişti. Sergide yer alan Nova Kosmikova'nın bir tablosu dönemin Başbakanı Erdoğan'a hakaret içerdiği bahanesiyle kaldırıldı (Hürriyet, 2013c).

2014'de "İçimizdeki Öteki" temasıyla 14. İstanbul Sanat Fuarı/Artist düzenlendi. Fuarın Onur ödülllerinden Sanatçı Onur Ödülü Nevhiz Tanyeli'ye, Eleştirmen Onur Ödülü Zeynep Sayın'a, Sanatsever Kurum Onur Ödülü Marmara Üniversitesi Cumhuriyet Müzesi'ne ve Koleksiyoner Onur Ödülü de Ceyda ve Ünal Göğüş'e verildi. Bu yıl fuarın etkinlik alanında küratörlüğünü Ali Şimşek'in yaptığı "Mülksüzleş" adlı disiplinlerarası bir sergi de vardı. Sergide mülk, mülksüzleşme ve ütopya konuları ele alınıyordu.

Fuarla ilgili yazdığı yazısında Uğur Ergan, ARTİST'in Contemporary İstanbul Fuarı'nın gördüğü ilgiyi görmemesini katılan genç sanatçıların ilgisizliğine ve devletin sanata yeterli desteği vermemesine bağlar (Ergan, 2014). Gerçekten de ARTİST ile hemen hemen aynı zamana rastlayan Contemporary İstanbul Fuarı oldukça yoğun bir ilgi görürken İstanbul Sanat Fuarı'nın daha eski ve oturmuş yapısına rağmen aynı ilgiyi görmemesi dikkat çekicidir.

2015 yılında 25. İstanbul Sanat Fuarı /ARTİST 2015 “Geçmişe Tanıklık” temasıyla düzenlendi. Fuarda doğumlarının 100. Yılı olması nedeniyle Nuri İyem, Selim Turan ve Cihat Burak’ın işlerine yer verilmişti. Bu yıl, Sanatçı Onur Ödülü Fikret Otyam’a, Eleştirmen Onur Ödülü Kemal İskender’e, Koleksiyoner Onur Ödülü Max Maçoro’ya ve Sanatsever Kurum Onur Ödülü de CABİNİN’e (Çanakkale Bienali İnisiyatifi) verildi.

26. İstanbul Sanat Fuarı 2016’da gerçekleştirildi. Fuarın teması göç ve mültecilik kavramlarından yola çıkarak “Umulmadık Topraklar” olarak belirlenmişti. Bu yılın Sanatçı Onur Ödülü Gülsün Karamustafa’ya, Sanatsever Kurum Onur Ödülü Summart Sanat Merkezi’ne verildi. Gülsün Karamustafa’nın video işlerinden bir seçki Fuarda izlenebildi.

27. İstanbul Sanat Fuarı Kasım 2017’de gerçekleştirildi. “Ütopya” temalı Fuar, “Lidersiz, hayalperest ve çatışmalı bir duyuşsal kamusal alan” yaratmayı hedefliyordu. Serginin koordinatörlüğünü Ezgi Bakçay ve Eda Yiğit yürütüyordu. Fuarın geleneksel Onur Ödülleri Sanatçı Onur Ödülü dalında Nur Koçak’a, Sanat Tarihçisi / Eleştirmen Onu Ödülü dalında Ali Artun’a, Koleksiyoner Onur Ödülü dalında Yunus Büyükkuşoğlu’na ve Sanatsever Kurum Onur Ödülü dalında FARPLAS’a verildi. Fuarda düzenlenen “Küreselleşen Sanat, Popülizm ve Eleştiri” konulu panele Sanat Tarihçi ve Eleştirmen Julian Stallabrass konuşmacı olarak katıldı.

ARTİST 2018 / İstanbul Sanat Fuarı “Deneyim” temasıyla gerçekleştirildi. Fuarda her yıl verilen Sanatçı Onur Ödülü bu yıl, Alev Ebüzziya’ya, Sanat ve Toplumbilim Kuramcısı Onur Ödülü Prof. Dr. Meral Özbek’e ve Koleksiyoner Onur Ödülü Erol Tabanca’ya verildi.

Ülkemizdeki en eski sanat fuarı olma özelliğini taşıyan İstanbul Sanat Fuarı/ARTİST, belki de TÜYAP Kitap Fuarı’nın gölgesinde kalması sebebiyle adını duyurmakta İstanbul Contemporary kadar etkin olamamaktadır. Fuarla ilgili basın bültenleri, haberler ve basılı yayın oldukça azdır. Fuar birlikte gerçekleştirildiği

Kitap Fuarı ile bir bütün olarak düşünülduğünden ziyaretçi sayısı da gerçekçi olarak tespit edilememektedir.

İKON Fuarcılık tarafından İstanbul Lütfi Kırdar Fuar Merkezi'nde gerçekleştirilen İstanbul Contemporary Fuarı'nın ilki Aralık 2006'da Deutsche Bank sponsorluğunda düzenlendi ve günümüze dek her yıl devamlılık göstererek geleneksel hale geldi. Bugün yönetim kurulu Ali Güreli, Rabia Bakıcı Güreli, Hasan Bülent Kahraman ve Kamiar Maleki'den oluşan Fuar gün geçtikçe kurumsallaşarak 2010 yılından itibaren de farklı tarihlerde Ankara, İzmir, Bursa, Adana, Bodrum gibi kentlerde de "Çağdaş Sanat Buluşmaları" etkinlikleri düzenleyerek sanatı İstanbul dışına taşımaya başladı.

İkinci CI Fuarı 76 galeri ve Gerhard Richter, Sigmar Polke, Jeff Koons, Andy Warhol, Yoko Ono, Selma Gürbüz, Ergin İnan, Burhan Doğançay, Komet, Gülsün Karamustafa, Ömer Uluç, Mehmet Gülerüz gibi isimlerin de olduğu 379 sanatçıya ev sahipliği yapıyordu. Ayrıca bu yıl Sotheby's Sanat Kurumu Fuar kapsamında "Modern Sanat ve Sanat Pazarı" konulu bir eğitim veriyordu (CNN Türk:2007).



Nezaket Ekici. 2008.
"Wirbelrausch / Şiddetle
Dönmek, Kendinden Geçmek"

2008'de üçüncüsü gerçekleştirilen Contemporary İstanbul Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Salonu'nda, Nezaket Ekici'nin "Şiddetle Dönmek, Kendinden Geçmek" adlı performansı ile kapılarını ziyaretçilerine açtı. Bu yıl "International Video Screening" kapsamında videolar da gösterime sunuldu (Bay, 2008). Bu sene aynı zamanda bir konferanslar dizisi olarak planlanan "CI Dialogues"un da ilk yılıydı.

73 galerinin katılımıyla düzenlenen Contemporary İstanbul 2009'da "Yeni Ufuklar / New Horizons" bölümünde Suriye çağdaş sanatını "Art from Syria" sergisiyle izleyiciye sunuyordu (CNN Türk, 2009). Milliyet gazetesi yazarlarından Meral

Tamer fuarla ilgili “*Çağdaş sanat fuarı açılmadan eserler kapışıldı*” yazısında “*Çağdaş Türk sanatı 30 yıldır kendi içinde döndükten sonra son 4 - 5 yıldır keşfedilmeye başlandı*” yorumunu yapıyordu (Tamer, 2009).

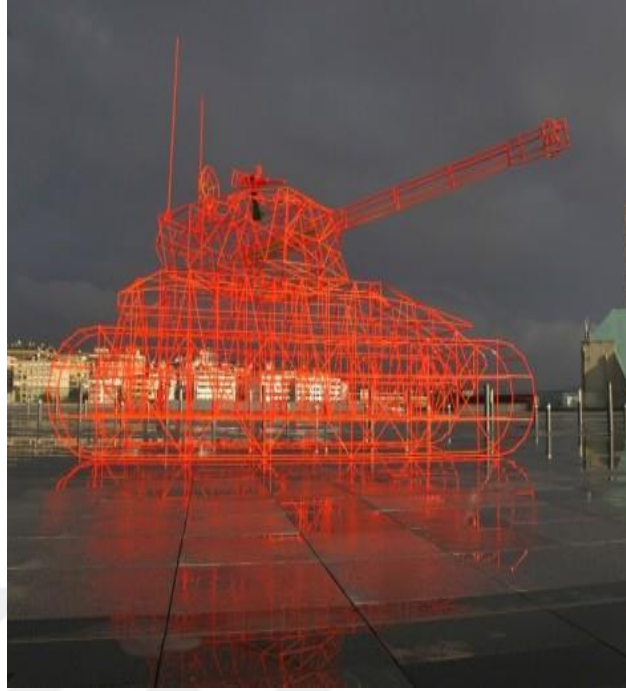
Contemporary İstanbul 2010, 96 çağdaş sanat galerisini biraraya getiriyordu. Mehveş Evin Milliyet için yazdığı “*O duvarlara ne asacaklar?*” yazısında Contemporary Art İstanbul’un yönetim kurulu başkanı Ali Güreli ile bir sohbetinde Güreli’nin “*Bu kadar çok inşaat yapılıyor. Elbette o duvarları süsleyecek tablolara ihtiyaç var!... Türkiye büyüyor, her anlamda? Yapılan yüz binlerce yeni evi düşünün. Her birinin duvarına bir tablo assan, sanat piyasası uçar!*” sözlerini dile getiriyordu (Evin,2010).



Kezban Arca Batıbeki. Birds 1, 2011. Mixed Media with Embroidery on Canvas. 140 x 160 cm.
<http://www.leilahellergallery.com/art-fairs/contemporary-istanbul-2011?view=slider>

Akbank Private Banking ve Zorlu Center sponsorluğunda gerçekleştirilen 2011 Contemporary İstanbul Fuarı 90 sanat galerisine ev sahipliği yaptı. Müzayede şirketi Sotheby’s koleksiyonerler için Fuara eş zamanlı üç günlük bir çağdaş sanat eğitimi veriyor, aynı zamanda da fuar turları düzenliyordu.

2012’de 7. Contemporary’e 55’i yurtdışı, 45’i yurt içi olmak üzere 100 çağdaş sanat galerisi katılıyordu. Fuarla ilgili “Çağdaş sanat fuarından bildiriyorum” yazısında Ayşegül Sönmez dünyada pek çok sanat fuarına katılan Sven Purrmann’ın, İstanbul’daki koleksiyoneri “küresel alıcı” olarak tanımladığını söylüyordu (Sönmez, 2012). Erdal Duman’ın militarizm eleştirisi yapan bin ton turuncu demir çubuktan oluşan tankı fuarın VIP girişine konuşlandırılıyordu.



Erdal Duman. 2009. Tank

96 çağdaş sanat galerisi, sanat kurumu ve inisiyatifiyle açılan Contemporary İstanbul 2013’ten itibaren Ceren ve Irmak Arkman küratörlüğünde teknolojinin olasılıklarını araştıran ve yeni medya yapıtlarını destekleyen bir platform olarak Plugin’i bünyesine kattı. Bu yıl "Yeni Ufuklar" bölümünün konuğu Rusya’dan gelen sanatçılar, koleksiyonerler, sanat eleştirmenleri, galeriler ve küratörlerdi. Yekta Kopan fuarla ilgili Ayşegül Sönmez’le yaptığı bir görüşmesinden Sönmez’in şu sözlerini not eder:

“Fuarlar neticede şenlikli yerler, ama şenlikli pazar yerleri. Sıcak bir ticaret dönüyor. Aklımızın ermeyeceği pazarlıklar, ermek isteyeceği yatırımlar... Ama bizim gibi memleketlere fuarların yaradığı kanaatindeyim son kertede. Pazarları de gezmeyi severiz zaten biz. Bakarak konuşmayı, konuşarak bakmayı. Opera Galeri’ye sordum; o muhteşem Robert Longo’nun galericisi. ‘Türk koleksiyoner en çok ne almayı seviyor sizce?’ dedim. O da ‘Renkli,’ dedi. Renkli şeyler. ‘Göze hitap eden şeyler yani değil mi?’ dedim. ‘Evet, belki de haklısınız,’ dedi. Özeti budur. Fuarlar gözlere hitap ediyor. Zihinleri de boş verebiliyor. Yani Charles Esche’ye katılıyorum. Vitrin alışverişi demişti fuarlar için; haklı. Öte yandan çok güzel, iyi işler görüyorsunuz.

Etkilenmemek mümkün değil. O zaman onları doğal ortamlarından kopartılmış vahşi hayvanlara benzetiyorum. Kafes arkasında olduklarına üzülüyorum ama hayvanat bahçesi olmayan bir ülkede yaşadığım için de onları gördüğümde seviniyorum.” (Kopan, 2013).

2014’te 9. Contemporary İstanbul Fuarı Programı 10. İstanbul Bienali “Gecegezenler” video projesinde ek küratörlük de yapan Doç. Dr. Marcus Graf direktörlüğünde gerçekleşti. Bu sene de, Plugin Yeni Medya Bölümü dijital sanat ve tasarımın farklı alanlarından örnekler taşıyordu. “Yeni Ufuklar” bölümündeysen Çin konuk ülkeydi. 9. Contemporary İstanbul’un bir diğer yeniliği de üretim, dağıtım ve iletişim alanında yepyeni bir platform olarak ortaya çıkan CI Editions’dı (Artfulliving: 2014).

Ayşegül Sönmez 9. Contemporary İstanbul Fuarıyla ilgili yazısında Fuarda sanat eserlerinin bazı markalar tarafından araçsallaştırılmasına içerlediğinden bahseder (Sönmez: 2014). Ama kendisinin de Yekta Kopan’la 2013’te yaptığı görüşmesinde belirttiği gibi fuarlar “sıcak bir ticaret”in döndüğü Pazar yerleridir (Kopan, 2013). Elbette, sıcak bir ticaretin olduğu her yerde piyasa ekonomisi her türlü fırsatı değerlendirerek araçsallaştıracaktır.

102 galeri, sanat inisiyatifi ve kurumun konuk olduğu 2015 Contemporary İstanbul sanatsal danışman olarak Marc-Olivier Wahler’le çalışıyordu. Fuarın ‘Focus’ bölümünde İranlı galerileri görmek mümkündü. Lorena Muñoz-Alonso, Fuarla ilgili küresel ve yerel anlamda sağladığı dengeyle küreyöresel teriminin bu fuar için uygunluğundan bahsediyordu (Muñoz-Alonso, 2015).

Çağdaş Ertuna bazı eserlerin önünde yaşanan izdihamdan bahsediyor, bazı fuar gezerlerin özçekim yapmak amacıyla fuara katıldıklarını ima etmeden duramıyordu (Ertuna, 2015).



Şükran Moral.1994. *Marriage with Three*

<https://news.artnet.com/market/highlights-contemporary-istanbul-2015-362117>

Contemporary İstanbul, 2016'da 11. yılında 70 galeriye ulaşıyor ve 1500'den fazla esere ev sahipliği yapıyordu (CNN Türk : 2016). Bu yıl ilki yapılan Collectors' Stories bölümünde 60 çağdaş sanat koleksiyonundan eserler izleyiciye sunuluyordu.

Arçelik 11. Contemporary İstanbul bünyesinde geri dönüşüm üzerine bir sergiye sponsorluk ediyordu. Geri dönüşüm fikri kapsamında Doç Dr. Ebru Yetişkin tarafından düzenlenen "Cycles" sergisi fuar bünyesinde fonksiyonel objeleri alıcıların dikkatine sunuyordu.

Meltem Tüzün, "Contemporary İstanbul 11. Yılında Türkiye Sanat Piyasasını Kurtarabilecek Mi?" yazısında on yıl önceki Türk Sanat ortamından acınacak haldeymişcesine bahsedilmesinden yakınıır. Tüzün'e göre fuarın başarısının en

önemli sırrı başarılı reklam kampanyasıdır ve “...söz konusu bu kadar büyük bir organizasyon olunca genellikle eleştirmenler elini taşın altına koymaktan ürker ve büyük balıklardan uzak durmayı tercih ederler...” (Tüzün, 2016).

Tüzün aynı yazısında 2016 edisyonunda eş zamanlı yapılacak olan DESIGN bölümünün bile Fuarın sanattan ne kadar uzak ve piyasaya (dekoratif anlamda) ne kadar yakın olduğunun bir göstergesi olduğunu belirtir.

Fuarda Ali Elmacı'nın heykeli nedeniyle çıkan olaylar üzerine sanatçı eserini fuardan çekti. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi tezin Ali Elmacı ile ilgili bölümünde (4.6.5.) ele alınacaktır.

12. Contemporary İstanbul'a toplam 73 galeri katılıyor, bu sayının 42'sini yabancı ülkelerden gelen konuk çağdaş sanat galerileri oluşturuyordu. Fuarda Parisli sanat galerisi 55 Bellechasse'nin stadına fuar yetkililerince müdahale edilerek İranlı sanatçı Niloufer Banisadr'ın eserinin sergiden kaldırılması sağlandı (Sanatatak: 2017). Sanatçının eserinin kışkırtıcı bazı unsurlar içerdiği öne sürülerek uygulanan sansür, Fuarda başka galerilerin de aynı durumla karşı karşıya kalıp kalmadığı sorularını gündeme taşıdı.

2018'de düzenlenen 13. Contemporary İstanbul Fuarı için İcra Kurulu Üyesi Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman: “Bu fuarı gezdikten sonra farklı bir insan olacaksınız” diyordu (Arslan: 2018). 54'ü yabancı olmak üzere toplam 83 galerinin katıldığı Fuarla ilgili en çok yankı uyandıran konu Ahmet Güneştekin'in Ölümsüzlük Odası adlı yerleştirmesinin intihal olup olmadığıydı. Güneştekin'in işi sadece bir değil iki farklı sanatçıyla anıştırmayı aşan benzerlikler taşıyor. Benzerliklerin ilki İranlı sanatçı Hossein Edalatkah'ın 2010 - 2011 tarihli eserleriydi. Bu eserler Nişantaşı'ndaki Renart Galeri'de üç ay boyunca sergilenmişti (Sanatatak, 2018). Ayrıca Ölümsüzlük Odası, National Veterans Sanat Müzesi'ndeki 2014 yılı 'Sürrealizm ve Savaş' sergisinde en önemli parça olan Jim Leedy'nin 'The Earth Lies Screaming' adlı eserine de ciddi benzerlikler taşıyor. Temellük sanatıyla birlikte anıştırmanın ne zaman ustaya saygı, ne zaman bariz intihal olduğu soruları sıklıkla gündemde tartışılan meseleler olsa da, bu konuyla ilgili yakın zamanda herkesi memnun edecek bir çözüm bulunacağı meçhul.



Jim Leedy. "The Earth Lies Screaming," mixed media and found objects, 1999



Atilla Durak. 1997. Astor Place. 120 x 120 cm. Fotoğraf / c-print ve diasec mount
<http://artgalerimbebek.com/sergi/1468316814>

Bir diğer eleştiri de Contemporary İstanbul 2006'da sanatseverlere kapılarını ilk açtığında sanki Türkiye'de çağdaş sanata dair hiç bir galeri, müze veya başka türlü bir sergileme imkanı yokmuş, daha önce Türk sanatseveri çağdaş sanatla tanışmamış, hatta çağdaş sanat ancak CI'yla birlikte kendini duyurabilmiş gibi bir hava yaratılmasınadır.



Burcu Pelvanoğlu, “Bundan On Yıl Önce... Çağdaş Sanat Alanı ‘Dutluk’tu” yazısında konuyu alaysılayarak eleştirir:

“...bundan 10 yıl önce hatta 20 yıl önce çağdaş sanat ortamı “dutluk”tu. Mesela 1995-1998 yılları arasında “Genç Etkinlik” sergileri yapılmamıştı...Beral Madra, ilk iki Bienali ve “10 Sanatçı 10 İş:C” sergisini, Vasıf Kortun “Anı Bellek” sergilerini, Ali Akay “Küreselleşme: Devlet Sefalet Şiddet” sergisini düzenlememişti. Daha da eskiye gidip “Yeni Eğilimler” sergilerini, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergilerini falan hiç söylemiyorum. Onlar da yoktu...Bundan 10 yıl önce koleksiyon yapan kimse de yoktu. Bu ülkeden Ali Koçman’lar, Sema-Barbaros Çağa’lar, Eczacıbaşı, Koç, Sabancı, Kıraç aileleri geçmemiştir...

Bundan 10 yıl önce Türkiye’nin müzesi de yoktu. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi de yoktu Ankara ve İzmir Resim Heykel Müzeleri de. Sabancı Müzesi, İstanbul Modern, Pera Müzesi, Elgiz Müzesi, hiçbiri yoktu... Bundan 10 yıl önce Türkiye’de çağdaş sanat yoktu, galeri yoktu, müze yoktu, yayın yoktu, aktör yoktu... Galiba sanatçı da yoktu... Her yer dutluktu! Bundan 10 yıl önce Contemporary İstanbul başladı!” (Pelvanoğlu, 2015 : Bundan On Yıl Önce...)

İlki 2013’te İstanbul Haliç Kongre Merkezi’nde gerçekleştirilen ArtInternational’ın artistik direktörü Stephane Ackermann’dı. Fuarı 10’u Türkiye’den toplam 60 galeri⁵⁴ katılıyordu. Angus Montgomery organizasyon şirketi ile fuarcılık şirketi Fiero Milano İnterteks’in ortaklığıyla düzenlenen fuarda kapalı fuar alanı dışında da belli başlı enstellasyonlar görülebiliyordu (Milliyet, 2013).

2. ArtInternational çağdaş sanat fuarı 2014’te yapıldı. 80 galerinin katıldığı fuarda Hürriyet Gazetesi’nde çıkan bir habere göre fuarda satışlar toplam 26 milyon 500 bin Euro’yu buldu. Fuarı katılan galeriler Ai Weiwei, Joan Miró, Banksy, Robert Mapplethorpe ve Anish Kapoor gibi sanatçıların eserlerini de İstanbul izleyicisiyle buluşturmuştu (Hürriyet, 2014). Fuarı aynı zamanda SPOT Projects’in düzenlediği konuşmalara katılmak da mümkündü.

⁵⁴ Katılımcıların listesi için Bkz. Ek V



Carlos Aires. Disasters. 2014.

Üçüncü Artinternational’da Stephane Ackermann yine fuarın sanat yönetmenliğini yapıyordu. Tony Cragg, Joan Miro, Banksy, David Hockney ve Andy Warhol gibi isimler izlenebiliyordu (Hürriyet Gazetesi, 2015). Milliyet Gazetesinin haberine göre fuarda satışlar 30,2 milyon doları buldu (Milliyet, 2015).

2016’ya gelindiğinde Fuar ülkede gerçekleşen terrorist saldırılar öne sürülerek iptal edildi. Fuar kurucu ortaklarından Sandy Angus “*Daha zengin sunularla geri geleceğiz... Müşterilerimizin sözünü dinledik*” sözleriyle insanların böyle bir dönemde Türkiye’de bulunmakla ilgili çekincelerine kulak verdiklerini söylüyordu (Montgomer 2016’dan aktaran Boucher, 2016).

Her iki fuar da gerek giriş bedellerinin ve stand kiralalarının yüksekliği gerek kentsoylu elite hitabıyla popüler kültürün söylemlerine aracılık etmesi gibi sebeplerle eleştirilere sıklıkla hedef olur. Fuarlar, “elit bir grup”, “VIP kapısı”, “seçkin azınlık”, “fuarda VIP lounge” gibi kelimelerin sanat jargonuyla karışıyor, sanat, tasarım, kültür ile seçkin ve lüks kelimeleri aynı cümlelerde yanyana kullanılıyordu.

Bir diğer sanat fuarı da Ankara’da 2015’ten bu yana yapılan ARTANKARA’dır. Atis Fuarçılık’ın organizasyonu ile düzenlenen Fuar ATO Congressium Kongre ve

Sergi Sarayı'nda gerçekleştirilir. 300 sanatçının eserlerinin sunulduğu Fuar'da Prof. Süleyman Saim Tekcan, Prof. Aydın Ayan, İsmail Acar, Hikmet Çetinkaya, Celal Binzet, Halilhan Dostal, Prof. Zafer Gençaydın, Prof. Tansel Türkdoğan, Hamdi Telli, Ekrem Kodak, Prof. Bedri Karayağmurlar, Kadri Atabaş, İbrahim Karaoğlu, Prof. Adnan Ataç, Prof. Tamer Kıral'ı ziyaretçilerle buluşturan dinletiler, söyleşiler ve paneller gibi yan etkinlikler de yapıldı (ARTANKARA Resmi İnternet Sitesi, 2015).

İkinci ARTANKARA 2016'da 400 sanatçının eseriyle yapıldı. Fuarda yine söyleşi, konferans ve sanatçı çalıştaylarına yer verildi. 2017'de Fuar 600 sanatçıyla yapılıyor, kurgusu Ertuğrul Ateş tarafından gerçekleştiriliyordu. İş ve sanayi ile sanat dünyasını biraraya getiren Fuarda, "Art Goes to Work/İşe Giden Sanat" konsepti belirlenmişti. Bu yıl ARTANKARA bir sosyal sorumluluk projesine de imza atıyor ve çocuklara yönelik 4 farklı projeye çocuklar için atölyeler düzenleniyordu (ARTANKARA Resmi İnternet Sitesi, 2017).

4. ARTANKARA Fuarı'na 650 sanatçı 2000'in üzerinde işle katıldı. Tomur Atagök, Bubi, Devrim Erbil Fuarda kişisel sergileri olan sanatçılardan birkaçıydı. Fuar boyunca süren söyleşiler, workshop ve performanslara ek olarak şehirdeki diğer müzelere geziler düzenleniyordu.

4.2.6. Sanat Kurumları

2001 yılındaki ekonomik krizin ardından uygulanmaya başlanan yapısal reformlar sayesinde kamu maliyesinde belirgin bir iyileşme sağlanmış ve 2003'den itibaren ekonomide hızlı bir büyüme dönemine girilmişti. Ekonomide güven ve istikrarın sağlanmasıyla paralel olarak büyük bir gelişme gösteren sanat piyasası ve açılan yeni kurumlar bu dönemde yaşanan hareketliliği açıklamaya yardımcı olabilir.

2001'de Vasıf Kortun yönetiminde Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Platform adı altında İstiklal Caddesi'nde açıldı. 2001-2007 arasında 40 kadar sergiye ev sahipliği yapan Platform aynı zamanda bir konferans ve çeşitli etkinlik

merkeziydi. Kurum 2011'den itibaren SALT Beyoğlu adı altında etkinliklerini sürdürecekti.

1993'te Akbank bünyesinde kurulan Aksanat 2002'den itibaren İstiklal Caddesi'nde Akbank Kültür Sanat Merkezi olarak faaliyetini sürdürdü. 2002'de açılışında Mustafa Ata'nın "Vlam" adlı sergisine ev sahipliği yaptı. Her yıl düzenlenen Akbank Günümüz Sanatçıları Ödülü Sergisi Yarışması'nın sergisiyle genç sanatçılara destek olmayı hedefleyen Akbank Kültür Sanat Merkezinin giriş katı ve birinci katı plastic sanatlar sergilerine ev sahipliği yaparken ikinci katındaki çok amaçlı salonda tiyatro, konser, söyleşi ve konferanslar düzenlenir. Üçüncü kat özgün baskı atölyeleri, dördüncü kat café ve kütüphaneye ayrılmış, altıncı kattaysa workshoplar, söyleşiler ve video gösterimlerinin de yapıldığı bir dans stüdyosu yer alır.

Merkezde yaşanan hareketlilik periferide de kendini gösterecekti. 2002'de sanatsal ve kültürel paylaşımlarda bulunmak amacıyla sivil toplum örgütü Anadolu Kültür A.Ş. kuruldu. Kurum,

"...sanatın değişik alanlarından, iş dünyasından ve sivil toplumdaki kişilerin, kültür ve sanatın İstanbul dışındaki şehirlerde üretilmesi ve izlenmesini desteklemek için bir araya gelmesiyle, kâr amacı gütmeyen bir kültür kurumu olarak kurulan Anadolu Kültür...kültürel çeşitliliğin çatışma unsuru değil, zenginlik olarak algılandığı, önyargılardan arınmış, farklılıklarla beslenen ve zenginleşen bir toplum..." hayal ediyordu (Anadolu Kültür Resmi İnternet Sitesi, 2002).

Anadolu Kültür 2002'den bu yana pek çok sergi, performans, konser, söyleşi etkinliklerine ek olarak çeşitli sanat projelerini de sürdürdü. Bugüne dek 2002'de Diyarbakır Sanat Merkezi, 2009'da DEPO ve 2005 ile 2009 arasında faaliyet gösteren Kars Sanat Merkezi olmak üzere üç önemli merkezin açılmasında rol oynadı. Anadolu Kültür'ün Yönetim Kurulu Başkanı Osman Kavala, Başkan Vekili Yiğit Ekmekçi ve Yönetim Kurulu Üyeleri Serra Ciliv, Necdet İpekyüz ve Ali Hakan Altınay'dan oluşur.

Anadolu Kültür A.Ş.'nin ilk projesi olarak hayata geçen Diyarbakır Sanat Merkezi yıllardır çatışmaların ortasında kalarak sosyal hayatın sekteye uğradığı Diyarbakır'da bölgenin insanların sanat üretebilmesine olanak sağlamak ve merkezden gelebilecek sanat ve kültürel etkinliklere bir ortam sağlamak adına 2002'de açıldı.

2003'de Elmas Deniz, Borga Kantürk ve Gökçe Süvari tarafından İzmir'de K2 Güncel Sanat Merkezi kuruldu. Güncel görsel sanatları desteklemek ve teşvik etmek amacıyla kurulan K2 Güncel Sanat Merkezi kar amacı gütmeyen bir sanatçı organizasyonudur. Bugüne dek çok sayıda söyleşi, performans, film ve video gösterileri ulusal ve uluslararası sergileye ev sahipliği yapan mekan Ayşegül Kurtel'in desteği ile etkinliklerini sürdürür.

2010'da Vehbi Koç Vakfı projesi olarak ARTER açıldı. İstiklal Caddesi üzerindeki mekan Vehbi Koç Vakfı ağdaş Sanat Koleksiyonu'nun yanı sıra süreli sergiler ve çeşitli performanslara da ev sahipliği yaptı. Açılış Sergisi "Starter" bu koleksiyondan 87 sanatçının⁵⁵ eserlerini Rene Block küratörlüğünde sergiliyordu.

⁵⁵ 2010 Arter Açılış Sergisi Starter'ın Katılımcıları Listesi için Bkz. Ek V.



Michael Sailstorfer T 72

Sanat mekanında günümüze dek gerçekleştirilen sergilerin arasında, İkinci Sergi, Görünmezlik Taktikleri, Kutluğ Ataman: Mezopotamya Dramatürjileri, Nevin Aladağ: Sahne, Moda Hatoum: Hala Buradasın, Haset, Husumet, Rezalet, Marc Quinn: Aklın Uykusu, Füsün Onur: Aynadan İçeri, Ali Kazma: Zamancı, Şener Özmen: Filtresiz, Nil Yalter: Kayıtdışı, Jake & Dinos Chapman: Anlamsızlık Aleminde, Canan: Kaf Dağı'nın Ardında ve Can Aytekin: Boş Ev sergilerini saymak mümkündür.

2011 kar amacı gütmeyen SAHA Derneği'nin kuruluşuna da tanıklık ediyordu. Bir grup hayırseverin girişimiyle kurulan dernek, Türk çağdaş sanatını destekleme, *“tanınırlığını ve bilinirliğini artırmayı”* amaçlıyordu. Resmi Internet sitelerinde misyonlarını *“SAHA Derneği, evrensel değerlere saygılı ve demokratik bir duruşla, Türkiye çağdaş sanatı için özgür bir “saha” oluşmasına katkıda bulunma”* olarak açıklıyorlardı (SAHA Resmi Internet Sitesi).

Yine 2011’de kendilerini bağımsız bir sosyal girişim olarak tanımlayan SPOT Projects faaliyetlerine başladı. İnisiyatifin üyeliğinden gelen gelir “*Türkiyeli sanatçılara üretim ve/veya eğitim imkanı ve diğer sanat etkinliklerine kaynak sağlar*” (<https://spot-projects.com/hakkimizda/>). SPOT sanatçıya destek olabilmek adına hamilik kültürünü yaymaya çabalar.

Bağımsız bir sanat mekanı olması planlanan LOADING Deniz Aktaş, Erkan Özgen, Şener Özmen ve Cengiz Tekin’in girişimleriyle 6 Eylül 2017’de genç sanatçılara alan yaratmak amacıyla Diyarbakır’da açıldı. 15. İstanbul Bienali’nden bir kaç gün önce Bienalin Küratörleri Michael Elmgreen & Ingar Dragset ile Bienal Direktörü Bige Örer’in katılımıyla yapılan LOADING açılışında Bienal sanatçılarından Heba Y. Amin’in “Kuşlar Uçarken” videosunu sergilendi. İstanbul Bienali’nin “İyi bir Komşu” teması farklı kimlikler, farklı coğrafyalarda, farklı yaşam tarzları üzerinden periferide izlendi. Kamunun sanat pratiğine ulaşımını sağlamak gibi önemli bir amaçla kurulan ve bağımsız fonlanan merkez, sergilerin yanı sıra film gösterimleri, sergi turları gibi kamusal programlar da hedefliyor. Aynı zamanda bölgede bugüne dek yapılmış olan sanatsal çalışmaların arşivlenmesi de hedefleri arasında.

Fisun Yalçınkaya’nın Deniz Aktaş, Erkan Özgen ve Cengiz Tekin’le yaptığı söyleşide, sanatçılar LOADING derslerin verileceği, daha kapsayıcı, demokratik “*bir okul olacak...*” diyor, izleyiciye katılımcı görevinin verileceği sürdürülebilir bir proje hedeflediklerini söylüyorlardı (Yalçınkaya, 2017).

Elbette, bölgenin geçmişi ve bugününe bakıldığında, LOADING’in siyasi bir söylemi de olacağı ortada. Açılışlarında sergilemeyi tercih ettikleri Heba Amin’in ‘Kuşlar Uçarken’ filmi de aynı çizgide siyasi yozlaşmayı, demokrasi ve sansürü ele alan alegorik bir film. Kağan Akbulut LOADING ekibiyle yaptığı söyleşide, ekip komşuluk ilişkilerinin bugün 80’lerin çok gerisinde olduğunu ve Bienal’in temasında bir alaysılama olduğunu söyler çünkü, “*Sanatın iyileştirici gücü bir efsaneymiş nitekim. Acaba bu güç, onu anlayacak/alımlayacak bir kültürü de gereksinmez mi? Çatışma halindeki kültürlerden, baskı dışında yaratabileceğiniz bir şey yok açıkçası, hele de bunu güçlendiren bir temsiliyet varsa*” (Akbulut, 2017).

İstanbul ve Ankara dışında kurulan sanat mekanlarına bir örnek de İzmir’de açılan The Monitor’dır. Video sanatını ve filmi sanatsal bir meydan olarak desteklemek ve yerel ve uluslararası video sanatçıları buluşturmak amacıyla Nursaç Sargon’un kurduğu kar amacı gütmeyen The Monitor 2018’de kuruldu. Etkinliklerini güncel sanat yapıtlarıyla sınırlayan The Monitor mekansız çalışır.

The Monitor kurulduğu günden bugüne dek, Austro-Türk Tütün Deposu’nda “Bağışla Beni Daha Yüksek Sesle Konuşamam”, Ali Kazma Sergisi, Kültürpark Sanat Stüdyoları’nda düzenlenen Başka Bir Sema Var, Halil Altındere, Nikolaj Bendix Skyum Larsen Sergisi, Kültürpark Pakistan Pavyonu’nda Chto Delat ve Gülsün Karamustafa’nın Burada Hiçbirşey Olmadı sergisi ve Hayy Open Space’da gerçekleştirilen Aynadan Görülen Nesnelere Göründüğünden Daha Yakındır isimli Adem Bulut, Barış Eviz ve Hito Steyerl ve son olarak da yine Pakistan Pavyonu’nda “Benden Sonra Tekrar Et” isimli Fatma Bucak ve Basir Mahmood sergilerini yapmıştır.

Türkiye Çağdaş Sanat ortamının son 20 yılda azımsanamayacak bir ivmeyle büyüdüğü ortadadır. 2000 yılından bugüne, gerek açılan – sayıları yine de yetersiz – müzeler ve sanat kurumları olsun, gerek izleyicinin sanata ilgisi olsun, niceliksel olarak bir artış olduğunu söylemek mümkündür. Ancak burada tartışılması gereken bu büyümenin istikrarlı ve sürdürülebilir olmasını sağlayabilmek ve sadece büyümek adına değil, nitelikli bir büyümeyi sağlayabilmek adına gerekli olan uygulamaların yapılması sanat ortamı açısından yaşamsal önem taşır.

4.3. 2000 Sonrası Çözülen Postmodern Düşünce

Modernizme bir tepkiyle kendini tanımlayan Postmodern düşünce kendini şüphecilik ve sınırları reddeden tutumuyla göstermiş, her türlü teşhirciliği ilke edinmesiyle iktidarı karşısına almayı, periferde kalmayı ve sınıflandırmaya direnmeyi görev bilmişti. Postmodernizm, görsel sanatlar ve edebiyatın yanı sıra performans sanatları ve mimaride ve hatta özellikle kıta Avrupası felsefesinde tartışılmaz bir güç oldu. Ancak 1990’ların sonlanmasıyla postmodernizm “modası”

da etkisini yitirecekti. Postmodernizmin radikal önermeleri eskisi gibi şoke edici değildi.

Yeni dönemi anmak için farklı isimler denendi, ama henüz bu döneme hangi isim konacağı kesinleşmedi. Dönemi anmak için Post-Postmodernizm (Modernizm Sonrasının Sonrası), Metamodernizm veya Post Metafiziksel Çoğulculuk gibi kavramlar önerilir.

Postmodern düşünce anlam ve bilginin kavranamazlığını sanatta alaycı farkındalık ve temsiliyetle ortaya koyar. Postmodernizm sonrasıysa, Postmodernizmin şüpheciliğinin yerine inancı ve güveni, alaycılığının yerine samimiyeti, göreceliğinin yerine de bağdaştırıcı diyalog kurmayı önerir. Postmodernizmin modernliğin tek doğru bakış anlayışı yerine getirdiği çoklu bakışları olumlar, ancak bu bakış açılarını etik bilince dayandırmayı önerir.

Postmodernizm sonrasında söylem kuralcı değil tanımlayıcıdır, yeniden oluşturur. Las Vegas Sanat Müzesi küratörü James Mann, sanatların postmodernizmde yapı sökücü kuralcılığa tabi olduğunu söyler. Postmodernizm eski formları yıkıma götürürken Postmodernizm sonrasında sanat yeniden yapılandırmayı hedefler. Mann, bu yeniden yapılandırmanın eski kültürel formların yeni bir perspektifle ele alınmasıyla yapıldığını söyler.

Jeffrey Nealon, Fredric Jameson'ın "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" kitabından yola çıkarak "Post-Postmodernizm ya da Tam Vaktinde Kapitalizmin Kültürel Mantığı" şeklinde adlandırdığı kitabında postmodern dünyaya ait "parçalanma"nın yerini "yoğunlaşma"ya bıraktığını söylüyor. Nealon'a göre postmodernizm modernizmin bir dönüşümüyse, post-postmodernizm de postmodernizmin dönüşümüdür (2012:ix).

İngiliz kültür eleştirmeni Alan Kirby 2006'da yazdığı "The Death of Postmodernism and Beyond" adlı makalesinde "otorite, bilgi, benlik, gerçeklik ve zaman kavramlarının tasarlandığı koşullar aniden ve sonsuza dek değişmiştir". Bunun sonucu olarak kültürel üretim koşullarında yepyeni bir düzenleme gereklidir.

Kirby'e göre, "yeni teknolojilerin ortaya çıkması yazarın doğasını, okuyucuyu ve metni ve onların aralarındaki ilişkileri hızla ve tamamen yeniden yapılandırdı" (Kirby, 2006). Paradigma değişiklikleri ve yeni kültürel iktidarları dünyayı yeni bir anlayışa götürmektedir. Postmodern düşünce artık sonlanmışır. Kirby'e göre daha da ilginç halefinin ne olduğu da bilinmemektedir. Postmodernizmin ardından kültürel ve toplumsal alanda ortaya çıkan teorilerden bazıları, Nicolas Bourriaud'nun "altermodern"i, Gilles Lipovetsky'nin "hipermodernite"si, Robert Samuels'in "otomodernite"si ve Kirby'nin "dijimodernizm"i sayılabilir (Kirby, 2010).

Bu çalışmada Postmodern dönem sonrasını tarifleyen kavramlardan ele alınacak ilki Altermodern'dir. Nicolas Bourriaud'nun Altermodern kavramı küreselleşmenin standartlaştırdığı sanata bir tepki olarak 2009'da Tate Trienali sırasında ortaya çıkar. Bourriaud kavramı 'alternatif' ve 'modern' kavramlarından yola çıkarak kurgulamıştır. Dünyanın farklı köşelerindeki tekillikleri vurgulamak isteyen Altermodern anlayışın manifestosunda Bourriaud iletişimin artması, seyahat ve göçün yaşam tarzlarını etkilemesi sonucu değişen dünyada çokkültürlülüğün ve kimliğin dilin melezleşmesine sebep olduğunu belirtir (Bourriaud, 2009).



Charles Avery | Aleph Null Head
<http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>

Sanatçıların kültürlerarası diyalogları, yeni sanal hareketlilik, sürdürülebilirlik, kültürel melezleşme ve tekilik vurgularıyla Altermodern düşünce çağdaş sanatta yeni bir yön bulma girişimidir. Standardizasyona, milliyetçilik ideallerine ve doğrusal ilerlemeye karşıdır. Altermodernin sanatçısı çağdaş gezginin prototipi “homo viator”⁵⁶a dönüşür. Yeni bir tarz göze çarpar; seyahat-tarzı. Sınırlar aşırılık, sanal-hareketlilik ve zihinsel göçebelik gibi kavramlar ortaya çıkar. Zaman ve mekanda çizilen çizgilerle gidilecek yerden ziyade güzergahı belirginleştirir. Bu nedenlerle, altermodern sanat bir hipertekst olarak okunur. Mekan ve zaman arasında bir köprü görevi gören, tek boyutluluk yerine dinamik formları tercih eden işler 1960’ların mekana özgü işlerine tepki olarak “zamana özgü” tasarlanır (Bourriaud, 2009).

⁵⁶ Yürüyen insan.

Bourriaud, Ryan Bartholomew ile yaptığı röportajında Altermodern terimindeki “alter” ön ekinin postmodernizmin tanımladığı tarihsel sürecin sonunu ifade ettiğini, standardizasyona karşı bir mücadelenin ifadesi olduğunu belirtir. (Bartholomew, 2009)

21. yüzyıl sanat anlayışını oluşturan küresel kültür postmodernin ötesinde bir modernlik tasarlar. Altermodern küreselleşmenin doğal bir sonucu olarak modernden tam bir kopuştur. Bourriaud, altermodernin küresel ve yerel diyalektik döngü anlayışından vazgeçilmesini gerektirdiğini çünkü dildeki melezleşmenin⁵⁷ çokkültürlülük ve kimlik meselelerinin önüne geçtiğini söyler. (Bartholomew, 2009).

Postmodern düşüncenin takipçisi olarak sunulan bir diğer anlayış Hipermodernizmdir. Hipermodernizm, Fransız düşünür Gilles Lipovetsky'nin ortaya koyduğu bir kavramdır. Hipermodernizmde nesnenin öznelikleri işlevinden başka hiç bir bağlam önermez. İkincil özellikler işlevden bağımsızdır. Gerçeği veya gerçek olmayanı ele almaz. Önemli olan niteliklerin uygunsuz olup olmadığıdır.

Lipovetsky, hipermoderniteyi hiper-tüketim ve hipermodern bireyle özdeşleştirir. Hipertüketen birey artık sosyal statü peşinde değildir. Tüketim sadece bireyi özgürleştirerek kendi arzularını tatmin etmek için yapılmaktadır. Akışkan, hareketli ve esnek birey hedonizm odaklı yaşamaktadır. Gezegenin geleceği güvensizlik duygusunu ortaya çıkarmış, sağlık “kitlesel bir takıntı olarak kendini dayatmıştır”. Bireye gerekli olan gezegenin acil korunmasıdır insani yardımların korunması, güvenliği ve sosyal yardımların savunulması ve gezegenin korunmasıdır (Lipovetsky ve Sebastien, 2005:39).

Eleştirel kuramını bilime dayandıran Eleştirel Realizm akımı postmodern sonrası için önerilen bir diğer anlayıştır. Roy Bhaskar'ın öncülüğünü yaptığı Eleştirel Gerçeklik anlayışına göre, bilim “insan ihtiyaçlarını, hayal kırıklıklarını ve bu

⁵⁷ creolisation

ihtiyaçların ve hayal kırıklıklarının sosyal yapıyla olan ilişkilerini açığa çıkarabilir” (Collier, 1994:182). Bilim, toplumu gerçeğe en yakın şekilde tanımlayabildiği için toplumla ilgili geçerli ve kesinlikli bir tahlil yapabilir.

4.4. Güncel Estetik Doktrin

Sanat felsefesi veya aksiyolojinin⁵⁸ bir alt alanı olarak görülen Estetik, güzellik ve zevk üzerine eleştirel bir yaklaşım sunar. Alexander Gottlieb Baumgarten estetik kelimesini eski Yunanca duyarlı, duyu algısına ait olan anlamlarına gelen 'Aisthesis' sözcüğünden uyarlar (Margolis, 1987:83). Baumgarten'ın estetik anlayışının, ideal güzellik peşinde koşan modern öncesi döneme ait olduğu düşünülse de, genel kanı, estetiğin *raison d'être*'sinin bugün de algısal bir varlık olduğu yönündedir (Margolis, 1987:83). “*Aesthetic and Non-Aesthetic*” adlı makalesinde Frank Sibley, insanların sanat dallarını algılayarak kavradıklarını söyler. Ona göre estetik algı olmaksızın estetik yargılara varmak yanlıştır çünkü estetik kavramlar koşullara veya yasalara değil, ileri bir algı biçimine ve yargı gücüne bağlıdır. (Sibley, 1965'den aktaran Margolis, 1987:85).

Estetik algı 1850'lerle birlikte yeni bir algı biçimine yer verdi. Belirli bir deneyim şeklini anlatmak için kullanılan bir kavram olarak sanat Batı'da sadece on sekizinci yüzyılın sonunda ortaya çıkar. Modernist estetik özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın kitle katliamının ardından geleneği, toplumu ve inancı sarsılan bireyi özünden ayıran deneyimi yansıtır. Kaostan düzen yaratma peşinde olan bu yeni dönem, düzenli toplumun daha iyi işlediği inancıyla “düzensiz” olabilecek her şeyi reddeder. Düzenin karşısına düzensizliği koyarak düzenin üstünlüğünü sağlamaya çalışan modern gelenek, sürekli bu ikili karşıtlıklar üzerinden işleyerek “düzensiz” olanı akılcı ve istikrarlı toplumundan uzaklaştırır.

⁵⁸ değer yargılarının özünü araştıran ahlak disiplini

Ancak İkinci dünya savaşı ve bunu takip eden dönemde ortaya çıkan modernizm eleştirileri, küreselleşme ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan neo-liberal politikalarla yeniden farklı bir eleştirel sürece girildi. Sardar'a göre Wittgenstein, Derrida gibi çok sayıda düşün adamı Batı felsefesine sorgulayıcı yaklaşımları, tarih çalışmaları yapan Foucault gibi düşünürlerin tarihteki süreksizliğe dikkat çekmeleri, büyümlü gerçeklik akımının ortaya çıkışı, "öteki" meselesine olan ilgi ve pazar ekonomisinin tüm piyasayı kuşatması yepyeni bir anlayışın ortaya çıkmasına neden oldu (1998:6-7). Modernizm ötesi, uzay çağı, endüstri sonrası dönem, kapitalizm sonrası dönem ve hiper-kapitalizm dönemi diye de adlandırılan postmodernizm bir kırılma ve bir reddediştir.

Estetik, mimari ve felsefe alanlarında eklektik bir sosyal akım olarak görülen postmodernizm (Ryan 1996: 993) otoriter anlatılara karşı şüpheyle yaklaşır. Modernin kalıplarından, sınıflandırmalarından ve kısıtlayıcılığında bir çıkış arayan "öteki"nin akımıdır. Postmodernin eklektik bir dili vardır. Modernizmin tekelci kapitalizminden çokuluslu kapitalizme geçişi temsil eder. Gündelik kültür ve üslup çeşitliliği dönemidir. Çoğulcudur ama bütünleştirmez, tikeldir.



Frank Gehry, 1992-1996

Dans eden ev, Prag,

https://en.wikipedia.org/wiki/Dancing_House

Postmodern düşünce'nin önemli temsilcilerinden Ihab Hassan "*Bugün postmodernizmle ilgili otuz yıl önce bu konuyla ilgili yazmaya başlamasından çok daha az şey biliyorum*" der ve konuyla ilgili halen bir uzlaşmaya ulaşılmamış olmasını da postmodernizmin ne kadar ilgi çekici olduğunu gösterdiğini ekler (2001:1).

Hassan, postmodernin özelliklerinden bahsederken, kavramın kendisini oldukça garip bulur. Ne de olsa karşısında durduğu modernizm kelimesi onun tam içinde yer almaktadır. Kavramın anlam olarak geçici bir doğrusallık ve gecikmişlik önerir. Postmodern kuramlar bir parçalanma, yerinden etme, tanımsızlaştırma, sarsma gibi kavramları kendi bünyesinde toplayarak bir yapmama kültürünü temsil eder. Modernlerden çıkmasına rağmen, onun bir uzantısı veya devamı değildir (Hassan, 1987:87-88).

Ihab Hassan modernizm ve postmodernizm kavramlarını açıklığa kavuşturmak için bir tablo oluşturur⁵⁹. Ancak bu tablonun öne sürdüğü ikiliklerde belirsizlik olduğunu kendi de itiraf eder. Farklılıklar değişime uğrar, kavramlar ters yüz olur (Hassan, 1987:92).

⁵⁹ Tablo için Bkz. Ek N

Michael Kelly (2012: 26) Susan Sontag, Stanley Cavell, Arthur C. Danto ve Umberto Eco gibi filozofların 1960'larda ortaya çıkan Pop Sanat akımının estetik deneyimin dönüştürülmesini gerekli kıldığını farkettiğini söyler. Ancak bu filozofların çağdaş ihtiyaçları karşılamak konusunda yetersiz kaldıklarını ve bu yüzden günümüzde halen anti-estetik bakış açısının geçerli olduğu kanısındadır. Sontag, Cavell, Danto ve Eco Pop Sanat'ın tüm dünyada ortaya çıkan yeni bir "olgu" olduğunu anladığını ve filozofların ya var olan estetik kuramı kullanarak bu yeni akımı açıklamaları gerektiğini ya da bu yeni olguyu açıklayacak yeni bir kuram geliştirmeleri gerekiyordu.



Brillo Boxes, Andy Warhol, 1964



1920'de 1. Uluslararası Dada Sergisi açılışında George Grosz ve John Heartfield'in ellerindeki afiş.

Hegel'e göre düşünce sanatın yapabildiğinin çok ötesine geçmiştir. Sanatsa daha az evrimleşmiş bir düşünce biçimi olarak kalmıştır. Yüksek bir biçimi ise felsefede bulunur (Danto, 1999:3). Şu halde, Hegelci son bulma hali aslında yeni bir anlayış ve bilinç boyutunun müjdecisidir.

Felsefeci, yazar ve The Nation dergisi için uzun süre sanat eleştirmenliği yapan Arthur Coleman Danto, son dönem estetik kuramları arasında sık sık anılan 1984 tarihli “The End of Art” makalesinde Hegel’in sanatın sonu tezinin adeta çağdaş bir versiyonunu yazar. Makalesi 1997 yılında *After the End of Art* kitabında genişletilmiş olarak yer alır. Danto, Hegel’in Romantik dönemini modernizm olarak yorumlar ama Danto’nun kuramı artık sanat yapılmadığını ya da iyi sanat yapılmadığını ileri sürmez. Danto’ya göre batı sanatının belirli bir tarihi (tarihi anlatma/anlamlandırma biçimi) sona ermiştir. Danto,

“Söylemimizde önce mimesis [taklit] sanattı, sonra pek çok şey sanattı ama her biri rakiplerini geride bırakmaya çalışıyordu ve son olarak anlaşıldı ki, biçimsel veya felsefi hiçbir kısıtlama söz konusu değildi. Sanat eserinin olması gerektiği özel bir yol yoktu. Ve bugün durum budur ve son dönem en büyük söylemdir. (Bu) Hikayenin sonudur” der (Danto, 1997: 47).

Sanat eserinin tanımına dair yüzyılların mirası tamamen ortadan kalkmıştır. Sanata biçimsel açıdan değil, içkin doğasını inceleyerek bakmak gereklidir. Sanatın sonu farklı ve çoğulcu ifade biçimlerinin bir arada özerk birer varlık olarak bulunabilmeleriydi. Her işin değerlendirmesi kendine özgü bir ölçütü gereksiniyordu. Sanatın sonu yeni bir gerçekliğin başlangıcıydı. Bu yüzden yepyeni bir sanat tarihi modeli açıklamak gerekiyordu. Danto, Hegelci bir noktadan çıkış arayarak kendi sanat dünyası deneyimlerini ortaya koyacaktı.

Danto’nun sanatın sonundan sonrayı anlamlandırmayı hedefleyen sanat kuramı sanatı sanat olmayandan ayırmayı başarır. Sanatın yüceliğini sıradan olana eş koşarak sanat eserini başkalaştırır. Danto, sanatın hayatla arasındaki ikilikleri giderek yok ettiği görüşündedir. Danto’ya göre tarih sonrası sanat ve felsefe birbirinden ayrılır. Geleneğin kısıtlamalarından arınmıştır. Sanatın içkin dürtüsü modernizmle birlikte gerçekleştirilerek sanatın sınırları zorlanmıştır. Estetik eklemler sayesinde sanatçı hem analitik hem de eleştirel olan bir etkileşim sürecine girer.

1979’da Francois Lyotard’ın *The Postmodern Condition* adlı kitabında modern toplumun her anlamda büyük anlatılara dayalı olduğunu söyler (1983:xxiii).

Postmodernizm ise, bu büyük anlatıların sorgulandığı bir durumdur. Tümleyici anlatılar yerlerini bu dönemde yerel, geçici ve rastlantısal olana terk eder. Çoğulculuk, temellük etme, eklektizm ve yüksek ve alçak kültürün iç içeliği, geleneksek estetik anlayışın mükemmellik arayışına meydan okur. Modernin işlevsel, saf ve bütünlüklü sanatı karşısında post-modern anlayış oldukça sarsıcıdır. Lyotard kitabında post-modernizmi “büyük anlatılara karşı kuşkuculuk” olarak tanımlar (1983:xxiv). Lyotard postmodernizmi endüstri sonrası dönemin ve bilgi işlem toplumunun dönüşümünün bir etkisi olarak ortaya koyar (1983:3).

Postmodernizmin önde gelen düşünürlerinden Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (1981) adlı kitabında modelin gerçekten önce geldiği ve artık gerçek dünyanın nasıl olduğunu modelin belirlediği postmodern zamanda yaşadığımızı söyler. Bu dönemde gösterenler göndermeleriyle tüm bağlarını koparmış bir halde hızla çoğalmaktadırlar. Baudrillard çağdaş sanatın durumuyla ilgili meselelerin izlerini estetik kodlardaki kopukluk, içi boşaltılmış imgeler sunan çoğullukların üretilmesi, sanat pazarındaki spekülasyon yayılma, yapıtların yeterince değerlendirilememesi ve hayatın anlamsızlığının estetikleştirilmesinde arar.

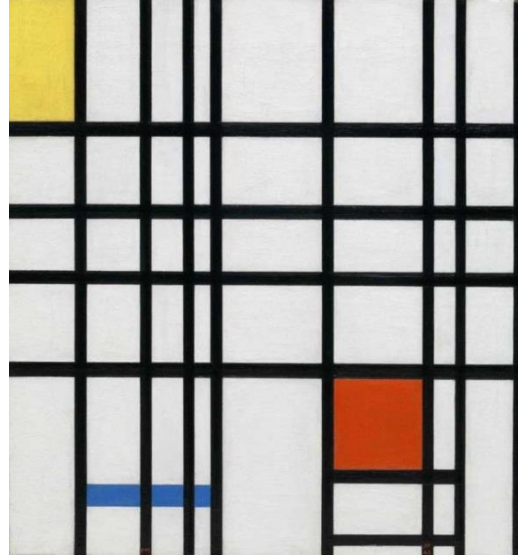
Her şeyin estetize edilerek sanatsal metalar haline getirildiğinden kendilerine özgü işlevlerini yitirmiş metalar ancak bir statü ya da bir prestij objesi olabilirler. Sanat eserinin bir değer, bir anlam ya da bir karşıt görüş olarak var olması mümkün değildir. Zaten artık sanata da, estetiğe de ihtiyaç kalmamıştır.

Bu karamsar düşüncelerle Baudrillard, sanatın bir durağanlığa⁶⁰ girdiğini, yenilikçi işler yerine hep eski üslupların tekrarının yapıldığını, ama bir yandan da durmaksızın çoğalarak yayıldığını ve bu durağanlığın beraberinde metastaz getireceğini öne sürer. “...sanatın bugün içinde bulunduğu düzensizlik de aslında, gizli estetik koddaki bir kopukluk olarak yorumlanabilir” (Baudrillard, 2009:16-17).

⁶⁰ stasis



Peter Halley, *Joy Pop*, 1998,
Tuval üzerine Akrilik, metal akrilik ve Roll-a-
Tex
75 x 74 inç
https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Halley



Piet Mondrian,
Composition with Yellow, Blue and Red,
1937-42
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mondrian-and-his-studios>

Baudrillard nereye baksa “sanat hakkında konuşmaların hızla” arttığını gözlemler (Baudrillard, 1990:14). Sanatın macera niteliği, gerçekliği olumsuzlaması ve sanatın arındırıcı özelliği yok olmuştur. Sanat her yerededir, ama sanatı diğer her şeyden ayırt edecek ana kurallar artık yoktur.

Baudrillard'a göre,

“Sanatın kaderi etkin bir biçimde kendinin ötesine geçerek başka bir şey olmaktır. Açıkça görülmektedir ki bu parlak öngörü gerçekleşmedi. Bunun yerine sanat genel bir estetik şeklinde kendini hayatın yerine geçirerek dünyanın “Disneyleşmesi”ne yol açtı: Her şeyi Disneyland’e dönüştürerek telafi edebilen bir Disney-biçimi dünyanın yerini aldı!” (Baudrillard, 1997:54)

Jameson modernizmin modernite döneminin egemen kültürü olduğunu ve benzer şekilde postmodernizmin de geç kapitalizmin – ya da post modernizmin – egemen kültürü olduğu görüşündedir. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*'de Jameson yeni çağın beraberinde “derinliksizlik” getirdiğini, bunu modern ve postmodern eserlerin incelenmesiyle görülebileceğini söyler. Van Gogh'un botları ve Warhol'un ayakkabılarını yan yana getirerek, bunları modernizmden postmoderne geçişin bir metaforu olarak kullanır. Van Gogh'un eserindeki metanın kullanım değeri yerini Warhol'un işinde değişim değerine terk etmiştir (1991:7-11).



Andy Warhol, Diamond Dust Shoes.
Kağıt üzerine İpek Baskı, elmas tozu.
1980. 228.6 x 177.8 cm.
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh;
<http://www.warhol.org/collection/art/work/1998-1-237/>



Vincent van Gogh
A Pair of Boots (Les Souliers), 1887 (33cm x 40.9cm),
Baltimore Museum of Art



John Heartfield, 1935, AIZ (Arbeiter–
Illustrierte–Zeitung) Dergi Kapağı.
19. Aralık.1935. Prague,
<http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/political-art-posters/heartfield-posters-aiz/butter-is-all>

Jameson'ın değindiği bir diğer kavram da “pastiş” kavramıdır. Modernin montajı ve parodisi yerini komik bir öge içererek başka bir esere öykünen pastişe bırakır. Jameson'a göre modern sanat ölmüştür. Eski eserlerin ardı ardına üretilen kopyalarının ancak sanatın başarısızlığına dair bir mesaj verebileceğini söyler. Sanat ve estetik geçmişe hapsolmuştur (2009:7).

Postmodernist öne çıkan diğer iki düşün insanı Antonio Negri ve Thomas Hardt birlikte yazdıkları *Empire* (2000) ve *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (2004) adlı kitaplarında “Çokluk” kavramını ön plana çıkarırlar. Antik

medeniyetler dönemine dayanan bu kavramı, ilk defa Machiavelli, daha sonra da Spinoza siyasi bir anlayışla kullanır. Negri ve Hardt ise kavramı, halk, karmaşık bir çeşitlilik veya anarşi anlamlarında kullanırlar. Çokluk bir sonuç değildir; yeniden inşa etmek için bir temel oluşturur.

Negri'ye göre,

“Sanat söylendiği üzere emektir, canlı emektir ve o halde tekillik, figürlerin ve tekil nesnelerin icadıdır. Burada bu ilk hamlenin içinde, eylem halindeki öznenin gücü ve bilgisini dünyayı yeniden icat edecek raddede derinleştirme kapasitesi yatmaktadır. Ama bu ifade edimi ancak kendisini ifade etmesini sağlayan işaretler ya da dil, ortaklık oluşturduğunda ve ortak bir projede içerilip kapsandıklarında güzelliğe ve mutluluğa erişir. Güzel, dünyanın inşasına katılan öznelerin çokluğunda dolaşımda olan ve kendini ortak olarak inşa eden bir tekilicilik icadıdır. Güzel, imgeleme edimi değil ama eylem yaratan bir imgelemdir. Sanat bu anlamda çokluktur” (Negri, 2013:17).

Negri zamanın ruhuna uygun “*Maddi olmayan emek*” – entellektüel emek de denir - kavramını ortaya koyar (Negri, 2013:107). “*Maddi olmayan*”, yani enformasyon, iletişim veya ilişkiler gibi maddi olmayan ürünler üreten emek, nitel olarak hegemoniktir. İletişimi, toplumsal ilişkileri ve işbirliğini topluma dayatır. Çağdaş sanatın günümüzde ne kadar çok enformasyona dayalı olduğu düşünülürse, Negri'nin sanatın emeğin şeklini yansıttığı söylemine hak vermemek elde değildir.

Diğer yandan *Empire*'da Hardt ve Negri internetin merkezsizliğini, her bir parçasının bir bütün gibi çalışabilir olmasını ve kontrol edilemezliğini demokratik bulur. İnternetin hiyerarşiye dayanmayan ve merkezi olmayan bu demokratik modeli Deleuze ve Guattari'nin rizomodur (Hardt ve Negri, 2001: 299).

Güncel dönemde yenilikçilik iddialarıyla estetik alanda ortaya çıkan abject sanat, sanat dünyası, eleştirmenler ve sanatçılar arasında olduğu kadar sanat piyasasında da bir tartışma ortamı yarattı. Ancak, sanat tarihçi Joseph Koerner abject sanatın yenilikçi bir biçim olmadığını, Hristiyan sanatı ve Romantizmin abject⁶¹'i öncelikli nesnesi olarak ele aldıklarını ve işkence görmüş, çarmıha gerilmiş İsa'nın bedeninde

⁶¹ İğrenç, bayağı, sefil anlamları vardır.

ilahi güzelliğin nasıl abjection⁶² haline geldiğinin bir örneğinin gözlemlenebileceğini ileri sürer (1997 Koerner'den aktaran Danto, 2003: 56).

Danto Hegel'in sanatın duyusala olan bağımlılığını sorunlu gördüğünü belirtir. Danto abject sanatın “yozlaşma sembollerini benimseyerek insanlık adına bir çılglık atma yolu” olduğu görüşündedir (2003:57).



Francisco José de Goya y Lucientes
1863, Plate 39 *The Disasters of War*
Etching, fine and large grain aquatint, hatching
15 x 20 cm

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face>



<https://www.pinterest.com/pin/311522499199292096/>

Abject sanat eğilimlerini iki açıdan inceleyebileceğimizi söyleyen Foster, ilkinin travmanın üzerine gidip iğrenç olanla yakınlaşmak olduğunu söyler. “İkincisi ise, iğrençlik sürecinini abartarak iğrenç eylem esnasında yakalamak, geri yansıtmak, hatta kendi açısından tiksindirici hale getirmek için işleyişini abartmaktır” (Foster, 2009:197).



Jake ve Dinos Chapman 1994
Great Deeds Against the Dead
Karışık Medya, 277 x 244 x 152
http://www.saatchigallery.com/artists/jake_dinos_chapman_articles.htm

⁶² Bayağılık, sefillik anlamları

“Estetik sonrası sanatta konu estetik olarak dönüştürülmeden kullanıldığından in-your-face⁶³ şeklinde deneyimlenir” (Kuspit, 2004:..36-37). Sanatçının zorbalığına maruz kalan izleyici sanki tamamlanmamış bir yapıyla karşı karşıyadır. Postmodern estetik özünde varlığın durumuyla ilgilenir. Bu nedenle de bilindik nesnelere izleyiciyi şaşırtmak, onda tekinsizlik yaratmak için kullanır.

4.4.1. Nicolas Bourriaud ve İlişkisel Estetik

1980 sonrası sanatına damgasını vuran akımların arasında katılımcı anlayışta gerçekleştirilen sanatsal süreçler önemli bir yer kapsar. Katılımcı sanat Etkileşimsel Sanat, Ortak (kooperatif) Sanat Anlayışı, Littoral Sanat⁶⁴, İlişkisel Sanat, Kamuya Dayalı Sanat Anlayışı gibi kullanılan stratejiler arasında büyük ancak amaç ve ilkelerinde genellikle küçük farklılıklar gösteren yaklaşımları içinde barındırır. Sosyal etkileşimi kendine ilke edinen sanat, izleyicinin de azmettirici (sanatçı) kadar doğrudan sürece katılımını sağlar (Helguera, 2011, 3).

Örneğin, katılımcı sanat kapsayıcı teriminin altında yerini alan İşbirlikçi Sanat çalışmalarıyla tanınan Wendy Ewald, kimlik ve kültürel farklılıkları fotoğraflar. Aynı zamanda öğretmen olan Ewald, kendi çektiği fotoğrafların yanı sıra öğrencileri ve ailelerine verdiği fotoğraf makinelerinden gelen fotoğrafları da sergilerinde kullanması, hatta bazen de fotoğrafların üzerine çocukların yazı yazmalarını teşvik etmesiyle müellifi belirsizleştirir. Ewald sosyal gerçekliği yakalamak istediği fotoğraflarının seçilmiş

⁶³ “Suratına Tiyatro” ya da “Yüzevurucu Tiyatro” olarak da çevrilebilecek “in-yer-face” 2000’lerde ortaya çıkmış bir tiyatro akımıdır. Seyirci – oyuncu etkileşimine önem veren, müstehcen, kışkırtıcı, şoke edici ve şiddet dolu diyaloglarla dolu bu tiyatro oyunları izleyicide bir farkındalık yaratmayı, onu hayatın gerçekleriyle karşı karşıya bırakmayı hedefler.

⁶⁴ Littoral sanat, Kanadalı sanatçı Bruce Barber’in sanat dünyasının kendine has kurumlarının dışında gelişen ve geleneksel sanat eserlerini pek çok açıdan tartışmaya açmayı hedefleyen sanat anlayışını tanımlamak için kullandığı bir kavramdır. Habermas’ın iletişimsel eylem kavramıyla Bourriaud’nun ilişkisel sanat anlayışı üzerine temellenir.

http://www.criticalpracticechelsea.org/wiki/index.php?title=Definition_of_Littoral_Art_Practice



<http://wendyewald.com/portfolio/portraits-and-dreams/>

olmadığını ancak çocukların objektiflerinden gelen imgelerin kendi fotoğraflarından “daha karmaşık ve rahatsız edici olduğunu” fark eder. Aynı zamanda bu fotoğraflar “gerçek yaşamlarına daha yakındır” (Johnson: 2003). Ewald’ın işbirliği sonucunda ortaya çıkardığı işler farklı kavrayışları mümkün kılar.

Claire Bishop’a göre kavram yerine “görünmez olanı” ve dinamik sosyal süreçler sonucu edinilen farkındalığı vurgulamayı seçen katılımcı sanat anlayışını incelemek “*sadece görseleliğe dayalı olmayan ... yeni bir disiplinlerarası yaklaşımı*” gerektirir (2012:6). Katılımcı süreçler “yapıcı sosyal dönüşüm”ü hedeflemeli ve kendini eleştiriye açmalıdır (2012:12-13).

Bishop, yapıtlarında toplumsal katılımı bir strateji olarak seçtiklerinde sanatçıların asıl hedeflediklerinin kapitalist üretimin baskıcı araçsallığıyla uyuşturulmuş ve bölünmüş toplumu yeniden insanileştirmek ve egemen ideolojik düzenin neden olduğu yabancılaşma halinden özgürleştirmek olduğunu ifade eder. Sanatsal etkinlikler edilgen durumda bir seyircinin tüketeceği nesnelere yapmak yerine gerçekliğe karışarak toplumsal birliği yeniden sağlamayı amaçlayan eylem sanatı olmalıdır (Bishop, 2012: 35-36).

Bishop, Félix Guattari’nin “yatay-geçişlilik” kavramı üzerinden yaptığı değerlendirmede Guattari’nin “*sanatın sürekli başka disiplinlere kaçması [flight], başka disiplinler arasında gezinmesi gerektiğini*” ve bunun sanatı ve toplumsal eleştiriye açık hale getirdiğini söyler (Bishop, 2012:39). Sanatı ve toplumsal eleştiriye açma konusunda bir diğer görüş Rancière’e aittir. Rancière’in estetik rejimi kendi içinde çelişkilidir; “*özerklik ile yaderklik arasında sürekli gidip gelir*” (Bishop, 2012:40). Bishop, hem Rancière, hem de Guattari’nin “*sanatın ve toplumsalın, uzlaştırılması veya iç içe geçirilmesi değil, sürekli gerilim halinde*

olması” görüşünde olduğunu savunur (Bishop, 2012:40). Ne de olsa, sanat siyaset yapamaz, ancak katılımcı sanat yarattığı duygulanımlar sayesinde toplumda yeni bağlar kurarak öncelikli bilişsel yapıları sarsmaya, görüş ve algımıza egemen olan temsili yapılara alternatifler sunmaya yardımcı olur (Deleuze ve Guattari, 1994:177).

Zihinlerin eşitliği fikrine inanan Ranciere, Katılımcı Sanat bu açıdan ele alır. Ona göre, “*Seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir*” (Ranciere, 2013: 9). Boris Groys da Katılımcı Sanatla ilgili, “*Şu bir gerçektir ki, son zamanlarda pek çok sanatçı, izleyicinin eserini parayla değerlendiren soğuk bakışıyla karşılaşmak yerine, beraberce yapılan ve katılımcı işlere yönelmektedirler*” sözlerini dile getirir (Groys, 2010: 46).

Kuşkusuz, katılımcı sanat kapsayıcı teriminin altında son dönemde en popüler olan, akademisyen, küratör ve sanat eleştirmeni Nicolas Bourriaud⁶⁵’nin İlişkisel Estetik adlı kitabında kavramsallaştırdığı İlişkisel Sanattır. 1990’larla birlikte serginin kendisinin bir medyum olarak görülmesini talep edip öykünmecî sanatsal pratiklerden uzaklaşarak seyirciyi devreye sokan yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkar ve böylece sosyal bağlamının farkında olan, kendini diyaloga açan bir sanat fikri gelişir. İlişkisel sanat adıyla tanınan bu anlayışın isim babası Bourriaud için “*Sanat, daima farklı seviyelerde ilişkisel, yani toplumsallığın bir etmeni ve bir diyalog kurucusu olmuştur.*” (Bourriaud, 2005:24).

İlişkisel Estetik anlayışında Bourriaud, tüketim biçimlerinin ve bunların oluşturduğu alışkanlıkların insan ilişkilerini de etkilemesi üzerinde durur. Düzen toplumu ticarileştirir ve “*ticari hale gelemeyenin kaderi yok olup gitmektir*” (Bourriaud, 2005:12). İnsan ilişkileri de bu ticarileşmeden payını almaktadır. Bourriaud’a göre ticarileşmeden muaf tek alan sanatın alanıdır. Sanat, dayatılan iletişim alanlarına bir alternative getirerek “*daima farklı seviyelerde ilişkisel, yani toplumsallığın bir*

⁶⁵ Nicolas Bourriaud bugün Ecole Supérieure des Beaux-Arts ve 2019’da açılacak Montpellier Contemporain’ın direktörlüğünü yürütüyor. Daha önce küratörlüğünü yaptığı sergiler arasında La Panacée (2017 ve 2018), MECA Aguascalientes (2016), The Angel of History, Palais des Beaux-Arts (2013), 2011 Atina Bienali, 2009’da Altermodern ve Tate Trienali’ni saymak mümkün. Bourriaud 14 Eylül-10 Kasım 2019’da 16. İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü yükledi.

etmeni ve bir diyalog kurucusu olmuştur” (2005:23-24). Bu yüzden sanat potansiyelini değerlendirmeli ve insanlar arası bağları yeniden örmede ve sağlamlaştırmada üzerine düşen görevi yerine getirmelidir. Çünkü İlişkisel Sanatın sosyal bir görevi vardır. İlişkisel sanat varolan gerçekliğin içinde yeni yaşam tarzları keşfederek dünyada daha iyi yaşamayı öğrenmektir (Bourriaud, 2002:20).

Eser ve izleyici arasındaki yapılanmayı etkileşime dayandırmayı hedefleyen İlişkisel Estetik, *"kuramsal anlamda özerk ve özel bir simgesel uzamı ifade etmekten çok, insanların karşılıklı-eylemleri ve bunun toplumsal içeriği"* peşinde olduğu için yapıttan izleyiciye tek yönlü bir oluşumu reddeder (Bourriaud, 2005:22). Sanatsal nesne, önemini yitirerek sanatsal etkinliğin gerçekleştiği sürece, anların ve olayların kavram üretimine katkısına dikkat çekilmiştir. İlişkisel Yapıtlar mekanlarında temsiliyetler yerine süreçlere ve sosyal etkileşime dayalı *"toplumsallık anları"* ve *"toplumsallık üreten nesnelere"* oluşturur (Bourriaud, 2002: 33). Birliktelik ve *"karşılaşma"*yı ortaklaşa anlam oluşturmak için kullanan İlişkisel yapıt ütopyik gerçeklikler peşinde koşmaz, mikro ütopyalar peşindedir ve bu gerçeklikte yepyeni *"varoluş şekilleri ya da davranış modelleri"* hedefler (Bourriaud, 2002: 20-21). Bu davranış modelleri yepyeni ilişkilerin deneysel üretimine dayalıdır. Bourriaud'a göre *"izleyicilerin arasındaki etkileşimi teşvik eden sanat, toplumsal parçalanma yönündeki genel eğilime dolaysız bir tepkidir. Bu parçalanma çalışma hayatında giderek daha da artan uzmanlaşma ve insanların insanlarla değil medya ile yoldaşlık kurarak evlerine kapanmalarına kadar çeşitli şekillerde kendini gösterir"* (akt. Stallabrass, 2010: 159).

Karl Marx'ın *'toplumsal aralık'* kavramını *"bir insani ilişkiler uzamıdır; bir taraftan az ya da çok uyumlu ve açık olarak global sistemin içinde yerini almışken, bir taraftan bu sistemin içinde egemen olanların dışında başka mübadele olanakları olduğu fikrini uyandırır"* şeklinde İlişkisel Estetik'le bağdaştırırken sergilerin yarattıkları özgür mekanlarda farklı bir iletişime olanak sağladığını belirtir (Bourriaud, 2004:79).

1996 yılında Bourriaud küratörlüğünde CAPC Musée d'art Contemporain de Bourdeaux'da düzenlenen "Traffic" sergisi İlişkisel Estetik adına bir dönüm

noktasıdır. Bourriaud, sergideki yirmi sekiz sanatçının tek ortak noktalarının insanlar arasındaki ilişkiler alanında çalışmaları olduğunu belirtir. Sanatçıların “*eserleri sosyal alışveriş yöntemleri, seyirciye sunulan estetik deneyim dahilinde etkileşim ve iletişim süreçleri*” üzerinde durur, dolayısıyla hepsinin “ilişkisel alanda” yapıtlar olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Bourriaud, 1996).

Sanatı belirli bir sosyal bağlama oturtmayı ve bu sosyal bağlam çerçevesinde monologdan diyaloglara hatta sohbetlere yola çıkmayı hedefleyen Bourriaud serginin kataloğunda İlişkisel Sanat’ın herhangi bir akımın yeniden doğuşu olarak kabul edilemeyeceğini ve etkileşim fikrinin Marcel Duchamp’ın 1954 yılında verdiği “Yaratıcı Süreç” adlı konuşmada çoktan ele alındığını belirtir (Bourriaud, 1996). Guggenheim Müzesi’nin sergiyle ilgili yazısında sanatçıların ortak noktasının “*deneyseli, duruma dayalı işleri ayırık estetik nesnelere*” tercih etmeleri olduğu belirtilir (Guggenheim Museum’dan aktaran Spector, 2009).

Anna Dezeuze Bourriaud’nun kuramıyla ilgili;

“Bourriaud, Tiravanija’ninki gibi çağdaş çalışmaları yanından geçip gidilecek alanlar olarak değerlendirilmemesi, aksine, çalışmanın edimsel tarafının bir yerde veya galerilerde görülen objelerden daha önemli olduğu, tecrübe edilecek süreçler olarak görülmesi gerektiğini açıklar. Sanatçı ve galeri ziyaretçileri arasındaki ilişkilere, konuklar arası etkileşimlere ve Tiravanija’nın yemek pişirmesinin oluşturduğu atmosfere odaklanarak önem vurgusunu; açık bir şekilde bitirilmiş objeden sürece, performansa, sanatçının günlük hayata müdahalesinden doğan davranışlara kaydırır. Çalışmanın formunun gerçekte neden oluştuğunu tanımlamak oldukça zordur” diyecektir (Dezeuze, 2006: 146-147).

Rirkrit Tiravanija, Angela Bulloch, Ben Kinmont ve Georgina Starr gibi Bourriaud’nun ilişkisel sanat yapıtlarından örnek vermek için bahsettiği sanatçılar ortak ilgi alanlarını şenlikli ilişkiler ağıyla ortaya koyarlar. Rirkrit Tiravanija’nın bir koleksiyonerin evinde verdiği yemek daveti ve Christine Hill’in bir galeride her hafta beden eğitimi dersi vermesi gibi birbirinden farklı, ama bir o kadar da insan ilişkilerini merkezine alan şenlikli işler İlişkisel Estetik anlayış için Bourriaud’nun üzerinde durduğu başlıca örneklerdir. Bourriaud, İlişkisel Estetik’i Fransa’da sanat

kuramı olarak düşünölen “*depresif, otoriter ve tepkisel düşünceye uzun zamandır beklenen alternatif*” diyerek över (Bourriaud, 2002:45).

İlişkisel sanatçılar ilişkiyle ilişkiye geçerler. Young British Artists ismiyle tanınan sanatçılardan 1968 doğumlu İngiliz Georgina Starr duygusal anlatımlar içeren video, ses, performans ve enstallasyonlarıyla tanınır. Bourriaud, Starr’ın yarattığı mikro alanlara dikkat çeker. Starr, 1993’te dışı koltuğunda yaşanan endişeye benzettiği yalnız yemek yeme deneyimi sırasında yaşadığı endişeyi bir kağıda yazar. Aynı deneyimi tüm yalnız yemek yiyen kişilerin yaşadığını düşönen Starr, daha sonra tekrar döndüğü restoranda yalnız yemek yiyen kişileri şarap mahzenine davet eder. Bu topluluk mahzende mum ışığında romantik bir yemeğın tadını çıkarırken Starr da bu deneyimle ilgili düşöncelerini yemek yiyenlerle paylaşır (Georgina Starr Resmi Internet Sitesi, 1993).

“Traffic” sergisinin katılımcılarından Rirkrit Tiravanija 1992’de gerçekleştirdiği *İsimsiz* adlı çalışmasında New York’taki 303 Gallery’i bir mutfağa dönüştürür. Thai curry hazırlar. Müşterilere ve sergi ziyaretçilerine karşı tutum benzerdir; katılan herkes ücretsiz yemek yer. Sanatçı orada olmadığı zaman da tabaklar, bardaklar ve yemeğın pişirildiği malzemeler bir sanat yapıtı görevi üstlenir (Bishop, 2004:56). Ortaya çıkan yapıt – bir yemeği paylaşma deneyimi – kar amaçlı kullanılabilir bir yapıttan çok farklıdır. Claire Bishop Tiravanija’nın yapıtlarının kurumsal ve sosyal mekanın arasındaki çizgileri bulanıklaştırdığı, hatta kullanılan malzeme listesinde en önemlisinin “*pek çok insan*” olduğunu belirtir (Bishop, 2004:56).

Ancak bu paylaşımcı deneyim de kısa süre içinde sermayenin kurbanı olacaktır. Tiravanija’nın benzer bir işi *Untitled (Pad See-ew)* sanatçının pişirdiği bir yemek için bir kupondur. İşini satın alan kişi bu kuponu kullanmayacak, 2000 yılında San Francisco Modern Sanatlar Müzesi’ne bağışlayacaktır. Müze 2002 yılında özel bir yemek düzenleyerek kuponu kullandığında ne yazık ki sadece seçkin misafirlerden oluşan bir topluluğunu ağırlayacaktır.

Rirkrit Tiravanija bir diğeri işi “*Untitled*” (*Tomorrow Is Another Day*) (1996)’da Kölnischer Kunstverein’da kendi evinin benzerini bir galeriye inşa eder. Ziyaretçiler

galeriyi ziyaret ettiklerinde mutfak, banyoyu, yatak odasını istedikleri gibi kullanır. İsteyen yemek yaparken bazı ziyaretçiler yatak odasının kullanır veya duş alır. Tiravanija yapıtlarında kullandığı stratejilerler izleyici ve iş arasındaki sınırları kaldırır. İzleyicinin varlığı işin var olması için yaşamsaldır (Bishop, 2004:58).



Félix González-Torres 1991.
“Untitled” (Portrait of Ross in L.A.)
<http://digitalprocesses.blogspot.com/2014/04/felix-gonzalez-torres-taking-candy-from.html>

Bourriaud’a göre Félix González-Torres sergi mekanında bir köşeye yerleştirdiği şekerlerden izleyicinin alması için teşvik ettiğinde aslında amaçladığı izleyicinin katılım, etkileşim, değişim ve ilişkileri değerlendirmesidir. Bu işler izleyiciye “*diyaloga izin verme*” ve “*kendi belirlediği mekanda var olabilme ve bunun yolları*” meselelerinde sorgulama imkanı sunar (Bourriaud, 2002: 109).

Bourriaud’nun İlişkisel Estetik anlayışı Dave Hickey gibi eleştirmenlerin de tepkisini çekecektir. Hickey’e göre “*güzelliğin dili demokratik cazibesıyla halen bu medeniyette değişimin etkili bir aracıdır*” (Hickey, 2012:17). İlişkisel Estetik’i formel özellikleri nedeniyle eleştiren Hickey’nin yanı sıra bazı eleştirmenler de Bourriaud’nun ilişkisel kavrayışını siyasi duruşu nedeniyle eleştirecektir.

Bourriaud 90’ların sanatıyla 60’ların Happeningleri arasında bir bağlantı kurarken insan ilişkileri boyutuna odaklanır. Seyirciyi katılımcıya dönüştürmenin yolları üzerinde durur.

Bishop “Antagonism and Relational Aesthetics” makalesinde Bourriaud’nun diyaloga izin veren tüm ilişkilerin “*demokratik ve bu nedenle iyi*” olduğunu farz ettiğini söyleyerek estetik yargıyı yapıtın sayesinde gelişen ilişkilerdeki ahlaki-politik yargılara eş koşmasını eleştirir (Bishop, 2004:65-67). Ayrıca, Bourriaud’nun

önerdiği yaklaşımda insan ilişkilerinin değerlendirilmesinin hangi ölçüte göre ve nasıl gerçekleştirilebileceği sorusuna bir cevap bulmak mümkün değildir. Bishop, onun öznelarası ilişkilerdeki düşmanlığı tamamen görmezden geldiği görüşündedir (Bishop, 2004:68).

Bishop'un Bourriaud'yu eleştirdiği bir diğer nokta ciddi sosyo-politik meseleleri ele almaktaki umarsızlığıdır (Bishop, 2004:68). Bishop'a göre;

“Bugünün sanatçıları “ütopyacı” bir gündemden sadece bugün ve şimdi için geçici çözümler bulmakla uğraşıyorlar; çevrelerini değiştirmeye kalkışmaktansa sadece “dünyada daha iyi bir şekilde ikamet etmeyi öğreniyorlar”; gelecekteki bir ütopyayı beklemektense bu sanat şimdide işleyen “mikrotopyalar” kuruyor.[...]Bourriaud bu kendinyapçı, mikrotopyacı değerler düzenini, ilişkisel estetiğin esas siyasi anlam ve önemi olarak algılıyor.” (Bishop, 2007:33).

Gerçekten de, Bourriaud için dolaysız eleştiriyi bir strateji olarak kullanarak gerçek dünyayı değiştirme potansiyeli peşinde koşan diyaloglar - gerici olmasa da - “nafile” bir çaba içindedir (Bourriaud, 2002:31). Toplumların karşı karşıya olduğu sefalet ve yabancılaşma gibi önemli meselelerde ilişkisel estetik anlayışının müdahalesi yetersiz ve sınırlı kalmaktadır. Bourriaud ilişkisel sanatın sosyal bağlardaki boşlukları doldurarak “*sabırla sosyal dokuyu yeniden dokuduğunu*” söyler (Bourriaud, 2002:36).

İlişkisel Estetik'in deneysel karşılaşmalara bir fırsat sunduğu görüşü “bu tip toplumsal etkileşime dayalı işlerin katılımcılarının yine elitler olması, sayılarının az olması, geçici bir ütopya balonu ile kalıcı ve anlamlı bir politika üretmeyeceği ve son tahlilde uzlaşımçı olduğu” için de eleştirilir. (Stallabrass, 2010: 161)

Bourriaud'a getirilen bir tanesi de İlişkisel Estetik anlayışının avangardizmiyle ilgilidir. Onun önerdiği İlişkisel Estetik anlayışıyla avangard toplumsallığı ön plana çıkardığı uzlaşmaz tavrından uzaklaşır. İlişkisel Estetik'te sanat eseri değeri fiziksel özelliklerinden bağımsız bir arbulucudur. Yeni ilişkisel avangardistler “*uzlaşmalar, ilişkiler ve biraradalıklar*” üzerine odaklanır (Bourriaud, 2002:45). “*Evrenselci ütopya halen gündemdeymişcesine ... naif ya da müstehzi*”

davranmazlar (Bourriaud, 2002:70). İlişkisel sanatın sınırlılıkları işte bu nedenle sık sık eleştirilir. Kapitalizmin her an büyüyen bir anafor gibi her şeyi yutması kendini burada gösterir. Burak Delier (Delier, 2016:8) sanatçıların alaysılamayı bir strateji olarak kullandıkları işlerin “*yaratıcı kapitalizmin bir figürü*” olarak belirdiklerini, Claire Bishop’ın, İlişkisel Sanat’ın, “*mal temelli ekonomiden hizmet temelli ekonomiye geçişe verilmiş dolaysız bir karşılık*” olduğu görüşündedir (Bishop, 2007: 33). Böylece, İlişkisel Estetik avangardın eleştirel, dönüştürücü potansiyeline dair ne varsa, sisteme teslim eder.

Guggenheim’in baş küratörü Nancy Spector İlişkisel Estetik kitabının önemini vurgularken bir yandan da kavramsal çerçevesinin çağdaş sanatı tarif etmek için yetersiz kaldığından bahseder. (Spector, 2010:49). Guggenheim’de 2008’de theanyspacewhatever sergisi için “*sergideki sanatla ilişkilendirilen kavramsal aygıtla güncel pratiklerin arasındaki ayrışımı aydınlatan...bir başarısızlık*” diyen Spector, sergideki problemin işlerin içkin bir dönüştürme gücüne sahip olması beklentisi nedeniyle başarısız olarak nitelendirildiğini söyler.

4.4.2. Jacques Rancière ve Güncel Sanatın Temsili Yönü (Uzlaşmazlık)

“Siyaset, kimin, neyi, ne zaman ve nasıl elde ettiğiyle ilgilidir.” – Harold Lasswell

Siyaset en eski tanımıyla devlet yönetme sanatıdır. Politika kelimesi eski Yunancada kent-devleti, bir bütün olarak devlet veya halk anlamlarına gelen “Polis” kelimesinden gelir. Ancak, kavram olarak “Polis” ideal devlet anlamındadır. Platon’un *Devlet*’inde ideal devletin nasıl olması gerektiği anlatılır. “Politikos” ise eski Yunancada devlete ve kente ait işleri anlatır. Dolayısıyla Politika kelimesi “*ideal devleti yaratmanın yolları*” anlamını içinde barındırır.

Politika ilk olarak tanımlarını Platon ve Aristo’nun yazılarında bulacaktı. *Siyaset*’te Aristo, “*İnsanoğlu doğası gereği siyasi bir varlıktır*”⁶⁶ diyerek aslında insanoğlunun

⁶⁶ Aristo’nun aslında burada kullanmayı seçtiği kelime “hayvan”dır.

bir araya gelerek işbirliği içinde ortak bir amaç için yaşadığını ve sosyal bir varlık olduğunu söylemek ister. Ona göre devletin oluşumu gelişmenin en yüksek biçimidir (Aristo, 2013:4).

Oligarşinin Tunç (Demir) Yasası'nı ortaya koyan sosyolog Robert Michels, “*Teoride sosyalist ve demokratik tüm partilerin başlıca amacı oligarşinin tüm biçimlerine karşı mücadele etmektir. Burada sorun, partilerin savaş açtıkları bu eğilimlerin kendi bünyelerinde ortaya çıkmasını nasıl açıklayacağımızdır*” görüşündedir (Michels, 2001:13).

“*Medeniyetin ilk dönemlerinde despot yönetimlerin çoğunlukta olduğu belirtilir. Sosyal hayatın sonraki daha gelişmiş evresine ulaşmadan demokrasi var olamaz*” (Michels, 2001: 26). Önceleri, ayrıcalıklı bir topluluğun elinde bulunan toplumsal konularda söz hakkı, günümüzde demokratikleşmeyle çapını genişleterek daha kapsayıcı bir hale gelir. Ancak demokratikleşme sürecinde parti bazında kurum geliştikçe demokrasi gerilemeye başlar . İktidar sahipleri iktidarlarını sürdürebilmek için yine Tunç Yasa'ya başvururlar. Böylece, modern zamanlar, bireyi hiçbir çıkış yolu olmayan bir kısır döngü içine hapseder.

Rancière 1981’de doktora tezi üzerinden hazırladığı *Nights of Labour: The Workers Dream in Nineteenth Century France*⁶⁷ adlı kitabında bu kısır döngüden bir çıkış arayan işçi sınıfını ele alır. Özgürleşme vaat eden Avrupa sosyalizminin 1800’lerin başında işçi sınıfında nasıl bir hayal kırıklığı yarattığını işler. Ona göre, işçilerin hayal kırıklığı sadece çalışma şartları yüzünden değildir. Aynı zamanda, hayatlarının kontrolünü ellerine almayı başaramamışlar ve önceden belirlenmiş sosyal düzende çaresiz yaşamaktadır. Oysa onlar düşünme, karar verme yetileri olan bireyler gibi söz hakkı isterler ve dayatılan kimliği sorgularlar. Rancière’e göre işte burada devreye demokrasi ve özgürlük girer. Rancière tüm konuşan canlıların diğerleriyle eşit olduğunu söyler (Rancière, 1999:30). Siyaset de düşünen ve konuşan bir varlık olmadığı – dolayısıyla eşit olmadığı - düşünülen bireylerin özgürleştirici söz

⁶⁷ Kitap 2012’de *Proletarian Nights* olarak yeniden basılacaktı.

edimiyle demokrasinin yarattığı eşitlikçi alanda bu düşünceye karşı duruşlarıyla olur.

Papastergiadis, Rancière'in 1991'de yazdığı Cahil Hoca adlı eserinde kullandığı "zekaların eşitliği" kavramıyla yüzyılların efendi / köle, öğrenci / öğretmen diyalektiğini tartışmaya açtığını söyler. Bilginin özgürleştirici gücü bundan sonra Rancière'in üzerinde çalışacağı bir kavramdır (Rancière, 2012:96).

Rancière yetkilerin kullanılarak sosyal hayatın düzenlenmesine "*polislik yapma*"⁶⁸ der. Rancière'in kullandığı şekliyle "polis" baskılayan bir güçten çok, iktidarın uygulayıcısı, neferidir, düzeni sağlayandır. Rancière'e göre, "*Polis, bir tarafın payını ya da paydan yoksunluğunu tanımlayan, genellikle örtük olan yasadır. Fakat bunu tanımlamak için, öncelikle, şu yada bu tarafın içerisine oturtulduğu duyulur olanın şekillenmesini tanımlamanız zorunludur. Polis, bu yüzden öncelikle, yapıp etme, var olma ve söyleme tarzlarının paylaşımını tanımlayan bir bedenler düzenidir ve bu bedenlerin belli bir yere ve göreve ad yoluyla (veya ismen) atanmalarını gözetir; polis, belli bir etkinliğin görülür olmasını, bir diğerinin görülür olmamasını gözetir, bu konuşmanın söylem, şu konuşmanın uğultu olarak anlaşılmasına nezaret eden, görülür olanın ve söylenir olanın bir düzenidir*" (Rancière, 1999:29).

Böylece polis, kamusal alanın her yanına nüfus ederek var olan tüm uyuşmazlıkları görünmez kılan mekanizmanın kendisi olur.

Siyaset, bu sözde düzende rollerin paylaşımında bir bozulma olduğunda, diğer bir deyişle, bu sözde düzenin içindeki çelişkiler herkesin paylaşımından eşit hakları alamadığını görünür kıldığında varolan polis düzenine karşı yeni bir düzen oluşturma çabasına girişilince gerçekleşir. Sosyal düzen için gerekli olan "duyulurun paylaşımı" aslında zaman ve mekanın paylaşımıdır. Polis düzeni izin verilen veya verilmeyen, uygun olan veya olmayan normları belirleyerek gerçekliğimizi veya duyarlılığımızı öngören yönetim biçimidir.

⁶⁸ policing

Bu sosyal düzen, toplumdaki rollerin dağılımını belirleyen kurallardan oluşur. Siyasi eylem, karar verme mekanizmasında söz hakkı olmayan sessiz bireylerin polis düzeninin uzlaşmaya dayalı sistemine zorla girerek kendilerini görülür ve duyulur yapmalarıyla gerçekleşir.

Rancière için siyaset, insanların beklentileri veya talepleri değildir. Siyaset, gücü kullanma da değildir. Siyaset öznenin akılcı hareketiyle gerçekleştirdiği eylemdir (2010:29). Konuşma özgürlüğü tam da konuşma özgürlüğünün olmaması gereken yerde ve ihlal biçiminde ortaya çıkar. Siyaset bireyin konuşmaması gereken zaman ve mekanda konuşmasıdır. Siyasetin rolü içerilen ve içerilmeyenin bir arada var olduğu bir mekan yaratmaktır. Ancak, “siyasetin özü uzlaşmazlıktır⁶⁹”. Siyasi gösteri, görülmesi gerekmeyeni görülebilir hale getirir (Rancière, 2010:38).

Siyaset insanların hiyerarşik düzeni sorgulayan etkinlikleridir. Belirli bir siyasi düzene kafa tutmak, insanların eşitliği önkoşulunu beraberinde getirdiğinden, siyaset, eşit sayılmayanların hakları için mücadele olarak görülmelidir. Bu mücadele, var olan sosyal düzendeki hiyerarşide bir parçalanma yaratmakla kalmaz, o düzenin algısal ve hakikate dayalı (epistemik) temellerini de sarsar. Bu parçalanma Rancière’e göre “Uzlaşmazlık”tır. Siyasete içkin uzlaşmazlık, çıkar veya fikirlerin yüzleşmesi değil, duyulur olandaki boşluğun göstergesidir (2010:38).

Uzlaşma konusu pek çok kuramcı ve filozof tarafından demokrasinin siyasi yüzü olarak ele alınan bir meseleyken, Rancière ayrışık olanın gücünü demokrasi olarak tanımlar ve demokrasiyi uzlaşmanın tam karşısına koyar (Rancière, 2010:213). Ona göre, “*Uzlaşmazlık biri beyaz, diğeri siyah diyen kişiler arasındaki çatışma değildir. Uzlaşmazlık biri beyaz ve diğeri de beyaz diyen ancak bundan aynı şeyi anlamayan ya da diğerrinin de beyazlık adına aynı şeyi söylediğini anlamayan iki kişi arasındaki çatışmadır*” (Rancière, 1999:X).

Uzlaşmazlıkta duyulurun ardına gizlenen bir gerçeklik veya kendini dayatan bir temsil söz konusu değildir. Uzlaşmazlık, görülebilen ve düşünülebilenin farklı bir

⁶⁹ Dissensus

algı ve anlamlandırma rejiminde yeniden yapılandırılmasına izin verir (2009a:48-49). *“Uzlaşmazlık hem algılanan, düşünülen ve yapılanın açıklığını, hem de paylaşılan dünyanın koordinatlarını algılayabilen, düşünebilen ve değiştirebilenlerin dağılımını yeniden harekete geçirir”* (2009a:49).

Uzlaşmazlık Rancière için,

“fikir veya duygu çatışması değil, çeşitli duyusallık rejimleri arasındaki çatışmadır... (sanat ve siyasetin ortak noktası) siyasetin merkezinde de görüş ayrılığı vardır... Siyaset, ortak nesnelere tanımlanmasına imkan tanıyan duyumsanabilir çerçeveleri yeniden yapılandırma etkinliğidir. Siyaset, ilkin bireyler ve gruplara belli tipte bir mekan ve zaman, belli bir var olma, görme ve söyleme biçimi tahsis ederek bireyleri ve grupları emre ve itaate, kamusal hayata veya özel hayata hazırlayan “doğal” düzenin duyumsanabilir açıklığını bozar” (Rancière, 2010:57).

Sanatın siyasetle ilişkisi estetik ayrılık rejimine göre tam bu noktada başlar. Çünkü siyaset gibi sanatın da “merkezinde görüş ayrılığı vardır”.

Siyasi mücadele de, dışlananlar kendi kimliklerini tesis etmeye çalıştıklarında (pekiştirmeye) başlar. Diğer bir deyişle, siyaset, kurulu sosyal düzende dışlananların bir yer edinme mücadelesidir. Siyaset, Rancière’in görüşüyle,

“Nitekim siyaset, iktidarın uygulanması ve iktidar için mücadele değildir. Özgül bir mekanın konfigürasyonudur, belirli bir deneyim alanının, ortakmış ve ortak bir karara bağlıymış gibi konumlandırılan nesnelere, bu nesnelere gösterebilen ve onlar konusunda akıl yürütebilen öznelerin bulunduğu bir alanın şekillenmesidir” (Rancière, 2009:24)

Rancière imge ve gerçeklik arasında yüzyıllardır devam eden hiyerarşiyi sorgular. Sanat ona göre duyulur gerçeği etkileyebileceği uzlaşmacı bir “nefes alanı” yaratır. Bu görüşüyle mimetik imgeye Platoncu yaklaşımı benimsemiş Guy Debord ve Pierre Bourdieu gibi kuramcı ve sanatçılardan – görsellik ve izleyici meselesini yabancılaşma ve yanılmanın kaynağı olarak gördükleri için – ayrılır (Rancière 2007’den aktaran Papastergiadis, 2012: 96).

Bunun yanı sıra, Rancière seyircinin yapıyla karşılaştığı anda edilgen bir duruşu olduğunu varsayarak yapıtın siyasi meselesini çözümlene görevini ona veren biçimci işleri sorgular. Papastergiadis 1970 sonrası sıkça görülen izleyicinin etkin katılımını gereksinen ya da sanat kuramını bünyelerine dahil eden sanat pratiklerinin amaçlarının, düzenin gerçek yüzünü açığa çıkararak arınma sağlamak olduğunu söyler. Direnişin estetiğinin aldığı eleştirel duruş sadece bu düzenin dışında ya da düzene karşı durmakla kalmaz, aynı zamanda anlam ve formu izleyici ile birlikte nasıl değiştireceğini tartışır. “*Sanatın amacı gerçeği açığa çıkarmak değil, gerçeği yeniden kurgulamak için kamusal durumlar yaratmaktır*” (Papastergiadis, 2012: 97).

“*Bilgi yapıları gibi, siyaset de, sanat da, göstergeler ve imgelerin özdeksel yeniden düzenlemelerini, görünen ile söylenen, yapılan ve yapılabilecek olan arasındaki ilişkileri, yani ‘kurgular’ı, oluşturur*” (2013: 35). Bu kurgular Rancière’in Etik İmgeler Rejimi ve Temsili Sanat Rejimi’nin karşısında duran Estetik Sanat Rejimi’ne özgüdür. Estetik Sanat Rejimi kendini temsili sanat rejiminin sınırlamalarından, konu ve formun katı kurallarından arındırır, ayırır. “*Estetik Rejim sanatın mutlak tekelliğini ileri sürerken bir yandan da bu tekelliği dışladığı için her akılcı ölçütü yok eder*” (2013:18-19).

Rancière, Estetik Sanat Rejimi diye adlandırdığı dönemin görünen ve görünmeyenin yan yana konmaya başlandığı 1800’lerin sonunda belirmediğini söyler. Sanat anlatılarının mağara resimleriyle başlamasına rağmen, “*belirli bir deneyimin biçimini belirleyen bir kavram olarak sanat fikrinin Batı’da 18. yüzyılın sonundan itibaren*” ortaya çıktığını, sosyal yaşamda hiyerarşik yapı bozulmaya başlayınca duyusal deneyimin uğradığı dönüşümün, sanatın da dönüşümüne sebep olduğunu söyler (Rancière, 2013a:IX).

Rancière estetiğin sanat eseriyle saf karşılaşmamızı engelleyen sapkın bir söylem haline geldiği düşüncesine karşı çıkar (2009:2). Ona göre “*‘Estetik’ bir disiplinin adı değildir. Sanatı tanımlamaya yönelik özgün bir rejiminin adıdır*”(Rancière, 2009:8). Sanatın var olması için gerekli olan, onu tanımlayacak belirli bir bakış ve düşünce şeklidir (Rancière, 2009:6). Yeni rejimde sık kullanılan montaj teknikleri ve Enstalasyon Sanatı gibi görsel temsilleri üç bölümde ele alır. Orijinali taçlandırıp,

benzemezliği dışlayan görsel tasvir ıplak İmge, kendini dönüştürerek gndergesine karşı çıkan Gösterimsel İmge⁷⁰ ve “benzerliğin muğlaklığı (ikircikliği) ve benzemezliğin değişkenliğiyle oynayan” Metaforik İmge (Rancire, 2007:22-26).

Rancire için devrimci estetik ve siyaset “ortak insanlık” fikrini nasıl ifade ettiklerinde gizlidir. Ona göre eşitlik savunulması gereken siyasi bir fikirdense siyaset öncesi bir koşuldur. Sanat da bu eşitliğin uygulanmasıdır. Geleneksel paylaşım bireylerin toplumdaki konumlarına göre farklı duyuları olduğu varsayımına göre paylaşımı gerçekleştirirdi. Yönetenler ve yönetilenler aynı duyusal donanımına, aynı zekaya sahip değildi. Ancak, estetik geleneksel eşitizlikle bağını kopardı. Estetik nesnelere tanımlamalarında bundan böyle “yapılma biçimleri”nden çok “duyulur olma biçimleri” ölçüt olarak alınmalıdır (Rancire, 2009:11).

Rancire’e göre var olan düzen tüm algılama biçimlerimizi belirler. Düzen öylesine kapsayıcıdır ki, dışında hiçbir Şey bırakmamacasına tüm duyulur olanı⁷¹ paylaştırır. ğelerin ve konumların bu paylaşımı, mekanların, zamanın, bu bölümlenmeye kendini açan ortak bileşenlerin etkinlik türlerinin ve bireylerin bu dağıtımda yer alma Şekillerinin paylaşımına bağlıdır (Rancire, 2013:7). Duyulurun paylaşımı, bireylerin gerçekleştirdiği etkinliğe, gerçekleştirildiği süreye ve mekana dayalı olarak bireyin ortak bileşenlerde bir rolü olup olamayacağını ortaya koyar.

Toplumun ortak bileşenlerinde rol alıp alamayacağı bireyin mesleğine bağlıdır. Kantci gelenekte duyusal deneyime neyin tabi olacağını belirleyen *a priori* biçimler sistemi estetiğin kendisidir. Siyaset de görünen ve görünen üzerine söylenen, gören ve konuşabilen, mekanın nitelikleri ve zamanın olasılıkları üzerine kuruludur (Rancire, 2013:7).

Uzlaşmazlık aynı zamanda tüm algısal ve kavramsal düzenin durumsallığını da açık eder. Rancire bu durumsallığı, duyulurun paylaşımı olarak tanımlar. Rancire’e göre “ğelerin ve mekanların bu dağıtımı, mekanların, zamanın, bu bölümlenmeye

⁷⁰ Ostensive images

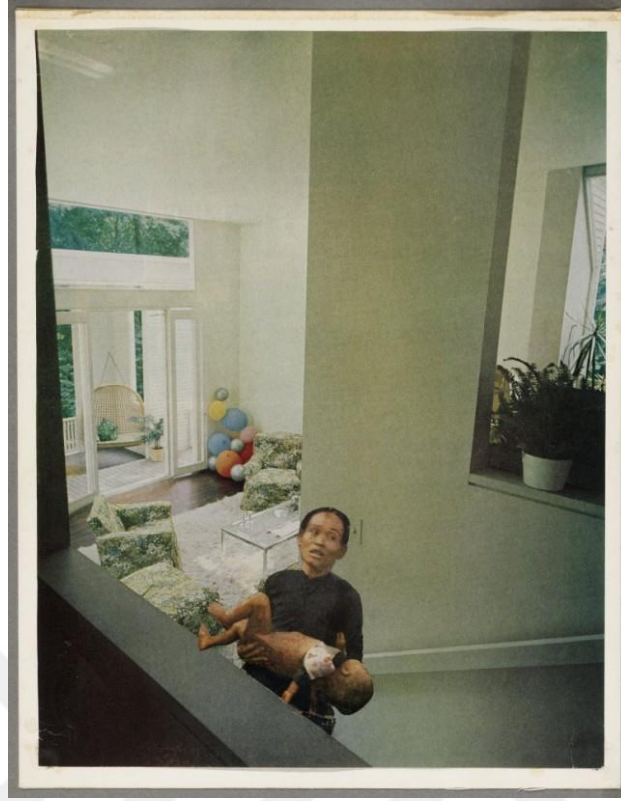
⁷¹ (Fr.) Le Partage du sensible ; (İng.) Partitioning the sensible, Distribution of the sensible; (Tr.) Duyulurun paylaşımı, Duyulur olanın paylaşımı

kendini açan ortak bileşenlerin etkinlik türlerinin ve bireylerin bu dağıtımda yer alma şekillerinin paylaşımına bağlıdır” (2013:7). Duyulurun paylaşımı, bireylerin gerçekleştirdiği etkinliğe, gerçekleştirildiği süreye ve mekana bağlı olarak bireyin ortak bileşenlerde bir rolü olup olamayacağını ortaya koyar. Günlük hayatımızı belirlemede söz sahibi olmayan bireylerin etkin bir şekilde sürece dahil olmasıyla yaşanan bu sembolik ve sosyal dönüşüm yeni etkileşimlere ve dolayısıyla yeni algı biçimlerinin ortaya çıkmasına sebep olur.

Toplumun ortak bileşenlerinde rol alıp alamayacağı bireyin mesleğine bağlıdır. Kantçı gelenekte duyusal deneyime neyin tabi olacağını belirleyen a priori biçimler sistemi estetiğin kendisidir. Siyaset de görünen ve görünen üzerine söylenen, gören ve konuşabilen, mekanın nitelikleri ve zamanın olasılıkları üzerine kuruludur.

Estetik duyulurun paylaşım biçimlerindedir. Görülenin, anlaşılabilir olanın haritalandırılmasıdır. Duyulurun paylaşımı da, siyaset ve estetiğin bulunduğu yerdir. İkisinin ortaklığı duyulurun paylaşımında ya da belirli bir duyulurun paylaşımındaki uzlaşmazlıkta kendini gösterir. Sanat da, siyaset de “*duyulurun ortak deneyiminde uzlaşmazlığa dayalı bir yeniden yapılandırma (reconfiguration / yeniden düzenleşim) tanımlar*” (Rancière, 2010: 140).

Uzlaşmazlığa dayalı hareketler siyaset ve estetik alanlarında farklılıklar gösterir. Siyasetin estetiği ancak ortak olanın paylaşımında siyasi öznelendirme süreçleri güderken, estetiğin siyaseti sanatın duyusal deneyimi görünür kılan tavrındadır. Görülebilen, düşünülebilen, anlaşılabilen ve görünemez, düşünülemez, anlaşılamaz arasındaki algıyı yeniden düzenler. Estetiğin siyaseti, zaman ve mekanın, görünür ve görünmez olanın dağılımındadır. Böylece, kitaplar, tiyatrolar veya müzeler sayesinde mekanın dağılımı ancak belirli bir çerçevede olabilir. Sanatçılarsa bizim görünür olanı algılamamızı sağlayacak bu çerçeveyi görünmez olanla birleştirerek verili ilişkiler örgüsünde bir kırılma yaratmak ve “*daha önce ilgisiz olan şeyler ve anlamlar arasında yepyeni ilişkiler yaratmak için çabalarlar*” (2010:141).



Martha Rosler. *Balloons*, from the series *House Beautiful: Bringing the War Home*.

1967-72. Cut-and-pasted printed paper on board.

http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/16/cut-and-paste-works-by-franz-west-and-martha-rosler

Ranci re, Martha Rosler'in *House Beautiful: Bringing the War Home* serisinden *Balloons* adlı işi ile Brecht'in yabancılaŐtırma⁷² etkisini anlatır. Mutlu bir Amerikan evinin içine yerleştirilmiş kollarında  l  bir  ocuk taşıyan Vietnamlı adam izleyicide iki etki uyandırmalıdır: Amerikan emperyalizminin vahşeti ile domestik mutluluk ve sisteme suç ortaklığı yapmanın suçluluk hissi. İmge hem bir farkındalık yaratır, hem de gerçekliğin bu olduğunu, ancak izleyicinin bundan sorumlu olduğu için gerçeği kabullenmeyi reddettiğini söyler. Böylece eleştirel süreç iki etki yaratır: “*gizli gerçekliğin bilincine varma ve inkar edilen gerçekle ilgili suçluluk hissi*” (Ranci re, 2009a:27).

⁷² Bertold Brecht'in Almanca “*Verfremdungseffekt*” diye adlandırdığı, İngilizce “*distancing effect*”, “*the alienation effect*” veya “*the estrangement effect*” olarak bilinen dramatik kuramı. Tiyatro gösterisinin yapay dokusuna dikkat çekerek seyircinin oyunla özdeŐleŐmesine imkan vermeyen teknikleri içerir.

Rancière'e göre eleştirel sanat, sanatın siyasi potansiyelini hem abartır, hem de küçümser. Eleştirel sanat, sıradan algı ve deneyimi yabancılaştırma gücüyle aydınlanma ve özgürleştirmeyi getirebilir, ancak zayıf dönüştürücü gücüyle arzulanan özgür toplumu yaratamadığı için başarısızlığa uğrar (Rancière, 2009a:74-77).

4.5. Sanat ve Siyaset İlişkisi

Çalışmanın bu bölümünde sanat ve siyasetin beraberliği değerlendirilecek. Sanat ve siyaset ilişkisi ele alındığında öncelikle değerlendirilmesi gereken, sanatın her zaman söyleyecek bir şeyi olması gerektiği ve söyleminin izleyicisini dönüştürmeye yardımcı olacağı görüşüyle bu görüşün karşısına konan belli bir ideolojiyi yaymaya çalışarak hayata karışan sanatın evrenselliğini yitirdiği düşüncesidir.

4.5.1. Düünden Bugüne Sanat ve Siyaset

Sanatın farklı dönemlerde, coğrafyalarda ve toplumlarda siyasetle ilişkisinde farklılıklar gözlemlense de, siyasi erk tarafından iletişim ve propaganda amacı olarak, muhalefet tarafındansa farkındalık yaratmak, iktidarı eleştirmek ve dönüşümü teşvik etmek amacıyla kullanılması hemen her dönemde, coğrafyada ve toplumda gerçekleşmiştir.

Sanatın tarihine baktığımızda sicilinin oldukça kirli olduğu söylenebilir. Bunun nedeni, bir dönem kilisenin himayesinde, diğer bir dönem soyluların emrinde, daha sonraları siyasi propaganda amacıyla ve hatta piyasa ekonomisinin bir piyonu olarak hemen her tarihi dönemde farklı amaçlara hizmet etmek için bir araç olarak kullanılmış olmasıdır. Kültür ve sanat, toplumları şekillendirmek için belli ideolojilerce yüzyıllar boyunca başarıyla kullanılmıştı. 1923'te Mussolini bir sanat galerisinin açılışında yaptığı konuşmada "...sanatı ve sanatçıyı ihmal ederek bir ülkeyi yönetmenin imkansızlığı"ndan bahseder. (Margozzi, 2001:27'den aktaran Belfiore ve Bennett 2008:148). Belfiore ve Bennett'e göre, ideolojiyi bir ayin gibi sunmaları, kitlesel kültürel katılımı sağlamaları, sosyal mühendislik projeleri ve kimliğe yaptıkları vurgular, Faşist yönetimlerin başarısını garantiledi (Belfiore ve

Bennett, 2008:148-149). Hatta Roma, Bizans, Osmanlı gibi imparatorluklar kendi kültürel değerlerinin propagandasını yapabilmek amacıyla işgal ettikleri topraklarda çeşitli sanat eserleri yaptırmış, kendi iktidarlarının gücünün buralarda yankılanmasını sağlamışlardır.

Sanat ve siyasetin ortaklığı hakkında ilk yazılı metinlerden biri Plato'nun Devlet'idir. Devletlerin ideallerini şekillendirerek sanat yoluyla topluma sunması ya da sanatın devlet tarafından müdahale edilerek sansürlenmesi gerektiği fikrini de yine ilk defa Plato'nun Devlet'inde görürüz. Sanatın verdiği mesajların detaylı incelendikten sonra onaylanması ve halk eğitimi için kullanılması gerektiği görüşü de yine buradan gelir (Belfiore ve Bennett 2008:183).

Michael North, bilimin ilerlemesi, halkın zenginleşmesi ve sanat eserlerinin kısmen dolaşıma çıkmalarıyla, 17. Yüzyıldan sonra belirli bir sanat piyasasından bahsetmeye başlanabileceği görüşündedir. *"17. Yüzyılda ticari gelişmenin etkileri ... sanat alanında da hissedilir... Ressamların çoğu, ürünlerini ya simsarlar aracılığıyla, ya da doğrudan sundukları anonim bir pazar için üretmeye başlarlar"* (Michael North, 2014:119). Sanat piyasası ilk ortaya çıkmasının ardından zaman içinde aristokrasi ve kilisenin hegemonyasından kurtulacak, ancak kamunun bu piyasa üzerinde söz sahibi olması modern dönemi bulacaktı. 18. Yüzyılın sonlarına doğru monarşilerin güçlerini yavaş yavaş kaybetmesiyle eskinin sanat mesenleri kilise ve soylu sınıfının yerini burjuva sınıfı aldı. Sanat bu yeni beliren varlıklı sınıf için bir nevi aristokrat değerlerin taşıyıcısı konumuna giriyor, toprak ve mal sahibi olan burjuvazinin sınıf atlamasını, belirli bir görgü ve bilgi sahibi olduğunu ispatlamasını sağlayan bir araç haline dönüşüyordu.

Avangard kelimesinin bugünkü anlamında kullanımına ilk defa Claude Henri de Saint-Simon'un 1825'te yazdığı *Opinions Littéraires, Philosophiques et Industrielles*'de rastlanır. Saint-Simon,

"Biz sanatçılar size Avangard olarak hizmet edeceğiz. Sanatın gücü aslında en dolaylımsız ve en hızlı olandır. Bizim her yerde kollarımız vardır: İnsanlar arasında yeni bir fikri yayacağımız zaman onu tuvale ya da mermere kazırız; şarkılar ve şiirlerle popülerleştiririz...Kendimizi hayalgücüne ve insanlığın duygularına adanırız, böylelikle en canlı ve en kesin eylemi gerçekleştirmek

zorundayız, ve eğer bugün rolümüz hiç yoksa ya da en azından ikincilse; sanatta eksik olan Şey onların enerjisine ve başarısına özsel olan ortak itkinin ve genel bir fikrin eksikliğidir” diyecektir (Saint Simon, 1825: 341).

Burjuvanın sanata ilgisi daha eleştirel bir yaklaŐıma da müsaade ediyordu. zgrlk anlayışı ifade özgürlüğünü de kapsayacak kadar derinlere nüfus ediyor, ifade özgürlüğü talepleri sanatta kendini konu ve form seçiminde özgürlük olarak gösteriyordu. Sanatçılar siyasi ve sosyal meseleleri ele alıyor, aędaŐ toplum ve fakir halkı yapıtlarında konu ediyorlardı. Fakirlerin sömürüsü, köylünün zorlu görevleri, hatta fahiŐelik sanatçıların yapıtlarında sık sık ele alınan konular arasında yer alıyordu. Amaçları halkı eğitmek, Aydınlanma ideallerinin benimsenmesinde rol oynamaktı.



Jean-François Millet, Des Glaneuses, 1857.

Ancak, 19. Yüzyılın sonlarına doğru Akademi halen muhafazakar ahlaki değerlerin resimde yansıtılması gerekliliğine inanıyordu. Modernin belirmesiyle birlikte sanatın ahlaki, öğretisel ve faydacı işlevinden uzak, içkin ve ototelik bir değeri olduğu anlayışı, “l’art pour l’art” da etkili olmaya başladı. Anlam ve amacın terk ettiği ve tamamen formal özelliklerine göre – Şekil, izgi, renk, kompozisyon gibi

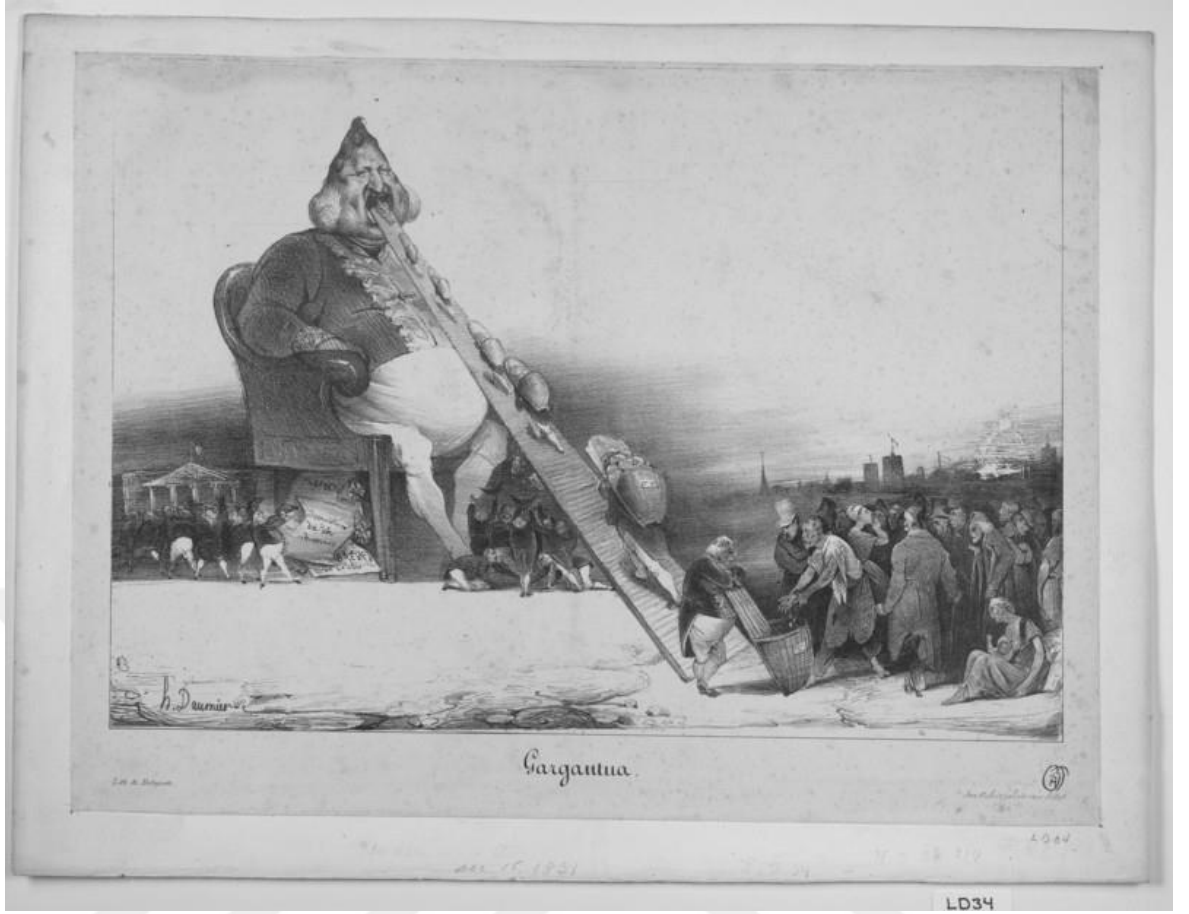
öğelerin bütünlüğüne - değerlendirilen bir sanat anlayışı benimseniyordu. Sanatçı siyasi veya sosyal sözü olan sanat eserlerini yapmaktan kaçınmalıydı. İyi sanatçı Akademi'nin kurallarına birebir uyandı.

Ali Artun'un söylediği gibi,

“ ... sanat ... kamusal beğeniye, popüler kültürü aşağılar... Bundan böyle sanat artık toplum için, devrim için, iyilik, güzellik, insanlık için değil, kendi içindir: 'sanat sanat içindir.' Böylece sanat hayattan kopar. Hatta Bürger'e göre, bu kopma bizzat sanatın içeriğidir artık. 'Sanat sanatın içeriği haline gelir' veya başka deyişle sanatın 'biçimi içeriği olur'. Gerçeklik, sanatı terk etmiştir. Mallarmé ve Verlaine'nin şiiriyle bu estetizm yüzyıl sonunda sınırlarına gelir. Sanat özerkliğinin zirvesindedir” (Artun, 2006; 46).

Sanatçıların doğruyu, erdemliyi ve Hristiyan inancı temelli ahlak anlayışını vurgulayan değerleri işlediği yapıtlar halka örnek olmalıydı. Aslında belirtmek gerekir ki, akademik modernizm status quo'nun hizmetindeydi. Köklü bir değişimi reddediyor, ilerlemeyi savunan düşün adamlarını radikal olarak nitelendiriyorlardı. Böylece sanat tüm yabancı öğelerden arındırılıyor, hayattan koparak sanatın meselesi haline geliyordu.

Sanatın sadece sanat olarak değerli olduğunu ve sanatsal çabaların ahlaki bir gerekçeye ihtiyacı olmadığı görüşüne karşın ilerlemeciler için sanatsal özgürlük artık vazgeçilmez bir mesele haline gelecekti. 1863'te Académie des Beaux-Arts tarafından düzenlenen the Salon des Refusés sergisiyle avangardın yolu açılmış oluyor, ancak bu salonda kendine yer bulabilen Gustave Courbet, Édouard Manet ve Camille Pissaro gibi sanatçılar öncü kuvvet olarak görülüyordu. Zamanının çok ilerisinde olduğu düşünülen bu sanatçılar devrimci tavırlarıyla kabul gören tüm formları, fikirleri ve konuları reddediyor, bunların yerlerine yepyeni, zaman zaman da tartışmalı bir tarz ikame ediyorlardı.



Gargantua⁷³. Daumier, Honoré, 1808-1879
<https://bir.brandeis.edu/handle/10192/3930>

Modernizmle birlikte sanat akımları arasında yerini bulan avangard akımlardan bazıları olarak çeşitli taktikler uygulayarak sanatın yerleşmiş geleneklerini hedef alan Dadaizmi, sanatı sosyal amaçlar için bir araç olarak gören Vladimir Tatlin öncülüğünde Konstrüktivizmi, resimde geometrik soyutlamaları ilk uygulayan Süprematizmi, hız, teknoloji ve şiddet vurgularıyla Fütürizmi, avangard akımların en entellektüeli olarak değerlendirilen Analitik Kübizmi içinde barındıran Kübizmi saymak mümkündür. Bu avangard sanatçılar kendilerini geçmiş ve gelenekten soyutluyor, yepyeni bir gelecek vaat eden modern zamanları kucaklıyorlardı.

⁷³ Gargantua'da Fransız Kralı Louis-Philippe tahtına oturmuş fakirlerden aldığı altınları yutar halde resmedilmiştir. Resimde hükümet harcamalarına parar yetiştirmeye çalışan fakir halk ufak boyutlarda ve ön planda, kendine 18 milyon Frank "maaş" bağlayan Louis-Philippe arka planda ve devasa boyutlardadır.

Avangardist sanatçı ana akımdan, geleneksel sanattan uzaktadır. Burjuvaya mesafelidir. Burjuva kitsch peşindedir. Bu avangard için kabul edilmez bir durumdur. Avangard aykırı bulunduğu sürece, kamu tarafından onaylandığı değil kınandığı sürece, söyleminin değerli olduğunu bilir. Kabul görme ona en büyük tehdittir.

Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte savaşın vahşeti ilk defa böylesine şiddetli bir biçimde sanat eserlerinde yer alır hale geldi. Savaşın getirdiği yokluk ve sebep olduğu hayal kırıklığı sık sık konu olarak ele alındı. Aynı umutsuzluk Dada hareketini ateşleyecek ve hareketin ateşi İkinci Dünya Savaşı'na kadar şiddetini kaybetmeyecekti.

1930'larla Batı'nın sanat geleneğini sistemin çıkarlarına uyduran Almanya, faşist anlayışla sanatın kitleleri etkileme gücünü bir propaganda aracı olarak kullanmayı tercih ederek yeni bir form geliştirmek yerine geleneksel formlara sıkı sıkıya bağlı kalmıştı. Klasik Yunan ve Orta Çağ sanatını Aryan sanatı için ilham kaynağı olarak gören anlayış karışık ırklı modern sanatçıların yoz sanat yaptığı görüşündeydi.

Alman efsaneleri, Germen ırkı, Nazi partisi ve partinin icraatlarını anlatan Nazileştirilmiş resimler Reich'in hizmetinde kullanılıyor, topluma bilinçli bir şekilde Hitler kültü aşılanıyordu. İdeolojiyi fırçası yapan sanatçılar Propaganda Bakanlığı'nın teşvikiyle Hitler'in resimlerini ve büstlerini yapıyor ve Bakanlık bunların kamusal ve özel mekanlara konması sağlıyordu. Pek çok Nazi Propaganda resminden bir tanesi, "Führer konuşuyor" küçükten büyüğe bir ailenin tüm üyelerinin halkın alıcısı⁷⁴ etrafında toplanmasını ve büyük bir ciddiyet ve huşu içinde liderlerini dinlemelerini resmeder.

⁷⁴ Volksempfänger (halkın alıcısı) Propaganda Bakanı Joseph Goebbels'in isteği üzerine mühendis Otto Griessing'in ürettiği bir radyodur.



Paul Mathias Padua, 1939,
Der Führer Spricht (Führer konuşuyor)
<https://deutschlandunddieostmark.wordpress.com/category/truppe/>

Buna karşın, Dada'nın önemli isimlerin John Heartfield kolaj ve fotoğrafın yanı sıra grafik tasarım bilgisini kullanarak fotomontaj tekniğini geliştirdi. Bu teknikle yaptığı özellikle Hitler ve Nazi Almanya'sını eleştiren taşlamaları anti-faşist sanatın en önemli işleri olarak kabul edilir.

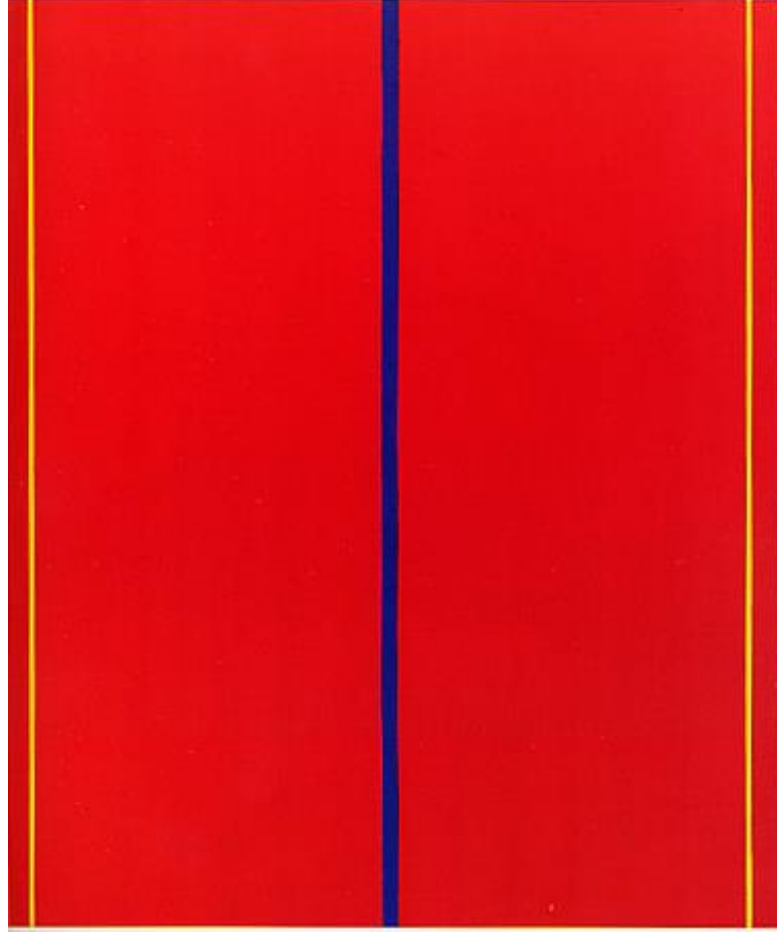
2. Dünya Savaşı sonrasında, "*Kısa zaman aralıklarıyla yaşanan iki dünya savaşı ve tanık oldukları şiddet üzerine sanatçılar siyasal angajmanlarından, toplumsal kontratlarından kendilerini soyutlayarak siyasal tasarımların aracı olmaya karşı direnen bir sanat anlayışına yönelirler*" (Artun, 2006).

1930'larda Amerika Birleşik Devletleri'nde sosyal gerçekçilik akımı hakimdi. Büyük Buhran ardından yaşanan İkinci Dünya Savaşı sanatçıların sosyal meselelere

mesafeli durmasına sebep oluyor, sosyal protestolar sanatın malzemesi olmaktan çıkarılıyordu. McCarthy Dönemi'nde uygulanan sansür mekanizmalarından kurtulmak isteyen sanatçılar Soyut Dışavurum'un güvenli kıyılarına sığınıyorlardı. Formalist eleştirmen Clement Greenberg 1960'ta yazdığı Greenberg Biçimciliğinin En Tanımlayıcı İfadesi olarak anılan "Modernist Painting" adlı makalesinde sanatı dış etkilerden arındırmanın gerekliliği üzerinde duruyor, sanatların "saf" hale getirilmesini talep ediyordu. Resimden herşey – içerik, figürasyon, göz aldanması, resimsel espas – elenmeliydi.

Greenberg için kültürün yaşamını sürdürebilmesinin tek yolu soyutlamaydı. Greenberg'in soyut dışavurum kuramı da "sanatta saflık" ve "sanat için sanat" kavramlarına dayalıydı. Greenberg'e göre soyut dışavurum siyaset, popüler kültür gibi tüm insani endişeleri sanattan çıkararak, kavram için kendine yönelen bir sanattı (Greenberg, 1992:754-760).

1974'de sanatçı ve sanat eleştirmeni Eva Cockcroft'un Art Forum dergisinde yayınlanan "*Soyut Sanat, Soğuk Savaş Silahı*" makalesi büyük bir etki yarattı. Museum of Modern Art'ın (MOMA) CIA bağlantılarını görünür kılan makalesinde "Sanat dünyasında, Soyut Dışavurum propaganda faaliyetlerinin ideal biçemi olarak kabul görüyordu. Sosyalist gerçekçiliğin '*sistemik, geleneksel ve sınırlı*' doğasına *mükemmel bir zıtlıktaydı*" vurgusunu yapıyordu (1974:40).



Barnett Newman. *Who is Afraid of Red, Yellow and Blue II*, 1967.

CIA'in doğrudan veya dolaylı olarak Soyut Dışavurum sanatına finansal ve lojistik destek sağladığı ve Soğuk Savaş döneminde mükemmel bir silah olarak kullanılacağı görüşünü desteklediği konusunda pek çok yayın ve bilgi vardır. CIA elindeki büyük miktardaki kayıtsız finansmanı diğer kurumlar, tüzel veya özel kişiler vasıtasıyla istediği yerlere ulaştırabiliyordu. Amerika'nın Soğuk Savaş'ın içinde sürdürdüğü kültürel çatışmanın bir amacı da Amerikan yaşam biçimini yaymaktı (Guilbaut, 2009:170). Sovyetler Birliği "güdümlü sanat"ı, yani Sosyalist Gerçekçiliği, teşvik ederek kitlelerin beynini yıkamıştı. Ancak, soğuk savaş döneminde aynı silahı bu sefer gizli saklı kullanan A.B.D.'nin kendisiydi.

Guilbaut'a göre,

“Esasen ‘özerk (saf, soyut) sanat’ söyleminin ABD’de doruğa çıktığı 1950’lerde bile sanat siyasetten hiçbir zaman bağımsız olmamış; ancak öyleymiş gibi bir algı yaratılmıştı. Çünkü tam tersine, bu eğilim bireysel özgürlüğün göstergesi ve bir kültür siyaseti olarak bizzat devlet tarafından desteklenmiş; eski Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve Doğu Bloku ülkeleriyle 1980 sonlarına kadar süren soğuk savaş sürecinde önemli bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır” (Guilbaut, 2009; 25).

Cockroft konuyla ilgili,

“Sanatın zengin ve güçlü hamileri, müzeleri kontrol eden ve dış ilişkileri yöneten Rockefeller ve Whitney gibi kişiler, aynı zamanda siyasi arenada kültürün değerini de bilirler. Sanatçı özgürce yaratır. Ancak başkaları tarafından kendi amaçları için kullanılır. Bir örnek vermek gerekirse, Rockefeller’ın annesinin kurduğu ve ailesinin denetimi altında olan müzede, Alfred Barr ve diğerleri aracılığıyla bilinçli bir şekilde Soyut Dışavurum’u, “siyasi özgürlüğün sembolünü” siyasi amaçlara hizmet etmek için kullandı” diyordu (Cockroft 1974:41).

1960’larda Minimalizm yine çok tartışılacak bir avangard akım olarak ortaya çıktı. Geometrik formlara ahsap, metal, plastik gibi malzemeyle can veren Donald Judd, Robert Morris, and Tony Smith minimalist sanatçılar eleştirmen Michael Fried’in “Art and Objecthood” makalesinde (Fried, 1967:15) bir nevi “piyes” sahneye koymakla suçlansa da, Hal Foster gibi eleştirmenler Minimalizmi Marcel Duchamp’ın geleneğine bağlıyordu. Minimalistlerin mesafeli ve soğuk işleri sanat yapıtı üzerinde hegemonya kurmak isteyen tüm sosyal ve kurumsal baskı unsurlarının farkındalığıyla popüler kültürün renkli dünyasına bir tezat sunar.

Özellikle 1980’lerden sonra sanatın özerkliği talepleri tamamen olmasa da, tekrar yerlerini daha çok müdahaleci, sosyal, ekonomik ve kültürel bir söylemle siyasete yaklaşan bir sanata bıraktı. 1980 ve 1990’ların kinik tavrı yerini kaçınılmaz siyasi müdahalelere daha samimi yaklaşımlar gösteren bir sanata bırakıyordu

Ancak, bir söylemi olan işler her zaman kabul görmez. Özellikle bazı sanat eleştirmenlerinin güdümlü sanat diyerek dudak büktüğü, bir sesi olan sanat eleştiri oklarının hedefi olacaktır. Örneğin, muhafazakar görüşleriyle tanınan modernist

sanat eleştirmeni Hilton Kramer, sanatın siyasete mesafeli durması gerektiği görüşünü sık sık dile getirir. Siyasi sorunlara angaje yönelimleri olan sanat yapıtlarında mesaj, estetik değerlerin önüne geçerek yüzey özelliklerini ikinci plana bırakır. Kramer'e göre Judy Chicago'nun 20. Yüzyılın en başarılı feminist söylemli eleştirel yapıtı "Akşam Yemeği"⁷⁵ (Dinner Party) başarısız, bir ülkü uğruna estetik değerinden vazgeçmiş bir yapıttır. Yapıtın tarzını bayağı olarak niteleyen Kramer, çağdaş sanatta uzun zamandır gördüğü en didaktik işlerden biri olduğunu söyler (Kramer, 1980).



Chicago, Judy. Akşam Yemeği. 1974-79. Brooklyn Müzesi.
(14.63 x12.80 x 91.6 cm). Karışık Medya

⁷⁵ Feminist sanatçı Judy Chicago'nun ilk epik feminist yapıtı olarak adlandırılan Akşam Yemeği Batı Medeniyetine damgasını vurmuş kadınları anmak için düzenlenmiş hayali bir akşam yemeği için kurulmuş ve üçgen bir masa etrafına konmuş 39 servis takımından oluşur. Misafirler arasında Bizans İmparatoriçesi Theodora, Virginia Woolf, Georgia O'Keeffe, Hypathia, Sappho, Emily Dickinson gibi isimler vardır.

Lucy Lippard'ın her yapıtın ideolojik olduğu ve siyasi amaçla kullanılabileceği görüşünü Kramer onaylamaz. Hatta, sanatçıların sanat hayatını siyasileştirmesini “*radikal solun siyaseti*” diyerek olumsuzlar (1985:386-387).

Tüm dünyada hızla artan toplumsal konulara daha duyarlı sanat yapıtlarıyla kendini gösteren sanatsal militanlar, taktikleri özgün olmasa da odaklarıyla gündeme oturmayı başardılar. Neo-liberalizm ve kapitalizme karşıtı, sosyal meselelerde dönüşüm yanlısı, kimlik sorunsalı, müelliflik meselesi ve siyasilerin ve siyasetin beden üzerindeki iktidarı gibi meseleleri inceleyen, zaman zaman katılımcı işler yaptılar.

Hans Haacke'ye göre avangard,

“kültürel/siyasi çevresinin belirlediği sınırların en iyi ihtimalle kıyısından çalışır, ama hep o sınırların izin verdiği alan içinde kalır. ‘Sanatçılar’ da, sevenleri ya da düşmanları da, hangi ideolojiye bağlı olurlarsa olsunlar, sanat sendromunun birbirinden habersiz ortaklarıdır ve birbirleriyle diyalektik ilişki içerisinde dirler. Hepsi o çerçeve içinde işini görür, çerçeveyi kurar, çerçevenir.” (Haacke, 2005, 218)

Peter Bürger'e göre ancak toplumsal kullanım talebinden bağımsız olan sanat özerktir (Bürger, 2004: 66). Özerkleşerek kendi dışında herhangi bir amaca hizmet etmeyi reddeden sanat yapıtını Avangardlar hayata dönüştürmek isterler. Sanat ve hayatı aynı potada eritme isteği sanatın sınırlarını belirsizleştirir. Bunun sonucunda sanat nesnelere gündelik nesnelere ayırmak büyük bir sorun haline gelir. Bürger, Dada'dan örnekler vererek gerçek avangard sanatçının sistemin çarkını kırmaya çabaladığını ancak sistemi kırdığında sanatın kendisinin sistem haline geldiğini söyler (Bürger, 2004: 104). Buna en iyi örnekler olarak müzelerdeki hediyelik eşya dükkanlarında satılan müzedeki sanat eserlerinden esinlenerek tasarlanmış hatıra eşyalar verilebilir.

Bu nedenle, Bürger avangard projesinin başarısızlıkla sonuçlandığını savlar. Duchamp'ın Çeşme'sinin yarattığı provakasyonun devamlılığı yoktur. Sanat avangardizmine rağmen tarihselleşerek müzede diğer geleneksel yapıtlar arasında

yerini alır (Bürger, 1984: 52). Müzeye girmesi kışkırtıcı niteliğinden vazgeçmesi, kurumsallaşması ve gündelik hayattan uzaklaşması anlamına gelir.

4.5.2. Kültür Endüstrisi, Neoliberalizm ve Sanat

Kültür endüstrisi kavramı sanat yapıtlarının kültürel ürünler olduğunu ve onların bir piyasasının, üretiminin, dağıtımının ve tanıtımının olduğunu ve her endüstriyel ürün gibi siyasetin bir piyonu olduğunu ortaya koyar. Sanat piyasasının en başarılı olduğu konulardan biri, direniş şekli olarak ortaya çıkan her türlü sanat eserinin kendini sarmalayan bir ekonomiye teslim olmasını sağlamasıdır.

Kültürün özelleştirilmesiyle küresel şirketler geçmişin sanat hamilerinin görevini üstlenecek fakat bireylerin egemenliğinden kurtulan sanat bu sefer de kapitalizmin tuzağına düşecekti. Bir yandan dünya gerçeklerine seyirci kalan bir sanat anlayışını reddeden Duchamp, Beuys, Kaprow ve Kounellis gibi sanatçıların avangard işleri, diğer tarafta sanatın iktidar rejimine eklenerek piyasalara ve ideolojilere teslim olması sanat için sanat ilkesi savunucularının seslerini yükseltmesine sebep oldu. Zaten günümüz sanatçıları Sermayeye ilişkileri açısından Andy Warhol geleneğine ve sermaye çevrelerine çok yakın duruyorlar.

Günümüzde kitleleri denetim altında tutan kültür endüstrisinin yöntemleri farklı da olsa amacı aynıdır: Benzer davranış modellerini kurmaya çabalayan kültür endüstrisi farklılığa müsaade etmez. Önerdiği düzen bireyde bir nevi güven duygusu uyandırır. Birey farklı bir hayatın tahayyülüne kapılmaz. Böylece kültür endüstrisinin tüketicisi haline gelen birey kolaylıkla kontrol edilebilir. Bu nedenle, neoliberal politikalara daha yakın duran kültür endüstrisinin demokrasi dostu olmadığı bellidir çünkü “...(kültür endüstrisi)...kendi başına hüküm ve karar verebilen, özerk, bağımsız bireylerin gelişimini engeller” (Adorno, 1989:135).

Siyaset gibi ekonominin de sanatla derin ve karmaşık bir ilişkisi vardır. Özellikle demokratikleşme çabası içerisindeki ülkelerde “*al gülüm – ver gülüm*” siyaset anlayışı nedeniyle ekonomik planlamalar yapılırken verilen kararların aslında siyasi olmasına sebep olur. Dolayısıyla piyasalardaki çalkalanmalar da sanatı doğrudan

etkiler. Sanat eserlerinin üretimi, tüketimi ve dolaşımı yapay şekilde piyasaya endeksli olarak düzenlenir.

Örneğin, Julie E. Reiss enstalasyon sanatı 1960'larda ortaya çıkmasına rağmen, piyasa şartlarından dolayı emekleme dönemi uzun sürdüğünü öne sürer. 1980'lerden sonra tam anlamıyla popülerlik kazanan enstalasyon sanatı işlerin boyutuna rağmen taşınmakta ve satın alınmaktadır (Reiss 1999'dan aktaran, Stallabrass, 2004:31). Julian Stallabrass'a göre dünyada sanat eserlerinin en çok satıldığı yerlerin aynı anda finans merkezleri olmasının nedeni bir tesadüf değildir. Sanat piyasası, sanat eserlerinin "...yatırım, vergiden kaçınma ve kara para aklama" için kullanılan bir piyasasıdır (Stallabrass, 2004:15).

Hito Steyerl, aslında çağdaş sanatın, düşünüldüğü gibi ruhani bir disiplin olmaktan çok uzakta olduğu görüşündedir. Tam neoliberal dünyanın merkezine yerleşmiş, yavaşlayan ekonomilere hız vermeyi sağlayan yöntemlerden farklı bir yerde değildir. Çağdaş sanat her alana uyarlanabilen bir marka gibidir. "*Kapitalizm nasıl daha güzel hale getirilebilir?*" sorusunun cevabıdır. Pek çok otokraside bir çağdaş sanat müzesi görmek mümkündür. Oligarkların gözdesi çağdaş sanat siyasetin tam içine yerleşmiştir. Üretiminde, dağıtımında ve alımlanmasında siyaset başrolü oynar. Bu yüzden sanatın gösterdiği şeye değil yaptığı şeye bakmak gereklidir (Steyerl, 2010).

Chin-ao Wu'ya göre, Philip Morris şirketinin "*bir şirket sanatla büyür*" sloganı, şirketin sanatla ilişkisinde tek hedefinin toplumsal sorumluluk olmadığını açıkça ortaya koyar (Wu, 2005: 93). Elbette şirketler söz konusu olduğunda siyasi bir propagandan bahsetmek ancak dolaylı olarak mümkündür. Ancak, Wu desteklenmesi için şirketlere mecbur edildiğinde sanatın yönünün de bu şirketler tarafından belirleneceği gerçeğini vurgular (Wu, 2005: 396). Bu şekilde piyasanın himayesine giren sanatta neyin gösterilebilir olduğu meselesinin şirket politikalarına paralel olarak belirleneceği de ortadadır.

4.5.3. Sanat ve Propaganda

Toby Clark sanatın propagandayla ilişkisini açıklarken,

"Propaganda sözcüğü etkileme, sindirme ve yanıltma yöntemlerini içeren olumsuz bir izlenim yaratır. Sanat fikri ise birçokları için hakikate, güzelliğe ve özgürlüğe ulaşmayı amaçlayan bir etkinlik alanını ifade eder. Bu yüzden kimilerine göre "propaganda sanatı" terimi bir çelişki içerir. Yine de olumsuz ve kişinin duygularına hitap eden çağrışımları oldukça yenidir; bunlar 20. yüzyılın ideolojik mücadeleleriyle yakından ilişkilidir" ifadesini kullanır (Clark, 2004: 11).

Sanat ve siyaset ilişkisinde karşılıklı duran iki eğilimden - iktidarın ideolojisini yaymak için sanatı devletin ideolojik aygıtı olarak kullanan propaganda sanatının karşısında iktidarın dayatmalarına karşı farkındalıklar yaratmayı amaçlayan karşı sanattan - bahsetmek gerekir. Hal Foster;

"Siyasi sanat ile siyaseti olan sanat arasında şu şekilde bir ayrım yapılabilir: İlki retorik bir kod içine hapsolmuş, ideolojik temsilleri yeniden üreten bir sanattır. İkincisiyse, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen günümüz açısından anlamlı bir siyasi kavramı üretmeye çalışan bir sanat" görüşünü dile getirir (Foster, 2008: 151).

Foster'a göre, siyasi sanat artık geçmişe ait bir şeydir. Onun yerine, siyaseti olan sanat anlayışı egemenliğini ilan etmiştir. "*Bu sanat anlayışı, siyaseti yansıtmaktan ya da olup biteni yeniden üretmekten ziyade, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen, günümüzle ilgili anlamlı bir siyasal kavramı oluşturmaya çalışan bir sanattır*" (Foster, 2008:151).

New Museum'um Sabotaj Şarkıları (Songs for Sabotage) adlı 2018 Triennial'inin basın önizlemesinde eş-küratör Alex Gartenfield "Sanat yaşadığımız altyapının bir parçasıdır ve eğer başarılı olursa, propaganda işlevini görebilir" der (akt. Gascone, 2018). Ancak sanat eleştirmeni Ben Davis bu sergiyle ilgili yazısında gerçek propagandanın bağlam ve izleyici ile ilgili olduğunu belirtir çünkü bir müze propaganda meselesini ele aldığı anda tüm bağlam, izleyici ve işin etkililiği zarar görür (Davis, 2018).

Davis “Sanat ve Sınıf üzerinde 9.5 tez” kitabında siyasi sanatçıların yapıtlarının Victor Burgin’in söylediği gibi dış dünyada bir etkisi olduğu görüşünü kabul etmez. Davis, sanatçının siyasi sorunlara angaje bir estetik peşinde koşmak yerine, bir eylemci olarak etkin bir şekilde mücadele etmesinin her koşulda daha başarılı olacağını düşünür, çünkü ona göre uluslararası siyasi ortam göz önünde bulundurulduğunda, siyasi sanat yapmak güncel meselelere yeterince ivedi bir çözüm olamaz (Davis, 2013: 48-49).

Siyasi sanat kuramcılarında Boris Groys ve Jean Baudrillard sanatın neo liberal düzende sadece bir gösteri değeri taşıdığını ve kendini üreten ve dolaşımını sağlayan bir yapıyı etkin şekilde eleştirmeyi hiç bir koşulda başaramayacağı görüşünü savunurlar. Groys “... sanat, siyasi olarak sadece propaganda sanatı gibi sanat piyasası dışında kalabildiğinde önem taşır” (Groys, 2008:6). Baudrillard’a göreyse sanat “mutlak metalaşma” içerisindedir (2005:12).

Günümüzde sanatın propaganda aracı olarak kullanılmasının geçmişte kaldığı gibi bir yanılsama vardır. Kitle iletişim ağlarının, sosyal medyanın ve kültür endüstrisinin gün geçtikçe daha da sarmalayıcı olduğu küresel bir dünyada bunun gerçekliğine inanmak oldukça safça olacaktır. Elbette, iktidar sahipleri, küresel şirketler, her tür medya ve sanatçıların kendileri bile kamuoyunu etkilemede sanatı ustalıklarla kullanırlar. Ancak, her geçen gün daha da uzmanlaşan bir propaganda sanatı varsa da, bunun da karşısına gördüğüne daha sorgulayarak bakan bir izleyici topluluğu yerleşmiştir. Bireylerin şüpheciliği, bilgi edinme arzusu ve medya okur-yazarlığının artmasıyla sanatın ne olması gerektiği ve ne amaçlara hizmet etmek için kullanıldığı bugün artık yavaş da olsa fark edilmektedir.

4.5.4. Sanat ve İfade Özgürlüğü

Kelimeler asla “sadece kelimeler”değillerdir;
önemlidirler çünkü yapabileceklerimizin sınırlarını belirlerler.

Slavoj ZIZEK

Devletin uygulama ve eylemleri zaman zaman bireyin temel hak ve özgürlüklerine bir tehdit oluşturduğu için insan hakları kavramı ortaya çıkmıştır. Kendinden farklı görüşlere sahip olan her bireyi toplum düşmanı olarak sunan bir devlet anlayışında demokrasiden bahsetmek mümkün değildir. Bu noktada insan haklarının devreye girdiği söylenebilir. Bu bölümde İfade Özgürlüğü ve Sansür Meselesi üzerine tartışmalara yer verilecektir. Öncelikle temel hak ve özgürlükler kapsamında İfade Özgürlüğü ele alınacak, ardından Dünya’da ve Türkiye’de sanat alanında sansür uygulamaları üzerinde durulacak ve otosansür meselesi irdelenecektir.

4.5.4.1. İfade Özgürlüğü

Bozkurt ve Dost’a göre, “İfade özgürlüğü, bir metinde yer alması ve korunmaya çalışılması bakımından ilk olarak 12 Haziran 1776 tarihli Virginia Haklar Bildirisinin 12. Maddesinde yer almıştır. Ardından 1789 tarihli İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesinin 11. Maddesinde düzenlenmiştir. Düşünce ve ifade özgürlüğü, daha sonra 10 Aralık 1948 tarihli Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Evrensel Bildirisinin 19. Maddesinde yer almıştır” (Bozkurt ve Dost, 2002: 49-50).

Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Komisyonu’nun 1948’de hazırladığı İnsan Hakları Evrensel Beyanname’sinin 19. Maddesinde “*Herkesin düşünce ve anlatım özgürlüğüne hakkı vardır. Bu hak düşüncelerinden dolayı rahatsız edilmemek, ülke sınırları söz konusu olmaksızın, bilgi ve düşünceleri her yoldan araştırmak, elde etmek ve yaymak hakkını gerekli kılar*” beyanı vardır.

Türkiye’nin 1954’te onay verdiği Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi’nin 9. Maddesi düşünce, vicdan ve din özgürlüğüne değinirken, Sözleşmenin 10. Maddesine İlişkin İçtihat ifade özgürlüğünü düzenler (Bkz Ek O).

Türkiye Cumhuriyeti 1982 Anayasası 25. Maddesinde ifade özgürlüğünü “*Herkes düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir. Her ne sebep ve amaçla olursa olsun kimse düşünce ve kanaatlerini açıklamaya zorlanamaz; düşünce ve kanaatleri sebebiyle kınanamaz ve suçlanamaz*” hükmüyle güvence altına alır. 26. Madde de, düşünceyi yayma özgürlüğüyle ilgilidir.

Kadınlar, çocuklar ve engelliler gibi grupların haklarının korunmasına adanmış olanlar da dahil olmak üzere çoğu insan hakları sözleşmesi ifade özgürlüğünü açıkça ele alır. Ayrıca hemen her ulusal anayasada ifade özgürlüğü korunur. Çünkü ifade özgürlüğü hukukun genel bir ilkesi olarak görülür ve her koşul altında geçerlidir.

İnsan Hakları Evrensel Bildirisi, Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi ve son olarak da Kişisel ve Siyasal Haklar Sözleşmesi⁷⁶’nin 19. Maddesiyle güvence altına alınan ifade özgürlüğü sanat alanında da devletin iradesiyle koruma altındadır. Shusterman, “... sanatın statüsü giderek güçlendikçe yaratıcı doğasının gerektirdiği öne sürülerek tam özerkliği ve ifade özgürlüğü talep edildi” görüşündedir (Shusterman, 1984:171).

Türkiye Cumhuriyeti 1982 Anayasası da sanat alanına değinir. 27. Madde hükmü, “Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir” şeklindedir. Anayasanın 64. Maddesiye “*Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır*” şeklindedir.

Demokratik toplumların çatısını oluşturan temel hak ve özgürlükler bireye siyasi ve sosyal katılım hakkı kazandırmanın yanı sıra toplumlara da kendi değer ve önceliklerini yaratabilme fırsatı verir.

⁷⁶ Kişisel ve Siyasal Haklar Uluslararası Sözleşmesi 1966’da Birleşmiş Milletler tarafından kabul edildi.

Demokrasi talepkar bir sistemdir. Bireylerin düşünmesini gereksinir. Düşüncenin oluşumu için gerekli özgürlükler, yani bilgi edinme ve haber alma özgürlüğü, düşüncelerinden dolayı kınanmama, yani kanaat özgürlüğü ve son olarak da düşüncelerini başkalarına iletebilme, yani ifade özgürlüğü kuramsal anlamda düşünce özgürlüğünün bütünüdür (Tanör, 2001:168). Bilgi edinme ve haber alma özgürlüğü, kanaat özgürlüğü ve ifade özgürlüğü hem demokratik toplumun önemli değerleri, hem de temel insan haklarından olduğundan en üst yasal korumayı gerektirir. Aksi takdirde sorgulamadan yetişmiş bireylerden oluşan bir toplum sosyal, kültürel, politik ve ekonomik alanlarda geri kalmaya mahkumdur (Ünlü, 2006). Dolayısıyla, bu özgürlüklerin tehdit altında bulunması tüm diğer özgürlüklere de dolaylı bir tehdittir.

Düşüncenin oluşum sürecinde eğitim alma, kitle iletişim ve medyaya erişim gibi temel bilgi edinme ve haber alabilme özgürlüklerinin sağlanması mevzu bahisdir. Bu nedenle, devletin eğitim ve öğretimi planlarken derlediği müfredatın nesnel ve çok yönlü olması gereklidir. Aynı zamanda haber alma ve düşünce özgürlüğü sayesinde de düşüncenin oluşumu özgürleştirilmelidir. Bilgi edinme hürriyeti ve şeffaflık zarar gördüğünde ya da tamamen yok edildiğinde kamuoyu, hükümetlerinin veya askeriyenin kendi adlarına yaptıkları konusunda fikir sahibi olamazlar.

Kanaat sahibi olma özgürlüğü bireylerin bilgi edinmeleri sonucunda diledikleri düşünceye sahip olmalarını ve oluşturdukları düşünce nedeniyle baskı altına alınmalarını temin eder. Bu özgürlük aynı zamanda inancın ve inançsızlığın varlığını da garanti altına alır. Düşünce oluştuktan sonra bu düşünceyi ifade edebilme özgürlüğü, düşüncenin etkin hale getirilmesi özgürlüğü olarak da düşünülebilir. İfade özgürlüğü, içeriği ne olursa olsun ifadenin her türlü aracı kullanılarak özgürce aktarımını içerir.

Kişinin düşüncelerini başkalarıyla paylaşmasında elbette onlara bu düşünceleri kabullendirme niyeti yatar. Bu sonuç göz önünde bulundurulduğunda, düşünce ve ifade özgürlüğünün düşüncelerin başkalarına aşılması ya da propagandasının yapılmasını da içerdiği söylenebilir (Sancar, 2006:200). Demokratik toplumlarda bilişsel bir süreç olan düşüncenin özgürce ifade edilebilmesi *conditio sine qua non*

kabul edilir. Yinelemek gerekirse, düşünce özgürlüğüne karşı oluşan bir tehdit aynı zamanda diğer özgürlüklere de bir tehdit olarak algılanır.

Sadece çoğunluğun hemfikir olduğu düşünceler korunsaydı, düşünce ve ifade özgürlüğüyle ilgili yönetmelikler veya düzenlemelere gerek duyulmazdı. Diğer bir deyişle, ifade özgürlüğü ile ilgili kanuni düzenlemeler her bireyin peşine takılmadığı, genel olarak kabul görmeyen düşüncelerin veya ifade biçimlerinin de varlığını korumak üzere vardır.

Ancak, İnsan Hakları Evrensel Bildirisi'nde hiçbir sınırlama getirilmeksizin belirlenen ifade özgürlüğüne Kişisel ve Siyasal Haklar Sözleşmesinde belli sınırlamalar konur. Bu sınırlamalar başkalarının hakkını koruma ve ulusal güvenlik ve kamu düzeni adına getirilmişse de sözleşmedeki ifadelerin muğlaklığı ve muallaklığı yorumların yapılmasında bazı sorunlar ortaya çıkarmaktadır.

En demokratik sistemlerde bile temel hak ve özgürlüklerden biri olan ifade özgürlüğüne devletlerin sık sık müdahalede bulunduğu görülmektedir. Bu müdahaleleri yaparken devletler ifade özgürlüğünün mutlak bir özgürlük olmadığı görüşüne sığınarak belli durumlarda bu özgürlüklere kısıtlamalar getirmeyi uygun görebilir. Ulusal sınırların artık geçmişe ait olduğu küresel dünyada bilgi aktarımı yaşamsal öneme sahip hale gelmiştir. Her türlü bilginin hızla tüketildiği bu dönemde bu bilgilerin ve bu bilgilerin niyetinin sorunlu olduğunun düşünülmesi doğaldır. Ancak, devletler bilgiye erişime müdahale için haklı bir takım gerekçeler sunmak zorundadır.

Devlete verdiği yetkiler dahilinde devlet tarafından korunan haklara sahip vatandaşlar ile devletin boyunduruğu altında bulunan birey arasındaki fark da burada ortaya çıkar. Vatandaşlar korkusuzca devletin uygulamalarını kınayıp eleştirebilirken demokrasinin var olmadığı toplumlarda bireylerin eleştiri yapma hakkı, protesto hakkı, özgür düşünme ve düşüncesini ifade etme hakkı tehdit altındadır.

İfade özgürlüğü insanlara başkalarının duymayı istemeyeceği şeyleri de söyleyebilme hakkı tanıyorsa da, hükümetler ulusal güvenliğin sağlanması, kamu güvenliği ve düzeninin korunması ve suçun önlenmesi gibi sebeplerle ifade özgürlüğüne sınırlamalar getirmeyi tercih edebilirler. Devletler ifade özgürlüğünün sınırlarını belirlemek için farklı ölçütlere başvururlar. Örneğin, ABD’de devletin egemenliğine “açık ve mevcut tehlike” oluşturduğu koşulda ifade özgürlüğünün sınırlandırılacağı Yüksek Mahkeme tarafından ortaya konmuş bir ölçüttür (Güriz, 1998:85).

İfade özgürlüğünün sınırlarının belirlenmesi sadece bireyin iradesini temsil eden organlar tarafından yapılmalı ve bu sınırlamalar diğer insan haklarıyla çelişkili olmamalıdır. Hükümetlerin ifade özgürlüğünü sınırlama kararlarının altında yatan tüm nedenler demokratik anlayışa uymalıdır. Bir hükümet, icraatlarını eleştirden korumak için ifade özgürlüğü sınırlandıramaz çünkü demokratik toplumlarda demokrasinin bir sonucu olarak siyasetçilere yönelik eleştiri her zaman olmuştur.

Demokratik bir sistem, özgür eleştiri hakkını gerektirir. Siyasi sistem, bireyin eleştiri hakkını güvenle kullanabilmesi için gerekli koşulları oluşturmalıdır. Böylece, ifade ve eleştiri özgürlüğü daha fazla istikrar sağlarken şiddet unsurunu da elimine edecektir (Sancar, 2006:212). Sancar’a göre ifade özgürlüğünün bir uzantısı olan eleştiri hakkının kullanılması “tahkir ve tezyif”e konu olamaz, yani bir suçun varlığından söz edilemez (Sancar, 2006:222).

Ancak, 1982 Anayasası’nın yine 27. Madde Hükmü “...(Sanatı)... yayma hakkı, Anayasanın 1., 2. ve 3. maddeleri hükümlerinin değiştirilmesini sağlamak amacıyla kullanılamaz” şeklindedir. Böylece, Anayasanın bir yandan sanatın özgürlüğünü ilan ederken aynı zamanda da bu özgürlüğü kısıtlayabilmeyi garanti altına aldığını görürüz.

İfade özgürlüğü meselesinde en liberal davranan ülkeler arasında Hollanda, İsveç ve Almanya gibi Avrupa ülkeleri gelir. Konuyla ilgili örnek vermek gerekirse, 1975 yılında AİHM 1931 doğumlu Avusturya vatandaşı gazeteci Peter Lingens’i dönemin

başbakanını ağır bir dille eleştirdiği için yapılan suçlamalardan aklar⁷⁷. Bir diğer örnek olarak, 2011’de Kuran’ı Hitler’in Kavgam kitabına benzeten ve yasaklanması gerektiğini ileri süren Hollanda Milletvekili Geert Wilders’ın nefret söylemi suçlamasıyla yargılandığı davada suçsuz bulunması verilebilir.

Benzer bir örnek Türkiye’de 1996 yılında yaşanmıştır. *"İstiyorum ki, devlet çete olmaktan çıkıp hukuka otursun"* diyen gazeteci-yazar Çetin Altan ve röportajı gerçekleştiren Nilgün Cerrahoğlu ile Milliyet Gazetesi'nin Sorumlu Yazı İşleri Müdürü Eren Güvener hakkında TCK'nın 159'uncu maddesi uyarınca *"anayasal kuruluşlara ve kamu şahsiyetine tahkir"* suçundan 6 yıla kadar hapis istemiyle dava açıldı. Beraat kararının ardından kararın gerekçesinde *"düşünce özgürlüğünün sadece çoğunluğun inandığı ve iktidara yakın görüşlerin açıklanabilmesi ile sınırlı olmadığı, bunlardan farklı ve zıt görüş ve düşüncelerin de açıklanabilmesinin mümkün olduğu"* belirtildi (Sabah Gazetesi, 1997).

İfade özgürlüğü sanatçılara dünyayı sorgulama ve eleştirme iradesini verir. Ancak günümüzde ifade özgürlüğüne belli sınırlar koymak gerektiği ve sanatın da bireyin ifade özgürlüğünün kısıtlamalarından payını alması gerektiği sık tartışılır bir konudur. Eğer sanat eserleri basit dekoratif objeler değil, kendilerine özgü bir dilleri olan ve bir mesajın iletimine aracılık eden nesnelere, şu halde siyasi bir dilleri olabileceği gerçeğini de reddetmek mümkün değildir.

4.5.4.2. Sansür

Müteceviz kelimelerin, imgelerin veya fikirlerin sindirilmesi olarak tanımlanan sansür, bireyler kendi kişisel, ahlaki veya politik değerlerini diğer bireylere dayatmayı başardıklarında gerçekleşir. Sansür en çok ifade özgürlüğünün bastırıldığı veya hiçbir şekilde söz konusu olmadığı hükümetlerin veya baskı gruplarının⁷⁸ olduğu ülkelerde uygulanır.

⁷⁷ AİHM Kararı için Bkz. Ek R.

⁷⁸ Tunaya baskı grubunu (pressure groups) iktidarın ya da belli bir grubun çıkarını korumak veya istediğini elde edebilmek için kamuoyunu etkilemeye çabalayan bilinçli ve örgütlü bir menfaat grubu

Günümüzde siyasi erkin aşırı kullanıldığı faşist rejimlerle bağdaştırılan bir deyiş haline gelen sansür, demokratik ülkelerde de kişinin özgür ifade serbestisiyle kamu yararı arasında gerilimlere sebep olabilir. Böylece ifade özgürlüğü ve sansür kavramları sanatın alanına girdiğinde, “*Sanatçıların sorumluluğu nedir?*” sorusuna “*Sanatçı sanatında özgün bir dil kullanma çabasıyla sınırları zorlamalı ve yepyeni ufuklar keşfetmek için geleneğin zincirlerini kırmalı. Sanatçının sorumluluğu budur*”, diyen bir kesimin karşısına, “*Sanatçı geleneğe, inançlara, töreye, kısaca sınırlara saygı duymalı, rencide edici, saldırgan veya aşağılayıcı ifadeler kullanmamalıdır*” diyen farklı bir görüş konur.

İlk defa Plato’nun Devlet’inde devletin uyguladığı sansürün hangi ilkelere bağlı olarak ortaya konması gerektiği belirtilir. Plato imgelere dayandığı ve duygusal hikayeler anlattığı için şiiri şüpheyle karşılar. Devlet’inde istemez. Çünkü şiir insan ruhunda mantığa dayalı hisler uyandırmaz (Plato, 1991: 603 [286]). İyi yurttaşlar olmaları için iyi bir eğitim almaları gereken çocuklar kötü içerikten uzak tutulmalıdır. Bu nedenle Devlet’in görevi çocukları ve gençleri kaliteli ve iyi bilgiyle tanıştırmak olmalıdır. (Plato, 1991: 386 [63-63])

Özellikle gençlerin kolay etkilenmesini engelleyebilmek için sansürün kullanıldığı iddiası bugün de halen geçerliliğini koruyor. Sansür bilginin bilinçli olarak halka erişimini engelleyen bir mekanizmadır. İktidarın kendini savunma mekanizması olarak da tanımlanır çünkü sansür tüm insanlar adına düşünen, karar veren bir siyasi düşüncedir.

İnsan Hakları Araştırma ve Uygulama Merkezi ile Türkiye’de güncel sanata müdahaleleri inceleyen Siyah Bant’ın ortak çalışmasında, sansür,

“... dar anlamda devletin sanat eserlerini önceden denetlemesi ve eserlerin gösterimlerini engellemesi anlamında kullanılır... sansür kavramı sanatsal ifadenin sadece devlet tarafından yasal yollarla yasaklanmasını değil, farklı aktörler tarafından sanat eserlerinin üretimini ve gösterimini engelleyen,

olarak tanımlar. (Tunaya, Tarık Zafer, Siyasal Kurumlar ve Anayasa Hukuku, 5. Baskı, Araştırma, Eğitim, Ekin Yayınları, İstanbul, 1982, s.321).

yasaklayan ve kısıtlayan süreçleri kapsayacak şekilde tanımlanmıştır” şeklinde tanımlanır (Başaran ve Karan, 2016: 10).

Eleştirmen Elmer Rice, sansürün demokrasi sürecini tamamlayamamış toplumlarda baskı unsuru olarak sıklıkla kullanıldığını söyler. Rice’a göre, totaliter rejimlerde sansür rejimin bir parçasıdır. “Çünkü totaliter bir rejim ancak tüm muhalefetin acımasızca susturulmasıyla ayakta kalabilmektedir. Bu ise, yönetimdeki güce karşı olduğu düşünülen veya onun güttüğü temel felsefeyle uzlaşmazlık içinde olan fikirlerin ifade edilmesinin önlenmesinden ibarettir” (Rice, 1959: 277)

1997’de yazdığı *Excitable Speech* adlı kitabında Judith Butler’ın sansürle ilgili tartışmalarında sansürün sadece kısıtlayıcı ve yoksun bırakan bir yönü olmadığını vurguladığını görürüz. Butler sansürün metinden önce geldiği için “onun üretiminden bir anlamda sorumludur” fikrini ortaya koyar. Bir diğer deyişle metnin üretilmesi eğer bir seçim sürecinden geçiyorsa, bu durumda bu süreç bazı olasılıkların ortadan kalkması anlamına gelir. Çünkü, seçim, seçim sürecinden önce var olan koşulların sonucu olarak yapılacaktır (Butler, 1997:128).

Sansür aynı zamanda yapıcı ve kurucu işlevler de üstlenir. Sansür, ifade özgürlüğünü belirli sosyal amaçların hizmetinde, belirli tip vatandaşın varlığının temininde kullanır. Ayrıca, belirgin ve örtük ilkelerin paralelinde bireyleri yaratmaya gayret eder. İfade de bu amaçla yeniden düzenlenir. Bireysel üretim de bireyin söyleminin üretimiyle değil, bireyin söyleminin oluşacağı sosyal alan tarafından düzenlenir (Butler, 1997:132-133). Holquist, Butler’a paralel bir görüşü paylaşır. Sansürün uygulayıcıları tek bir şekilde okunması mümkün olan belirli bir tarz metnin peşindedirler. Bu nedenle tavırları yasaklayıcıdan çok yapıcıdır (Holquist, 1994: 22)

Alain Badiou “Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez” makalesinde 14. tez olarak belirttiği maddede, “İmparatorluk, ticarî dolaşım yasaları ve demokratik iletişim yasaları aracılığıyla görünür ve işitilir olan her şeyi denetleyebildiğinden o kadar emindir ki, artık hiçbir şeye sansür uygulamaz” görüşündedir (2012:360).

Sansür elbette ki çağdaş yaşama özgü bir kavram değildir. Çin’deki ünlü terrakota heykellerin hükümdarı, Çin Seddi’ni yaptıran Qin Shi Huang, kılıçtan korktuğu

kadar fırçadan korkuyordu. Kendisine muhalefet eden herkesi yok etmesi, 400'den fazla bilimadamını tutuklayıp gömmesi ve bilim alanındakiler hariç tüm kitapları yaktırmasıyla bugün hala hatırlanıyor (Gracie, 2012).

On altıncı yüzyılda Michelangelo'nun Sistine Şapeli freskosu "The Last Judgement" çıplak figürlerin dine aşağıladığı gerekçesiyle öğrencisi Daniele da Volterra – Il Bragghettone tarafından çıplak figürlerin üstüne cüppeler ve peştamallar çizilmek suretiyle kabul edilir hale getirilmişti. Bu büyük eserin başına gelen olaydan beş yüz yıl sonra dahi, dünyanın dört bir yanında halen sansür uygulanmakta.

Gustave Courbet'nin 1866'da tamamladığı "L'Origine du Monde" adlı yapıtı ancak yüzyılı aşkın bir süre sonra 1995'te Paris'in Orsay Müzesi koleksiyonuna girdikten sonra sergilenebilmişti. Robert Mapplethorpe'un 1989'da siyah-beyaz olarak Washington D.C.'de Corcoran Sanat Galerisi'nde yapılması planlanan sergisi fazla açık saçık olduğu gerekçesiyle iptal edildi.

Daha yakın bir geçmişte, Fotoğraf sanatçısı Andres Serrano, kariyeri boyunca fanilik, din, cinsellik ve toplum konularını işledi. Sanatçı 1998 yılında *kendi idrarının içine koyduğu plastik haçın fotoğrafıyla* (Immersion - Piss Christ) Southeastern Center for Contemporary Art'ın Görsel Sanatlar ödülünü kazandı. Serrano eserinin din aleyhinde bir anlam peşinde olmadığını, aksine Hristiyan ikonlarının çağdaş kültürde dolaşımının dini ticarileştirip ucuzlaştırdığını ima etme amaçlı olduğunu söylediye de eseri dine saygısızlık ettiği gerekçesiyle tepki çekti. Böylesine tepki çekmesinin bir diğer nedeni ödülün Ulusal Sanat Vakfı tarafından desteklenmesiydi. Yapıt defalarca saldırıya uğradı ve sergiler henüz başlamadan salondan kaldırıldı.

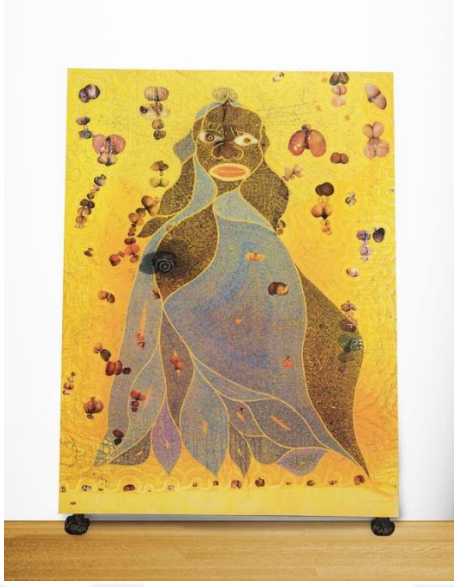


Andres Serrano. 2012. *Immersion (Piss Christ)*. Fotoğraf. (150x100 cm)

Sibakrom baskı

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/sep/28/andres-serrano-piss-christ-new-york>

1999'da Chris Ofili'nin "The Holy Virgin Mary" yapıtı Brooklyn Müzesi'nde sergilenmeye başlayana dek pek ses getirmedi. Ancak, siyahi bir Meryem Ana, kullanılan malzeme ve çevresindeki figürler New York Valisi Rudy Giuliani'nin yapıtı fazlasıyla mütecaviz bulmasına sebep olacaktı.



The Holy Virgin Mary 1996 paper collage, oil paint, glitter, polyester resin, map pins & elephant dung on linen 243.8 x 182.9 cm

http://www.saatchigallery.com/aipe/chris_ofili.htm

Vali yıllık yedi milyon doları bulan hibesini Müze'ye dava açarak geri çekmeye çalıştı. Bunun üzerine, Müze de Giuliani'ye karşı ifade özgürlüğüne saldırı suçuyla dava açtı. Hibenin devam etmesine karar veren Federal Bölge Hakimi Nina Gershon önde gelen kültürel kurumlardan birinin hükümetin tutuculuğuna boyun eğmemesini cezalandırmanın çok tehlikeli bir anayasal düzenleme olacağını söyledi⁷⁹.

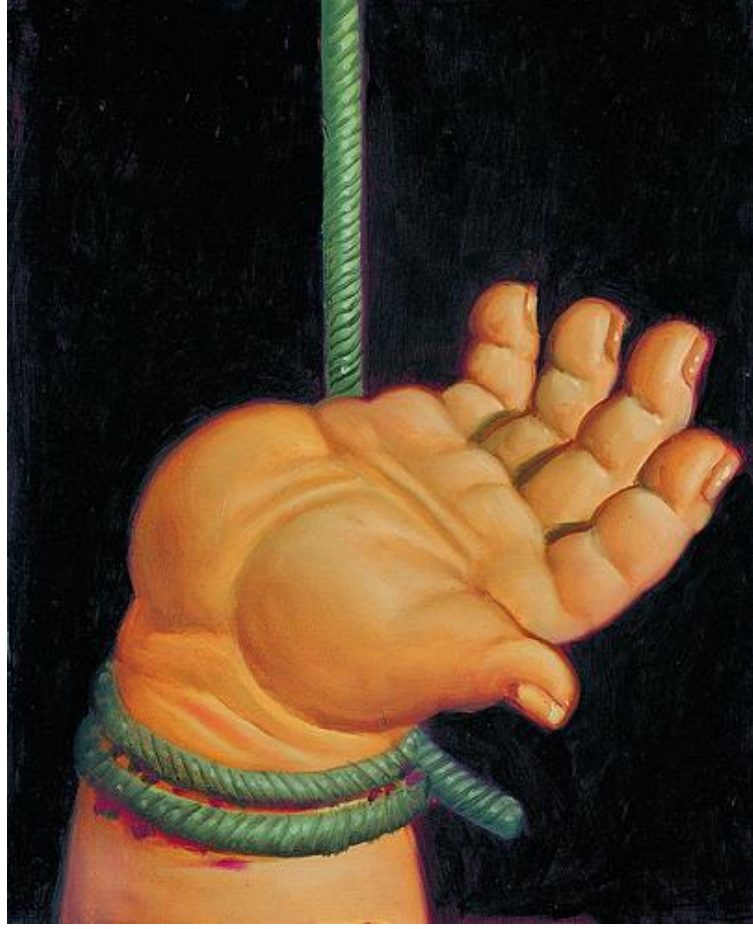
Fransa yıllık bütçesinden 1.6 milyon doları sanatçıları sübvansе etmek için kullanılırken, bazı ülkelerde devletlerin bütçelerinden sanat üretimini sübvansе etmesi çeşitli özelleştirmelerle değişikliğe uğruyor. A.B.D.'de sanatçılara hükümet desteği gitgide azalıyor. Benzer şekilde Almanya'da 82 senfoni orkestrası, 58 opera evi ve konser salonu bulunurken, İngiltere'de sanat kurumları desteğin azalmasından şikayet ediyor. Elbette, azalan devlet desteğinin yerini kurumsal sponsorluk anlaşmaları alıyor. İngiltere'de 1976'da sekiz yüz bin dolar olarak belirlenen kurum desteğinin 1989'da 48 milyon dolar olduğu tahmin ediliyor. A.B.D.'de tüzel kişilerin sanata yıllık katkısının 1995'te 740 milyondan 2000 yılında 1200 milyona ulaştığı tahmin ediliyor. 1989'da Almanya'da tüzel kişilerin sanata

⁷⁹ "Giuliani Is Ordered to Halt Attacks Against Museum". *The New York Times*. November 2, 1999. Retrieved November 15, 2005.

ayırıldığı kaynak 185 milyon Avro'dan 2000 yılında üç yüz elli milyon Avro'ya ulaşıyor (Kirchberg, 2003:143). Günümüzde sergiler nadiren sponsorluk haricinde düzenlenir oldu. Riskten kaçınmak için müzeler bilet satışları yetersiz kalır diye sponsorluk anlaşmaları peşine düşüyor (Chong, 2008:132). Ancak, sanat hamiliğinin devletin elinden tüzel kişilere kayması bazı sorunları da beraberinde getiriyor. Japonya'da yapılan bir çalışmaya göre tüzel kişiler sadece büyük kalabalıkları toplayabilecek tanınan sanatçılara sponsor olmak istiyorlar (The New York Times: 1989).

Bu sorunların sadece bir tanesi. Kamu yararı göz önünde bulundurulduğunda daha ciddi bir sorun, sanat hamiliğini üstlenen kurum ve kuruluşların sanatçı üretimlerine müdahale etmesinde yatıyor. Sponsorluk anlaşmaları çerçevesinde sanatçılara büyük meblağlar akıtan kurumlar, onları devletin işleyişi ve iktidarın beklentilerine daha senkronize işler yapması yolunda yönlendiriyor.

Chin-Tao Wu, sponsorluğun amacının “...iyiliksever bir hediyeden çok ilgili partiler arasında ticari bir anlaşma” olduğunu söyler (Wu, 2003:128). “Şirketler sanat müzelerini ele geçirerek, bu kurumların işleyişinin yanı sıra bizim onları ve çatıları altındaki sanat eserlerini algılayışımızı önemli bir ölçüde değişikliğe uğratmıştır” (Wu, 2003:303). Konsept seçimiyle ilgili kararlardan, dünya çapındaki sergilerin nerede yapılacağına kadar her türlü kararı sponsor şirket yapar duruma gelmiştir. Böylece sponsorluk sermayenin karar mekanizmasına dönüşmesine neden olmuştur. Aslan'ın dediği gibi, “uluslararası sanat arenasında bir işçiye dönüşen sanatçı, geleceğe dair bir anti-ütopyadan çok gerçeğe dönüşmeye başlamış durumda. Artık; özel sansür yasalarına gerek yok, piyasa en yaratıcı alanda yani sanatta da kendi totaliterliğini koruyor” (Aslan, 2007:11).



Abu Ghraib 67, 2005. Oil on canvas
Courtesy of the Marlborough Gallery
<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=6470129>

Bağdat'a 30 kilometre uzaklığındaki dünyanın en kötü şöhretli hapisanelerinden Abu Ghraib A.B.D.'nin 2003 Irak işgali ardından Saddam Hüseyin'in devrilmesiyle bu sefer işkence ve kötü muamelenin Saddam yanlısı Iraklılara yapıldığı bir cehenneme döner. Hapishaneyle ilgili medyaya sızan fotoğraflara Kolombiyalı sanatçı Fernando Botero duyarsız kalamayacaktır. San Francisco Chronicle gazetesinde Kenneth Baker'a verdiği bir röportajda “ ...A.B.D. kendisini insan hakları korumacısı gibi lanse ediyor ve elbette bir sanatçı olarak ben çok şaşırđım ve sinirlendim. Okudukça daha da motive oldum... sanırım uçaktaydım. Elime kalem ve kağıt aldım ve çizmeye başladım. Sonra stüdyoma geldim ve yağlıboyayla devam etti... Orada ne olduğunu görselleştirmeye çalışıyordum” (Botero'dan aktaran Baker, 2007) diyordu. Sonuçta Botero 87 çizim ve yağlıboyadan oluşan seriyi tamamlar.

Ancak Brooklyn Müzesi'nde Botero'nun Abu Ghraib resimlerinin gösterimi yine Vali Giuliani tarafından onaylanmaz. Hatta, Botero'nun bu serisi A.B.D.'de pek çok büyük müze ve galerisinde bugün halen yasaktır.



2014 yılında Küba'nın aykırı sanatçısı Danilo "El Sexto" Maldonado Machado bir çift domuzun üzerine "Fidel" ve "Raul" yazmaktan on ay hapis cezasına çarptırıldı. 2017 Kassel Documenta'da Marta Minujín'in Kitapların Partenonu adlı işi 1930'ların Nazi Almanyası'nda kitapların yakıldığı meydana sergilendi. Dünyanın herhangi bir yerinde herhangi bir zaman yasaklanmış yaklaşık 100.000 kitaptan oluşan enstalasyon ifade özgürlüğünü simgeliyordu.



Aksoy, Mehmet. 2006. İnsanlık Anıtı.
700 ton. 35 mt. X 30 mt.

Mehmet Aksoy'un İnsanlık Anıtı'nın hikayesi 2004 yılında Kars Belediye Başkanı Naif Alibeyoğlu'nun Ermenilerin soykırım anıtlarına karşı bir anıt yaptırmak istemesiyle başladı. Kars Valiliğince Türkiye ve Ermenistan arasındaki düşmanlığın sonlanması umuduyla girişilen uzlaşma çabalarını simgeleyen bir jest olarak 2006'da Mehmet Aksoy'a sipariş edildi.

Mehmet Aksoy anıtın savaş karşıtı olması ve dostluk mesajları taşıması gerektiği düşüncesindeydi. Aksoy'a göre, heykel parçalanmış, ikiye bölünmüş bir kişiyi anlatıyordu. Bu bölünmüşlük, iki parça biraraya geldiğinde sonlanacak, kişi yeniden bir bütün olacaktı (İki Anıtın Öyküsü, 2012).

Heykel projesi Erzurum Anıtlar Kurulu'nda onaylandıysa da 2011'de henüz tamamlanmamışken dönemin Başbakanı Tayyip Erdoğan'ın "ucube" benzetmesinin ardından yıkım kararı alındı. Sanatçılar, sivil toplum örgütleri ve siyasilerin aksi yöndeki çabalarına rağmen, heykel 14 Haziran 2011'de yıkılmaya başlandı.

Aksoy "ucube" benzetmesi nedeniyle Recep Tayyip Erdoğan'a açtığı tazminat davasını 3 Mart 2015'te kazandı ve Recep Tayyip Erdoğan 10,000 Türk Lirası tazminat cezasına çarptırıldı. Ancak olayın ardından, bir röportajda tazminatı sanatı için kullanıp kullanmayacağı sorulan Aksoy'un bu "haram parayı" sanatı için kullanmayacağını ifade etmesi üzerine bu defa kendisine Erdoğan'ın avukatları tarafından yeni bir hakaret davası açıldı.

Aksoy'un Ümraniye'de 2004'te yaptığı Toprak Ana heykelinin kaderi İnsanlık Anıtı'nın farklı değildi. Heykel Milli Emlak'a ait olduğu iddia edilen bir araziye yapıldığı söylenerek yerinden edildi.

2013'te 23. İstanbul Sanat Fuarı kapsamında Ali Şimşek'in küratörlüğünde düzenlenen "*Müdahale Var mı?*" sergisinde yer alan Nova Kozmikova'nın eseri dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'a hakaret edildiği iddiasıyla savcılık tarafından indirildi. Serginin son iki gününde sergilenemeyen eserin "*aşağılama*", "*kin ve nefrete teşvik*" ettiği gerekçeleri küratör ve diğer sanatçılar tarafından eleştirildi. Küratör serginin adını "*Kesin Bilgi: Müdahale Var*" olarak değiştirirken sanatçılar, eserlerinin üzerini siyah poşetlerle kapattılar. Sergide sanat ve siyasetin ilişkisi gibi meselelerin yanı sıra Gezi Direnişi de ele alınmıştı (T24:2013).

2014'te İstanbul Belgesel Günleri kapsamında Documentarist'te ödül alan, ardından İstanbul Film Festivali ve Adana Altın Koza Film Festivali'nde gösterime çıkan Reyhan Tuvi'nin "*Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*" filmine 51. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde sansür uygulandı. Reyhan Tuvi'nin "*Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*" filmi Gezi Olayları'nın bir belgeseliydi. Sansürün sebebi olarak "*TCK'nın 125. Ve 299. Maddelerine aykırı ifade ve içerik ihtiva etmesi*" gösterildi. 10 jüri üyesi uygulamayı kabul edilemez bulduklarını ve "*böyle bir sansürün hiçbir şekilde parçası olmayacağımızı ifade ederek bu kararı tanımıyoruz*" diyerek görevlerinden istifa etti. Ulusal Belgesel Film Yarışması kategorisindeki 15 filmde 13'ü de aynı şekilde yarışmadan çekilince yarışma iptal edildi (Habertürk, 2014).

2015 yılında yapılan Akbank Sanat'ın Dördüncü Uluslararası Küratör Yarışmasının kazananı Katia Krupennikova'nın düzenlediği Post-Peace sergisi Aksanat'ta Mart 2016'da açılmasından dört gün önce Ankara'da 37 kişinin ölümüyle sonuçlanan bombalama eylemi sebebiyle ülkedeki durumun hassas olduğu öne sürülerek banka tarafından iptal edildi. Konuya tam olarak açıklık getirilmese de, serginin iptalinin sebebinin ülkedeki "*Kürt Meselesi*" ve sergideki Kürt kimliği kurguları olduğu iddia edildi. Yine de, sergi ertesi yıl, 25 Şubat 2017'de Stuttgart'ta Württemberg Kunstverein (WKS)'da yapılabildi.

Sanat Meclisi grubunun “*Berkin için 11 Mart'ta hayatı durdur*” sloganı ile hazırlanan video klipten dolayı sanatçılar Mustafa Altıoklar, Zuhâl Olcay, Cahit Berkay, Levent Üzümcü, Hüseyin Turan, Sinan Tuzcu, Bülent Emrah Parlak, Efkan Şeşen, Tayfun Talipoğlu, Tarık Akan, Şevval Sam ve Grup Yorum üyeleri hakkında “*suç işlemeye alenen tahrik*” suçundan soruşturma başlatıldı (Habertürk, 2015).

Ertuğrul Mavioğlu ve Çayan Demirel'in yönettiği PKK Belgeseli Bakur (Kuzey) 34. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde gösterimden kaldırıldı. Belgeselin yapımcı şirketi Surela Film Yapım,

“Kültür Bakanlığı, filmlerin gösterimlerinde ‘kayıt ve tescil belgesi ile eser işletme belgesi’ almış olma şartını, ifade özgürlüğünü hiçe sayarak keyfi bir sansür mekanizması olarak zaman zaman karşımıza çıkarmaktadır. Kültür Bakanlığı'nın, tüm itiraz ve mücadelelerimize rağmen sürdürdüğü bu yasakçı uygulamalarını kabul etmiyoruz.” açıklamasını yapacaktı (Habertürk, 2015).

Böylesi bir yasakçı uygulama üzerine 22 filmin yönetmen ve yapımcıları, ulusal ve uluslararası jüriler ve Radikal Halk Jürisi de festivalden çekilme kararı aldı. İKSV Festivalin Altın Lale ve Ulusal belgesel yarışmalarıyla kapanış törenini iptal etti.

2016'da Işıl Eğrikavuk'un YAMA Projesi kapsamında “*Havva Elmanı Bitir Kızım*” sloganlı videosu The Marmara Pera Oteli'nin çatısından “*görüntü kirliliği yaratıyor*” bahanesiyle Belediye tarafından kaldırıldı (Milliyet Sanat: 2016). Vietnamlı sanatçı Van Hoang Huynh'un Bursa'da sergilenen Özgür Olmak adlı heykelinin kafasını kopartıldı. Heykel daha önceki yıllarda yine saldırıya uğramış ve boyalarla tahrip edilmişti (Susma, 2017).

Şubat 2018'de İzmir Toprak Sahne Tiyatrosu'nun Çevreci Afacanlar isimli çocuk oyunu Akhisar İlçe Eğitim Müdürlüğüne “*Ülkemizin içinden geçtiği bu hassas dönemde savaş karışıklığı gibi siyasal söylemlerin çocuklarımıza sunulmasının sakıncalı olduğuna karar verildiğinden okullarımızda oyun tanıtımı ve afişlerinin asılması uygun görülmemiştir*” denerek yasaklandı (Susma, 2018).

4.5.4.3. Otosansür

“Sansür yazarların kendilerini sansürlediği ve kendisinin emekliye ayrıldığı günü dört gözle bekler” (Coetzee, 1996:10).

İlk defa Yunan edebiyatında Euripides’de karşımıza çıkan Parrhesia⁸⁰ kavramı özgür insanın hakkıydı. Michel Foucault Parrhesia’nın Antik Yunan’da ne kadar önemli olduğunu vurgulayabilmek için bu haktan mahrum kalmanın kölelikle aynı anlama geldiğini savlar (Foucault, 2005:19). Parrhesia kullanan kişi sadece gerçekleri söylemekle yükümlüdür. Parrhesia’da kullanılan söylemin yaratacağı etki büyük önem taşır. Ancak belagat sanatını (Retorik) uygulayan kişiden farklı olarak Parrhesiastesin dinleyiciyi ikna etme endişesi yoktur (Foucault, 2001:12). Çünkü, Parrhesiastes siyasi erk tiranlaştığında bunu dile getirmekten sorumludur. Elbette, tiran adaletle bağdaşmadığından Parrhesia kullanan kişi tiranın adaletsiz davrandığını söyleyerek büyük bir risk alır (Foucault, 2001:16). Foucault bu saptamaları yaparken gerek özel alanda gerekse kamusal alanda bireyin kendi söylemine belli sınırlar getirmesinden – yani otosansür uygulamasından - yola çıkar.

Foucault’nun Panoptik kavramı denetleme mekanizmasının içselleştirilmiş halidir. Bireyler izlendiklerini düşündükleri ya da bildikleri için norma uygun davranışlar sergileyip aşırılıkları, farklılıkları törpülerler. Foucault’nun biyopolitika ve panoptikon kavramları tezin Canan Şenol bölümünde (4.6.2.) daha detaylı ele alınmıştır.

Sansür mekanizması dünyanın birbirinden tamamen farklı topluluklarında bile benzer biçimde çalışır. Sansür öyle baskın bir mesele haline gelmiştir ki, yazılmamış oyunlar, çizilmemiş resimler, yapılmamış heykeller sansürlenir haldedir. Günümüzde sanatta ifade biçimlerinin özgünlüğü ve özgürlüğüne en büyük tehdit

⁸⁰ Parrhesia açık sözlülüğü, cesareti ve riski içinde barındırır. Parrhesiastes, yani Parrhesia’yı kullanan kişi her şeyi açıkça, cesaretle söyler. Kavram konuşma özgürlüğünü işaret ettiği kadar gerçekleri söylemek sorumluluğunu da anlatır. Parrhesiastes’in açıkça gerçekleri anlatması kamu yararına. Parrhesia’yı yaşamı pahasına gerçekten ödün vermeden kullanan ilk filozoflardan biri Sokrat’tır.

oto-sansür uygulamalarıdır. Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayan otosansür, şiddetli bir ivmeyle sistemli sansür uygulamaktan kaçınmayan baskıcı rejimlerin yapamadığını başarmış, bunun sonucunda, sanatçı hukuki veya hukuk dışı uygulamalara maruz kalacağını öngörerek sanatında tedbirli davranmaya başlamıştır. Öyle ki, sansürün başarısı tamamen ortadan kalkmasıyla ölçülür. Söylenmesi bazı gruplar tarafından onaylanmadığı için söylenemeyenler sanatın kutuplaştırma gücünü ortadan kaldırır ve sansür mekanizması sosyal ve siyasi meselelerin tartışılmasını sekteye uğratır.

Otosansürün ne kadar sık uygulanır olduğuna dair olarak Hans Haacke,

“...Eleştiri bilincini teşvik eden, toplumsal dünyayla ilişkili ve diyalektik bilinç ürünleri sunan ya da iktidar ilişkilerini sorgulayan sergilerin onaylanma olasılığının çok düşük olduğuna da kuşku yok. Bunun tek nedeni, şirket sponsorluğu açısından cazip görünmemeleri değil, diğer sergilerin olası sponsorlarıyla ilişkileri zedeleyebilecek olmaları. Bu nedenle otosansür had safhaya ulaşmış durumda” ifadesini kullanır (Haacke, 2005: 236).

4.5.4.4. Medya ve Sansür

Kamusal alan, kapitalizmin denetiminde bir ideolojik aygıtı dönüştüğünde, sanal ortam sınırsız söylem vaadiyle özgür bir ortam yaratmalıdır. Ancak, Türkiye’de internet, Zizi Papacharissi’nin önerdiği gibi, geleneksel medya araçlarına uygulanan sert sansürün ardından bir özgürlük alanı sağlamışsa da, bazı İnternet sitelerinin erişime kapanması veya erişimin kısıtlanması bu özgürlük alanına da devletin müdahalesiyle sonuçlandı (Papacharissi,2002:10). Demokrasisi sallantıda olan ülkelerde egemen zümrenin zor durumlarda tutunduğu yayın yasağı özellikle Türkiye’de 2013 Gezi Parkı Olayları sırasında ve sonrasında sık sık uygulanır oldu.

Pew Araştırma Merkezi’nin konuşma özgürlüğü ve özgür medya üzerine yaptığı Dünya çapında bireylerin Hükümetlerini Eleştirme Hakkını Savunması anketinde “Bireyler açıkça hükümet politikalarını eleştirebilmeli” görüşüne bireyler A.B.D.’de % 96, İngiltere’de % 94, Hindistan’da % 72, Nijerya’da % 71 katılırken, Türkiye’de bu görüşe katılımın sadece % 52 olması ülkedeki demokrasi, özgür ifade meselesi ve basın yayın özgürlüğü hakkında oldukça korkutucu bir bilgi vermektedir (Pew Research Center, 2015).

Medyanın tarafsızlığı vatandaşın bilgilendirilmesi açısından yaşamsal önem taşır. Medyanın ideolojik yanlılığı veya iktidar tarafından sıklıkla yönlendirilmesi basın özgürlüğünün sorunlu olduğuna işarettir. Demokratik olmayan hükümet veya piyasa güçlerine karşı vatandaşın çoğulluğunu güçlendirmelidir. Medya iktidar veya şirket sahiplerinin değil, tüm halkın özgür kullanımı için var olmalıdır (Keane, 2007: xii). Aksi takdirde güç odaklarının elinde bilgi yayılımının denetlenip engellendiği bir propaganda mekanizmasına dönüşmesi kaçınılmazdır.

Medyanın gücü son dönemin filozoflarından Jean Baudrillard'ın yapıtlarında sık sık ele aldığı bir konudur. Baudrillard Körfez Savaşı'nın sanal gerçekliğini sorguladığı *Körfez Savaşı Hiç Olmadı* adlı makalesinde bunun bir savaş olmadığını, savaş kılığına girmiş vahşet olduğunu söyler (Merrin, 1994:447). Herhangi bir cephede çarpışmaksızın, Amerikan Hava Kuvvetleri'nin ağır bombardımanı sayesinde kazanılan savaşta izleyiciler ancak medyanın anlattığı kadarını öğrenebildiler. Baudrillard'a göre "savaş"ın cesediyle boğuşan insanların bitmeyecek bir şüpheyle karşıladıkları bu yeni savaş modeli medya gücünün ne kadar ciddi bir propaganda aracı olarak kullanılabileceğini ortaya koydu (Baudrillard, 1991:23-24).

Medyanın manipülasyonu ve propaganda aracı olarak kullanılması sansürün örtük bir biçimidir. Otoriter ya da daha demokratik sistemlerde medyada sansür çok daha sinsi bir yol izler. Sitelere erişimin engellenmesinden, içeriğin işlenerek çıkarlara alet edilmesi gibi pek çok manipülatif yol izleyen medya sansürü sivil toplumun kamusal alanda özgürlüklerini kısıtlar hale getirmiştir.

Chomsky *Gerekli Yanılsamalar: Demokratik Toplumlarda Düşünce Kontrolü* kitabında medya çalışanlarının iktidarın tepkisini çekmemek için oto-sansür uygulamaya başladıklarını belirtirken, gönüllü uygulanan oto sansürün iktidarın basını baskı altında tutmak için uyguladığı çeşitli araçlardan sadece biri olduğunu da ekler (Chomsky, 1999:123).

Gerçekten de, medya çalışanları gönüllü olarak bir oto-sansür mekanizmasına dahil olurlar. Eco, 'Beş Ahlak Yazısı' kitabında, gazeteleri siyasi araçlar olarak

nitelendirir. Gazetelerin hedeflediği medya patronlarının tarafgir oldukları siyasi görüşleri örtük biçimde okuyucuya iletmektir. Eco'ya göre “*Yorum ile haberi kesin olarak birbirinden ayırabilsek bile haberin seçim ve sayfadaki düzenlenişi örtük bir yargı ögesi oluşturur*” (Eco, 2009: 49-50).

Basılı ve elektronik medyaya uygulanan ekonomik ve siyasi baskı, AKP'nin yıllardır süren demokrat bir çizgide olduğu söylemleriyle çelişir görünümündedir. 2010 yılında The Economist dergisinde çıkan bir yazı Türkiye’de medyanın kendi kendilerine oto sansür uyguladığı belirtir (The Economist, 2010). Türk medyası 2013 Gezi Olayları sırasında da otosansür⁸¹ uygulamış, pek çok kanalın takındığı tutumla medya manipülasyonu büyük tepki çekmiştir.



<http://www.dailydot.com/news/cnn-turk-istanbul-riots-penguin-doc-social-media/>

⁸¹ Gezi Parkı'ndaki ağaçların yıkılmasıyla 27 Mayıs 2013 tarihinde başlayan süreçte pek çok haber kanalı gelişmeler karşısında sessiz kalmayı seçti. Ancak sosyal medyada olayların fotoğrafları geniş yankı uyandırıyor. Olayların ivme kazandığı 31 Mayıs Cuma akşamından itibaren CNN-Türk adlı televizyon kanalı penguinler üzerine üç bölümlük *Spy in the Huddle* belgeselini göstermeye başladı.

5 Şubat 2014'te Telekomünikasyon İletişim Başkanlığı'na (TİB) Internet kullanımında olağanüstü yetkiler getiren torba yasa Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) milletvekillerinin oylarıyla Meclis'ten geçti (Cumhuriyet, 2014). TİB'e verilen bu yetkilerin Anayasa Mahkemesi tarafından iptal edilmesinin ardından bu kez 20 Ocak 2015'te Başbakan ve bakanlara internete erişimi engelleme yetkisi verildi (Mynet, 2015). Çoğu medya kurumu hükümet kontrolünde veya hükümetle uyumlu uygulamalar sürdürmelerine rağmen sansürden payını alırken otosansür uygulamalarının da hızla artışta olduğu gözlemleniyor.

15 Temmuz darbe girişimi ardından 20 Temmuz 2016'te ilan edilen Olağanüstü Hal ifade özgürlüğü ve sanata çok büyük bir darbe vurdu. Daha ilk günden 11 konser ve festival iptal ediliyor, OHAL süresince yayınlanan toplam 36 Kanun Hükmünde Kararname sonsuz yetkilerle donatılmış genel kapsamlı sınırlamalar içeriyordu. Bu KHK'larla pek çok yayın kuruluşu ve ajans kapatılıyordu⁸².

Türkiye'de iktidarın, medya üzerindeki etkisi giderek artmaktadır. The Guardian'da çıkan "*Türkiye'de ifade özgürlüğü yok oluyor*" başlıklı yazısında Mehdi Hasan, dünyada en çok tutuklu gazetecinin Türkiye'de bulunduğunu belirterek siyasal iktidarın medyayı başarılı bir baskı aygıtı olarak kullandığını ifade eder. Hasan yazısında Türkiye'nin ifade özgürlüğü konusunda Tunus ve Mısır gibi ülkelere örnek teşkil edebilmesinin öncelikle ülke genelinde muhalif söylemlerin garanti altına alınmasıyla mümkün olabileceğini belirtir (Mehdi, 2012).

Yaman Akdeniz ve Kerem Altıparmak PEN için hazırladıkları İnsan hakları ve ifade özgürlüğü raporunda "*1959 ile 2017 yılları arasında Mahkeme'nin vermiş olduğu 20,657 kararın 3386'sının (%16.36) tarafı olan Türkiye, hakkında en çok karar verilen Taraf Devlettir. 2988 ihlal kararı ile Türkiye ayrıca hakkında en çok ihlal kararı verilen ülkedir*" bilgisini paylaşırlar. Akdeniz ve Altıparmak'a göre tüm bu

⁸² KHK'larla kapatılan Medya Kuruluşları için Bkz. Ek S.

ihlaller sonucunda yapılan iyi yöndeki değişikliklere rağmen İnsan Hakları konusunda halen yetersiz kaldığını belirtir (Akdeniz ve Altıparmak, 2018:4).

Akdeniz ve Altıparmak AKP hükümetinin ifade özgürlüğüyle ilgili yaklaşımının eski hükümetlere göre farklılık gösterdiğini, muhalefe karşı tavırlarının “*daha az gaddar, fakat çok daha etkili*” olduğunu söylerler (Weisberg, 2014’ten aktaran Akdeniz ve Altıparmak, 2018:5). Hükümet yargılama gibi hukuki süreçlerin yanı sıra Radyo ve Televizyon Üst Kurulu’nun sansür mekanizmasını da kullanır. Ayrıca İnternet erişimlerini ve sosyal medya platformlarını manipüle etmekten geri kalmaz (Akdeniz ve Altıparmak, 2018:5). İnternet sansürü, medya organlarına çeşitli girişimler ve medya çalışanlarının tutuklanması gibi eylemler sık görülen müdahaleler arasında yerlerini alır.

4.5.5. 1969 People’s Park Olayları

1960’lar dünya genelinde en yoğun eylemlerin yaşandığı yıllar olarak tarihe geçti. A.B.D. de bu on yılda J.F. Kennedy, Martin Luther King ve Robert Kennedy Suikastleri, Küba Krizi, Vietnam Savaşı, Sivil Haklar Hareketleri, Savaş Karşıtlığı ve Gençlik Hareketleri gibi pek çok olaya tanık oldu. Özellikle Öğrenci Olayları bu on yılın sonuna doğru tüm dünyada yoğun olarak yaşanırken, üniversite Kampüslerinde yoğunlaşan Gençlik Hareketleri gençlerin farklı özgürlükler taleplerinden oluşuyordu. Tezin bu bölümünde Gezi Parkı Olayları ile adını birlikte anmayı gerektiren 1969 People’s Park (Berkeley Park) Olayları üzerinde kısaca durulacaktır.

1950’lerin baskıcı anti-komünist McCarthy dönemi sırasında pek çok üniversite öğrencilerinin siyasi olaylara karışmasını engelleyici düzenlemeler yapmıştı. Ancak 1960’lara gelindiğinde özgürlük talepleri seslerini daha çok duyurur oldu. Berkeley Üniversitesi Manhattan Projesi ile bağlantıları nedeniyle komünist sempatzanı olarak düşünülüyor, her türlü öğrenci olaylarının fitilinin buradan ateşlendiği söyleniyordu. Konuyla ilgili olarak F.B.I. Başkanı J. Edgar Hoover, “Berkeley’de gerçekleşen olaylar diğer kampüslerdeki provakatörlere önderlik ediyor” diyordu (Gregory, 2016: 66).

Kaliforniya Üniversitesi'nin (University of California, Berkeley) People's Park'ın bulunduğu araziyle ilgili planları aslında 1952'ye dayanır. Ancak çatışma Nisan 1969'da burada bir Halkın Parkı kurulması için çalışmalara başlanmasıyla ortaya çıkacaktır. Nisan 18'de Berkeley Barb gazetesinde çıkan ve halktan küreklerini ve çiçeklerini kahkaha ve çokça terle birlikte getirmelerini talep eden açık davet üzerine halk parkı doldurur (Cash, 2010: 13). Yanlarında getirdikleri malzemelerle parka yepyeni bir görünüm kazandırır ve bir yandan da çadırlar kurarak gündüz ve gecelerini burada geçirmeye başlarlar.

Bir "Sivil İtaatsizlik" eylemi olarak görülen olaylara konu olan parkın hazırlanma girişimini kurucularından Wendy Schlesinger, "Park'ta hippiler, iş adamları birlikte çalıştılar. Genç, yaşlı, beyaz, siyahi, Asyalı, Latin kökenli, kadın, erkek, çocuk hepsi gülümseyerek çöplükten bir güzellik yaratma amacıyla ve iyi bir sebep uğruna birleşmişlerdi" şeklinde tanımlar (Schlesinger'den aktaran Cash, 2010:9). Bu tanım hemen aklımıza Gezi Olayları'nı getirir.

Ancak parkı halkın ellerine teslim etmeyi reddeden üniversitenin talebi üzerine dönemin Kaliforniya Valisi Ronald Reagan parka polisleri gönderir. Bugün "Kanlı Perşembe" olarak anılan 15 Mayıs 1969'da parka gelen polislerin açtığı ateş sonucunda bir genç hayatını kaybeder.

Olayların ardından Park arazisi 1971'de Kamboçya İşgali hareketlerinden 1991'de öğrenci ve mahalle sakinleriyle üniversiteyi karşı karşıya getiren olaylara kadar siyasi protestoların her daim ev sahibi olacaktı.

Bugün People's Park evsizlere, bağımlılara ev sahipliği yapması iddialarıyla Üniversite ve Şehir meclisi tarafından yine mercek altına alınmış durumda. Ancak çevre sakinlerine göreyse halkın ortak kullanımına açık bir kamusal alan olarak korunması gereken bir mekan (Cash, 2010:16).

Sim Van der Ryn, "People's Park yeni bir şeyin başlangıcına işaret ediyordu. Yabancılaştırılmış genç insanlara yaratıcı bir şekilde hep birlikte hareket

edebilecekleri ve yeni bir kültürün ritüellerini gerçekleştirebilecekleri sadece kendilerine ait olan bir ortam yaratabileceklerini gösterdi. Her ne kadar parkı kaybettilerse de, çoğu bunu ileride kazanabilecekleri bir savaşın içindeki bir muharebe olarak görüyordu” diyordu (Van der Ryn, 1970: 70).

People’s Park’ta gelişen olaylar bireysel hakların yanı sıra kamusal alan ve bireyin kamusal tanımlamasıyla baskın ideolojinin özgürlükler ve kamusala biçtiği değer arasındaki farkları ortaya koyar. Kamusal alan meselesi Gezi Parkı Olayları özelinde ilgili bölümde ele alınacaktır.

4.5.6. Occupy

Yeni milenyuma girildiğindeyse, yeni direniş biçimleri ve “Occupy” hareketleri siyasetin estetik yüzü olarak belirdi. *“Occupy” sosyal ve ekonomik fırsat eşitsizliğine karşı “yeni ve gerçek bir demokrasi” anlayışı çağrılarını yapan sosyo-kültürel bir eylemdir. Occupy hareketinin ilk temelleri Kanada’da atıldı. 13 Temmuz 2011’de Kanada’lı Adbusters dergisinin 17 Eylül günü (A.B.D.’de Anayasa Günü olarak kutlanır.) Wall Street’in işgal edilmesi ve sokakların barışçıl barikatlarla kapatılması çağrılarını hemen destekçi buldu. 23 Ağustos’ta “Biz % 99’uz” bloğu kuruldu ve ardından 17 Eylül’de yaklaşık 1000 protestocu Zuccotti Park’ta toplanarak Wall Street’e yürüyüşe geçti. Aynı gün San Francisco’da da gösteriler başladı. 23 Eylül’de eylemler Chicago’ya ulaştı ve bir hafta sonra Los Angeles, Boston ve St. Louis’de de hareketlenmeler oldu.*

Michael Hardt ve Antonio Negri Occupy hareketiyle ilgili bildirimlerinde günümüzün sosyal hareketlerinin manifestoları gereksiz kıldığını ve değişimin sokakları işgal ederek yeni bir dünyanın olasılığını vurguladığını söylerler (Hardt ve Negri, 2012). Occupy’ın başarısı sadece ekonomik adaletsizliğin sesi olmasında değil aynı zamanda siyasi endişelerin de dile geldiği bir alan olmasıdır.

İspanya’da ana meydanlardaki gösterilerden ve Kahire’nin Tahrir meydanından esinlenen Occupy peşine Atina’da ve İsrail’deki protestoları da taktı. Bağlantıları farklı olsa da tüm bu protesto hareketleri ortak noktalarda buluşuyordu. Varolan

siyasi temsil yapılarından memnuniyetsizlik en göze çarpan unsurdu. Hareketler kamp kurma şeklinde organize oluyordu. Bir başkan yoktu. Hepsi bir çokluk gibi davranıyor ve yatay bir organizasyon şeması gözlemleniyordu. Devletin kontrolünü protesto ediyorlar ve ortak bir tutumla hareket ediyorlardı. (Hardt ve Negri, 2012).

30 Ekim’de direniş önce New York Modern Sanatlar Müzesi’ne, daha sonra da diğer müzelere taşındı. Müzeler ‘*kültürel elitizmin tapınakları*’ olarak görülüyor ve Neoliberal kurumların her biri gibi suni bir kamusal alan hissi yarattıkları, hatta kamusal alandan tamamen özel alana dönüştükleri için eleştiriliyorlardı.

Eğer Occupy hareketi daha demokratik ve adil bir gelecek hayalini özünde taşıyorsa, müzelerin yüksek görünürlük potansiyelini ele geçirerek bunu siyasileştirmek taktiğinin başarıyla uygulandığı Occupy Museums hareketinin de piyasa parametrelerinin dışında kalmayı başaran yeni bir devrimci sanat anlayışı ortaya koyacağına dair beklentiler büyüktü. Eylemin manifestosunda Noah Fischer şunları söylüyordu;

“On yıldan daha uzun bir süredir sanatçılar ve sanatseverler yoğun ticarileşme ve daha büyük bir grup tarafından içerilmenin kurbanı olmuştur. Sanatın herkes için, tüm sınıflarda, kültürlerde ve topluluklarda olduğunu söylüyoruz. Occupy Wall Street Hareketinin, bugünkü sanat dünyasının yaptığı gibi sanatın parçalamaktan ziyade bir araya getirme bilincini uyandıracığına inanıyoruz ...” (Fischer, 2011)

Para politikalarının peşine takılan sanat, sanatçı ve kurumların sanatın sesini duyurmasına engel olurlar. Fischer, Occupy’la insanların yaratıcılıklarının uyandığını böylece yeni parametrelerin piyasa şartlarından bağımsız belirleneceğini düşünür. Ne de olsa, sanat herkes içindir (Fischer, 2011).

Sanat dünyasının artık şöhret kültü üzerinden tanımlandığını söyleyen Fischer, müzeleri işgal etmelerinin sebebinin bu kurumların toplumda yarattığı hayal kırıklığı olduğunu söylüyordu. “*Diyalog ve işbirliği için yatay alanların peşinde koşarken kapitalist sanat pazarının boşluğunu anlamın sıcaklığı ve sanatın bir lüks değil bir zorunluluk olduğu inancıyla dolduracağız*” diyordu (Fischer, 2011a).



Noah Fischer. 6 Ekim 2011. Fotoğraf: REUTERS/Lucas Jackson
<http://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/worldnews/8813668/ Occupy-Wall-Street-protests-spread-from-New-York-to-other-cities-in-the-US.html?image=29>

Yates McKee 2016'da yayınladığı Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition adlı kitabında Occupy Wall Street (OWS) hareketinin doğrudan eyleme dayalı bir hareket olduğu için sanatın üretilmesini daha önceki kırılma noktalarına benzer bir biçimde değiştirdiğini söyler (McKee, 2016:237). Occupy hareketini Batı avangardının yaklaşımlarının mirasçısı olarak nitelendiren McKee, dönüşümsel bir tarihi olay yaşandığını söylüyor, eylemi “kollektif bir yaratıcılık ve bir direniş biçimi” olarak tanımlıyordu (2016:156). Ona göre Amerika'daki sınıf ve fırsat eşitsizliğini “Biz % 99'uz”⁸³ sloganıyla vurgulayan Occupy hareketi biyopolitik bir asamblejdi (McKee, 2016:101).

Occupy Wall Street'in ardından 2012'de Berlin Bienali'nin (27 Nisan-1 Temmuz) sergi alanı Occupy Hareketi'ne tahsis edildi. Araştırmacı yazar Irmgard Emmelhainz, Occupy'ın çağdaş sanatın müdahale taktiklerine başvurup “katılımcı

⁸³ “We are the 99 %” Occupy Wall Street hareketi sırasında sıklıkla kullanılan bir slogandı. OWS hareketinin üyeleri sloganı sermaye, üretim ve siyasi iradeyi etkileme gücünü elinde tutan % 1'e karşı duran kişiler arasında birleştirici bir güç olarak kullandılar.

ve anti-elitist kültür pratikleri” sunduğunu düşünüyor. Occupy hareketi sanat ve hayatın iç içe geçmesini sağlayarak ‘kollektif yurttaşlık deneyimleri’ sunmayı başardı (2013:174). Emmelhainz sanatın siyaseti dolaylı yollardan etkileşimle harekete geçirdiğini ve “Çağdaş sanat ile politika arasındaki ilişki düşünüldüğünde, sanatın, ... kapitalizmin ‘gizli’ çelişkilerini açığa çıkarabilme gücüyle, politik eylem ya da katılımın katalizörü olduğunu” dile getirir (Emmelhainz, 2013:171). “Toplumsal hareketlerin giriştiği mücadelelerin merkezinde yaratıcılık ve kültür yatar; çünkü bu mücadelelerin temel araçları bilgi ve iletişim teknolojileridir, bunlar mevcut iktidar yapılarını sorgulama ve alternatif diyalog yöntemleri geliştirmede kullanılabilir” (Emmelhainz, 2013:179).



2012, Documenta, 13.

Occupy, Documenta 13'te de kendini gösteriyordu. Finansal sistemle ilgili sıkıntılarını dile getiren kalabalığın evrimleşmiş bir hali bu uluslararası sanat platformunda kendilerine bir ses edinmişlerdi. Protestoların sistemin adaletsizliğine

bir çözüm getirip getiremeyeceği, fazlasıyla estetik bir hal alan Occupy'ın siyasetten uzaklaştığı tartışılan meseleler arasındaydı.

Occupy hareketleri sanatın merkezine öylesine yerleşti ki, çağdaş sanatın siyasi ivedilik isteyen işlerde yerini bırakabileceği kendi adına yeni bir akım başlatması hiç şaşırtıcı olmazdı.

Occupy Museums hareketinin sonucu da Peter Bürger'in verdiği sistemin çarklarını kırmaya çalışırken sistemin kendisi haline gelen Dada örneğine benzer olacaktı (Bürger, 2004: 104). Occupy hareketlerinden yaklaşık iki yıl sonra, 2013'te New York Modern Sanatlar Müzesi (MOma) Brooklyn Sanatçılar Birliği'nin küratörlüğünde hazırlanan 31 serigrafi baskıdan oluşan Occuprint Portfolyosu'nu bünyesine katıyordu (Holpuch, 2013).

4.5.6. Gezi Parkı Olayları

Gezi Parkı Olayları barış içinde biraraya gelen uzlaşmaz grupların omuz omuza diretilen söyleme karşı durarak aynı sofrada yemek yediği, ortak bir gelecek için yaratıcı bir kamusal alan yarattığı, sosyal medyanın geleneksel medyanın sessizliğine meydan okuduğu bir süreçti.

4.5.6.1. Olayların Seyri

27 Mayıs 2013, Pazartesi Taksim'de Gezi Parkı'nda yapılacak İmar Projesi kapsamında Asker Ocağı Caddesi'ne bakan duvarın yıkılması ve dört ağacın sökülmesi üzerine Taksim Dayanışma grubunun üyelerinden bir grup eyleme başladı. 50 kişi kurdukları çadırlarda parkta sabahladı. Ertesi sabah BDP Milletvekili Sırrı Süreyya Önder'in verdiği destekle yıkım çalışmaları durduruldu. Protestoların ikonik imgesi haline gelen "Kırmızı Kadın" fotoğrafı aynı gün çekildi.



<http://www.cornucopia.net/blog/the-year-that-was-2013/>

29 Mayıs'ta polislerin müdahalesinde çadırlar yandı. 31 Mayıs'ta İstanbul 6. İdare Mahkemesi Topçu Kışlası Projesi hakkında yürütmeyi durdurma kararı almasına rağmen tekrar gerçekleşen sert müdahale eylemlerin hızla yurt çapına yayılmasını sağladı. “Orantısız güç” günlük sohbetlerde kullanılan bir deyim haline dönüştü.

Ali Artun olayların başlangıcıyla ilgili,

“Artık despotluğa dayanamayan kitleler 31 Mayıs 2013'te birdenbire Taksim Meydanı'nı basarak polis zulmüne karşı barikat savaşı başlattılar. Ve birkaç gün içinde, siyasetten men edilerek, piyasalaşmaya ve oryantalleşmeye (çağdaş bir Osmanlı-İslam beğenisine) teslim edilmek üzere olan, diktanın kalesi olarak dayatılan bu meydanı işgal ettiler. Burada arzularına göre, paranın geçmediği, paylaşmaya ve dayanışmaya dayalı komünal bir hayat oluşturdular. Bütün çevrelerine sözler, resimler boyadılar. Eylemlerini şiirselleştirdiler. İçlerinden geldiği gibi bağırdılar, çağırdılar, müzik yaptılar. Zorunlu çalışmayı terk ederek 'oyun oynamaya' daldılar; yabancılaşmaya son verdiler. Ve direniş başka kentleri de ayağa kaldırdı. Bir mucizeydi bu – veya, Althusser'den başlayarak, Lyotard, Rancière, Negri, Bensaïd gibi “1968 filozofları”nın, özellikle de Alain Badiou'nun geliştirdikleri kavramla, bir “olay” (*event*)... Tarihin mekaniğine, rasyonalitesine bir müdahale. Bilgimizin, algılarımızın, duygularımızın sarsıcı bir dönüşüm geçirdiği bir devrim ânı. Badiou'ya göre devrimin yanı sıra, sanat gibi, aşk gibi, buluş gibi. Olayın gücü, onun hakikatleri ortaya çıkartmasında, rıza gösterdiğimiz hegemonik dünyayı teşhir etmesinde saklı.” diyordu (Artun, 2013).

Barikatlarla çevrelenen bölgede barışçı protestolarını sürdüren protestocuların oluşturduğu Taksim komünü, paranın geçmediği, yiyecek, içecek ve ilacın ortaklaşa

kullanıldığı bir alandı. Aynı meydanda omuz omuza duran birbirinden tamamen farklı gruplar varolan siyasi yapıların dışında kültürel ve siyasi seslerini duyurmak istiyordu. Ancak bu farklı seslerin tamamını bünyesinde barındırarak temsil edecek siyasi bir kişi veya kurum yoktu.

1 Haziran sabahı erken saatlerde Anadolu yakasında toplanan bir grup eylemci Gezi Direnişi'ne destek vermek için yürüyerek köprüyü geçti ve Beşiktaş'ta polis gaz bombası ve tazyikli su müdahalesi ile karşılaştı. Ankara'da da devam eden eylemlere Güven Park'ta yine şiddetli bir polis müdahalesi oldu. Aynı gün, hem Gezi Parkı, hem de Kızılay Meydanı yeniden halka açıldı. 1 Haziran itibariyle 48 ilde toplam 939 kişinin gözaltına alındığı belirtildi.

2 Haziran'da artık barışçı eylemden eser kalmamıştı. Taksim'de devrilmiş polis araçları ve otobüslerin biraz ilerisinde eylemciler ortalığı temizliyordu. Gözaltına alınan kişi sayısı 1730 kişiyi bulmuştu. Olayla ilgili derneklerin ve özel kişilerin yaptıkları basın açıklamasında 752 imza bulunuyordu⁸⁴.

3 Haziran'da eylemler daha fazla protestocuyla yurt çapında devam ederken dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan "*Tencere tava, hep aynı hava*" diyerek olayların organize olduğunu düşündüğünü söyleyecekti. Fazıl Say bu tarihlerde İzmir'de verdiği konserlerde bu yoruma atıfta bulunarak konser sonrası tencere ve tava çalacaktı. Aynı gün dönemin Cumhurbaşkanı Abdullah Gül ise "*Demokrasi demek sadece seçim değildir, mesajlar alınmıştır*" diyecekti. 4 Haziran'da Gezi Olayları ilk kurbanını veriyordu. Polisin attığı biber gazı başına isabet eden 22 yaşındaki Abdullah Cömert hayatını kaybetti. Ertesi gün olaylar sonucu yaralananların sayısı 4355'e çıkmıştı.

11 Haziran'da polisin yeniden biber gazı ve basınçlı su uygulamasının ardından Vali "*terör örgütlerinin bayrakları*" nedeniyle Taksim Meydanı'na girildiğini ancak polisin bundan böyle müdahalede bulunmayacağını söyledi.

⁸⁴ 2 Haziran Gezi Bildirisi İçin Bkz. Ek T.

KONDA Araştırma ve Danışmanlık Şirketi'nin Gezi Parkı'nda yaptığı araştırmaya göre, protestoya katılanların % 30.8'i 21-25 yaş aralığında ve % 42.8'i üniversite mezunuydu (KONDA, 2014:6-9). Aynı anket olayları alevlendirenin aslında polis şiddeti olduğunu ortaya koyuyor, protestocuların % 49.1'i polisin aşırı güç kullanımı üzerine parka geldiğini belirtiyordu (KONDA, 2014:18). Kolektif eylemin bir diğer ilginç yönü de kendinden gelişen bir eylem olmasıydı. Bir liderden söz etmek olanaksızdı. Katılımcıların % 93.6'sı herhangi bir grubu, partiyi veya topluluğu temsilen gelmediklerini, sade vatandaş olarak burada bulduklarını belirtiyordu (KONDA, 2014:14). Yine KONDA'nın anketi eylemcilerin 34.1'inin özgürlükler için, 18.4'ü hak ihlallerine karşı hak talebi için burada bulduklarını söylüyorlardı (KONDA, 2014:19).

Ekonomi Tarihi Profesörü Çağlar Keyder Gezi Parkı Olayları sırasında apolitik oldukları düşünülen genç neslin aslında belirli özgürlükler ve dünyaya ait çözüm arayan ivedi meselelerle ilgili nasıl tutkulu davranabildikleriyle ilgili olarak, *“Türkiye’de 1980’ler sonrasında ... yeni tür bir orta sınıfın oluşmaya başlaması kendi yaşam koşullarına, bilgi alanlarına, uzmanlık sahalarına önceki nesillerin eskimiş kurallarının hükmetmesine razı olmayacak gençlerin sayısını artırdı”* der. Keyder, 1990’lardan itibaren sayısını hızla artıran özel üniversitelere giden orta sınıf gençlerin hayatla ilgili yüksek beklentilerinden ve bu beklentileri, denetlemeye, yönlendirmeye hatta yok saymaya meyilli bir iktidarın varlığından bahseder (Keyder, 2013:3). Keyder’e göre, bu gençlerin *“işçi sınıfı ile ilişkilendirdiğimiz toplumsal hareketlere fazla rağbet etmeyeceğini”* ancak onların bireysel özgürlükler ve bu özgürlüklerin kısıtlanması ve ekolojik farkındalık gibi konulara yönleneceğini beklemek yanlış olmaz (2013:1).

Olaylarla ilgili yorum yapan Amerikalı siyaset bilimci Francis Fukuyama'nın görüşleri Profesör Keyder'in görüşlerinin aynası niteliğindedir. Fukuyama dünyadaki siyasi karmaşanın ana temasının hükümetlerin yeni refaha karışan eğitilmiş kesimin beklentilerini karşılamakta aciz kalması sebebiyle ortaya orta sınıf devriminin varlığından bahsedecektir (Fukuyama, 2013). Modern orta sınıf siyasi karmaşaya sebep olmakta ancak sürekli bir değişim gerçekleşmemektedir.

Fukuyama Gezi Protestolarının ortasında yaptığı bu gözlemlerde Gezi'nin de bu durumlardan farklı olmayacağı görüşünü dile getirir.

13 Haziran 2013'te Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Görevlisi Nazan Üstündağ, "Marjinal Gruplara Övgü" yazısında "*Marjinal grupların hepsi yasaldir. Yasal olmalarına rağmen devlet tarafından sürekli saldırıya uğradıkları ve gazlandıkları için devlet şiddetini iyi tanırlar ve bu şiddete mukavemet etmeyi bilirler*" diyor, hakikatin ancak direniş ve eylemle mümkün olduğunu söylüyor, direnmenin karşısında iktidarın yalanlarının etkisini yitireceğini ekliyordu (Üstündağ: 2013). Üstündağ'a göre iktidar arkasına aldığı yüzde elli oyu diğer yüzde elli marjinalleştirmekte kullanıyordu ve Gezi Parkı da aslında buna karşı bir isyandı (Üstündağ: 2013).

Olaylara dönmek gerekirse, ilerleyen günlerde yine başka ölümlere neden olan polis şiddeti vardı. 14 Haziran'da Ankara'da Ethem Sarısülük polisin başına attığı gerçek mermi sonucunda hayatını kaybetti. 15 Haziran'da Taksim Gezi Parkı girişinde Mehmet Özer'in 2 Temmuz 93 Madımak katliamı ile ilgili fotoğraf sergisi sergilendi. Ancak serginin açılmasını takiben polis Gezi Parkı'na yeniden müdahale etti. Parkın girişi kapatıldı. Ardından polis Divan Oteli'nin lobisine taşınmış olan geçici kliniğe biber gazıyla saldırdı. 16 Haziran'da Ankara'da Ethem Sarısülük'ün cenazesinde yeniden polisin aşırı güç kullandığı tesbit edilecekti. 17 Haziran'da Taksim Meydanı Duran Adam protestosuna sahne olacaktı.



Performans sanatçısı Erdem Gündüz, akşam saat 18:00’de meydana yüzü üzeri Atatürk bayraklarıyla kaplı Atatürk Kültür Merkezi’ne dönük bir şekilde hareketsiz “durmaya” başladı. Etrafında toplanan vatandaşlar da ona eşlik ettiler. Gezi olayları sırasında polisin tam anlamıyla çaresiz kaldığı anlardan biri de buydu. Sanatçı sekiz saat hareketsiz durduktan sonra eylemini sonlandırır da yurt çapında ona eşlik edenler sivil itaatsizlik eylemlerini bir süre daha devam ettirdiler.

Fransız Filozof Alain Badiou 18 Haziran tarihli “*Türkiye: Gerçek Bir Tarihi İsyan Mı?*” yazısında “hükümetin baskıcı ve gerici uygulamalarına karşı büyük bir harekete öncülük eden” hükümetin polisi haline gelmiş polisin aşırı güç uygulamalarına karşı duran, eğitilmiş bir gençlikten bahsediyor, bu ana “*Tarihin Yeniden Doğuşu*” adını verdiğini ekliyordu.

Badiou,

“eğitilmiş gençlik onları tarihi bir ayaklanmanın diğer potansiyel aktörlerine yakınlatacak adımları atmalıdır. Hareketlerinin heyecanını kendi sosyal varlıklarının dışına yaymalıdırlar. Geniş kitlelerle birlikte yaşam, düşünce, yeni siyasetin pratik yeniliklerini paylaşım araçları yaratmalıdırlar... Buna kitlelerle bağlantı denir. O olmadan, şu anki hayranlık uyandıran başkaldırı daha uyumlu ve köleliğin daha tehlikeli bir haline dönüşerek sona erer: bizim kendi kapitalist toplumlarımızda alışık olduğumuz gibi” diyordu (Badiou, 2013).

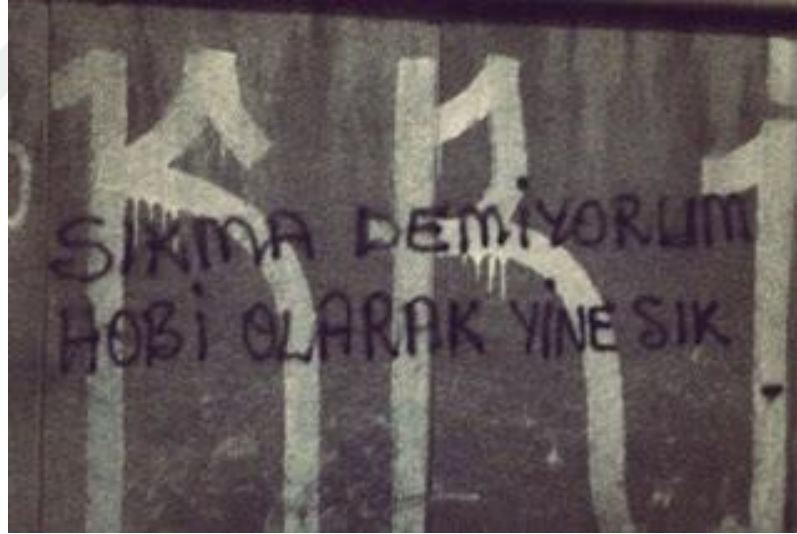
8 Temmuz’da Vali Avni Mutlu tarafından tekrar açılan Gezi Parkı’na gelen vatandaşlar iki saat sonra başlayan ve gece boyunca süren polisin attığı biber gazı ve plastik mermilere maruz kalacaktı. Taksim Dayanışması’nın pek çok üyesi tutuklandı. 3 Haziran’da sivil elbiseli kişiler tarafından ağır yaralanan Ali İsmail Korkmaz 10 Temmuz’da hayatını kaybetti.

Milliyet gazetesi, Gezi Parkı protestolarını ele alış biçimi nedeniyle Köşe Yazarı Can Dündar’ın işine 1 Ağustos’ta son verdi. Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Gezi

Parkı Olayları ile ilgili yazıları nedeniyle 81 gazetecinin işine son verildiğini belirtiyor.

3 Ağustos'ta Gezi Parkı yine polisin aşırı güç kullanımına sahne oldu. 19 Ağustos'ta Antakya'da Ali İsmail Korkmaz'ın anısına yapılan gösteriye polis aşırı güçle müdahale etti. 20 Ağustos'ta Antalya'dan İstanbul'a polisin tavrını eleştiren küçük bir grubun yaptığı “adalet yürüyüşü” yine biber gazı ve aşırı güç kullanılarak durdurulmaya çalışıldı (Amnesty International, 2013).

Şehrin ortasında kalan son yeşil alanlardan birinin neo-liberal ekonomik uygulamaların bir tanesine feda edileceği fikri üzerine küçük bir protesto olarak başlayan direniş her geçen gün daha fazla taraftar topladı. Demokratik toplumların en temel haklarından barışçı toplantı hakkı ve protesto etme hakkı Hükümetin polisini halka karşı aşırı güç kullanmaya teşvik etmesiyle baskı ve zulme dönüştü.



Gezi Parkı'ndan bir Duvar Yazısı

“Yeter artık, polis çağırıcım”, “Direnmeye gittim, gelicem”, “Biber gazı sıkmanıza gerek yoktu bayım, zaten yeterince duygusal çocuklarız”, “Her şey bir gaz ve toz bulutuydu; sonra hayat başladı”, “Bu biber gazı bir harika dostum” gibi mizah dolu sloganlar, duvar yazıları, pankartlar, müzikli eylemler/gösteriler, konserler ve performanslar direnişi estetik bir boyuta taşımıştı.

Gezi Olayları, “Evet, pembeye boyanmış dozeri, Duran Adam’i, gaz maskeli semazeniyile direniş bütün gaza ve karşılaştığı şiddete rağmen estetikti. Moda deyimle sanatın kendisi bizzat hayat haline gelmiş, beyaz küp galeriler ve sermaye destekli bienallerden özgürleşmişti” (Şimşek, 2015:27).

4.5.6.2. Gezi Olayları’nın Ardından

Kongar, Gezi Olayları hakkında,

“Toplumunun kendi kaderini tayin etmeye dönük güçlerinde son otuz yılın yarattığı tahribatı onarma yolunda beklenmedik bir sıçramaydı... Gezi Parkı’ndaki genç yüreklerin direnişiyle başlayan ve Taksim Meydan’ında önce ülkeye sonra tüm dünyaya yayılan demokrasi haykırışı tarihe geçti. Artık her yer Taksim her yer direnişti! Türkiye belki de tarihinde böyle bir ay hiç yaşamadı... 2013’ün Mayıs ayının son günlerinde başlayan ve yine Haziran ayının son günlerine kadar süren bir ayda halk, mücadelesiyle tarihe notunu düştü” der (Kongar 2013:95).



Žižek Gezi Olaylarının Laik sivil toplumun İslami otoriter rejimi protestosu şeklinde basite indirgenemeyeceğini söyler. Aslında olan kamusal alana müdahaleye antikapitalist bir tepkidir. Kamusal alanın serbest piyasa özelleştirmesi ile otoriter İslam arasındaki ilişki böylece ortaya çıkar. Köktendincilik ve serbest piyasa

birbirini dışlamazlar, bilakis el eledirler. Bu da “*demokrasi ve kapitalizmin ‘sonsuzluk dek sürecek’ evliliğinin boşanmaya yaklaştığını gösterir*” (Žižek, 2015:122-123).

Michael Hardt Gezi Olayları’ndan bir yıl sonra Boğaziçi Üniversitesi’nin Boğaziçi Chronicles programında Gezi Hareketi’nin geniş bir kitleye hitap etme potansiyeli sunduğunu ve cinsiyet, din, ırk meseleleri üzerinden ayırılmış bir topluma bütünleşme olasılığını ortaya attığını söyler (Hardt, 2014)

4.5.6.3. Gezi’deki Estetik

Fulya Erdemci “Gezi ve Sanat” başlıklı yazısında anıtların tepeden inme formlar olarak kendilerini kabul ettirdiklerine ve ideolojik temsiller olduğuna dikkat çeker. Bu bağlamda, Gezi parkı direnişini de “*çoklu kamuların, hatta birbiriyle karşıt görüşlerin, ortak imgeleme aşağıdan yukarıya örgütlenen üretimlerine işaret eden eylem, performans ve müdahaleleri alternatif anıtlar*” olarak görmeyi önerir (Erdemci, 2015:159).

Erdemci’ye göre, Nicolas Bourriaud’nun birlikte-varolma ölçütüyle kavramsallaştırdığı “ilişkisel estetik” ve önerdiği sosyalleşme modelleri veya Rirkrit Tiravanija’nın yemek veya içmekle ilişkilendirdiği projeler, Gezi sırasında Anti-kapitalist Müslümanların düzenlenmesine ön ayak olduğu “Yeryüzü sofraları”⁸⁵ kadar kamusalılığı görünür kılmıyordu (2015:160).

⁸⁵ Gezi Direnişini takip eden 9 Temmuz’da Ramazan ayını birlik, beraberlik ve kardeşlik duygularıyla karşılamak üzere lüks Ramazan sofralarına bir alternatif olarak tasarlanan ve Galatasaray Lisesi önünden başlayarak Taksim Meydanı’na kadar kurulan sofralar Direnişle özdeşleşti.



Yeryüzü Sofrası, 10 Temmuz 2013

<http://t24.com.tr/haber/muhalik-musلمانların-yeryuzu-sofrasi-bugun-fatihte-kuruluyor,234053>

Erdemci'ye göre direniş “...kutuplaşma üzerine kurulmuş politik retoriğe karşı yüksek bir sivillik ve toplumsallık anlayışıyla ortaya çıktı. Ortak zeka, mizah ve yaratıcılığın patlamasıyla kamusal alanı baskılayan yapılar yarılarak, kamusal alan ve mekan açıldı” (Erdemci, 2015: 157).

Emrah Kolukısaoglu ile yaptığı görüşmede, Hasan Bülent Kahraman 2000'lerde Türkiye'de siyasetin büyük bir değişime uğradığını, bu değişimin de sanatın kendisine dönmesine sebep olduğunu belirtir. Kahraman'a göre, sanat, siyasi ve sosyal kimliğinin yerini daha romantik bir kimliğe bırakıyor, genç kuşak ve bu kuşağın daha lirik, figüratif ve fantastik anlatımıyla yepyeni bir sanat ortamı ortaya çıkıyordu. Bu değişimin estetiğın içinde aynı zamanda siyasetin de olabileceğini ortaya koyduğunu söyleyen Kahraman Gezi Olaylarının içinde muazzam bir estetik olduğunu dile getirir. “...güzelin en az politik olan kadar, şiirsel olanın en az politik olan kadar devrimci olabileceği öğrenildi” diyen Kahraman, “*Estetik olan dünyayı değiştirme gücüne sahiptir... (Gezinin içinde) İroni vardı, ironik olan dünyayı değiştirme gücüne sahiptir*” sözleriyle Gezi'yle ilgili görüşlerini aktarır (Kahraman'dan aktaran Kolukısaoglu, 2014).

David Batty İstanbul Bienali ile ilgili yazısında Gezi Protestolarının ve polis şiddetinin Bienali gölgede bıraktığı endişesini dile getirir.

Bienal küratörü Fulya Erdemci'nin Ocak ayında önerdiği programda Gezi Olayları sonrası yaptığı değişiklik nedeniyle aldığı eleştirilerden bahseden Batty belki de *“kamusal alanı nasıl daha etkili bir biçimde dönüştürebilecekleri konusunda Taksim eylemcilerinin deneyimlerinden yararlanma ve onlardan öğrenme fırsatını”* kaçırmış olabileceğini söyler. Aynı makalesinde sanatçı Ahmet  ğ t' n, *“Bir yerlerden izin koparmaya çalışmak, e-mailler göndermek vakit kaybıdır. Gezi'de bunun tam tersi yapıldı. İnsanlar doğaçlama bir biçimde harekete geçtiler; kolektif olarak organize olmak hususunda hayli hızlı ve de etkiliydiler. Bienal bu deneyimden beslenebilirdi”* sözlerine de yer verir (Batty, 2013).

Hanru Altındere ve Evren'le söyleşisinde, gezi olaylarının estetik boyutunu değerlendirir. Gezi Olayları'na sanatçıların *“farklı yollardan etkin bir biçimde dahil”* olduklarını, olaylar sırasında gerçekleştirilen arşivlemenin çok değerli olduğunu söyler. Duran Adam performansına da değinen Hanru, *“Duran Adam, çok sembolik bir medya figürüne dönüştü. Böyle bir bağlamda performans yapabilmenin yollarından biriydi bu da. Ama kitle medyasının pazarlamacılığı tarafından hızla tüketilmesi tehlikesiyle karşılaştı”* der.

Hanru'ya göre, *“Gezi... her bireyin bireysel olarak performans gösterebileceği bir platform oluşturan çok yoğun düşünme süreçlerini tetiklemeye de devam ediyor.”*(Hanru'dan aktaran, Altındere, H. ve Evren, S. 2015:191)

Gezi Olayları yurt içinde olduğu kadar yurt dışında da geniş yankı uyandırdı. İtalya'nın en önemli  ağdaş müzelerinden biri olan MAXXI Müzesi, 11 Aralık 2015 – 8 Mayıs 2016 tarihleri arasında Hamra Abbas, Can Altay & Jeremiah Day, Halil Altındere, Emrah Altınok, Herkes İçin Mimarlık, Volkan Aslan, Fikret Atay, Atelier Istanbul: Arnavutköy, Vahap Avşar, İmre Azem ve Gaye Günay, Osman Bozkurt, Angelika Brudniak ve Cynthia Madansky, Hera Büyüktaşçıyan, Antonio Cosentino, Burak Delier, Cem Dinlenmiş, Cevdet Erek, İnci Eviner, Extramücadele, Nilbar Güreş, Ha Za Vu Zu, Emre Hüner, Ali Kazma, Sinan Logie ve Yoann Morvan, Mülksüzleştirme Ağları, Nejla Osseiran, Ceren Oykut, Pınar  ğrenci, Ahmet  ğ t, Didem  zbek, şener  zmen, PATTU, Didem Pek n, Zeyno Pekünlü, Mario Rizzi, Sarkis, Superpool, şANALarc, Ali Taptık, Serkan Taycan, Cengiz

Tekin, Güneş Terkol, Nasan Tur'un katılımı ve Hou Hanru, Ceren Erdem, Elena Motisi ve Donatella Saroli'nin oluşturduğu küratöryal ekiple 'İstanbul: Tutku, Neşe, Öfke' (İstanbul: Passion, Joy, Fury) adlı Gezi Parkı olayları sergisini düzenliyordu (Radikal, 2015; MAXXI, 2015). Serginin katalog yazıları, kentleşmenin sorunlarına ve mutenalaştırma çalışmalarının kentin sosyal yaşamındaki etkisine değinirken Gezi Direnişi sırasında biraraya gelmez uzlaşmaz grupların birlikteliğini anlatıyordu (İstanbul: Passion, Joy, Fury. 2015:4).

Her sanat yapıtı toplumu ilgilendirdiği ölçüde siyasiyse bile, bazı işler "*insan hakları, yozlaşma, sınıf, güç ve paranın dağılımı*" gibi meselelere daha doğrudan el atar. Son 15 yılın en siyasi işleri adı altında bir derleme yapan Dale Eisinger 13. Venedik Bienali'nde "Occupy Gezi Solidarity Demonstrations at the Venice Biennale" adı altında gerçekleştirilen eylemi bir sanat yapıtı saymanın gerekliliği üzerinde durur. Eisinger'e göre, Venedik Bienali adeta kutsal bir sanat mekanıdır ve bu mekanda gerçekleştirilen bir gösteri, "*... sanat-müdavimlerinin ve estetlerin hala inkâr edilemez bir toplumsal ve politik bilince sahip olduklarını hatırlatır*" (Eisinger, 2013:The 50 Most Political Art Pieces of the Last 15 Years).

Tasarım ve Şiddet (Design and Violence) küratörlüğünü MoMA Mimarlık ve Tasarım Departmanı'ndan Paola Antonelli'nin yaptığı, şiddetin çağdaş toplumda kendini nasıl gösterdiği üzerine çalışmalar yapan online bir deney olarak başladı. Tasarım ve Şiddet, hegemonyanın elinde bir araca dönüşen şiddetle bir şekilde bağlantısı olan tasarım objelerini, projeleri veya kavramları biraraya getirir. Tasarım ve Şiddet deneysel projesi şiddetin yepyeni biçimlerde kendini gösterdiği protestolarda günlük objelerin nasıl farklı katmanlarda, farklı anlamlara ulaştığını gösterir. Siyasi Protestolarda Hacklenen Objeler, Tasarım ve Şiddet deneyi bünyesinde, çeşitli protestolarda kullanılan farklı objelerin biraraya gelmesiyle oluşmuş bir araştırma projesiydi (Werner ve Sunder-Plassmann, 2015: 2).

Objelerin seçimi için küratörlerin gerekçesi bu şekildeydi:

“Bu proje için şiddetle karışık ilişkileri olan pek çok farklı tasarım objesi, proje ve kavram seçtik. Bunlar kimi zaman şiddeti bir yandan mümkün kılarken diğer yandan üstünü kapatıyor, kimi zaman sonradan eleştirebilmek için halihazırda besliyor, kimi zaman da bir şiddeti engellemek adına bir diğer türüsünü başlatıyor. Sergideki her şey 2001’den sonra üretildi. Bu yılı şiddetin tarihini dört farklı boyutta değiştirdiği için milat olarak seçtik: Terörizmle Savaş (GWOT), savaş taktiklerinde simetriden asimetriye geçiş, askeri güce alternatif olarak gerilla toplum hareketleri ve siber savaşın yükselişi tarihin tam bu noktasında başladı.”

Sitede tartışılmaya açılan konular arasında Gezi direnişi sırasında ortaya çıkan objelerin de bulunduğu ‘Kaçırılmış Objeler’ vardı. Gezi protestoları sırasında ev temizliği için kullanılan sprey şişelerinin içlerine süt ve su karışımı konması, böylece biber gazının etkilerinin azaltılması ve boya maskeleriyle deniz gözlüklerinin biber gazına karşı maske olarak kullanılması projenin “tasarım ve şiddet” başlığında birkaç örnek obje olarak karşımıza çıkıyor. Gereksinimden doğan bu yeni tasarımlar bedeni koruyor, tıbbi malzeme olarak kullanılıyor ve hatta kendi sınırlarının çok daha ötesine ulaşarak protestonun ve protestoya karşı iktidarın tepkisinin bilgisini veren sembollere dönüşüyorlardı. Yeni bir amaç edindirilmiş bu objeler, kitle hareketleri sırasında ortaya çıkan yaratıcılığın ve pratik zekanın bir kanıtı olarak görülüyordu (Werner ve Sunder-Plassmann, 2015: 30-31).

4. 6. 2000 Sonrası Sanatta Siyasi Temsil Örnekleri

Tezin bu bölümünde Çağdaş Türk Sanatçılarından bazı örnekler verilecektir. Sanatçıların belirli bir tema üzerinden veya kronolojik bir serimi yapılmamıştır. Daha çok farklı siyasi sanat örnekleri üzerinde durulacaktır. Cinsiyet siyaseti, kimlik siyaseti, özgürlükler, ahlak anlayışı ve temel haklar gibi günümüz siyasetini meşgul eden farklı temalar üzerinden kısa bir değerlendirme yapılacaktır.

4.6.1. Şükran Moral

1962 Samsun doğumlu Şükran Moral muhafazakar ailesinden uzaklaşarak önce Marmara Üniversitesi resim bölümünde daha sonra Ankara Üniversitesi'nde eğitimine devam eder. Sanatçı, Roma Güzel Sanatlar Fakültesi mezunudur. Moral, Türkiye Çağdaş Sanat sahnesinde en tartışılır performans, video sanatı ve enstallasyon sanatçılarından biridir. 1990'lardan itibaren Türkiye ve Avrupa'da çeşitli sergi ve Bienallerde boy gösteren Moral'ın sanatsal pratikleri cinsel kimlik tartışmalarının tam merkezine oturan Yoko Ono, Carolee Schneeman, Maria Abramovich ve Nil Yalter gibi sanatçılarla paralel bir düzlemde okunabilir. Moral aynı zamanda gelenek, din ve eril iktidar meselelerine de müdahalelerde bulunur.

Moral'ın 1994'te yaptığı ilk ses getiren işi "Sanatçı" da Moral çarmıha gerilmiş İsa gibi yarı çıplak poz verir. Aslında Türkiye'de kadın sanatçı olmak ne anlama gelir sorusuna cevap olarak yaptığı bu iş dünyada bir kadının ilk defa İsa olarak çarmıha gerilmesinin canlandırılmasıdır.

Moral'ın 1996'da yaptığı ve 1997'de 5. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katıldığı Speculum'da jinekolojik muayene edilmek üzere olan bir kadının bacakları arasına yerleştirilmiş kırmızı ekranlı bir televizyon görürüz. Elbette, o dönemde söylemi manipüle eden sosyal medya değil, televizyondur. Televizyonun monitöründe 4 ayrı video seyredilebilir. Moral, kırmızı renkle bir taraftan Türkiye'de dayatılan bekaret meselesine gönderme yaparken diğer yandan da kendi deyimiyle "konuşan, gösteren ve kurgulayan bir vajina" yaratır (Yardımcı, 2005:155).

1997’de Bordello ve Hamam adlı erkek bakışını ve topluma egemen maskülen söylemi eleştiren çok tartışılacak videolarını yaptı. Her iki mekanda da (genelev ve erkek hamamı) kadının birey olarak varolmadığına dikkat çeken Moral’a göre tüm sanat tarihi zaten bu söylem üzerine kurulmuştur (Friedman, 2014).



1997, Bordello.

<http://www.ilkrauntsergi.com/category/sanatcilar/sukran-moral/>

2007’de 2003 tarihli Zina adlı işiyle 51. Venedik Bienali’ne katılır. Performansta belden aşağısı toprağa gömülü sanatçı bazı Müslüman ülkelerinde zina suçuna uygulanan recm cezasına işaret etmek için bu performansını gerçekleştirir. Başına beyaz bir örtü örtülür ve cezasını çekmeye hazır bekler.



Zina, 2003.

2010’da gerçekleştirdiği Amemus performansı yine çok konuşulacaktı. Galeri Casa dell’Arte’de 147 davetlinin katıldığı performansta Moral’ın bir kadın aktrisle cinsel ilişkisi tüller ardından izlendi. Performansın pornografi olduğu gibi oldukça çatışmalı yorumların ve ölüm tehditlerinin ardından Moral artık Türkiye’de performanslarını sergilememe kararı aldı.

Performansla ilgili sanatçının yaptığı yorum şöyleydi;

“20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar gelen süreç, insan bedeni ile ilgili politikaların ele alındığı performans sanatı ve türevlerinin örnekleri ile dolu. Bu, Marina Abramovic, Tracey Emin gibi isimlerin de yer aldığı bir süreç ve temelinde 1960’ların hippie hareketi, cinsel özgürlük mücadeleleri ve feminist hareketlerin başkaldırıları yer alıyor. Bu bile başlı başına politik bir gösterge ve bu gösterge, iktidarların bedenler üzerinde kurduğu hegemonyanın varlığının belirtisidir: Bedeni kontrol altına almak ve arzu ettiği şekli vermek...Düşünceleri saf aklın yerine, eylemdeki bedenin özgürleştireceğine inanıyorum. Bu noktada önemli tabulardan birisi “cinsellik”. Cinsellik, iktidarların “yasakladığı” alanların başında yer alıyor. Örtük olarak masa altına süpürülen “heteroseksüel” ilişkilerin varlığının yanında, yüz çevrilen “gay/lezbiyen” ilişkilerin normal dışı olarak kodlanması da dikkat çekmek istediğim önemli bir konu...(Bu performanstaki “sevişme”)... bir “ahlak” sorununun ele alınmasıdır...Belki de çalışmada sorgulanabilecek olan, galerideki

“sanatın” yeryüzüne inmesi ya da bir gündelik olgu olarak cinselliğin “sanatın fildişi kulesine” çıkması çizgisindeki “sınır ihlali”nin olup olmadığıdır” (Milliyet, 2010).

Eril hegemonyaya boyun eğme, iktidarın, geleneğin ve inançların bedene müdahalesi, çatışma ve barış gibi siyasi meselelere doğrudan işaret eden performansları ve işleriyle gündeme gelen Moral, bir süredir Türkiye’de performans yapmadığı gibi İtalya’da da sanatsal üretimi oldukça zayıftır.

4.6.2. Canan (Şenol)

Topluma eleştirel bakabilen genç nesil sanatçılardan Canan (Şenol) eserlerinde mizah duygusuyla estetik anlayışını birleştirmeyi başaran sanatçı eril hegemonyanın söylemi olduğunu düşündüğü medeni kanunun ona dayattığı soyadlarını reddeder. Sanatında fotoğraf, minyatür, video ve performans gibi farklı medyalar kullanan Canan kendini ideoloji, iktidar tarafından şekillendirilen ‘kadın’ imgesi, din ve aile üzerine işler yapan bir kültür işçisi olarak görür ve işlerinde bedenini ön plana çıkarır. Kadın bedeni tarihsel ve kültürel boyutuyla yaşamın hemen her alanında hedefe yönelik kullanılan bir araç olarak varolmuştur.

1992 Marmara Üniversitesi Ekonomi Bölümü ardından 1998’de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü’nde eğitim alan Canan 2006’da Boston’da Güzel Sanatlar Müzesi Okulu’nda eğitimini tamamladı. İstanbul Koç Müzesi, Almanya Laden No:5, Kopenhag’da KBH Kunsthal ve Amsterdam Festival De Rode Loper’de kişisel sergiler açan Canan sayısız toplu sergide işlerini sergileme imkanı buldu. Aynı zamanda 2001’de İspanya’da Valensiya Bienali ve 2005 ve 2009’da İstanbul Bienali’ne katıldı (Turkish Culture). Canan’ın işlerinde aktardığı hikayeler kişisel olsa da aslında sanatçı hikayelerini evrenselleştirerek her kadının kendinden bir öykü bulmalarını sağlar.

2003 yılında yaptığı “Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum” adlı işinde toplumdaki cinsiyetçi söylemlerin baskısının yol açtığı cinsel suçları açığa çıkarmayı hedefler. Oyuncak bebeklerle kurguladığı bu enstalasyonda ensest bir ilişki fotoğraflanırken bir yandan da tecavüzü sessizce seyreden – ya da röntgenleyen – kardeş de dikkat

çeker. Yerleşik kurumların söylemlerinin “*aile mahremiyeti*”ne karışmaktansa, sessiz kalmayı tercih etmeleri toplumun ensest ilişkiye bakışını özetler.

Aynı yıl burslu olarak gittiği Almanya’da Schloss Balmoral’de gerçekleştirdiği “Bir Varmış, Bir Yokmuş” sergisinde Canan idari, dini ve toplumsal yapıları sorunsallaştırır. Kızı Nisa’nın Barbie bebeklerini kullanarak yaptığı işinde bebekler şiddet sahnelerinde fotoğraflanmıştır. Yetişkinler için Masallar’da toplumsal maskelerin düştüğü aile mahremiyetinde eşinden dayak yiyen kadınları ele alır.

Bir diğer işi, Çeşme’de Duchamp’ın Çeşmesini alır ama saptamasını tersine çevirir. Duyulmadı, Görülmedi, Bilinmiyor işindeyse bu şiddeti uygulayanların yanı sıra sessiz kalan çevreyi ve komşuların da suçlu olduğunu ima eder. (Dr. Daniele Perrier Publications, 2003).



Canan Senol, once upon a time 2003
Bad Ems, Laden No 5, Ausstellungsansicht
<http://www.perrier.at/publications/textsinenglish/canansenol/index.html>

Kamusal alan'da gerçekleştirilen bu sergi çocuklar için uygun olmayacağı düşüncesiyle Canan sergi mekanının yanlarını kapatır, ve çocukların boylarının erişmeyeceği yükseklikte gözetleme deliklerini andıran delikler açar. “*Zaten gözetlenme, gözetlenerek kontrol altına alınma ve normalleştirme kavramları üzerinden iş ürettiğim için ve aile de bunun için vazgeçilmez bir iktidar alanı olduğu için böyle bir yol izledim*” der. Aslında sanatçı bir nevi oto sansür uygulamıştır (Kaptanoğlu, 2010).

Açılış akşamı polis gelir ve sanatçıyı çocuğuyla birlikte alır ve sergi alanına götürür. Sanatçı serginin zaten kendi içinde işlediği şiddetin bir biçimini polis şiddeti olarak yaşar. Neyse ki, bir hafta sonra sergi yeniden açılır. Türkiye'de olduğu gibi yurtdışında da gizli bir sansür söz konusu vardır. Sanatçı sergileme imkanı bulamadığından kendiliğinden sansür uygulanmış olur. Bu Canan'a göre sansürün en tehlikeli biçimidir, çünkü kimse sansüre uğradığımızı bilemez (Kaptanoğlu, 2010).

Ticari bir meta olarak her zaman popüler olan kadın bedeni her iktidarın siyasi söyleminin de sömürüsüne uğrar. Güler İnce'yle yaptığı bir söyleşide, Canan 2007 tarihli video performansı “hicap” adlı çalışmasıyla ilgili “*...Türkiye modernizmi inşa sürecini “surete” çekidüzen verme üzerinden gerçekleştirdi ve bunu kadın bedeni üzerinde yaptı*” der. Batı'nın Doğulu kadını hep çarşafli kadın imgesi üzerinden tanıdığını, Doğu içinse Batılı kadının çıplaklığının hep ön planda olduğunu söyler. Canan kamusal alanda örtülü kadını yok sayan politikalar kadar türban takan kadınların kamusal alanda kendilerini bu kumaş parçalarıyla tanımlamalarına da karşı olduğunu dile getirir (İnce, 2009).

Canan, Michel Foucault'dan çok etkilendiğini ve işlerinde sık sık ondan esinlendiğini söyler. Michel Foucault'ya göre iktidar her yerdedir ve iktidarın olduğu her yerde direniş vardır (Foucault, 1978:95). Ancak iktidar hukuka benzeyen bir güç değildir. Sadece otoriteden değil, aynı anda pek çok farklı açıdan kendini gösterebilir. Bilgiyi ve söylemi hem üretir, hem şekillendirir (Foucault, 1978:11-12).

Toplumsal cinsiyet ve beden iktidarın enstrümanlarıdır ve neyin görünür neyin görünmez olması gerektiğini iktidarın söylemi belirler.

Canan'ın Foucault'dan esinlenerek işlerinde ele aldığı biyoiktidar kavramı bir devletin insan kaynaklarının üretiminin ve yönetiminin beraberinde getirdiği teknolojiler, bilgiler, söylemler, politikalar ve uygulamalardan bahsetmek için kullanılır. Biyoiktidarın ayırt edici niteliği tüm toplumun kontrol edilmesine izin vermesidir. Biyoiktidar modern ulus devletin ve modern kapitalizmin ortaya çıkışında önemlidir.

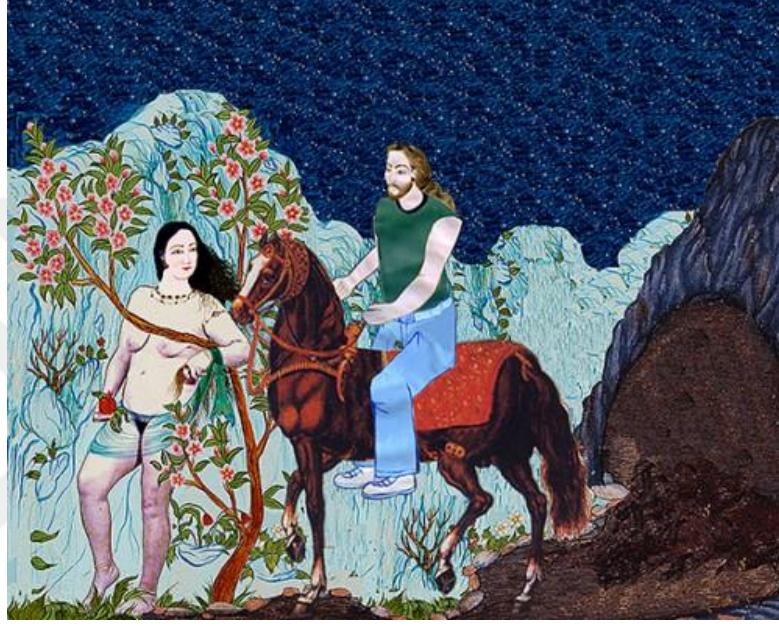
Terim tam anlamıyla “bedenler üzerine kurulan iktidar”dan bahseder. Canan da, “...Yerleşik kurumların ürettiği söylemler ve uyguladığı politikaların öncelikle kadınlar olmak üzere tüm toplum üzerinde kurduğu baskıyı vurgulamak üzere, cinsel istismar, aile içi şiddet, toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği zorunluluklar gibi konuları yapıtlarında ön plana çıkarır” (Yılmaz, 2010:126).

Biyoiktidar kavramının yanı sıra, Michel Foucault'nun disiplin etme ve cezalandırma kavramlarıyla da çalışan Canan, Foucault'nun Bentham'dan ödünç aldığı Panoptikon⁸⁶ metaforunu kullanır. Foucault'ya göre, benzer disiplinler teknikler, hepsi de bireylerin yararlılık artırmasına odaklı, hapisane modeline göre inşa edilmiş cezaevi benzeri kurumlarda (okullar, hastaneler, tımarhaneler, fabrika ve kışlalarda) geliştirilir. Karakteristik bir biçimde modern olan bu kurumlar, daha aydınlanmış ve rasyonel bir çağın insani ürünleri değil, yayılmacı bir iktidarın daha etkin ve tedirgin edici araçlarıdır. Bir tür toplumsal sözleşme mekanizması gibi çalışırlar. Bireyin her anını ve alanını düzenleyerek uzlaşmacı vatandaşlar elde etmeyi hedefleyen bu kurumlar, toplumsal disiplinin bekçileridir.

⁸⁶ Bir hapisane planı olarak düzenlenen Panoptikon'un temelinde yatan ilke, tek odalı hücrenin içindeki sakine saklanacak hiçbir yer bırakmaması, buna karşılık dış cephedeki duvarın penceresinden gelen dış ışığın kuledeki nöbetçilere mahkumun her hareketinin bir silüetini izleme olanağını sağlamasıydı. Jeremy Bentham'ın yaklaşımına göre, gözlemlenen, her yanlış davranışının ceza getireceğini bilen, ama davranışlarının aslında ne zaman gözlemlendiğini bilmeyen mahkum, aklını başına toplayarak her zaman izleniyormuşçasına davranmaktan başka seçeneği yoktu. Böylece bizzat kendi hareketlerini kollamak durumunda kalacaktı. Bentham'ın tasarladığı mükemmellikte bir Panoptikon henüz inşa edilmedi ama bugün neredeyse tüm toplumsal hayata Panoptikon ilkeleri uygulanmaya çalışılıyor. Tüm dünya devasa bir Panoptikon'a dönüştürülüyor.

Özel olan politiktir⁸⁷ söylemini içselleştiren Canan hegemonyanın gücünü;

“Özel hayatımızda günlük temizliğimizden tut, cinsel yaşamımıza, bireysel ilişkilerimize; üremeden tut, toplumsal yaşayışımıza kadar özel yaşantımızı belirleyen belli kurallar var. Bunlar, ister devletin, ister gelenek göreneklerin koyduğu kurallar olsun, kendi içimizde oto-kontrolle uyguladığımız şeyler. Nasıl giyineceğimizden nasıl yıkanacağımıza kadar belirlenmiş” sözleriyle ortaya koyar (Sönmez, 2016).



Canan. İbretnüma. 2009. <http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/jameel-odulu/>

Ingrid Commandeur’la yaptığı bir söyleşide Panoptikon’un kadının vücudunu siyasi bir araç olarak kullanan, dini, toplumsal ve idari güçlerin bir bütünü olarak gördüğünü söyler. Panoptikon, evrensel bir modeldir (Commandeur: 2010).

Biyopolitika, denetim mekanizmalarının bireyi çepeçevre sararak bireyin kendi iradesinin hep kendi dışında belirlenmesini sağlar. Hür iradeyle bir seçim yaptığını sanan birey farkına bile varmadan kendi davranışlarına ket vurmaya başlar.

⁸⁷ “Özel (kişisel) olan politiktir” New York Radikal Kadınlar topluluğunun bir üyesi olan Carol Hanisch’in 1969’da yazdığı “The Personal is Political” adlı makalesinden sonra feministlerin sıklıkla kullandığı bir deyiş haline gelmiştir. (Winter, 2008). Carol Hanisch, kadınların her an maruz kaldıkları toplumsal baskının erkek hegemonyasına karşı çıkmakla aşılabileceğini anlattığı makalesinde kişisel çözümler peşinde koşmanın doğru olmayacağını, ancak toplu harekete geçilmesinin sonuç vereceğini anlatır (Hanisch, 2006).

Canan'ın, köyden kente göç eden bir kızın yaşam öyküsünü anlattığı *İbretnüma* adlı videosunda biyopolitikanın nasıl işlediği kadın bedeniyle kodlanan dayatmalar üzerinden izlenebilir. Minyatür sanatını bu toprakların sanatı olduğu için benimser ve işlerinde kullanır.

Böylece, Batı sanat anlayışında uzaklaşarak farklı bir dille sanatçı orijinal minyatürlerden dönüştürülen kolajlardan oluşan *İbretnüma* adlı eseriyle 11. Uluslararası İstanbul Bieneali'nde izleyici karşısına çıktı. Bin bir Gece Masalları'nı anımsatan video adı gibi ibretlik bir öykü anlatırken iktidarın kadını konumlandığı yer, toplumsal cinsiyet meselesi ve dogmanın bireyin hayatında nasıl denetim sahibi olduğu gibi konulara göndermeler yapar.



Türk Lokumu Serisi I / Turkish Delight Series I, 2011, C-print, 70 × 100 cm

Türk Lokumu Serisi Canan'ın canlandırdığı kadın imgesinin izlerini sanat tarihinde süren bir dizi tablodan oluşan beş kanallı bir videodur. Sanat tarihinin başyapıtlarından sayılan Batılı ressamların “odalık” tablolarını yeniden canlandıran Canan Batılı erkeğin gözünde Doğulu kadına cinsiyetçi bakışı eleştirir. Ingres'ın

‘Grand Odalisque’ veya Renoir’ın ‘Odalisque’ı gibi yapıtlara bir cevap niteliğindeki Türk Lokumu Seri 1’de Canan elinde Judith Butler’ın “Cinsiyet Belası” kitabıyla görülür.

Sanatçı 2016’da yaptığı *Işıl Işıl Karanlık* sergisinde yine kadınların erkeklerin iktidarında varolma çabalarını ele aldı. Sergide kullandığı dikiş, nakış, örgü ve patchwork kadınların dünyasına ait el işleri. Kadın bir sanatçı olarak kullandığı tüller ve kumaşlarla adeta erkek meslektaşlarına meydan okuyordu. Serginin adı televizyon veya benzeri medya iletişim organlarına bir gönderme. Haberlere ulaşımın kolaylığıyla kadınların gördüğü şiddet olaylarının daha da farkına varıldığı bu dönemde bir taraftan teknoloji ve bilim alanlarında yaşanan gelişmeler, diğer yanda kadınların erkek söylemlerinin içinde karanlık çağları andırır varoluşlarına işaret etmek istiyor.



Ay Işığı, 2014 Aherli Kağıt üzerine mürekkep ve altın 35.5 x 51 x 3.5 cm
<https://www.themaggar.com/cananin-feminen-evreni-isil-isil-karanlik/>

Sanatın hayattan bağımsız, kurtarılmış bir alan olarak düşünülmemeyeceğini dile getiren Canan kendi adına mücadelesini bu şekilde verdiğini söylüyor. Kültür işçiliğinin işbirlikçilik anlamına gelmediğini düşünen sanatçı (Günsever, 2009) ticarileşmemiş politik işlerin artık yeni bir bakış açısına ihtiyacı olduğunu estetik kaygıyla yapılan işlerinse içerikten yoksun olduğunu ve bir söylem geliştiremediğini, bu nedenle bir orta noktada ikisini buluşturmanın gerekliliğine inanıyor (Kaptanoğlu, 2010).

Canan Türkiye’de kadının üzerindeki hegemonyanın ne çok yönlü olduğuna işaret eden işler yapar. Aile kurumunun yanı sıra toplumun hemen her kurumu siyaseti araçsallaştırarak kadının üzerinde baskı oluşturur. Sanatçının işlerinde bunun eleştirisini görmek mümkündür.

4.6.3. Halil Altındere

“Bir bebekten bir katil yaratan karanlığı sorgulamadan hiçbir şey yapılamaz...”⁸⁸

Rakel Dink

1990’ların ortasından itibaren video, heykel, enstalasyon, performans ve fotoğraf gibi farklı alanlarda başarılı işlere imza atan Halil Altındere ilk uluslararası görünürlüğünü 1997 İstanbul Bienali’yle kazandıktan sonra Türkiye’nin çeşitli illerinin yanı sıra Almanya, Fransa, İngiltere, ABD, İsrail, Hollanda, Danimarka, ve Yunanistan gibi ülkelerde çeşitli bireysel ve karma sergilere katıldı. Arni Steinitz küratörlüğündeki 24. Sao Paulo Bienali (1998), Roger Buerger’in küratörlüğündeki Documenta 12 (2007), 13. İstanbul Bienali (2013) gibi uluslararası sergilerde de yer aldı. Altındere’nin işleri iktidarın gücünün toplumdaki içkin varlığını sorgulamak için alt kültürleri ele alarak yola çıkarken milliyetçi ideolojilere eleştirilerini odağına alır.

⁸⁸ Rakel Dink’in eşi Hrant Dink’in cenazesindeki “Sevgiliye Mektup” konuşmasından.

Halil Altındere 1997’de yapılan 5. Uluslararası İstanbul Bienali’ne "Tabularla Dans" adlı eseri ile katıldı. "Tabularla Dans" serisinde bir işinde, henüz 28 Ocak 2004 tarih ve 5083 sayılı "Türkiye Cumhuriyeti Devletinin Para Birimi Hakkında Kanun" gereğince Türk lirasından altı sıfır atma operasyonu gerçekleşmemişken, bol sıfırlı Türk Lirası üzerinde yaptığı rütuşlarla Atatürk’ün elleriyle yüzünü kapatır. Türk Lirasını bir utanç imgesine dönüştürerek izleyiciye neyi ve neden sakladığını veya utancının kaynağını sorgulattır. Atatürk resminin bulunduğu banknotun yanı sıra Türkiye Cumhuriyeti nüfus cüzdanındaki resmini belirsizleştirdiği fotoğraflar ve video gibi işler de oldukça dikkat çekicidir. Bu işte kimlik meselesini iktidarın bireylere dayatmasını işler.



Halil Altındere.1997. Tabularla Dans.

<http://www.istanbulmodern.org/en/photo-gallery/exhibition/time-present-time-past/34>

Halil Altındere, “ ‘Tabularla Dans’ çalışmasında nüfus cüzdanında verilen kimliğin kişilere doğar doğmaz dayatılan hazır kimlikler olduğunu vurgular, resmi kimliğin kişinin gerçek kimliğini yansıtmadığına dikkat çekmektedir” (Bozdağ, 2014: 24). Kimliğinde her daim okunaklı halde duran “Sürgücü” köyü Mardin’in bir köyüdür. 1990’lı yıllarda boşaltılan köyün adı yersizyurtsuzlaştırılan kimliğe bir gönderme yapar. İktidarın kapsayıcılığı ve tahakkümüne karşı bellek mücadele etmekte ve bir direnme olanağı sunmaktadır (Akay, 1998: 194).



Halil Altındere.1997. Tabularla Dans.
<http://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/>

Altındere her ne kadar müdahalesini bayrak ve Atatürk gibi Türk insanı için kutsal görülen ve hatta sorgulanması tabu olan değerler üzerinden yapsa da, kullandığı ‘humour protest’ in içerdiği mizah öğeleri sayesinde tabulaştırılmış temalar daha kabul edilir, daha kolay anlaşılır hale gelir.

Ahu Antmen, Halil Altındere’nin sanatının yanı sıra, küratörlüğünü yaptığı sergilerde değişik sanatçıları bir araya getirmesi, Art-ist dergisi ve Süreyya Evren’le birlikte hazırladıkları ‘Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat’ kitabıyla da öne çıktığını belirtir (Antmen, 2007). 2002 yılında ‘Kötüyüm ve Gurur Duyuyorum’ sergisiyle Halil Altındere ik küratörlük deneyimini edindi. 2003’te Proje 4L’de ‘Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm’ sergisinin ardından Altındere, 2005’te dokuzuncusu gerçekleştirilen İstanbul Bienali kapsamında Misafirperverlik Alanı’nda 34 sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen Serbest Vuruş⁸⁹ isimli grup sergisinin küratörlüğünü de üstlendi.

Serbest Vuruş adını Cengiz Tekin’in aynı adlı fotoğraf işinden almıştı. Cengiz Tekin’in fotoğrafında Türk Milli takımı forması giyen bir futbol oyuncusu sivil bir topluluğa karşı serbest vuruş kullanmak üzeredir. Sergideki diğer eserler de benzer şekilde Türkiye’deki siyasi durumla ilgili bir söyleme sahipti. Sergide yer alan

⁸⁹ Free Kick Sergisi

sanatçılardan bazıları, Ferhat Özgür, Hatice Gülyüz, Ahmet Ögüt, Murat Tosyalı, Gülsün Karamustafa, Canan Şenol, Selim Birsnel, Taner Ceylan, Mustafa Kunt, Burak Delier, İnci Eviner gibi isimlerdi.

Yapıtlar yakın Türkiye tarihine dair “...konuşulmayan, bilinen sebepler yüzünden belleğin dışına itilmiş, ertelenmiş, söylenmesi gecikmiş/geciktirilmiş durumlar, olgular, yaşantılar ve sözler üzerinden, minör bir tarih yazımının olasılıklarını araştırıyor”du. İktidarı, bireyleri, ordu, yasak, kutsal gibi günümüz Türkiye’sinin meselesi haline gelmiş kavramları “alışılmıştın dışında bir yaklaşımla” ele aldı (İstanbul Bienali Resmi İnternet Sitesi). Ancak Altındere’nin hazırladığı sergi kataloğu “TSK’yı aşağıladığı” gerekçesiyle toplatıldı. Ardından Altındere’ye “TSK’yı alenen aşağılama” suçundan TCK’nın 301. Maddesi uyarınca ceza soruşturması açıldı (Ergün, 2005).

Sergiyle ilgili yazısında Ayşegül Sönmez Misafirperverlik Alanı’nı bir özgürlük alanı olarak görüyor, ancak siyasetin bazı işlerde içkin olarak bulunmadığını, bunların siyaset sahnesiyle zorla buluşturulduğunu söylüyordu (Sönmez, 2005:20).

Altındere’nin bir sonraki küratörlüğü ‘Gerçekçi Ol, İmkânsızı Talep Et’ sergisiyledir. *Sanatın muhalif potansiyeli, temsiliyet, kimlik meselelerini ön plana çıkaran sergide Altındere* “Kürt kimliğini öne çıkarıyor” eleştirilerine nispet yapar gibi Almancı kimliğinden eşcinsel kimliğe değin farklı kimliklere yer verdi. Sergide Ferhat Özgür’ün müzikal girişimi ‘I Love You 301’ ve Burak Delier’in Madımak trajedisine gönderme yapan Madımak ’93 adlı işleri özellikle dikkat çekiciydi.



Burak Delier. Madımak '93. 2007.

<http://www.themaggar.com/galeri/burak-delier/burak-delier-madimak-93-2007/>

Gökhan Gençay'la sergiyle ilgili yaptığı görüşmede Altındere yaptığı küratöryel projelerde ortama müdahale ettiğini, sanatçılara bir kavramsal çerçeve vermektense, işlerin doğal olarak aralarında kurdukları ilişkiye önem verdiğini söyler (Gençay, 2007).

Sanatçı seçiminde Doğu'da yaşayan ve sergilere davet edilmeyen sanatçıların yanısıra İstanbul'da – ya da diğer şehirlerde – yaşayan ancak sanat sahnelerinde etkileşime geçecek fırsat sunulmayan sanatçılara da yer verdiğini söyler. Ayrıca “sistemin göbeğinde ismi kirlenmiş kişiler” yerine sanat seyircisini şaşırtacak yeni ve genç isimleri tercih ettiğini belirtir. Kültür endüstrisinin çarklarından kaçınmanın imkansızlığına değinen Altındere, bu çarklardan kaçınmanın mümkün olmadığını, çünkü sanatın “hiç bir zaman özgür” olmadığını, bu yüzden “gerçekçi olmayı”, ancak aynı zamanda sistemin içinde varlığını sürdürerek “imkânsız talep etmeyi” önerir (Gençay, 2007). Bu talep, sistem içinde var olan ancak, sesi olmayan, sesi duyulmayan/duyurulmayan, ya da Ranciere'in deyişiyle, paydada payı olmayanın taleplerini seslendirmesiyle başlar.

9. İstanbul Bienali'nde Misafirperverlik Alanı'nı ziyaret eden Dokumenta 12'nin küratörleri Roger M. Buergel ve Ruth Noack Halil Altındere'yi Kassel'e davet ettiler. Dokumentalarda “*halktan kopuk işler*” yapıldığı ve bu Dokumenta'da

“sanatçıların da küratörlerin de bir şekilde oradakilerle diyaloga girmesi” hedefleniyordu. Altındere’nin Serbest Vuruş’u tam da kafalarındaki beklentiye uyduğu için onun da bu projede yer almasını istediler. Altındere’nin kafasında Foucault’nun Panoptikon kavramından hareketle Kassel’in hapisanesindeki mahkumlarla ortak yapılacak bir projeydi. Adını “15 Dakikalık Özgürlük” olarak tasarlamıştı. Altındere, “... ‘azınlık’ içinde yer alan ‘azınlıklara’” özgür bir nefes alma fırsatı vermeyi planlıyordu. Ancak proje gerçekleşmedi (Altuğ, 2007:77).

Hapishane projesi rafa kaldırılınca Altındere’nin yeni projesi ‘Dengbejler’'e yöneldi. Dengbejliği yıllarca öncesinden gelen hikaye anlatıcılığı mesleği olarak tanımlayan Altındere, Diyarbakır’da üstüne tripleks bir dağ evi oturtulmuş bir plazada çekilen video performansları içeriyor. Gelenekseli güncelin içinde harmanlayan bu iş aynı zamanda sayıları oldukça azalan dengbejlere görünürlük sağlayarak yok olmaya yüz tutan kültürlerin izini sürüyordu.

Altındere 2009’da Berlin’de Johannes Odenthal’in küratörlüğünde “Altı Eleştirel Pozisyon” adlı sergiye katıldı. Altındere’nin yanı sıra katılan sanatçılar, Altan Gürman, Bedri Baykam, Balkan Naci, İrfan Önürmen ve Şükran Moral’dı. Yaptığı açıklamaya göre Odenthal sanatçıları “Türkiye’deki sosyal ve politik değişimlere aldıkları tavır nedeniyle” seçmişti (Sönmez, 2013). Gerçekten de, Burak Delier ve Kamil Şenol, Halil Altındere sergilerinin “...dönüştürülen ‘sanat ekosistemi’ içinde her daim unutturulmaya çalışılan siyasal içerikleri cüretli ve yoğunlaştırılmış bir biçimde” gündeme getirdiğini belirtir (Delier ve Şenol, 2010: 127).



JR, Wrinkles of the City, Fatih



Halil Altındere, 2009, Pala Şair

2009’da aynı zamanda, Altındere, Yapı Kredi Sanat Galerisi’nde sergilenmesi planlanan ancak daha sonra İstiklal Caddesi’nde bir camakan içinde “Bunun Bir Sergi Olduğundan Emin Değilim” enstalasyonu “Pala Şair”’in bir balmumu heykelini izleyiciye sunar. İstiklal Caddesi’nin tanınmış simalarından Pala Şair’in hiper gerçekçi heykeli mekanın belleğine işaret ediyordu. Gündelik yaşama dair malzeme kullanmayı seven Altındere, bu işinde Fransız sanatçı JR⁹⁰’ın işleri gibi sanatın müzelere, galerilere, kurumlara değil, sokaklara, yani kamusal olana ait olduğunu söylüyordu. Sanat çevrelerine hitap eden bir sanat yerine çoğunluğun anlayabileceği bir sanat anlayışı taraftarı Altındere metaforik yerine düz anlamları tercih ediyor ve kamusala açılarak daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşabiliyordu. Şener Özmen, Ferhat Özgür’le 2007’de yaptığı söyleşide sanat ortamındaki enerji kaybının izleyiciyi zorlayan işlerin ve sanatçıların bir araya gelmesinin nadir olmasından kaynaklandığını söyler. Özgür’e göre, sadece Halil Altındere’nin sergileri bu enerjiyi ortaya çıkarır. Ferhat Özgür de riskli işlerin ve enerjinin “riskten beslenmesi”nin Altındere’nin sergilerini başarılı kıldığını ekler (2007:202).

2010’da Halil Altındere ‘Fikirler Suça Dönüşünce’ sergisinde küratörlük yaptı. Serginin adı, sanatçılarla ortak çalışıp işler üreten ilk küratör olarak bilinen Harald

⁹⁰ . “Sanata sokaklarda ulaşılır, müzelerde asla” sloganıyla yola çıkan Fransız sanatçı JR, fotoğraf ve grafiti çalışmalarıyla sanatı sokaklarda özgürleştirir. Sanatçı, kentte kimliği, tarihi ve kültür meselelerini ele alır.

Szeemann'ın "Tavırlar Biçime Dönüşünce" sergisinin⁹¹ adına referans veriyordu. Hüseyin Alptekin, Burak Arıkan, Canan, Aslı Çavuşoğlu, Burak Delier, Özlem Günyol & Mustafa Kunt, Nilbar Güreş, Altan Gürman, Hakan Gürsoytrak, Gülsün Karamustafa, Ali Kazma, Serkan Özkaya, Şener Özmen gibi isimlerin işlerinden oluşan sergi toplam 48 sanatçıyı biraraya getirdi.

Eleştirilerini ve muhalefetini sadece iktidara değil aynı zamanda milliyetçilik, toplumsal cinsiyet ve militarizm gibi politikaları iktidara rağmen ve iktidarla el ele sürdüren topluma da yönelten sanatçıların işlerinden oluşan sergiyle ilgili katılan sanatçılardan Şener Özmen kendisiyle yapılan söyleşide, Halil Altındere'nin "*Birkaç sanatçının işleri bazen bir sergi gerçekleştirilmesini tetikleyebiliyor*" sözünden yola çıktığını belirtir (Altunkaynak, 2010). Şener Özmen aynı söyleşide Halil Altındere'nin diğer küratörlerden farklı olarak "*Sanatçılarla birlikte hareket edebilen, ortak fikirler üretebilen, onların işlerine müdahale edebilen, geliştirebilen, farklı yerlere çekebilen bir yapısı var*" diyordu (Altunkaynak, 2010).

2011'de Pilot Galeri'de René Block'un küratörlüğünde düzenlenen sergisi adını Politik aktivist ve yazar Emma Goldman⁹²'a atfedilen "Dans Edemediğim Devrim, Benim Değildir" sözlerinden aldı. Sergideki çalışmalarında, "*gelenekle modernite, altkültürler, azınlıklar, marjinaler, kenara itilmişler, pop ikonlar ve kült karakterler üzerine eğilmektedir*". Sergide Altındere'nin sıklıkla başvurduğu video ve fotoğrafların yanı sıra, farklı malzemeler kullanılarak yapılmış heykeller, suluboyalar ve performanslar da vardı. Dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, eski Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın fotoğrafları, Documenta 12'de Kassel'de izleyici karşısına çıkan "Dengbêjler" videosu ve Altındere'nin Metin Erksan anısına ürettiği üç çalışma da sergideki işlerden bazılarıydı.

⁹¹ 1969'da gerçekleştirilen bu sergide Sarkis de yer almıştı.

⁹² Yazılarında ateizmden ifade özgürlüğüne, kapitalizmden eşcinselliğe çok geniş bir yelpazeyi ele alan anarşist aktivist kuramcı Emma Goldman, kadınların oy kullanma hakkı meselesi veya feminizme uzak dursa da, cinsiyet siyaseti üzerinde durdu.



Halil Altındere, Nurse.

13. İstanbul Bienali'ne Halil Altındere “Harikalar Diyarı”⁹³ adlı video çalışmasıyla katıldı. Kentsel dönüşüm meselesini alt kültürler üzerinden ele aldığı bu video siren sesleri ve bir polis kovalamacasıyla başlar. Altındere, Sulukule'deki kentsel dönüşümü ve dönüşüme isyan edenleri rapçi Fuat Ergin ve Sulukule'nin hip-hop grubu Tahribad-ı İsyân'ın sesinden işler. Gezi Parkı Olayları'ndan dört ay önce, Şubat 2013'te, Madrid CA2M Galeri'deki kişisel sergisi için çekilen video, şarkının “sanat ve müzik silahınız ola”, “*durdurun bu yıkımı*” ve “*kentsel dönüşüm altında bu kentin çöküşü*” sözleriyle adeta Gezi Direnişi'ni öngörüyor.



<http://www.themaggar.com/1x4-rush-emmy-odulleri-halil-altindere-the-mindy-project/>

⁹³ Wonderland

“Harikalar Diyarı”nın MoMA koleksiyonuna katılması üzerine Nihan Bora’yla bir röportaj yapan Halil Altındere, Bora’ya İstanbul’un mutenalaştırılması planlanan tüm mahalleleriyle ilgili endişelerini dile getirirken *“geri dönüşsüz biçimde sadece binalarıyla değil, oradaki tüm kültürü de tahrip edecek şekilde yok edilmesi, bu şehirde yaşayan pek çok insan gibi benim de dert edindiğim bir meseleydi”* der. “Harikalar Diyarı” Altındere, Tahribad-ı İsyân’la tanıştıktan sonra, *“onlardan etkilenip, kendilerinin yazmış oldukları o güçlü sözlere uygun bir görselliği yakalama arzumdan çıktı”* (Bora, 2014).

“Öteki” kimlikleri sıklıkla odağına alan Halil Altındere, *“iki alt kültürün, yani Roman ve hip-hop kültürünün nasıl kesiştiği, yan yana gelebileceği ve bir direniş şekline dönüşebileceği”*ni sorgular. Sulukule’de tarihi dokuyu tamamen görünmez kılan yeni modern evler”yalnızca toplumsal eşitsizliği, yoksulluğu ve altyapı sorunlarını açığa çıkarmaya yaradı” görüşündedir (Bora, 2014).

“Tarlabaşı, Sulukule, Balat gibi yerinden edilmesi kolay güvencesiz insanlardan başlayarak, şehir merkezlerine doğru yayılan ve en son Gezi Parkı’yla toplumsal bir direnişe sebebiyet veren kentsel dönüşüm mevzusu” insanların *“yatay ilişkilerini bozmakta”* ve aynı zamanda da ekonominin dinamosu inşaat sektörüne can vermektedir (Bora, 2014).

Gezi Olayları’nın ardından gerçekleştirilen 13. İstanbul Bienali’nde uluslararası beğeni kazanan “Harikalar Diyarı” son dönemde, pek çok ülkede gerçekleştirilen direnişlere referans verirken *“pek çok kentin geleceği hakkındaki bir kara ütopya ve direnişe dair bir umut”* olarak yurtdışında da büyük ilgi gördü (Bora, 2014).



Halil Altındere: Space Refugee

<https://universes.art/en/nafas/articles/2016/halil-altindere-nbk/>

Altındere 2016’da küratör Kathrin Becker’le yeni bir projeye imza atıyordu. Neuer Berliner Kunstverein’de düzenlenen sergi Mülteciler için “Cennet Mekan, Kozmik Mekan” başlığı altındaydı.

Uzay Mülteci, 1985’te Sovyet kozmonot programına katılarak 1987’de Mir Uzay İstasyonu’na gönderilen Muhammed Ahmed Faris’in hayatını anlatan bir multimedia enstalasyonu. Faris uzaya giden ilk (ve halen tek) Suriyeli olarak kahramanlar gibi karşılandıktan birkaç yıl sonra 2011’de ülkedeki Esad rejimine karşı ayrılıkçı güçlerle birlikte hareket etmiş ve bir yıl sonra da Türkiye’ye sığınmacı olarak gelmişti. Ülkesine dönmek mümkün olmazsa eğer “*Umarım onlar (mülteciler) için uzayda şehirler inşa edebiliriz. Orada özgürlük ve onur var, zorbalık ve adaletsizlik yok*” diyordu (Garthwaite, 2016).

Kozmonotla İstanbul'da tanışan Altındere onu 20 dakikalık videosuna konu etti. Burada yine Altındere'nin baskıcı devlet aygıtını açıkça eleştiren, göç, kimlik meselelerini ele alan müztehzi tarzını görmek mümkün. Altındere eğer mültecileri kimse istemiyorsa onları Mars'a göndermeyi teklif ediyor. Altındere Mars'ın yeryüzü olarak Kapadokya'daki olağanüstü ve bir o kadar da tekinsiz görünüşlü volkanik araziye kullanıyor.

Fulya Erdemci Altındere'nin Uzay Mültecisi işindeki sanatçı duyarlılığının mizahi dilde ortaya çıktığını söyler. Sanatçı böylesine hüzünlü bir olayı kullandığı dille dönüştürmeyi başarır (Erdemci'den aktaran Altunok, 2017).



4.6.4. Şener Özmen

*“...kimlikler benim umurumda değil, milliyetler de öyle...
Kendimi hiçbir kimliğe, hiçbir aidiyet, hiçbir kültür politikasına göre
konumlandırmıyorum, sanat politikalarına göre de konumlandırmıyorum...
Sanat kutsal bir bilgi değil, her şeyi aşan...” (Çalıköğlü, 2005:80).*



Şener Özmen with Erkan Özgen, "Tate'e Giden Yol (Road to Tate Modern)," video, 7'13" (still), 2003.
<http://magazine.art21.org/2011/06/14/turkish-and-other-delights-sener-ozmen/#.WLxNvTh-aec>

Şener Özmen son yirmi beş yılın sanat dünyasında bir sanatçı, şair, sanat eleştirmeni, çevirmen ve öğretmen olarak sesini duyurdu. Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi mezunu Özmen, çeşitli dergilere sanat eleştirileri yazdı. İlk kişisel sergisini 1996'da Mersin'de açtı. Özmen'in eserleri Türkiye'nin yanı sıra Centre Pompidou, Documenta, Stedelijk Müzesi, Kunsthalle Fridericianum'da, 2005'te Köln Sanat Filmleri Bienali ve Santiago 7. Video Bienali'ne, 2006'da 52. Uluslararası Oberhausen Kısa Film Festivali'nde izleyiciye sunuldu (Made in Turkey: 1978'den 2008'e Türk Sanatçıların Konumları, 2008).

“Şizo defter” diye adlandırdığı ilk çalışmalarının çok daha kişisel olduğunu söyleyen Özmen daha sonraları videoya yönelir. Bu video çalışmalarında kendini merkeze göre konumlandırmaya çalışan bir sanatçı olduğunu söyler. Özmen’e göre bu periferide yaşayan her sanatçı için geçerlidir. Merkez-çevre bağlamında geliştirilen klişelerin kendisi gibi merkez dışında çalışan sanatçılardan Ferhat Özgür, Borga Kantürk ve Elmas Deniz’i de oldukça rahatsız ettiğini söyler (Özmen, 2007:108). Özmen, sanatçıların yıllar yılı “*teyit beklercesine, olmuş mu olmamış mı diye*” merkezi izleyip ve dinlediklerini dile getirir (Çalıköğlü, 2005:79-80).

İlk büyük ses getiren video performansı *Tate’e giden Yol*’da Erkan Özgen’le birlikte Don Kışot’u andıran bir maceraya atılan bir sanatçıyı canlandırır. Bir ata binen Özmen ve bir eşeğe binen Özgen yoldan geçen birine Tate Müzesi’nin yolunu sorarlar. Cevap iki şekilde de yorumlanabilir: Yol uzundur, ama başarabilirler. Ancak, Elizabeth Wolfson’a göre, bu yürekler acısı cevap, izleyiciye kahramanların görevlerinin ne kadar umutsuz olduğunu, ancak saf ikilinin bunun farkında olmadığını anlatır (Wolfson, 2011). Özmen’in bu işinde sık sık başvurduğu mizah, periferi ve merkez ilişkisi, tedirgin bir hareket hali ve sembolik olarak Diyarbakır’ı çevreleyen çorak arazinin kullanımı gibi öğeleri bulmak mümkündür.

Tate’e Giden Yol’u 2003’te izleyiciye sunan ve 37 sanatçının işleriyle açılan “Seni Öldüreceğim için Üzgünüm”⁹⁴ sergisi Türkiye’nin “farklı coğrafyalarından gelen, farklı diller konuşan ve farklı dillerde üreten, bilinen, bilinmeyen “genç” sanatçıları için bir düzlem oluşturma çabasında”ydı (“Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm..!”, 2016). Proje 4L’de açılan sergiyle ilgili yapılan bir söyleşide serginin küratörü Halil Altındere, Şener Özmen için “*bu adam, başından beri sanatı bulaşıcı bir hastalık olarak örgütlemeye çalışıyor*”, der. Sanatçıların İstanbul’daki sanata ve sanat ortamına eklemlenmeyi hedeflemekten vazgeçmeleri gerektiği görüşünü dile getiren Altındere, Şener Özmen’in bu meseleyi sıklıkla ele aldığını belirtir. Özmen gerçekten de merkez-periferi meselesini ele alırken hem bir farkındalık yaratmayı hedefler, hem de verili olanı yeniden paylaşmanın yollarını sorgular (Özyurt, 2003).

⁹⁴ Serginin adı Hollandalı sanatçı Marc Bijl’e ithafen konmuştur. Bijl, sanatında sosyal meseleleri incelerken müdahalelerde bulunmayı ve böylece karmaşık meseleleri basitleştirerek yepyeni mitler yaratmayı hedefler.



Shut Up! Şener Özmen.

<http://istanbulartsnob.com/news/australian-turkish-kurdish-and-international-artists-gather-for-concrete/>

Özmen'in "travma sonrası sanat pratikleri" olarak adlandırdığı işlerinde "anarşik bir espri anlayışının yanı sıra hafif bir yıkıcılık da" hissedilir (Amirsadeghi, 2010:240). *Shut Up*'ta bu yıkıcılık tekinsizlikle gelir. Mezarı andıran beton bir yapının yanında yere yatmış bir kişi çukurun içine doğru 'sus' işareti yaparken diğer yandan da diğer eliyle ters yöne dur demektedir. Betonun soğukluğu ve arazinin çoraklığının uyandırdığı tekinsizlik hissi mezarımsı yapıyla iyice kuvvetlenir. 'Sus' işaretinin mezara yöneltilmesi anlamsızdır. Mezardaki ancak susacaktır. Mahsum Çiçek ve Derviş Aydın Akkoç, Şener Özmen'in "Shut Up" adlı çalışmasıyla ilgili yazılarında "iktidarın en haşmetli mahareti susturmasıdır" derler. Siyasal iktidar sessizliği onaylar ve teşvik ederken, toplumda infial yaratır endişesiyle sözü her an susturur. Muhalif fikir ve eylemlerin önünü almak için "türlü hukuki ve siyasi tertibatlar"dan faydalanır (Çiçek ve Akkoç, 2012). Bu nedenler iktidarın yıkıcı gücü bu mezarda kendini olabildiğine hissettirir. Mezar sessizdir, muhalefet söz konusu değildir.



Sanatçı Aslında Ne İster, 2012, Video, 02'19"

2012’de gerçekleştirdiği video performansı *Sanatçı Aslında Ne İster*’de yine aynı bölgeyi kullanacaktır. Çorak arazi, kurumuş otlardan başka bir şeyin yetişmesine izin vermeyecek büyük taş ve kaya parçalarıyla bezelidir. Havalanan ya da uçan uçakların sesleri arasında “*Sizce bulunduğum noktadan dünya sanatını etkilemem mümkün mü?*” sorusunu tekrarlayarak dört yanına döner durur. Kollarıyla araziyi işaret eder, etrafını izler ve bir not defterine bir şeyler karalar. Ancak sesini geçen uçakların sesleri nedeniyle duyuramaz. Sesini bile duyuramayan bir sanatçının dünya sanatını etkilemesi mümkün müdür? Periferide iş yapan bir sanatçı olarak sanat dünyasında söz sahibi olmanın imkansılığını işlediği *Tate’e Giden Yol*’la ilişkilendirilebilecek bu iş de en az onun kadar çarpıcı bir noktaya parmak basar.

Şener Özmen, Osman Erden ve Levent Çalıkoğlu ile yaptığı söyleşide, Sanatçı Aslında Ne İster çalışmasında sesinin duyulmamasının iletişim kurmada güçlük yaşamasının sebebinin öncelikle bu imkansızlık karşısında duyduğu öfke ve ardından hissettiği kabullenme duygusu olduğunu belirtiyor. Yaşadığı coğrafyanın imkansızlıkları ve zorlukları nedeniyle sesinin duyulmamasın onun için sıradanlaşmış bir deneyim olduğunu söylüyor (2013: 73).

Şener Özmen 1990'larda olduğu gibi 2000'lerde de İstanbul merkezli sanat dünyasının İstanbul dışında yaşayan sanatçılara adeta "temsil politikaları" dahilinde sanat yapmaları konusunda talimat verdiği görüşündedir (Çalıkoğlu, 2005:58). Ancak, Vecdi Erbay'la yaptığı bir söyleşide güncel sanatın yeni bir sanat tahayyülünü de mümkün kıldığını, ("Diyarbakır ve güncel sanat gerçeği", 2017) ve güncel sanatçıların "*Türkiye'de sosyolojik ya da siyasal, politik-entelektüel süreçler*"i yeni ele almaya başladıklarını söyler (Çalıkoğlu, 2005:68).

"1990'lar ve sonrası esas alındığında ... bir kuşağın var oluş çabalarına özellikle bakmak gerekiyor. İcat edilmiş geleneğin karşısına köksüzlüğu, debdebenin karşısına oynaklığı, ağırlık yerine eter kıvamında uçuculuğu geçiren bu kuşağın 90'lar pratiği, "BÜYÜK + SANAT + ŞEHİR" gibi, genel toplamda genç ve merkez-dışı sanatı, lokal ve düşük yoğunlukta bir sanat olarak gören modernist tavrı desteklemeyi ihmal eden, Öteki'nin, 'yabanıllık' üzerinden kurduğu temsillere sergilerde şans tanıyarak, merkezde meşruiyet kazanmasının yolunu açan, iktidarı ve her türlü iktidar ilişkisini, tabuları, mitleri, yasakları: depolitizasyonun yol açtığı suskunluk hallerini 'konuşan', 'tartışan' bir çağdaş sanat kümelenmesi yaratmakla ilgiliydi" (Özmen, 2007:113).



İsimsiz, 2005

2005 tarihli İsimsiz 2013'te Anne Ben Barbar mıyım isimli 13. Bienal'de izleyici karşısına çıkacaktı. Gezi Direnişi'nin ardından yapılan Bienal'de Özmen'in ifade özgürlüğü temalı işi oldukça dikkat çekiciydi. Sık sık ele aldığı motiflerden kamusal ve sanatçının sorumlulukları üzerine bir iş olan İsimsiz'de kullandığı megafona rağmen sesini duyuramazmış izlenimi veren sanatçı, sadece devlet iradesini değil, aynı zamanda medyanın da suskunluğunu sorguluyor adeta.

Levent Çalıkoğlu, Şener Özmen'in kişisel projelerindeki iç bağlamın sanatçının kendi zamanı ve kendi coğrafyası olduğunu belirtir. Zero Tolerans sergisinde de bunu gözlemlemek mümkündür. Sergi Özmen'in siyasi duruşunu yine açığa çıkarırken “*siyasalın içinde edebiyatı, görselin içinde eleştiri, şiirin içinde de mekan duygusunun izini süren çok canlı bir bakış açısı*” sunar (Özmen vd., 2013: 74).

2013 yılında Özmen, “Haset, Husumet, Rezalet” sergisinde Bayrağından Kaçan Direk adlı işini sergiledi. “*Türkiye güncel sanatının en sıradışı işlerinden biri*” olan heykel sergi alanında tavanı delip üst kata uzanan iki zarif metal direkten ibaretti. “*Sergilenme biçimindeki bu geometrik ihlal, yapının mekanı ele geçirmesi ile sonuçlanacak ve keyfiyet, kurala üstün gelecektir*” (Sayar, 2015). Direkler sarmal şeklinde birbiri üzerinde hakimiyet kurmadan yükselir. Kimliklere, aidiyete, ulusal değerlere gönderme yapan iş bayraksızdır. Ancak, bayrak nesnesiyle değil, adıyla ve söylemiyle mekana yerleşmiştir. İktidar gibi, her yerededir.

Meral Sayar yapıtla ilgili yazısında,

“...Sanat yapıtı artık seyredilecek bir nesne değil, okunacak bir metindir. Şener Özmen’in bu çalışmasında ise; hem güncel sanatın tüm olanakları etkili şekilde kullanılmış, hem de malzeme estetik mertebeye yükseltilmiştir. Söylemin karşısına, mekan, malzeme ve formun olanaklarıyla çıkan sanatçı; hem anlamsal, hem de plastik bir yapıbozum sürecini başlatmıştır. Bu özellikleriyle “Bayrağından Kaçan Direk”, güncel sanata estetik değerleri dahil eden sayılı örneklerden biridir” der (Sayar, 2015).

Sıklıkla periferi, sanatçının toplumdaki yeri ve etkisi, sanat sistemine sanatçının dahil olması, küratörlerin etkisi temalarını ele alan Özmen, “*sert bir kinaye, keskin bir mizah, net bir estetik dil, son derece eleştirel ve tahrik edici bir üslupla, var olan koşul ve durumların, otoriter yapıların ve halihazırda hayatımızda hüküm süren tabuların kesinliğini sorguluyor*” (Evren, 2011 :75).

Özmen “*eserlerinde dilini korurken, kültürünü ve geçmişini de sahiplenmenin – meşru müdafî – mücadelesini*” üstlenir. Bu mücadele Evrim Altuğ’a göre onun “*hayatta kalma stratejileri*”dir. İşlerindeki absürd komedi ve eğlenceli ton izleyici açısından bir ‘*kolay katılabilirlik*’ sağladığı gibi aynı zamanda katılımı kaçınılması imkansız kılarak onun gerçekle yüz yüze bırakır. Özmen kendisini üretime yönelten meseleleri izleyicisine bile bile “*bulaştırır, sızdırır, onu ‘temizlemez’, aksine ‘kirlendir’ ve suç ortağı kılar*” (Altuğ, 2011 :84-87).

Özmen iyimser ve umut dolu bakışıyla insanın sorunlarının yine insanda çözümleneceğini, sessizliğin de bir sesi olduğunu insana hatırlatmak ister (Altuğ, 2011 :89). Ama sessizliği isyan doludur, huzursuzdur ve bunu izleyiciye belli eder. Süreyya Evren de Bir Şener Özmen Kitabı adlı kitabında Özmen’in evcilleşmeyen, sakinleşmeye yanaşmayan tarzında görünürün görünmez, görünmez de görünür kılındığını iddia eder (Evren, 2011 :165).

Şiirsel dili ve incelikli alaysılama kullanımı Şener Özmen’in iktidarın sansüründen uzak kalmasına yetmemiştir. 23 Temmuz 2016’da OHAL kapsamında çıkarılan 23

Temmuz tarihli ve 29779 sayısı Kanun Hükmünde Kararname uyarınca açığa alındı. Özmen aynı zamanda "Kifayetsiz Kelimeler Musabakası" ve "Spinoza'nın Günlüğü" adında iki romanı da bulunuyor.

4.6.5. Ali Elmacı

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü mezunu Ali Elmacı 2007'den itibaren grup sergilerinde işlerini izleyiciye sunmaya başladı. 2011'de "Miras Babadan Oğula Geçer" isimli ilk bireysel sergisini açan Elmacı, Contemporary İstanbul Sanat Fuarı'nın yanı sıra Art Beat 2011 İstanbul, 2012 Art Dubai, Art14 Londra ve SCOPE Basel 2012'ye de katıldı.

Elmacı, masalsi evreninde parlak renklerden oluşan arka planlara yerleştirdiği müstehzi figürleriyle geleneksel, kanıksanmış ve kutsal değerleri kiç meselesi üzerinden yeniden kurgular. Kişiselden toplumsala yönelen işlerinde otoritenin varlığı hep sezilir. Elmacı'ya göre, otorite toplumu normlara uygun hale getirmek, gerekirse bölmek ve gözlemlemek için her zaman vardır. Sanatçının göreviyse bu otoritenin içinde muhalif olmaktır. "*Sanat sadece itaatkâr bir şekilde boyun eğmeyi reddederek ve gerekli olanı üreterek otoriteden daha güçlü ve ikna edici hale gelebilir*" (Erekli, 2014).

Toplumsal ve siyasi gözlemlerini eserlerine yansıtan ve bunu yaparken eleştirel tutumundan ödün vermeyen Elmacı, resimlerinin atmosferini "*tekinsiz*" olarak nitelendiriyor. İzleyiciyi sarsarak düşüncelerini sağlamak istediğini, resimlerindeki figürlere kendi gözlerini yerleştirdiğini, bunu da bir nevi "izlenme hissi" uyandırmak için yaptığını söyleyen Elmacı, yine iktidara ve gözaltı meselelerine işaret eder (İlgaz, 2015-2016:36-41). İktidarın iktidarını pekiştirdiği bir tekniktir, gözetleme. Elmacı'nın gözleri Foucault'nun Panoptikonunu hatırlatır. Foucault'nun Samuel ve Jeremy Bentham'ın Panoptikon adını verdiği yapıdan ödünç aldığı terim "*bütünü gözetlemek*" anlamındadır. Foucault iktidarın otoriteyi bu şekilde sağladığını vurgular. Gözetlendiğini düşünen/bilen özne kendi rızasıyla iktidarın kendisinden beklediği şekilde davranır. Bu yeni iktidar şekilsizdir, kimliksizdir.

Ali Elmacı Kasım 2014'te Galeri X-ist'te gerçekleştirdiği “*Onu Öldür, Beni Güldür*” isimli üçüncü bireysel sergisinde iktidarın politikalarının toplumsal üzerindeki etkisini yeniden ele aldı. İzleyiciler birbiriyle ilişkili üç ayrı seriden işlerden oluşan sergide doğal ve yapayı, samimi ve yapmacığı, sıcak (renkler) ve tekinsizi aynı sahnede görebildi. Sergiyle ilgili Sinem Keskinel’le yaptığı röportajda Elmacı, Yeni Türkiye fikriyle ilgili düşüncelerini tuvale dökerken iktidara yakıştırdığı “kötü ve çirkin” imgeleri kullandığını söyler. Kullandığı canlı renklerin altında kendini gizlemeye çalışan bir şiddet ve bir yapmacıklık hissedilir. Karakterlerini “*İktidarın kendi istediği gibi yetiştirdiği ve sonuçta yine iktidarın başına geçmiş bireyler*” olarak tanımlar (Keskinel, 2014).



Ali Elmacı, Onu Öldür Beni Güldür V, tuval üzerine yağlıboya, 175 x 220 cm, 2014 <http://sanatonline.net/kesif/ali-elmaciya-dikkat>

Bir aile portresi olarak tasarladığı “*Senin En Güzel Halini Ben Bilirim*” serisinde “*iktidar sahibi olan herkesin gerçekleri kendi isteğine göre bir filtreden geçirip güzel gösterebilme yetisini*” ele alır. Kolaylıkla manipüle edilen bireyler yaratmak

için iktidarın bir denetim mekanizması olan eğitimi başarıyla kullandığını dile getiren Elmacı, çirkin ve kötü otoriteyi temsilen işlerinde kullandığını belirtir (Keskinel, 2014).

Aynı sergiyle ilgili Burcu Ezer'le yaptığı röportajda “*Herkes kendi politik devamlılığını sürdürebilmek, iktidarının devamını getirebilmek, kendine altyapı sağlayabilmek için ilk olarak eğitim alanına müdahale ediyor*” diyecekti (Ezer, 2014). Siyasi görüşünü açık sözlülükle dile getiren Elmacı, iktidarların eğitimin yanı sıra medyayı da devletin ideolojik aygıtı olarak kendi çıkarlarına uygun propaganda yapmak üzere kullandıklarını ifade eder. İktidar kontrolündeki medya filtresinden kontrol edilen zihinler asla gerçeği olduğu gibi kavrayamaz. Manipüle edilmiş, dikkat dağıtmaya yönelik ve bulanıklaşmış bir gerçeklik sunulur. Ona göre tektipleştirme biat toplumunu sağlamanın temelidir. Bu toplumu yaratmak üzere gerçeğin kurgusunu kullanan medya, iktidarın politikalarına uygun haberleri yayımlar, ancak muhalif görüşler her zaman kısmen veya tamamen sansürlenecektir.

Bir süredir artış gösteren şiddet ve terörün huzursuzluğuna 15 Temmuz 2016'da gerçekleştirilen başarısız darbe girişimi de eklenince Olağanüstü Hal ilan edildi. Çanakkale Bienali ve Art International Fuarı'nın iptal edildi. 40 Uluslararası katılımcının çekilmesine rağmen düzenlenen Contemporary İstanbul Fuarı son dönemde artan sansür ve ifade özgürlüğü ihlallerinden payını aldı. Ali Elmacı'nın Isabel Croxatto Galerisi'nde sergilenen üzerinde Sultan III. Osman⁹⁵'in bir resmi olan bir mayo giyen kadın heykeli tepkiyle karşılandı. Yirmi kişilik bir grup “ecdada saygısızlık” yapıldığı gerekçesiyle standı basarak heykel kaldırılmadığı sürece mekanı terk etmeyeceklerini söyledi. Grubu sakinleştirmek için Elmacı basın açıklaması yaparak eseri fuardan geri çekti (Sanatatak: 2016). Ancak, heykele tepki gösteren kişiler “*şükür putu ortadan kaldırdık*” sözleriyle sosyal medya sitelerinde

⁹⁵ 1754-1757 yılları arasında Padişah olan III. Osman Gayrimüslim halka karşı katı tutumuyla tanınır. Onun döneminde İmparatorluğun Gayrimüslim vatandaşları üzerlerinde bir kimlik bulundurmamak zorundalardı.

heykelin fotoğraflarını paylaştılar. Böylece, sosyal medyada hayat bulan heykel sergiden kaldırılrsa da kendine yepyeni bir izlenme ortamı yaratıyordu.

Olayların ardından Elmacı, sanatatak.com'a yaptığı açıklamada *"...Bir sanat eserinden rahatsız olabilirsiniz. Ama böyle tepki veremezsiniz. Şu anda sosyal medyadan hakaret mesajları alıyorum ve bunları hak edecek hiçbir şey yapmadığımı sadece sanatımı yaptığımı düşünüyorum..."* diyecekti (Artfulliving: 2016).



Ben Senin Duygularına Karşılık Veremem Osman III
<http://www.selfiehashtag.com/SelfieUserMedia/186635713>

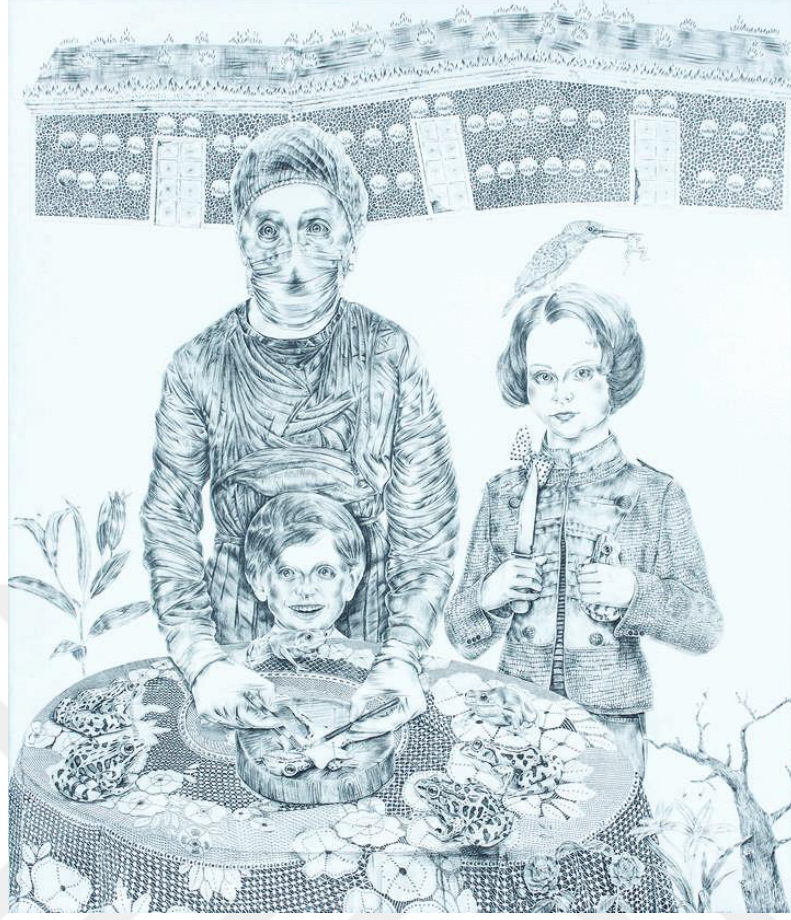
Freemuse'un 2016 Yıllık Sanat Özgürlüğüne Sansür ve Sadırılar İstatistiği⁹⁶ Raporu'nda (Art Under Threat: 2017) 2016 yılında en çok belgelenen sanatsal sansür olayları sıralamasında Türkiye'nin 2015'te bulunduğu 12. sıradan 7. sıraya yükseldiği gözlemlenir. Özellikle 15 Temmuz 2016 Darbe Girişimi ardından

⁹⁶ Freemuse Annual Statistics On Censorship And Attacks On Artistic Freedom In 2016

sanatsal ifade özgürlüğüne müdahalelerde ciddi bir artış izlenebilir. Ali Elmacı'nın heykelinin uğradığı saldırı da söz konusu raporda ele alınır.

Ali Elmacı hakkında yazılı belge ve bilgi yetersizliği nedeniyle sanatçıyla 28 Mart 2017'de bir mülakat gerçekleştirildi. Mülakatta sanatçının günümüz meseleleriyle ilgili bir sorumluluk duygusu hissetmesi gerektiğini düşündüğünü söyleyen Ali Elmacı kendisini harekete geçirenin bu his olduğunu belirtti. *“Beni resim yapmaya iten şey, genellikle rahatsız olduğum konular oluyor. Ben hiç çok sevdiğim bir şeyin resmini yapmak istemiyorum”* dedi (2017: Ali Elmacı'yla yapılan mülakat).

Elmacı, sanatında iktidarla eleştirisini ortaya koyduğunu ama bu eleştiriye bir çözüm önermediğini söyledi. Sanatını bir propaganda aracı olarak kullanmayı değil, kendi meselesini ortaya koymak için yaptığını, *“slogan atan işleri”* onaylamadığını ifade etti. Benzer şekilde kolay anlaşılan işlerin ve dekoratif işlerin daha rahat kabul edildiğini, bu tür işlerin bir nevi moda olduğunu, ancak sanatçının bir meseleyi ortaya koymak için sanatını yapması gerektiğini düşündüğü anlaşılır. (2017: Ali Elmacı'yla yapılan mülakat).



Elmacı, Ali. 2014. Dilediğin Şeye İnanır Beni II. Kağıt Üzerine Mürekkep.
<http://www.beyazart.com/sanatci/Ali-Elmac%C4%B1>

Resimlerinde kullandığı dil iktidarın dilidir. Yani, iktidarla mücadelesini iktidarın dilinden yapar. Kurgularını açıklarken taktiğini haber bültenlerinin taktiğine benzetir. Haber bültenleri hiyerarşiyi izleyen siyaset haberleriyle başlar. Siyaset haberleri bittikten sonra, kriminal haberlerin, lüks hayatların konu olduğu magazin haberlerinin ve kaza gibi olayların bütün çıplaklığıyla adeta pornografik bir film gibi ortaya konduğunu, ardından da suya sabuna dokunmayan haberlerin verildiğini söyler. Elmacı, bu düzenin amacının ilk başta verilen siyasi haberleri unutturmak olduğu görüşündedir. Kurgularında aynı dili, aynı stratejiyi kullanarak ilgiyi ve dikkati başka bir yere çekmek ve gerçeklik algısını bozmayı ve/veya yönlendirmeyi hedeflediğini söyler (2017: Ali Elmacı'yla yapılan mülakat).

Elmacı'nın işlerinde üstlerinde capcanlı renklerden kıyafetler, yüzlerinde arka plandaki çiçekler kadar yapay gülümsemeler bulunan varsıl sınıfa ait bireyler, Big

Brother'ı hatırlatırcasına kocaman gözleriyle bizleri seyrediyor. Her ayrı parçada yapmacıklı bir samimiyet, huzurlu bir tekinsizlik ve canlı bir sonluluk hali sezilir. Vahşet görüntülenmez, bu tekinsizlik hissi bıçak veya vahşi bir hayvan gibi imgelerin leitmotiv olarak kullanılmasıyla verilir. Teslimiyet görüntülenmez, ancak yüzlerdeki samimiyetsiz gülümsemeler aslında teslimiyetin dilidir.

Buradan Ranciere'e uzanmak mümkünse eğer, onun izleyicide şok etkisi yapan imgelerin kullanımıyla ilgili görüşleri akla gelir. Vahşet sahnelerinin tekrar tekrar gözümüzün önüne getirilmesi aslında sisteme hizmet eder. Sık sık izleyiciye sunulan bu sahneler hissizleşmeyi beraberinde getirir. Resmin gücü şiddet dolu imgelerden değil, bu imgelerle arasına koyduğu uzaklıktan gelmelidir (Ranciere, 2008c:95-96).

4.6.6. Cengiz Tekin

1977 Diyarbakır doğumlu fotoğraf sanatçısı Cengiz Tekin⁹⁷ Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezun oldu. Kariyerine karitaturle başlayan Tekin, fotoğraf, video ve graffiti alanlarında çalışmalar yapar.

Oyun kavramı üzerinden çalışmalar yapan Cengiz Tekin, 2003'te Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği'nce (DAGS+) gerçekleştirilen Performans Günleri'nin üçüncüsü "İyi+Kötü+Çirkin"⁹⁸de bir 'Pet-formans'⁹⁸ gerçekleştirdi. Tekin, Diyarbakır'ın sokaklarında oynanan oyunu bu Pet-formansla İstanbul'a taşıyor, sanatçı kamuya açık bir alanda oyunu yönetiyordu (Özmen, 2008).

⁹⁷ Tekin'in çalışmaları 2. Akdeniz Bienali'nde (İsrail, 2013), 7. Santiago Video ve Yeni Medya Bienali (Santiago, Şili, 2005), "Serbest Kick", Ağırhama Bölgesi, 9. İstanbul Bienali (2005) ve "Sev ya da Bırak", 5. Çetinje Bienali, Karadağ (2004)'da sergilendi. Cennetten Hemen Önce, PİLOT, İstanbul (2016), Dahili Mevzular, PİLOT, İstanbul (2013), Orjinal Mesaj, (Şener Özmen ile) Outlet Galeri, İstanbul (2009) kişisel sergilerinin yanı sıra çok sayıda grup sergilerine de katıldı. Bu sergilerden bazıları; "Uluslararası Sanatçı Filmleri" İstanbul Modern, İstanbul (2017), "Radical Atoms" Ars Electronica, Linz (2016), "İstanbul. Tutku, Neşe, Öfke" MAXXI, Roma (2015), "Her tercih diğer ihtimaller için bir dışlamadır", SALT Beyoğlu, İstanbul (2015), "Political Art and Resistance in Turkey" nGbK, Berlin (2015), "Signs Taken in Wonder" MAK Museum, Wien (2013), "Beautiful Game" Ljubljana City Art Gallery, Slovenya (2012), "East by South West" Galerie Krinzinger, Viyana (2011), "İkinci Sergi" ARTER, İstanbul (2010), "Fantasy and Island" FRAC Corse, Corsica, Fransa (2010), "Not Easy to Save the World in 90 Days" TANAS, Berlin (2009), "What about Power Relations?" Vzigalica Gallery of City Museum of Ljubljana, Slovenya (2008) (<http://www.mardinbienali.org/sanaticidetay.aspx?asd=1036>)

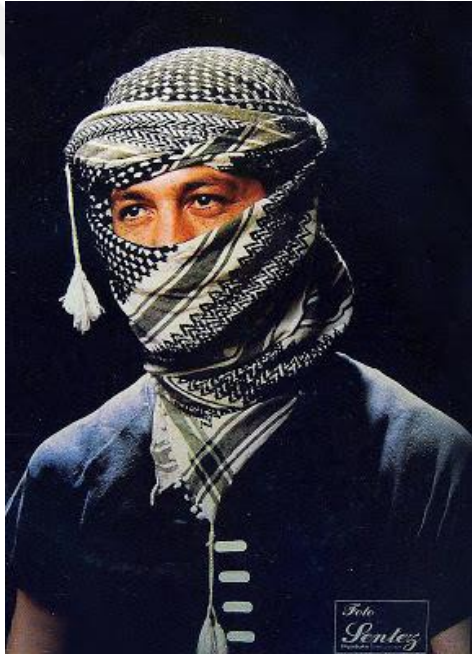
⁹⁸ Pet-formans Diyarbakır'da çocukların sokakta oynadığı 2 adet pet şişe ve 1 plastik topla oynanan bir oyun (Özmen, 2008).



Perde Arkası, 2003

<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/az-gostererek-cok-anlatmak-i-5667>

Yine 2003 yılından diğer bir işi Perde Arkası aynı zamanda Şener Özmen'in Kifayetsiz Hikayeler Müsabakası adlı kitabının da kapak fotoğrafıdır. Perde Arkası geleneksel döşenmiş bir evin odasında perde arkasında duran çıplak bir çift erkek bacağının fotoğrafıdır. Arka planda mavi duvar zemininin önünde asılı perdeler sanki fotomontajla oraya konmuşçasına bir tekinsizlik izlenimi verir. Odanın sadeliği de Perdenin Arkası'ndaki çıplaklığa vurgu yapıyor.



Sanatçının Sözde Portresi, 2003.

<http://cengiztekin.blogspot.com/2008/>

Sanatçının Sözde Portresi fotoğrafında (2003), Tekin, başına yüzünü, ağız ve burnunu sarmalayan bir poşu örter. Siyasi bir sembol olarak görülen poşuyla sanatçının üstündeki tişört bir tezat içerisindedir. Fotoğrafla aynı adı taşıyan "Sanatçının Sözde Portresi" Cengiz Tekin'in 2008 yılında Şener Özmen'in küratörlüğünde gerçekleşen Diyarbakır'daki ilk kişisel sergisi olacaktı(Özmen, 2008).

Ahmet Ergenç, Tekin'in işlerindeki bu huzursuzluk, tekinsizlik halini, "tuhaflık" olarak tanımlar. Ergenç'e göre, benimsediği siyasi dille fotoğraflar "*devleti, şiddeti, coğrafyayı, tahakkümü ve tahakkümden kurtuluş ihtimallerini*" araştırmaktadır (Ergenç, 2017). Sanatçının "*ilk fotoğraf serilerine bir 'korkulu bekleme' ve 'saklanma' hali hakim. Aslında bekleme halinin bir 'korku ve tedirginlik' duygusu yaratmasının nedeni, eylem alanı ve ifade imkanları daraltılmış kişinin, beklerken saklanmak zorunda kalması*" dır (Ergenç, 2017). Özgürlüklerin gün geçtikçe daha

fazla müdahaleye uğradığı, devletin aygıtlarının kişisel alanın bütününe egemen olmaya çabaladığı bir gerçeklikte Tekin, siyasi bir hesaplaşma peşindedir.

9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin Misafirperverlik Alanı'nda düzenlenen Free Kick (Serbest Vuruş) sergisine küratör Halil Altındere'nin davetiyle katılan 34 sanatçı arasında Cengiz Tekin de vardı. Hatta serginin adı Tekin'in aynı adlı işine işaret etmek için konmuştu. Şener Özmen, Tekin'in aile fertlerini Diyarbakır'da bir futbol sahasında resimlediği Free Kick/Serbest Vuruş'a, *“savaşın yakıcı dönemlerinde tüm direk ve en direk serbest vuruşları karşılamış (yaralanmış, dağılmış, korkmuş, çekilmiş, sinmiş, bırakılmış, göçmüş, kaçmış, yok olmuş) aileler adına üretilmiş/onlara ithaf edilmiş bir “şok” fotoğraf olarak bakabiliriz”* diyordu (Özmen, 2008).



Serbest Vuruş/Free Kick.2005.

<http://cengiztekin.blogspot.com/2008/>

Cengiz Tekin de, Şener Özmen, Ahmet Öğüt, Halil Altındere, Erkan Özgen ve Serpil Odabaşı gibi Türkiye'nin Güneydoğu siyasetiyle ilgili Devlet erkinin tahakkümünü eleştiren işler yapar.

2017'de İstanbul Modern'de gerçekleştirilen ve video, animasyon ve kısa filmler gibi hareketli görüntüye odaklanan Uluslararası Sanatçı Filmleri (Artists' Film

International) etkinliğinde Tekin'in Cennetten Hemen Önce adlı video gösterimi izleyiciyle buluştu.



Cennetten Hemen Önce, 2015

HD Video, 04'28''

Videoda, bir deniz kıyısında bekleyen ve kıyıya doğru mu, suya doğru mu gide(bile)ceği belli olmayan bir grup insanın, umutla çaresizlik arasında kalmış bakışları izleyiciyi izler gibidir (İndigo, 2017). Suyun içindekilerin bakışlarındaki beklenti hem kıyıyla hem de izleyenlerle ilgili bir beklentidir.

Yaren Akbal, Buradan Sergisi için hazırladığı katalog yazısında Cengiz Tekin için;

“işlerinde politik ve sosyal yaşamdaki olayları ironiyle ele alarak, kişisel olanın aslında toplumsal olduğuna dikkat çekiyor. Yaptığı her çalışma için; ‘ Hayata göbekten bağlı olduğunu, gerektiğinde sert ve acımasız ama aynı zamanda ironik bir anlatımda olan işleriyle bu dengeyi yakalamanın zor olduğunu ve bundan dolayı hayatını gerçeküstü bir şekilde yaşadığından’ bahsediyor” diyordu (Akbal, 2017).

“Sürekli farklı kompozisyonlar kurmanın yaratıcılığı körükleyen bir diğer unsur olduğunu savunan Tekin, fotoğraflarında ruh ve beden halleri üzerinden ironik

göndermeler yapıyor. Çalışmalarının merkezine oturttuğu mizahi bakış açısıyla politikadan topluma, iktidardan yerelliğe kadar her konuda yaşam ve sanatı biraraya getiren” (Kavramsal Çerçeve: 2008).

Tekin, şaşırtma ve alaysılamayı “... toplumsal yaşamın kök salmış gelenek, aile, inanç gibi unsurlarını ele alan...” işlerinde tekinsiz bir his yaratmak için taktik olarak kullanır(Mardin Bienali, 2018).

Video ve fotoğraflarda zaman zaman kullandığı siyah - beyaz seçimi nostaljik bir hava yaratmak yerine renklerin yönlendirmesini engeller. Böylece, işlerin odağının ayrıntılara ve ifadeye olmasını sağlar. Tekin, “...Kusursuz bir kare yerine, tedirgin edici olan görüntüleri seçerek izleyiciyi bir başka açıdan görmeye davet eder...” (Mardin Bienali, 2018). Sanatçı, toplumsal duyarlılığıyla son dönemdeki işlerinde tüm dünyada yaşanan mülteci krizine odaklanır.

4.6.7. Extramücadele

Memed Erdener ya da sanat dünyasındaki adıyla Extramücadele bir kültür bozguncusu olarak da tanınır. Sanat hayatına 1991’de mizah dergisi Deli’de çıkan karikatürleriyle başlayan Extramücadele, 1995’te Hafriyat grubuna katıldı. Almanya, İtalya, Belçika, Hollanda, A.B.D., Polonya, Fransa, Sırbistan ve Portekiz’de karma sergilere katıldı. 2010 ve 2014’te İstanbul’da, 2015’te İsviçre’de, 2016’da yeniden İstanbul’da ve 2017’de Berlin’de kişisel sergilerini açtı.

Heykel, resim, hat ve tezhip yapan, fotoğraflarıyla ve filmleriyle de tanınan Extramücadele bir grafik tasarımcı olarak hayali müşterilerle çalışır. Bu hayali müşterilerin siparişleri doğrultusunda toplumsal baskı altındaki grupların seslerinin grafiğin dilinden duyulmalarını sağlar. Türkiye’de yaşayıp Türkçe’den başka bir anadili olan azınlıklardan, mizah kavramıyla vücuda gelen Müslüman kadına, Cumhuriyet ideallerinin sorgulandığı figürlerden Batı türü modernleşmeye karşı çıkan bağnazlara kadar çok çeşitli müşteri profili vardır. Dünya liderlerini, mitolojik

kahramanları, halk kahramanlarını ya da sade vatandaşı konu edinebilir. Keskin mizah anlayışıyla harmanladığı özgün üslubuyla Extramücadele güç dinamikleri ve devletin ideolojik aygıtları tarafından dayatılan imgelere müstehzi bir müdahalede bulunur.

Ahu Antmen Extramücadele'yi "*Türkiye'nin ideolojik yapısını sorgulamaya başlayan, dayatmacı ve baskıcı tektip bir kültürün birey ve toplum üzerindeki etkilerini irdelemeye başlayan yeni bir sanatçı kuşağı*" içinde ele alır (Antmen, Radikal: 2010). Erdener, resmi web sitesinde yayınladığı makalede

"...İnsanın insan tarafından idaresi esasına dayanan her türlü devlet; adaletsizlik, haksızlık ve zulümle son bulacak. Öyleyse cesurca iddia etmeli ki: devletsiz, kanunsuz, her insanın kendi başına buyruk yaşayacağı bir düzen asıl olmalı. Ancak şunu da eklemeliyim, kabul ediyorum ki gerçek, mutlak hakikat bilinemez. Ne yazık ki insan denen mahluk, tam bilgiyi elde edecek teşekküle sahip değil. Belki de mücadele dışarıda değil (extra / exterior / extérieur) içeride (intra / interior / intérieur) yapılmalı" diyordu (Extramücadele, 2013).

Mutlak hakikat bilinemediği için Erdener hep muhalif durmayı seçer. Bir siyasi görüşe bağlı değildir, tarafsızdır.

Levent Çalıkoğlu Extra Mücadele'nin websitesine yazdığı Extra-Extramücadele yazısında Extramücadelenin ideolojik aygıtlardan gelen her türlü bilgiyi yapıtlarında hammadde olarak kullanabileceğini söyler. Çalıkoğlu'na göre, Extramücadele,

"Siyaset ve kültürün kangrenli besin kaynaklarını bozguna uğratmanın formal jestleri ile ilgileniyor. Bu saldırı biçimi, doğrudan karşı koyma eylemlerinden çok daha yıkıcı. Arınmış bir grafik dilin keskinleştirdiği bu görsel müdahaleler, fantezi kurmamız veya arzulamamız için değil, ahlaki ve politik bir hesaplaşmanın acısını yaşamamız için bizi sıkıştırıyor" (Çalıkoğlu, Extra Extramücadele: Extramücadele Resmi Web Sitesi'nden).

2007'de Hou Hanru'nun küratörlüğünde "İmkânsız değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik" kavramsal çerçevesiyle düzenlenen 10. Uluslararası İstanbul Bienali'ne Extramücadele "Ne?" sergisiyle 18 afişiyle katıldı. Oldukça

politik olarak anılan bienalin en politik işlerinden bazıları Extramücadele'nin sergisindeydi. Sanatçı Türkiye'de yaşayan azınlıkları ele aldığı işlerinde izleyicileri işe dahil ederek afişlerdeki cümleleri tamamlamalarını istiyordu.



Bütün Azınlıklar İçin Afiş
2007

Erdener 2010'da Galeri Non'da gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisi *'Bunu ben yapmadım, siz yaptınız'*⁹⁹ Türkiye Çağdaş Sanatı tarihine beklenmedik bir sebeple damga vuruyordu. Tophane'de bulunan sanat galerisi bir grup saldırganın müdahalesine maruz kalıyor, saldırıda bazı misafirler ve sanatçılar yaralanıyordu. Örgütlü bir saldırı izlenimi veren olayda galeridekiler kepenkleri kapatıp kendilerini içeri hapsederek güvenliği sağladılar. Saldırının sebebinin içki içilmesi olduğu söylense de sebep pekala serginin içeriği de olabilirdi. Sergide, Extramücadele Türkiye'nin kutsal bildiği değerlerin simgeleri üzerinden yine eleştirel - siyasi bir tavır ortaya koyuyordu. Bu simgeler arasında Atatürk, cami ve hilal de vardı.

⁹⁹ Erdener'in Serginin adını Picasso'dan ödünç aldığı düşünülür. İşgal altındaki Paris'te Picasso'nun stüdyosuna gelen bir Gestapo subayı bir duvar resmini göstererek Picasso'ya "bunu siz mi yaptınız?" diye sorar. "Hayır" der Picasso, "siz yaptınız."

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2009/mar/26/pablo-picasso-guernica-spain-war>

Ancak, bu kez bu siyasi muhalif duruşu Ahu Antmen'in eleştirileri oklarına hedef olacaktı. Antmen, Erdener'in grafik diline yakıştırdığı müstehzi ifadeyi heykel ve tuvallerine yakıştıramıyordu. Tekrarlanan esprileri sevimsiz buluyor ve *"Cumhuriyetçi ideolojinin simgelerine saldırı, çoktan bir güncel sanat klişesi oldu ve alacağı etkiyi/tepkiyi iyi bilen her tür sanat üretimi gibi, kiçleşti"* diyordu. Antmen'e göre bu sergi Extramücadele'nin markalaşarak karşısında durmaya çalıştığı sistem tarafından sindirildiğinin bir kanıtıydı (Antmen, Radikal: 2010).

2011'de 1. İstanbul Yaz Sergisi için Ergener'in yaptığı minareli Anıtkabir heykeli büyük tepkiyle karşılandı. Ergener, yapıtta bir yandan çarpık kentleşen Türkiye'de mimarinin durumuna işaret ederken diğer yandan gitgide muhafazakarlaşan topluma tabu fikri üzerinden bir dokunuşa bulunuyordu. Eser tepkilerden sonra iki gün sergiden kaldırıldı. Daha sonra tekrar ancak farklı ve daha gözden uzak bir bölgede gösterime kondu.



Siyaseti ele alırken metaforların dilinden konuşsa da Erdener'in mesajı çok açıktır. Sözü nü sakınmayan tarafsız görüşünü kağıt, boya, tel, ahşap, cam, gibi farklı malzemeyle dile getirir. 2016'da gerçekleştirdiği "Ben sadece bana söyleneni yaptım" kişisel sergisini oluşturan kavramları, bir matematik işlemi ciddiyetiyle

şöyle sıralıyor: “(Abdest, Bayan, Ceza) + (Borç, İtaat, İnşaat) = Fetih, İstimlak, Gasp, Tecavüz”. Sergi neoliberalizmin kitleleri uyuşturarak sağladığı düzende dayatılan tüketim kültürünü Extramücadele’nin dilinden işler. Eski tabular yerlerini bu yeni capitalist düzenin simgelerine bırakmıştır. Yeni “kutsalımız” paradır.

Bedri Baykam Extramücadele’nin Tarafsız olduğu savları’nın gerçekçi olmadığını, sanatçının hedefinin “2. Cumhuriyetçilerin artık fazlasıyla ‘şablon’laşmış Cumhuriyet eleştirilerinin bir karikatüral sözcüsü gibi, Cumhuriyetin üzerine kurulu olduğu temel değerleri, kurnaz gerekçelerin arkasına sığınarak dinamitlemek” olduğu eleştirisini getiriyor (Baykam, Extramücadele resmi web sitesi makalesi’nden).



İtaat ve İnşaat I, 2016.

Demir kaide üzerinde çıkma çam tahtalardan rükû pozisyonunda adam ve demir vinç.
16 x 80 x 103 cm.

2017’de Berlin’de açtığı Beauty of Bigotry sergisinde “Mitlerden ve ulus devletleri ile dinlerin tarihinden esinlenen Memed Erdener, çeşitli imge-yaratım yöntemlerini bir arada kullanarak ve tarihi figürleri tekrar yorumlayarak rejimlerin yozlaşmalarını ve kirli çamaşırlarını açığa çıkartıyor” (Artforum, 2017).

4.6.8. Oda Projesi

Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel'den oluşan sanatçı kolektifi Oda Projesi üç sanatçının atölyelerini 2000'de bir proje mekanına dönüştürmeye karar vermesiyle oluşur. Galata'daki mekanları pek çok projeye ev sahipliği yapmış ancak bölgenin 2005'te mutenalaşma sürecine girmesi sebebiyle kolektif hareketli bir yapıya bürünmüştür. 2011-2012 yılları arasında Üsküdar Kuzguncuk'taki Simotas Binasını projeleri için kullanmışlardır. Açık Radyo 94.9'u da mekanlarından biri olarak belirtirler.

Güneş Savaş, Seçil Yersel'le yaptığı ve Oda Projesi'nin blogunda yer alan bir söyleşide kolektifin mekanla ilişkisinin her ayrı çalışmada farklı ve çoklu olduğunu, hep bir devinim halinde olduğunu söyler. Bu nedenle bir çerçevesi yoktur. Kolektife göre mekanlar, “yararsız uzamlar”dır. Kolektifin projelerini bir “sosyal heykel” veya biriken bir “anılar bütünü” olarak tanımlayan Erden Kosova, projelerin ilişkiselliklerinin adeta bir “yapıt” olduğu görüşündedir (Kosova, 2003).



<https://werkleitz.de/en/persons/oda-projesi>

Sanatçılar sanatı kişiler arasında yeni ilişkiler oluşturmak için hem özel hem de kamusal mekanı dönüştürerek kullandı. Galata'daki proje mekanlarının anahtarının komşulardan birinde olması, gerektiğinde kendisinden alınıp kullanılabilmesi mekanı aynı anda hem özel, hem de kamusal mekan kılar. Arkalarında

dokümantasyon haricinde kalıcı olarak bir yapıt kabul edebilecek herhangi bir şey bırakmayan sanatçılar arşivleme mantığında mekanın belleğine yönelik işler yaptılar.

Toplumsal katılımcı sanat işlerinin bugünün avangardı olduğunu söyleyen Claire Bishop, sanatçıların sosyal karşılaşmaları sanat ve hayatı bütünleştirmeyi hedefleyen piyasa karşıtı, siyasi katılımlı işler yapmak için kullandıklarını belirtir. Bourriaud'nun İlişkisel Estetik anlayışını anan Bishop, sanatı belirli bir sosyalleşmeyi üreten mekan olarak tarifler. Sanatçılar da bu süreçte yarattıkları eserle değil, yaratım sürecindeki etkinlikleriyle değerlendirilirler. Bishop, Oda Projesi'nin sanatı nasıl daha geniş bir izleyici kitlesine ulaştırmak istediğini anlatır. Proje mekanlarını nesnesiz sanat pratiklerine açtığını belirten Bishop, kolektifin dinamik ve sürdürülebilir ilişkileri estetik endişelerin önüne koyduğunu vurgular (Bishop, 2006:179-180).

Oda Projesi 2005'te 9. Uluslararası İstanbul Bienali'ne "Mahalle, Oda, Komşu, Misafir?" isimli kitapları ile katıldı. "Mahalle, oda, komşu, misafir?"de gündelik ilişkilere dikkat çeken Projenin söyleşi-kitap formatında hazırladığı iş, Oda Projesinin kafasındaki sekiz soruya katılımcıların verdikleri cevaplardan oluşuyor.

Kitapta aynı zamanda görseller, katılımcıların kendi soruları ve özgeçmişleri de bulunuyor. Kitaba, Michael Hardt ve Antonio Negri'nin Çokluk adlı kitabındaki "şefsiz bir orkestra" benzetmesini yakıştıran Özkan, katılımcıların sohbetlerinin bir bütünlük oluşturmadığını, sadece "ortak kitap mekanını paylaştıkları ölçüde" ilişkilendiklerini belirtir(Hardt ve Negri, 2004'den aktaran Özkan, 2005. Bienal Resmi Web Sitesi). Okuyucu da benzer şekilde okuduğunda ilişki kurulduğunu ekleyen Özkan, mekanın ancak deneyimlendiğinde kendini gerçekleştirdiğini ve okuma pratiğinin mekanı faydalı kıldığını belirtir (Özkan, 2005).



Oda Projesi'nin düzenlediği Mutena Sohbetler I'de 'gentrification' terimi karşılığında önerilen Türkçe sözcükler

<http://odaprojesi.blogspot.com.tr/2008/01/>

Oda Projesi, Allianz Kulturstiftung desteği ile 2009'da iki yıl sürecek 'Kültürel Aracılar' adındaki projelerini Erzincan, Sivas ve Tunceli gibi Doğu illerinden göç eden vatandaşların yaşadığı Gülsuyu-Gülensu mahallelerinde gerçekleştirdiler. Kolektif, bu mahallelerde başlatılan mutenalaştırma çalışmaları sırasında burada yaşayan topluluklarla güvene dayalı ilişkiler kurarak kültürel oluşumları, yapıları inceledi.

Geçici üs olarak kiralanan bir dükkan Frankfurt ve İstanbul'dan öğrenciler ve mahalledeki gönüllülerin işbirliğiyle tamir edildi. 'Dükkân', 24 Temmuz 2009 tarihinde kukla grubu Kurmalı Salyangoz'un gösterisiyle açıldıktan sonra 'Başka bir mimarlık mümkün mü?', 'Haydi beraber kuralım!' gibi atölye çalışmalarına ve 'Cuma Sohbetleri', 23 Nisan kutlamaları ve bienal gezileri gibi etkinliklere ev sahipliği yaptı. 'Cuma Sohbetleri'ne Canan (Şenol) ve Burak Delier gibi sanat dünyasından isimlerin yanı sıra, gazeteci ve edebiyatçı isimlerin de katılımı sağlandı. Mahallenin belleği mahalle sakinleriyle yapılan görüşmelerin videoya çekimiyle arşivlendi (Oda Projesi, 2009).



23 Nisan Şenlikleri

http://4.bp.blogspot.com/_3iItL0rBxP0/SVjwrDI/AAAAAXw/EJQwVp2EdMw/s1600/23nisan.jpg

Dükkanında yapılacak etkinlikler, hazırlanan afişlerle mahalleliye duyuruldu ve katılımları sağlandı. Böylece, ‘Kültürel Aracılar’ mahalle sakinlerinin fiziksel ve kültürel çevreleriyle daha güçlü bağlar kurmasını hedefledi (Kültürel Aracılar, 2010).

Negt ve Kluge’nin öne sürdüğü karşıt kamusal alan¹⁰⁰ fikri, gücünü eleştirel ve muhalif kamusal alanla ‘deneyim’ düşüncesinin birleştirmesinden alır. 1970’lerin ilk yarısında cerayan eden öğrenci hareketleri, Marksist görüşlü partilerin eylemleri, anti-emperyalit söylemler gibi muhalif hareketler Negt ve Kluge’nin bu grupları aynı zamanda hem muhalif hem de kamusal olarak değerlendirmelerini gerektirir. (Hansen, 1993: xvi). Sınıfsal mücadele anti-kapitalist, kolektif ve yapıcı söylemlerle karşıt kamusal alanı oluşturur. Şu halde, karşıt kamusal alan burjuva kamusal alanının karşısına konan proleterya kamusal alanıdır denebilir. Karşıt kamusal alan buldukları çevrenin hegemonik normları ve bağlamlarıyla çatışmada olan kamusal alanlardır (Warner, 2002:63)

¹⁰⁰ Gegenöffentlichkeit

Oda Projesi'nin çalışmaları, özellikle "kültürel araçlar" projesi karşıt kamusalılıkları ele alır. Kentsel dönüşüm alanlarındaki mutenalaştırma çalışmalarının yanı sıra mahalle sakinlerinin bölgeye uyumu, kimlik ve kültür çatışmaları gibi sorunlar iletişim yoluyla belirginleştirilerek toplulukla birlikte bir karşıt kamusalılık alanı yaratmak hedeflenir.

Oda Projesi, Hollanda, Danimarka, İsveç, Almanya, Avusturya gibi pek çok ülkede sergilerin yanı sıra, 50. Venedik Bienali ile 4. Gwangju Bienali'ne ve İstanbul Bienallerine katılmıştır. Proje "Müzikli heykel, Hulalop, Piknik ve Slide Show gibi projelere imza atmıştır. Oda Projesi, İstanbul ve sakinlerinin yaratıcılıklarına olan bağlılığını ve saygısını ön planda tutarak, yere ve mekana dair sorular sormaya; kartpostal, radyo, kitap, poster, gazete gibi araçları ya da geçici mekanları kullanarak, yeni ilişki modelleri üzerine düşünmeye devam etmektedir" (Yılmaz, 2015:243). Proje 4L Güncel Sanat Müzesi'yle birlikte pek çok projeye imza atan inisiyatif, Galata'daki kamusal projelerle sosyal bir görev de gerçekleştiriyor. 2018'de Oda Projesi isimli sergilerini açtılar. Sergi bir retrospektif özelliğini taşıyor ve inisiyatifin bugüne dek yaptığı işleri hatırlatıyordu.

4.6.9. Hafriyat

Sivil bir inisiyatif olan Hafriyat Grubu¹⁰¹, 1996'da sanat faaliyetlerine İstanbul Kare Sanat Galerisi'nde Antonio Cosentino, Mustafa Pancar ve Hakan Gürsoytrak sergisiyle başladı. Murat Akagündüz gruba ikinci sergiden itibaren dahil oldu. Hafriyat III isimli üçüncü grup sergilerini 1997'de Atatürk Kültür Merkezi'nde yapacaklardı. Grubun etkinliklerine farklı disiplinlerden zaman zaman Banu Birecikligil, Erim Bayrı, Charlie, Extramücadele (Memed Erdener), Nancy Atakan, İnci Furni, Tina Fischer, Manuel Çıtak, Kubilay Dağbatıran, Ertuğrul

¹⁰¹ Hafriyat sergileri: Hafriyat 1 (1996), Hafriyat 2 (1996), Hafriyat 3(1997), Süper Hafriyat (1999), Öz Hafriyat (2000), ODTÜ Uluslararası Sanat Sempozyumu(2000), Göreme Karma Sergi (2000), Hain Geceler (2000), Evin Sanat Galerisi, Hafriyat Sergisi (2003), Hafriyat Grup Sergisi Ankara (2003), Yalan Dünya (2004), İmalat Hatası(2005), İstanbul Defterdarları (2006), Lokal Cennet:Çağdaş Nakliyat (2006), 2. Uluslararası Kargart Video Festivali, Hafriyat Özel Bölüm (2007), Hafriyat Karaköy Açılış Sergisi(2007), Alternatif Seçim Afişleri (2007), Dünyayı Yesen Korkmazsın (2007), Allah Korkusu (2007).

Doğan, Yavuz Tanyeli, Fulya Çetin, Tan Cemal Genç, Caner Karavit, Murat Turan, Serhat Köksal, Nalan Yırtmaç, Neriman Polat, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Ceren Oykut, Nazım Dikbaş, 2/5 BZ (Serhat Köksal) ve Murat Ertel de dahil oldu.

Grubun özelliği kurumsallaşma yolunda ilerleyen bir sanat ortamında piyasanın güdümünden uzakta her zaman bağımsız ve demokratik bir ortamda çalışması ve sanatçıların bu özgürlüğü yaygınlaştırma isteğidir. Grubun kurucularından Antonio Cosentino Hafriyat'la ilgili,

“Ne geleneksel olabildik, ne de tam modern olabildik. Aslında bu çelişkiden doğan melez bir sanatçı tipi Hafriyat'ın belkemiğini oluşturdu. Hafriyat'ın en önemli özelliği amatör kalabilmesi, olabilmesi oldu benim açımdan. Çünkü bu amatörlük her zaman iyi niyeti yaşatabilecek bir ortamı geliştiriyordu” diyordu (Çalikoğlu, 2006:17).

Cosentino, amatörlük terimini esin kaynağının içkin, güdülenmesinin özgür ve sanat pratiğinin özgün olduğu bir sanat anlayışını ifade etmek için kullanır.

Levent Çalikoğlu Hafriyat'ı tanımlarken, “...(Hafriyat Karaköy)... Kendilerini sivil inisiyatif olarak; sivil kavramı ile resmi yapının karşısında, ortada değil de kenarda durmak üzerinden tanımlamışlardır” ifadesini kullanır (Çalikoğlu, 2007:86)

Grubun ilk üç sergisiyle ilgili Haşim Nur Gürel, “*Toprak rantları, Sivas Katliamı, trafik anarşisi, globalleşen dünyada göçebelikten kurtulamamışlık, küçük insanların arayışları ve çaresizlikleri, denizlerimizin kirlenmesi, çetelerin, devletin ve bürokrasinin eleştirisi gibi 90'lı yılların yadsınamaz sorunlarının üzerine*” olduğunu söylüyordu (Gürel, 1997:5).

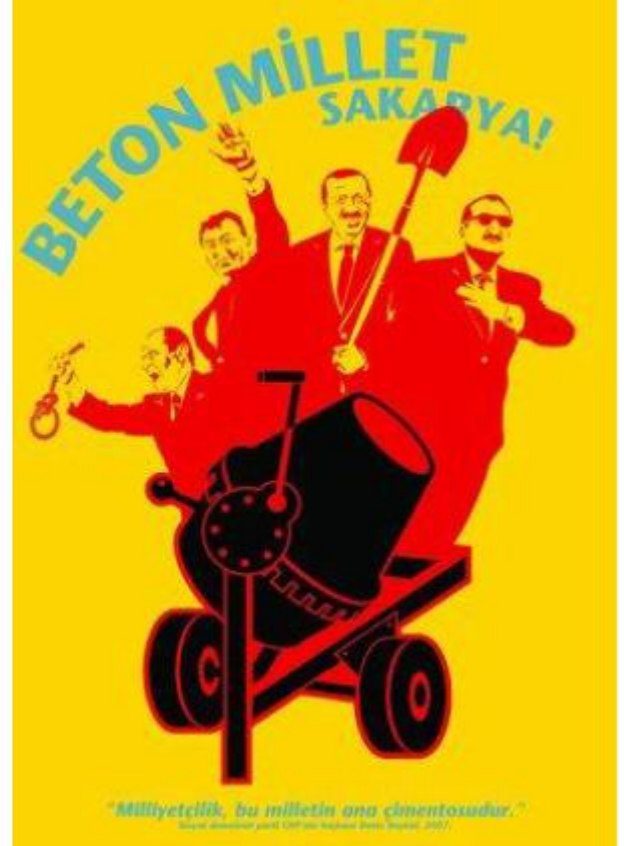
2007'de İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Hafriyat'a kullanmaları için bir galerilerini tahsis ederek mekanı bir kültür merkezine dönüştürdü. Sönmez grupla ilgili yazısında “Grup, bir yıldan beri mekanı aracılığıyla özgür üretimin imkanlarını araştırıyor, bağımsız olmanın mümkün olup olmadığını tecrübe diyor” ifadesini kullanıyordu (Sönmez, Radikal:2008). “*Tam bağımsızlık gibi radikal, hatta ütopyik bir taleple açılan...*” Hafriyat “*...ticari galerilerin ve kurum mekânlarının kuşattığı*

çağdaş sanat sahnesinde alternatif bir mekân olmanın mücadelesi...”ni sürdürdü (Sönmez, Radikal:2008).

Grubun üyelerinden Hakan Gürsoytrak ise gruba ilgili,

“Aynı dertlerden muzdarip ressamların, heykeltıraşların bir araya geldiği, özerk, sivil bir grup hareketi. Bu grup olmadık yerlerde sergi açar, katalog yapar, söyleşi düzenler. Sokağa ve hayata bakarak klişe resim konularının dışına çıkmayı başarır. Resim konusu ile yapma biçimi arasındaki tutucu duvarı çatlatır. Sanat piyasasında birilerine yanaşmadan sergi açılmayacağı tabusunu yıkar” tanımını yapıyordu (Hürriyet, 2007).

2007’de grubun açtığı Alternatif Seçim Afişleri Sergilerinde deneysel bir proje gerçekleştiriyorlar, yasakları yıkıyor ve siyasete dokunuyorlardı. 50’yi aşkın sanatçı geleneksel seçim afişlerini ve seçimin dilini piyasadaki herhangi bir ürünün reklamındaki dile benzeterek afişlerin kullandığı dili alaysılayan işleri biraraya getiriyordu.



Murat Turan’ın “Beton, Millet, Sakarya”
<http://enessakar.blogspot.com/2012/06/hafriyat.html>

Sergi bir yandan da seçim afişlerinin şehre dayatılarak sokakların sevimsiz, kirli ve düzensiz görünmesine işaret etmek istiyor, mekanda kullanılan sergi afişlerini biçimsiz üstüste asıyor ve siyasetin bir diğer yüzünü de ele almak istiyordu.

Yine 2007’de hazırladıkları bir diğer sergiyle adlarından başka bir nedenle bahsedilmesine sebep olacaktı. Allah Korkusu Sergisi Hafriyat Karaköy’ün ikinci afiş sergisiydi. Ancak 5 Kasım 2007’de Vakit Gazetesi sergi henüz açılmadan “Küstah Sergi” başlığıyla bir haber yaparak sergiyi bir sövgü olarak niteliyerek hedef gösterdi. Halbuki, sergi metni sanatçıların niyetini açık ediyor, haberdeki hakaret iddiasının yersiz olduğunu ortaya koyuyordu:

Bu serginin amacı sövgü veya maneviyat dünyasına sataşmak değil; Allah korkusu kavramından hareketle, her türlü iktidarın “korku”yu kullanma şekillerini araştırmak. Sergi metninde belirtildiği gibi, “Artık ayırmamızı bekliyorlar: Müslümanı hıristiyandan, ateisti sofudan, gizliyi açıktan... Atatürkçüyü İslamcıdan, konu Cumhuriyetse birinciyi ikinciden, Batıcıyı Doğucudan ayır dur. Ayırmayıp arayana, şüphe duyana tahammül yok, ama şüphenin engellenmesinden beteri birinci elden bir tecrübenin önüne konulan kalıplar, isimler, sınıflandırmalar, kişinin kendini tanımasının önüne çıkan dur bakalım işaretleri” (Altuğ, 2007)

Sergi altı sivil polis ve üç özel korumanın eşliğinde 10 Kasım’da açıldı. Polisler serginin adının yanı sıra içerdeki Atatürk afişlerini de sakıncalı olup olmadığı konusunda kararsız kalarak afişleri fotoğrafladı, afişlerin sanatçıların kimlik bilgilerini aldı ve savcılığa konuyla ilgili bilgi vereceklerini bildirdi (Saymaz, 2007).

Ayşegül Sönmez, Hafriyat Grubu için,

“1990’lı yılların sonunda doğan Hafriyat grubu hareketi, Türkiye resminin bağımlı, akademik, anti-özgürlükçü kanadının dayattığı estetiğe verilen bir karşılıktır. Bugün Hafriyat Karaköy aracılığıyla grup, kendileri gibi bağımsız, anti-özgürlükçü pazara direnmek isteyenlere de evsahipliği yapmayı, tüm özgür icracılara sahip çıkmayı hedefliyor. Böylelikle hayat ve sanat arasındaki uzaklığı, hayatı temsil etmek üzere kurguladıkları mekânları sayesinde kısaltmayı istiyor” diyordu (Sönmez, 2007).

2009’da aldıkları Hafriyat Karaköy’ün kapanma kararı ilgili Onur Güngör’ün Antonio Cosentino ile yaptığı görüşmede Cosentino, mekanın kapanacağını ancak

bunun yepyeni bir yolun açılması anlamına geldiğini söyler. Kapanması gereklidir, yenilenebilmesi için “*sürekli yıkılabilmeli ki taze dursun kafası*” gereklidir (Cosentino’dan aktaran, Güngör, 2009).

Cosentino aynı görüşmede Hafriyat gurubunun sistem dışı işleyiş çabalarının başarısızlıkla sonuçlandığına inandığını söyler. Yüksel Arslan ve Joseph Beuys’dan örnekler vererek sistemin her şeyi kapsadığını, bu yüzden muhalif çizgilerin bile sistemin sınırları içinde kaldığını söyler.

Emre Zeytinoğlu, Hafriyat’la yaptığı söyleşide, şöyle bir yorum getirmiştir:

“Hafriyat, kendi adıyla, kendi ağırlığıyla, kendi karakteriyle, efsane türünde konuşulan bir şey, bir söylem oluşturmuş: Hafriyat efsanesi ya da söylemi. Ama Hafriyat sanatçıları bu grubun içine sanki her defasında dışarıdan, ilk kez bu gruba tanışıyorlarmış gibi dahil oluyorlar ve sonra tekrar uzaklaşıyorlar. Ve tekrar bir araya geliyorlar ve her defasında gruba dahil oldukları için farklı sorgulama süreçleri başlatıyorlar ve sonra tekrar uzaklaşıyorlar”(2007:40).

4.6.10. Mülksüzleştirme Ağları

Büyük resmi görebilmek için tüm bilgilerin derlendiği canlı bir veritabanı olan Mülksüzleştirme Ağları¹⁰², katılımcıların verileri yenileyerek veya ekleyerek yüklemesiyle her an gelişen, büyüyen etkileşimli bir harita olarak tanımlanabilir. Gelişmiş teknolojik altyapısıyla “Sermaye-iktidar ilişkileri üzerine kolektif veri derleme ve haritalama çalışması” yapan Mülksüzleştirme Ağları, Yaşar Adanalı, Burak Arıkan, Özgül Şen, Zeyno Üstün, Özlem Zıngıl ve anonim gönüllü katılımcılardan oluşur.

¹⁰² İşleri Yeni Kavramsalıcı Mark Lombardi’nin işlerini andırıyor. Lombardi çizdiği infografik ve diyagramlar yoluyla iktidarın nasıl kötüye kullanıldığını araştırırdı. Çizimleri bir çeşit tarihi resim gibiydi. New York Times sanat eleştirmeni Michael Kimmelman bu çizimlere “skandalların narin örümcek ağları” derdi.

Sermaye ve iktidar ilişkilerini açığa çıkarma hedefiyle başlayan proje “kentsel dönüşümün mağdurlarını değil, faillerini ifşa etme amacıyla” gerçekleştirilir. Kolektif, “Bireylerin veriye ulaşımının olmadığı küresel çapta inşa edilmiş bir algı” diyerek bu algıyı yıkmak için yola çıkıyor. Kolektif veri arşivleri üzerinde çalışarak adeta bir veri bankasına dönüşüyor (Mülksüzleştirme Ağları Resmi İnternet Sitesi).

Çalışmaları arasında 3. Havalimanı Projesi Ağı, Türkiye Medya Sahipleri Ağı, Termik Santraller Ağı, Eberji Özelleştirmeleri Ağı, Tarihi Emek Sineması Yıkımının Sorumluları, Soma Faciasının Arkasında Kimler Var, HES Projelerini Yapan Şirketler gibi çeşitli ilişkileri ele veren verileri Burak Arıkan’ın graphcommons yazılımıyla altyapısını oluşturarak görselleştirdiği analizler vardır.

5. Sonuç

Türkiye’de 1980 Darbesi ve sonrası büyük bir dönüşüm dönemiye eğer, 2000’ler için dönüşüm kavramının yeniden değerlendirilmesi gereken bir dönemdi demek gerekir. Dijital çağın başlangıcı olarak düşünülen dönemde Bilge Kral yerini Google’a bıraktı. Twitter, Facebook, Instagram gibi sosyal medya platformlarının hayatımızın bir parçası haline gelmesine tanık olduk. Youtube eğitimden eğlenceye, ev ekonomisinden militer stratejiye her alanda bir referans kaynağı oldu. Hayatın her alanında yaşanan baş döndürücü gelişmeler tekinsiz bir ortam yaratıyor, terör örgütleri dünyanın dört bir yanında saldırılar düzenliyor, aşırı sağ politikalar Urubizm ideolojisiyle yeniden su yüzüne çıkıyor, savaşlar, kıtlık ve sosyal endişeler insanları göçe zorluyor, küresel ısınmanın gerçekliği tartışılıyor ve divalarla sosyal medya fenomenleri ekonomik sorunlardan daha fazla konuşuluyordu.

Böylesine kaotik bir ortamda elbette sanat da kendini bu kaosa kaptırdı. Ne de olsa, sanat yapıtı kendi çağının eseridir. Üretildiği dönemle ilgili kültürel, sosyal ve siyasi ipuçları içermesi doğaldır. Elektronik medyanın video ve bilgisayar gibi formları güzel sanatlar alanlarının temsiliyet biçimlerini tehdit ederek postmodern koşulların gerçekleşmesini sağlamıştı. Ancak teknolojinin soluksuz ve durdurulamaz ilerleyişi özgünlük, orijinallik, evrensellik gibi modernist değerlerin yerlerini alaycılık, parodi, karmaşa ve yapısökümüne bırakmaya zorladı. 2000 sonrasında tüm bu kavramların birbirine yabancılaşma çekmeden ve izleyicide de bir yabancılaşma hissi uyandırmadan uyumsuz bir bütünlükle karşımıza çıktığını söylemek gereklidir.

Başdöndürücü kuralsızlıklar bütünü içinde birarada dururmuş izlenimi veren yaratımın aslında her an neyin nerede nasıl ve kimler tarafından yapılabileceğinin ve kimin tarafından tüketileceğinin müzakeresi süreci olduğunu saptamak gereklidir. Toplumlara yeniden biçimlendirmeye yeminli neoliberal politikalar, tüm dünyada etkisini gün geçtikçe arttıran muhafazakar ideolojiler ve küllerinden doğan etnisite

ve kimlik kavgalarının olduğu şu dönemde sanat da bütün bunlara alet edilmektedir. Sanatın özerkliği meselesi ya da sanatın kendi kurallarını koyması ve sanatsal değerlerin siyasi değerlere gönderme yapmaması Türkiye’de de çok tartışılan konulardan biridir. Sanat pratikleri başka hiç bir pratiğe hizmet etmemelidir. Ototelik olmak için sanat gündelik yaşamdan arındırılmalı, sadece kendine gönderme yapmalı ve kendinden başka bir işlevi veya amacı olmamalıdır. Ancak sanat anlayışının tüm disiplinlerin içine sızdığı, ayrıca siyasetin de hayatın her alanına sirayet ettiği günümüzde sanatın da içinde siyaset var olacaktır. Sanatın kendinden menkul birşey olduğunu söylemek artık mümkün değildir. Sanat kendi içerisinde politik bir eylemdir. Zaman zaman araçsallaştırılıp, zaman zaman için boşaltılsa da, siyasi mücadelede en dirençli duran ve en etkin rollerden birine sahiptir.

Bu çalışma 1980’lerden başlayarak Türkiye’yi etkisi altında bırakan siyasi, ekonomik ve toplumsal olguları değerlendirerek bir analizini yapmayı hedeflemiştir. Çağdaş sanat ve siyaset fikirlerini yan yana koymuş ve Türkiye Çağdaş Sanatı’nda siyasetin izlerini takip etmiştir.

Çağdaş sanat ve siyaset ilişkisi ele alındığında sıklıkla göze çarpan kavramların başında dönüşüm gelir. Sanatın siyaset hayatına yaptığı en büyük katkılardan bir tanesinin toplumsal dönüştürücü gücünün bilincine varması olduğunu belirtmek gereklidir. Sanat ve siyaseti biraraya getirilmesi gereken iki farklı kavram olarak düşünülmemelidir.

Türk sanatı bugün nitelik ve medyum açısından hiç olmadığı kadar çeşitlidir. Bu yapının sebebi boşuna değildir; bu formuyla sanat, yeni piyasanın taleplerini karşılamak için çoğalmaya da oldukça müsaittir. Böylece serbest piyasa ekonomisinde her bütçeye, her zevke ve her ideolojiye uyum sağlayabilmektedir. Sanat fuarları ve sergilerde küçük yapıtlardan köktencilere kadar her kesime hitap edebilecek yapıtlara rastlamak mümkündür. İstanbul ve periferide düzenlenen Bienaller her ne kadar daha özgürlükçü söylemlerin peşindelerse de uygulanan sansürden etkilenmediklerini söylemek doğru olmayacaktır.

2000'lerle birlikte devletlerin sanata desteğini neredeyse tamamen geri çektiği gözlemlenir. Ancak, sanat çalışmaları çoğunlukla özel sermaye destekli devam etmektedir. 2000 sonrası Türkiye ortamında özel müzelerin, galerilerin sayılarında büyük bir artış göze çarpar. Bu artışla birlikte sanatın yerleşik düzene geçtiği günümüz Türkiye'si artık sanatı da sanatçıyı da sorgular. Böyle bir ortamda, sanatçılar bir yandan en temel kaygılar içinde sanatlarını yapmaya çalışırken diğer yandan da kendi sanatlarının özerkliği, gelenekselliği veya avangardizmi tartışmalarına bir cevap vermek durumunda kalır. Türk çağdaş sanatçısının karşı karşıya kaldığı gerçeklik budur.

Dünya'da da yüzyıllar boyunca benzer örnekleri görüldüğü üzere, Türkiye'de iktidar belirli bir sanat anlayışını empoze etmeye çalışmaktansa belirli bir sanat anlayışını tamamen ortadan kaldırmayı ister. İktidarın aygıtlarının sansür uygulamalarında altı çizilen mesele belirli bir kültür politikası izlemek değil, iktidarın yetkeci rejimini sorgulayan sanatçıların seslerinin duyulmasını engellemektir. Her an iktidarın müdahalesine uğrayacağı düşüncesiyle hareket eden sanatçılar ülkemizde otosansür uygulamalarını küratörlerden, sergileri düzenleyenlerden veya çevrelerinden aldıkları uyarılara gerek kalmadan kendileri başlatırlar.

Sanat siyasi mücadelede silik bir role sahip olsaydı, hegemonik güçlerin bundan rahatsızlık duyması söz konusu olamazdı. Ülkemizde sansür mekanizmalarının bu denli çok çalıştığına tanık olmamızın, iktidarların dolaylı ya da dolaysız kendilerine yöneltilen eleştiri ve yorumlara karşı bu denli hassas bir tavır sergilemeleri ve kolaylıkla incinebilir olmalarının sebebi kuşkusuz sanat yapıtlarının bu mecrada etkililiğinin bir kanıtıdır. Sanata getirilen bu etkisizlik eleştirisi belki de ondan beklenenin gerçekçi olmamasına bağlıdır. Sanatın demokratik mücadelede başat bir rol oynamıyor olması nedeniyle dönüştürücü gücünü tamamen yok saymak gerçekçi değildir. Gezi Olayları'nın da ortaya koyduğu gibi, daha demokratik bir siyaset anlayışı için özgürleştirme potansiyelleri ile sanat yapıtlarının bir katalizör vazifesi gördüğünü söylemek doğru olur. Çünkü sanatın görevi etkilemek değil, dönüşümü gerçekleştirmek için etkileşimi sağlamaktır.

Türk sanatçıların siyasal temsil nitelikli yapıtlarında bu potansiyel ön plana çıkar. Siyasi sanat yapan sanatçıların toplumsal eşitsizlikleri veya siyasi sorunları ele alarak değil, bunları görünür kılarak toplumu harekete geçirmeye çalıştığını gözlemleriz.

Bu çalışmada siyasetin rolünü belirlemek için başvurulan filozofların başında Jacques Rancière gelir. Siyaset, görünür olmayanın bir şekilde sesini duyurması için vardır. Siyaset yapmak ekonomik ve toplumsal olarak dolaşımda olmayan bireylerin bireylerin varlıklarını ortaya koyarak, bu yüzleşme sayesinde kendilerini görünür kılma çabalarıdır (Rancière, 1999: 9-10).

Çünkü siyaset, Rancière'e göre uzlaş, uyum ve anlaşma yerine, uyuşmazlıklar yaratmakla, görünmezi görünür kılarak "sesleri gürültü çıkaran birer hayvan gibi işitilenlerin söylediklerinin söz olarak dinlenebilir kılınması" ile ilgilidir (Rancière, 2009: 209). Bu çaba bir nevi eşitliğin doğrulanması ya da düzeltilmesi talebidir ve aslında polise bir müdahaledir. Çünkü bu müdahale toplumun görünmez parçasının verili rollerin ve mekanların yeniden bir dağılımını ve siyasi varlıklarının tanınmasını talep etmesini içerir.

Rancière belirli – verili - bir anlamı reddederek anlam öneren ve olasılıklar sunan sanatın siyasi olduğunu savunur. Estetik rejimde kurgulanan sanat yapıtı belirsizliğe oynar. Bir Artforum söyleşisinde uzlaşmaz bir sanat anlayışından bahsederken fotoğrafçı Sophie Ristelhueber'in Filistin yollarını fotoğrafladığı işlerini eleştirel, siyasi ve özgürleştirici diye niteler. Sanatçı resimlerini uzak mesafeden çekerek kesin ve aceleyle bir fikir yürütülmesinin önüne geçer. Daha duyarlı ve merak eden bir yaklaşım böylece mümkün olur (Rancière, 2007:258).

Türkiye son yıllarda küresel liberalizmin eteği altında günden güne muhafazakarlaşan bir topluma dönüşmüş, sanat da bu muhafazakarlaşmadan kendi payını almıştır. Sansür siyaseti, görünür müdahaleler, piyasaların etkisi ve eleştiri kurumunun suskunluğu özgür bir sanat anlayışının tehdit eder durumdadır. Siyaset toplumsal olan her alanda örtük ya da belirgin bir biçimde kendini gösterir. Öyle ki,

sanatçıların siyasi bir söylem kullanmayı veya siyasi bir söylemden tamamen arınmış bir bağlam seçmeleri bile tamamen siyasi kararlardır.



Kaynakça

- Acar, B. (2016). Çağdaş Sanatın İtibarsızlaştırılması Kime Yaradı. 3 Haziran 2016. Erişim: 10.9.2016 [Www.Artfulliving.Com.Tr/Sanat/Cagdas-Sanatin-Itibarsizlastirilmasi-Kime-Yarar-I-6606](http://www.artfulliving.com.tr/Sanat/Cagdas-Sanatin-Itibarsizlastirilmasi-Kime-Yarar-I-6606).
- Acheraïou, A. (2011). Questioning Hybridity, Postcolonialism And Globalisation. New York, Palgrave, Macmillan.
- Achille, B. O. 1993. "The International Trans-Avant-Garde", Postmodernism, A Reader, Der. T. Docherty. New York: Columbia University Press.
- Adamson, F. B. (2006). "Crossing Borders: International Migration And National Security" International Security, Vol. 31, No. 1.
- Adorno, T. (1989). The Culture Industry Reconsidered." In Critical Theory And Society: A Reader. Ed. Stephen Eric Bronner Et Al. 128-35. New York: Routledge.
- Adorno, T. (1997). Negative Dialectics, Continuum
- Adorno, T. (2002). Aesthetic Theory. Çev.: Robert Hullot-Kentor. Continuum, Londra.
- Adorno, T. (2006). Trans. Livingstone History And Freedom, Polity Press
- Adorno, T; Horkheimer, M. (2010). Aydınlanmanın Diyalektiği. Çev.: Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan. Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Adriani, G. (1991). The Books Of Anselm Kiefer 1969-1990. New York, NY: George Braziller.
- Ahmad, F. (2006). Bir Kimlik Peşinde Türkiye, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay, İstanbul.
- Ahmad, F. (2006). Modern Türkiye'nin Oluşumu, Kaynak Yayınları.
- Ahmet, O. (1995). Komet İstanbul: Galeri Nev Yay.
- Akay, A. (1998). Sanatın Yaşama Tercümesi, Toplumbilim, Sayı: 8, S. 194, İstanbul
- Akay, A. (1999). Sanatın Sosyolojik Gözü, Bağlam Yayınları 137, İnceleme/Araştırma 84, İstanbul.
- Akay, A. (2015). 1990'ların Sanat Ortamı Ve Genç Etkinlik Sergileri. Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1975-. (2015). İçinde . Editörler: Altındere, Halil Ve Evren, Süreyya. Revolver Publishing, Berlin. Art-Ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık. İstanbul.
- Akay, A. (2005). Sanatın Durumları. Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Akbal, Y. (2017). Buradan. Cengiz Tekin Sergi Kataloğu Yazısı.
- Akdeniz, H. (2004). Türk Sanatı'nda 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar Ve Koleksiyondan Örnekler – 2. İstanbul, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu Yayınları.

Akdeniz, YVe Altıparmak K. (2018). Türkiye’de Can Çekişen İfade Özgürlüğü: OHAL’de Yazarlar, Yayıncılar Ve Akademisyenlerle İlgili Hak İhlalleri Raporu.

Akşam. 2014. [Http://Www.Aksam.Com.Tr/Guncel/Soma-Faciasi/Haber-308052](http://www.aksam.com.tr/Guncel/Soma-Faciasi/Haber-308052)

Akşin, S. (2012). Kısa Türkiye Tarihi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, S.272

Aktuğ, E. Ekinci, E. (2013). Bir Müze Koleksiyonu Parçalanıyor. Radikal Gazetesi. 02.02. (2013).

Aldinç, B. (2011). Ressamım, Lüks İçinde Yaşıyorum. Sabah Gazetesi. 20.02. (2011). [Https://Www.Sabah.Com.Tr/Ekonomi/02/20/Ressamim_Luks_Icinde_Yasiyorum_20.02.2011](https://www.sabah.com.tr/Ekonomi/02/20/Ressamim_Luks_Icinde_Yasiyorum_20.02.2011).

Alfred, T. (1999). Peace, Power, And Righteousness: An Indigenous Manifesto, Oxford: Oxford University Press.

Altındere, H. (2007). User’s Manual Contemporary Art In Turkey

Altındere, H. (2015). Türkiye’de Güncel Sanat 1975-. (2015). Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1975-. (2015). İçinde . Editörler: Altındere, Halil Ve Evren, Süreyya. Revolver Publishing. Berlin. Art-Ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık. İstanbul.

Altuğ, E. (2007). Halil Altındere İle Söyleşi: “Eskiden Sanat Merkezleri Vardı, Oysa Bugün Her Yer Merkez”. Sanat Dünyamız Dergisi. Sayı: 104. İstanbul. Yapı Kredi Yayıncılık A.Ş.

Altuğ, E. (2011). Sahtekar İmgenin Samimi Sızıntısı. Bir Şener Özmen Kitabı içinde. Revolver Publishing: Berlin Ve Art-Ist Prodüksiyon Tasarım Ve Yayıncılık: İstanbul.

Altuğ, E. (2018). Boş Odamız Mevcuttur Diyebilmek. 27 Mayıs. (2018).

Altunkaynak, S. (2010). Şener Özmen’le Söyleşi: Fikirlerin Suça Dönüştüğü Sergi. 04 Eylül 2010. Biamag.

Altunok, Ö. (2017). Yuvarlak Masa Buluşmaları: Çağdaş Sanat (1). Ahmet Doğu İpek, Özlem Altunok, Süreyya Evren, Y Özcan, Zeyno Pekünlü, Fulya Erdemci İle Söyleşi. Susma: Sansüre Ve Otosansüre Karşı Platform. 10 Temmuz 2017.

Amirsadeghi, H. (2010). (Ed.) Eisler, Maryam Homayun (Ex. Ed.). Unleashed: Contemporary Art From Turkey. Transglobe Publishing Limited. U.K.

Amnesty International. (2013). Gezi Park Protests: Brutal Denial Of The Right To Peaceful Assembly In Turkey APPENDIX 1: TIMELINE OF GEZI PARK PROTESTS. Ekim. (2013).

Anavatan Partisi (ANAP). (1993). Parti Programı, Ankara.

Andrew C. (1994). An Introduction To Critical Reality. Verso Londra

Ann T. (1990) Philadelphia Museum Of Art Bulletin, Vol. 86, No. 365/366. Bahar. Philadelphia Museum Of Art, Philadelphia.

Anna Brailovsky. (1997). "The Epic Tableau: Verfremdungseffekte In Anselm Kiefer's Varus," New German Critique, No. 71 (Spring-Summer. 115.

- Antmen, A. (2007) X. Halil Altındere Fenomeni. 24.10.2007. Radikal.
- Antmen, A. (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2010). Extramücadele'nin Cicili Bicili Heykelleri. Radikal. 20/10/2010.
- Antmen, A. (2012). Sanatçılardan Yazılar Ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Antmen, A.(2013). Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Economy. Theory, Culture & Society DOI: 10.1177/02632769000700. (2017). Theory Culture Society. (1990). 7; 295 Arjun Appadurai Disjuncture And Difference In The Global Cultural Economy [Http://Tcs.Sagepub.Com](http://Tcs.Sagepub.Com)
- Arcayürek, C. (1986). Demokrasi Dur, 12 Eylül 1980: Nisan 1980-Eylül 1980 10. Cilt. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aristo. (2013). Politics. Chicago Ve Londra: The University Of Chicago Press.
- Arkitera. (2002). B Baykam Haziran. (2002). “Harem’de Neler Oldu?”
- Arkitera. (2005). Free Kick (Serbest Vuruş). 15 Ağustos. (2005).
- Arslan, G. (2018). Hasan Bülent Kahraman Röportajı: Contemporary İstanbul İcra Kurulu Üyesi Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman: Bu Fuarı Gezdikten Sonra Farklı Bir İnsan Olacaksınız.
- ARTANKARA. Resmi Internet Sitesi. [Http://Artfairankara.Com/](http://Artfairankara.Com/). Artforum. (2017). [Https://Www.Artforum.Com/Uploads/Guide.004/Id16330/Press_Release.Pdf](https://Www.Artforum.Com/Uploads/Guide.004/Id16330/Press_Release.Pdf)
- Artfulliving. (2014). Contemporary İstanbul: İstanbul'un Çağdaş Sanat Fuarı
- Artinternational İstanbul Galerileri Belli Oldu! Milliyet Gazetesi.
- Artun, A. (2003). Peter Bürger Avangard Kuramı, İçinde . Sunuş, Kuramda Avangardlar Ve Bürger’in Avangard Kuramı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun A. (2004). Bürger, P. Avangard Kuramı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, A. (2006). Sanat Ve Özerklik-2, Modernliğin Sınırlarında Sanat- Eleştiri, Özerklik, Siyaset, Üç Konuşma İçinde , (İstanbul: MÜGSF Yayınları) [Http://Www.E-Skop.Com/Skopbulten/Sanatin-Ozerkligi-Uzerine/1749](http://Www.E-Skop.Com/Skopbulten/Sanatin-Ozerkligi-Uzerine/1749)
- Artun, A. (2006).Türkiye’deki Sanat Ortamı Üzerine Bir Tartışma, M. Haydaroğlu (Ed.), Sanat Dünyamız, Sayı: 82. (S.60-77). İstanbul: Yapı Kredi.
- Artun, A. (2011). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. İstanbul: İletişim Artun, A. (2013). Paris’te Üç Sergi II: Çoğul Modernlikler. [Http://Www.Aliartun.Com/Content/Detail](http://Www.Aliartun.Com/Content/Detail) Erişim: 10.06. (2006).
- Artun, A. (2006). Modernliğin Sınırlarında: Eleştiri, Özerklik Ve Siyaset. Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.
- Artun, A. (2009). Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi Ve Modernizm. İçinde Modern Hayatın Ressamı, S. 7-86, Yaz.: Baudelaire, C. İletişim Yayınları, İstanbul.

- Artun, A. (2012). A. Sanat Müzeleri I: Müze Ve Modernlik. İletişim Yayınları, İstanbul
- Artun, A. (2012). B. Sanat Müzeleri II: Müze Ve Eleştirel Düşünce. İletişim Yayınları, İstanbul
- Artun, A. (2012). C. Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2013). Mucize: Gezi. E-Skop. Sanat Tarihi, Eleştiri. Skop Gündem. 09.06. (2013).
- Artun, A. (2014). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2015). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasviyesi, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2016). [Http: //Www.Aliartun.Com/Content/Detail/133](http://www.aliartun.com/content/detail/133)
- Aslan, R. (2007). Sanat Market, Bir İlan Ve Olasılıklar Üzerine. Bir Bianel Bilanco, C. Mukaddes içinde ,Uluslararası İstanbul Bianeli (S. 9-11). Çekirdek Sanat Yayınları. İstanbul.
- Atakan, N. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Publications, Izmir, Turkey.
- Atakan, N. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi, Izmir.
- Atay, T. (2004a). Din Hayattan Çıkar. İletişim Yayınları. İstanbul.
- Atkins, R. (1990). Artspeak: A Guide To Contemporary Ideas, Movements And Buzzwords, Abbeville Press, Inc.
- Bacon, F. (2003). The Logic Of Sensation. Translated By Daniel W. Smith. London And New York: Continuum.
- Bad New Days: Art, Criticism, Emergency. Hal Foster. London: Verso. (2015). Pp. 196
- Badiou, A. (2013). Türkiye: Gerçek Bir Tarihi İsyandır mı? 18 - 06 -. (2013). : [Http: //Www.Brighteningglance.Org/Alain-Badiou--Turkey-A-Genuine-Historical-Riot-19-June-. 2013. Html](http://www.brighteningglance.org/alain-badiou--turkey-a-genuine-historical-riot-19-june-.2013.html)
- Boratav, K. (2013). Olgunlaşmış Bir Sınıfsal Başkaldırı. Gezi Üzerine Düşünceler İçinde . Ankara. Notabene Yayınları. Editör: Önay Göztepe.
- Bakanlığı.[Http: //Kygm.Kulturturizm.Gov.Tr/Belgegoster.AspX?f6E10F8892433C](http://kygm.kulturturizm.gov.tr/belgegoster.aspx?f6e10f8892433c)
- Baker, K. (2007). Abu Ghraib's Horrific Images Drove Artist Fernando Botero Into Action. The San Francisco Chronicle, January, 29. Erişim: 29.10. (2017).
- BAKSI, Resmi İnternet Sitesi. [Http: //Baksi.Org/Tr/Baksi-Hakkında](http://baksi.org/tr/baksi-hakkinda) Erişim: 22.12.2018
- Barthes, R. (2003) "Camera Lucida." Ways Of Reading Words And Images. Henry, Karen S. Boston: Bedford/St. Martin's.

- Barthes, R. (1967). 'The Death Of The Author' Erişim: 23.11.2017 [Http://Artsites.Ucsc.Edu/Faculty/Gustafson/FILM%.20162.W10/Readings/Barthes.Death.Pdf](http://Artsites.Ucsc.Edu/Faculty/Gustafson/FILM%.20162.W10/Readings/Barthes.Death.Pdf)
- Bartholomew R. (2009). Röportajlar: Altermodern: A Conversation With Nicolas Bourriaud. Art In America içinde. 16 Mart 2009.
- BAS. (2011). [Http://Www.B-A-S.Info/Bas/Bas-Nedir.Html](http://Www.B-A-S.Info/Bas/Bas-Nedir.Html) Er. Tar. 17.01. 2011.
- Başaran, P. ve Karan, U. (2016). Sanatsal İfade Özgürlüğü Kılavuzu. İstanbul Bilgi Üniversitesi İnsan Hakları Araştırma Ve Uygulama Merkezi İle Siyah Bant'ın Ortak Çalışması. A4 Ofset: İstanbul
- Başka. 2014. [Http://Www.Baskahaber.Org/2014/10/Ihdden-Kobani-Eylemleri-Raporu-46-Kisi.Html](http://Www.Baskahaber.Org/2014/10/Ihdden-Kobani-Eylemleri-Raporu-46-Kisi.Html)
- Batty, D. (2013). Istanbul Biennial Under Fire For Tactical Withdrawal From Contested Sites. The Guardian. 20.09. (2013). Erişim: 10.06. (2016).
- Baudelaire, C. (2009). Modern Hayatın Ressamı. Çev.: A. Berktaı. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2002). The Transparency Of Evil: Essays On Extreme Phenomena. Verso. Londra Ve New York
- Baudrillard, J. (2002). B. "İllüzyon, Yitirilen İllüzyon Ve Estetik", Doğu Batı Düşünce Dergisi, Sayı: 5.
- Baudrillard, J. (2009). The Transparency Of Evil: Essays On Extreme Phenomena. Verso: London.
- Baudrillard, J. (2009). Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri. Çev.: Oğuz Adanır, A. Bilgin. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z (1997). Küreselleşme, Toplumsalın Sonuçları, Çev: Abdullah Yılmaz, İst.: Ayrıntı Yay.
- Bauman, Z. (1997). Postmodernity And Its Discontents, Polity Press, UK.
- Bauman, Z. (1998). Globalization: The Human Consequences. Polity Press. New York.
- Bauman, Z. (2000). Liquid Modernity. Polity Press. Birleşik Krallık Ve A.B.D.
- Bauman, Z. (2005). Bireyselleşmiş Toplum, İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2011). Culture In A Liquid Modern World. Polity Press. İngiltere Ve A.B.D.
- Bauman, Z. (2011). Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup. Habitus, İstanbul.
- Bay, Y. (2008). Çağdaş Sanatın Çarpıcı Örnekleri. Milliyet Gazetesi. 16.10. 2008.
- Baykam, B. (1990). Boyanın Beyni. İstanbul. Gendaş.
- Baykam, B. (2002). B Baykam, Dişi Entrikalar, Editör: Sibel Baykam, Piramid Film Prodüksiyon Yapımcılık Ve Yayıncılık A.ř. İstanbul.

- Baykam, B. (2003). *Boya Dışı Ve Ötesi*. Editör: Sibel Baykam, Piramid Film Prodüksiyon Yapımcılık Ve Yayıncılık. A.Ş. İstanbul.
- Baykam, B. (2005). *Sanatta Cehalet, Başarı Ve Riyakarlık*. Baykam, Extramücadele Resmi Web Sitesi Makalesi'nden)
- Baykam, B. (2014). *Dünyayı Değiştiren 8 Saniye*, Piramid Film Prodüksiyon Yapımcılık Ve Yayıncılık. A.Ş. İstanbul.
- BBC News, Beijing. 15 October. (2012).
- Belfiore, E. ve Bennett, O. (2008). *The Social Impact Of The Arts: An Intellectual History*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Bell, D. (2008). *The Coming Of Post-Industrial Society*. Basic Books, New York.
- Benjamin, W. (2001). *Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine*. Çev.: Ahmet Doğukan, İçinde *Son Bakışta Aşk*, S. 116-154, Ed.: Gürbilek, N. Metis Yayınları, İstanbul.
- Madra, B. (2005). *Bir Bilanço 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi*, İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları
- Madra, B. (2005). [Http: //Www.Beralmadra.Net/Exhibitions/A-Balance-Retrospective-Of-The-80s-In-Turkey/](http://www.Beralmadra.Net/Exhibitions/A-Balance-Retrospective-Of-The-80s-In-Turkey/)
- Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Berkes, N. (2004). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, YKY, İstanbul.
- Berktaş, H. (2008). *Yaşadığımız Şu Korkunç 30 Yıl*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Beykal C. (1988). *Dışavurumculuk*. Kalın, 7, 10-21.
- Beykal, C. (1988) "Dışavurumculuk". *Kalın Dışavurumculuk Sanat Seçkisi*, Sayı 7
- Bhabha, H. (1994). *The Location Of Culture*. London And New York: Routledge.
- Bianet. (2006). *Danıştay Kararı*. 20 Şubat 2006.
- Birand, M. A. (1984). 12 Eylül, Saat: 04.00, Karacan Yay.
- Birkiye, S.K. (2008). *Changes In The Cultural Policies Of Turkey And AKP Impact On Society Design & Theatre ICCPR*. İstanbul.
- Bishop, C. (2004). *Antagonism And Relational Aesthetics*. OCTOBER 110, Fall 2004, Pp. 51-79. © 2004 October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute Of Technology
- Bishop, C. (2006). *The Social Turn: Collaboration And Its Discontents*. Artforum. Şubat. (2006).
- Bishop, Claire. 2012. "Participation And Spectacle: Where Are We Now?". *Living As Form: Socially Engaged Art From 1991-2011 İçinde* , Ed. Nato Thompson (Cambridge Ve Londra: MIT Press) S. 35-45.
- Bishop, R. (1996) *Postmodernism*. In David Levinson And Melvin Ember (Eds.), *Encyclopedia Of Cultural Anthropology*. New York: Henry Holt And Company.

Blogspot. Pist// [Http: //Pist-Org.Blogspot.Com/Search?Updated-Max=.](http://Pist-Org.Blogspot.Com/Search?Updated-Max=.) (2006). -04-29T21: 17: 00%2B03: 00&Max-Results=2&Start=140&By-Date=False

Boucher, B. (2016). 25 Nisan. (2016). Istanbul's Art International Fair Cancels. (2016). Edition.

Bourdieu, P (1998). Masculine Domination. California. Stanford University Press.

Bourriaud, N. (1996). An Introduction To Relational Aesthetics. "Traffic" Sergisi Kataloğu İçinde . CAPC, Musée D'art Contemporain De Bordeaux. Bordo, Fransa.

Bourriaud, N. (2002). Relational Aesthetics. Dijon: Les Presses Du Réel.

Bourriaud, N. (2002). Postproduction. Lukas & Sternberg, New York

Bourriaud, N. (2009). The Radicant. Lukas & Sternberg, New York.

Bourriaud, N. (2009). Altermodern Explained: Manifesto. Tate Modern Resmi Internet Sitesi.

Bozdağ, L. (2014), Alternatif Bir Kamusal Alan Eylemi Olarak Protest Sanat, Eğitim Bilim Toplum Dergisi, (Ankara: ISSN: 1303-9202, Kış, Sayı: 45)

Bozdoğan, S, Kasaba R. (1998). Türkiye'de Modernleşme Ve Ulusal Kimlik. Tarih Vakfı Yurt Yay, Istanbul.

Bozkurt, E Ve Dost, S. (2002). Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi Kararlarında İfade Özgürlüğü Ve Türkiye. Süleyman Demirel Üniversitesi, İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi. Y. (2002). C. 7, S. 1 S.47-74.

Brick, H. (2012). "Review", American Historical Review. 117#5 P 1537) Volume 117 Issue 5 December. (2012). [Http: //Ahr.Oxfordjournals.Org/Content/117/5.Toc](http://Ahr.Oxfordjournals.Org/Content/117/5.Toc).

Buchloh, B. "Figures Of Authority, Ciphers Of Regression: Notes On The Return Of Representation In European Painting." October 16 (Spring (1981): 39–68.

Bürger, P. (1984). Theory Of The Avant-Garde. The University Of Minnesota. United Kingdom By Manchester University Press.

Butler, J. (1997). Excitable Speech: A Politics Of The Performative. Routledge: New York And London,

Butler, J. (1999). Gender Trouble: Feminism And The Subversion Of Identity, New York: Routledge.

Butler, J. (2011). "Bodies In Alliance And The Politics Of The Street", Transversal, October.

Büyükacaroğlu, D. (2010). Halil Altındere: Suç İşlemek İstemeyen Geri Dönsün. 26 Eylül 2010. Evrensel.Net

By / 21 May 2013 [Http: //Www.Versobooks.Com/Blogs/1305-How-Can-Democracy-Be-Rejuvenated-Ideas-For-Transforming-A-Still-Oligarchic-Society](http://Www.Versobooks.Com/Blogs/1305-How-Can-Democracy-Be-Rejuvenated-Ideas-For-Transforming-A-Still-Oligarchic-Society)

Çalıkoğlu, L. (2008). 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat. L. Çalıkoğlu (Dü.). İçinde Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Çalıkoğlu, L. (2005). Çağdaş Sanat Konuşmaları, Editör: Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi Yayınları. Sanat – 126 , İstanbul.

Çalıkoğlu, L. (2007). Çağdaş Sanat Konuşmaları - 2 Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar Ve İnişyatifler, Editör: Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi Yayınları – 2436, Sanat – 136, İstanbul.

Çalıkoğlu, L. (2008). Çağdaş Sanat Konuşmaları – 3 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat. Editör: Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi Yayınları – 2750, Sanat – 146, İstanbul.

Çalıkoğlu, L. Extra-Extramücadele. [Http://Www.Extramucadele.Com/Tr/Makaleler/Extra-Extramucadele](http://www.Extramucadele.Com/Tr/Makaleler/Extra-Extramucadele)

Calinescu, Matei. (2003). Five Faces Of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Duke University Press: İngiltere

Cameron, D. (2003). 8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu İçinde . Editör: E. Evrengil. İstanbul Kültür Ve Sanat Vakfı. İstanbul: Mas

Carroll, N. (2001). Ray Privett Ve James Kreul Ile Söyleşi. Senses Of Cinema. [Http://Sensesofcinema.Com/](http://Sensesofcinema.Com/). (2001). /Film-Critics/Carroll/

Cash, J.D. (2010). California History, Vol. 88, No. 1, Votes for Women (2010), pp. 8-29, 53-55 Published by: University of California Press in association with the California Historical Society Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/25763082> Erişim: 10.01.2019.

Çavdar T. (2008). Türkiye’nin Demokrasi Tarihi: 1950’den Günümüze. İmge Kitabevi: Ankara.

Çavdar, T. (2004). Türkiye'nin Demokrasi Tarihi: 1950'den Günümüze, 3. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.

Çavdar, T. (2004). Türkiye’nin Demokrasi Tarihi, 3. Baskı, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Celant, G. (2007). Ed. Anselm Kiefer: Guggenheim Museum Bilbao, Exhibition Catalogue, Milan.

Çelenk, (1984). Halit Çelenk “Aydınlar Dilekçesi” Ni Savunuyor. [Http://Www.Hukukpolitik.Com.Tr/](http://Www.Hukukpolitik.Com.Tr/). (2016). /08/12/Halit-Celenk-Aydinlar-Dilekcesi-Ni-Savunuyor-(1984)/

Cemal, Hasan. (1990). Özal Hikâyesi, Bilgi Yayınları.

Chantal M. (2007). “Artistic Activism And Agonistic Spaces” Art And Research: A Journal Of Ideas, Contexts And Methods, Vol. 1, No. 2, Yaz, [Http://Www.Artandresearch.Org.Uk/V1n2/Mouffe.Html](http://Www.Artandresearch.Org.Uk/V1n2/Mouffe.Html) Erişim: 12.12. (2017).

Chantal M. (2013). Agonistics: Thinking The World Politically (London And New York: Verso.

Chilvers, I. ve J. Graves-Smith. (2009). A Dictionary Of Modern And Contemporary Art. Oxford University Press.

- Chomsky, N. (1999). Necessary Illusions. Pluto Press. Birleşik Krallık.
- Chong, D. (2008). Marketing In Art Business: Exchange Relationships By Commercial Galleries And Public Art Museums. The Art Business İçinde . Editörler: Iain Alexander Robertson, Derrick Chong. Routledge, Taylor And Francis Group: New York.
- Christo ve Jean Claude. (2004). On The Way To The Gates, Central Park, New York City Exhibition Catalogue, Yale University Press, The Metropolitan Museum Of Arts, New Haven, London, UK, New York, USA.
- Çiçek, M. Ve Akkoç, D A. (2012). Susturulanlar, Susturanlar: Şener Özmen'in "Shut Up"İ Üzerine. 30 Ağustos 2012. Birikim.
- Cixous, H. (1976). "The Laugh Of The Medusa", Keith Cohen And Paula Cohen (Trans.), Signs, 1: 875–93.
- Clarie B. Antagonizma Ve İlişkisel Estetik, A.G.M. S. 40. 31 Clarie Bishop ,A.G.M. S. 40. 32 Clarie Bishop, A.G.M. S. 39.
- CNN Türk. (2016). Contemporary İstanbul Başladı. 3.11. (2016).
- CNN Türk. (2017). İstanbul'da Çağdaş Sanat Fuarı. CNN TÜRK 29.11. (2007).
- CNN Türk. (2017). 2017'de Yaşanan Önemli Siyasal Olaylar. 31. 12. 2017.
- Cockroft, E. (1974), "Abstract Expressionism. Weapon Of The Cold War," Artforum 12 (June 1974), 39-41.
- Coetzee, J. M. (1996). Giving Offense: Essays On Censorship. The University Of Chicago Press: Chicago Ve Londra.
- Çölaşan, E. (2012). "12 Eylül... Öncesi Ve Sonrası", 5 Nisan. (2012). İlk Kurşun - Collectors Space Resmi Web Sitesi. [Http://Collectorspace.Org/?Page_Id=1804&Lang=Tr](http://Collectorspace.Org/?Page_Id=1804&Lang=Tr)
- Commandeur, I. (2010). Canan Senol 'I Am An Activist, Feminist Artist'. 01.04. (2010). [Https://www.Metropolism.Com/En/Features/22387_Canan_Senol](https://www.Metropolism.Com/En/Features/22387_Canan_Senol)
- Comparative Literature
- Connolly, W. E. (1991). Identity/ Difference: Democratic Negotiations Of Political Paradox. Cornell University Press. A.B.D.
- Cumhuriyet Gazetesi (2008). 2008'e Damgasını Vuranlar.
- Cumhuriyet Gazetesi. (2014). İşte 10 Maddede İnternet Sansürü. 5 Şubat. (2014).
- Curioni, S. B. (2012). 'A Fairy Tale: The Art System, Globalization, And The Fair Movement'. Contemporaiy Art And Its Commercial Markets: A Report On Current Conditions And Future Scenarios, Eds. Maria Lind & Olav Velthuis. (2012). Berlin: Sternberg Press.
- Danto, A. (1989). "Women Artists, 1970 – 1985", The Nation. 25 December.
- Danto, A. (1997). After The End Of Art. New Jersey Ve West Sussex: Princeton University Press.

Danto, A. (2003). The Abuse Of Beauty: Aesthetics And The Concept Of Art. Carus Publishing Company: Illinois.

Davis, B. (2013). 9.5 Theses On Art And Class. Haymarket Books. Chicago.

Davis, B. (2018). How The New Museum's Triennial Sabotages Its Own Revolutionary Mission: What's All This Talk Of Propaganda? February 20. (2018). Artnet. <https://News.Artnet.Com/Art-World/New-Museum-Triennial-1209776>

Debord, G. (2000). Society Of The Spectacle. Black And Red. A.B.D.

Deleuze And Guattari. (1994). What Is Philosophy? Translated By Hugh Tomlinson And Graham Burchell. New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. (2006). "The Brain Is The Screen" Two Regimes Of Madness İçinde . New York: Semiotext(E). (2006).

Deleuze, G. Ve Guattari, F. (1994). What Is Philosophy? London: Verso.

Delice, D. Y. (2007). Estetik Bir Yargı Olarak Güzel. Araştırma Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi, 18, 75-92. Alındığı Tarih: 11.04. (2014). Alındığı Adres: [Http://Dergiler.Ankara.Edu.Tr/Dergiler/34/922/11502.Pdf](http://Dergiler.Ankara.Edu.Tr/Dergiler/34/922/11502.Pdf)

Delier, B. ve Şenol K. 2010. Değişen İktidar Paradigması Ve Halil Altındere Sergileri. Küresel Ekosistem: Sanat, Siyaset, Emek. Fikirler Suça Dönüşünce: Birikim Bir Güncel Sanat Dergisi. 1 Eylül – 10 Ekim 2010.

Detlev C. (2008). Theodor W. Adorno: One Last Genius. Harvard University Press. U.S.A.

Dezeuze, A. (2006). Everyday Life, 'Relational Aesthetics' And The 'Transfiguration Of The Commonplace', Journal Of Visual Art Practice, 5: 3, 143-152, DOI: [10.1386/Jvap.5.3.143_1](https://doi.org/10.1386/Jvap.5.3.143_1)

Diken. (2014). Fazıl Say'ın Sansür İsyanı: Sanatımı Kendi Memleketimde Sunamaz Hale Getirdiler

Diyarbakır Sanat Merkezi. (2008). Kavramsal Çerçeve: Şener Özmen

DOI: 10.2307/1770421

Donald K. (1984). "Flak From The Radicals": The American Case Against Current German Painting," In Art After Modernism: Rethinking Representation, Ed. Brian Wallis (New York: The Museum Of Contemporary Art)

Doss E. (2002). 20th Century American Art. Oxford University Press. Oxford.

DPT. (1994).Ekonomik Önlemler Uygulama Paketi, Ankara.

Dursun, D. (1999). Demokratikleşemeyen Türkiye, 1. Baskı, İşaret Yayınları, İstanbul.

Eco, U. (2009). Beş Ahlak Yazısı, (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul, 3. Baskı.

- Eco, U. (2012). Ortaçağ Estetiğinde Sanat Ve Güzellik. Çev.: Kemal Atakay. Can Yayınları, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Sarkis, 3. Cilt, Yem Yayınevi İstanbul. (1997).
- Eczacıbaşı Virtual Museum, (2 August. (2009). [Www.Sanalmuze.Org/Sergiler/Viewphp?Type=1&Artid=4](http://www.sanalmuze.org/Sergiler/Viewphp?Type=1&Artid=4).
- Eczacıbaşı, O. İstanbul Modern. [Https://Www.Istanbulmodern.Org/Tr/Muze/Hakkinda_3.Html](https://www.istanbulmodern.org/tr/muze/hakkinda_3.html)
- Edited By Benjamin H. D. Buchloh Essays And Interviews By Benjamin H. D. Buchloh, Gertrud Koch, Thomas Crow, Birgit Pelzer, Peter Osborne, Hal Foster, Johannes Meinhardt, And Rachel Haidu
- Editor: Ole Reitov. Freemuse: Kopenhag. Art Under Threat. Freemuse Annual Lstatistics On Censorship And Attacks On Artistic Freedom İn. (2015).
- Eimert, D. (2016). Art Of The 20th Century. Confidential Concepts. A.B.D.
- Eisenman, S. And A. Hemingway. (2006). "College Art Association Radical Art Caucus: Papers From The. (2003). Conference Session." Oxford Art Journal 28(3): 289-293.
- Eisinger, D. (2013). The 50 Most Political Art Pieces Of The Last 15 Years. [Http://Www.Complex.Com/Style/. \(2013\). /07/New-Political-Art/Venice-Biennial](http://www.complex.com/style/. (2013). /07/New-Political-Art/Venice-Biennial)
- Ekrem E. ve Ak, M. Z. (2003). "Neo-Liberal Ekonomik Dönüşüm Ve Sendikalar", Kamu-Iş, Cilt: 7, Sayı: 2.
- Ekzen, N. (2009). Türkiye Kısa İktisat Tarihi: 7 Eylül 1946'dan 15 Mayıs 2008. ODTÜ Yayıncılık, Ankara
- Elger D. (2002). Gerhard Richter: A Life In Painting.
- Elgiz Müzesi Web Sitesi [Http://Elgizmuseum.Org/Tr/?Page_Id=1194](http://elgizmuseum.org/tr/?Page_Id=1194)
- Emmelhainz, I. (2013). Sanat Ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın Ve Dava Sanatının Sonu Mu? Çağdaş Sanat Ve Kültüralizm: Kimlik Ve Estetik içinde. İstanbul. İletişim Yayınları.
- Emre K. (1982). "Kentleşen Gecekondular Ya Da Gecekondulaşan Kentler", Kentsel Bütünleşme, Ankara, Türk Sosyal Bilimler Derneği Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı, Yayın No:4.
- Erbay, V. (2017). Diyarbakır Ve Güncel Sanat Gerçeği. 12.01.2017.
- Erbil, T. (1992). Tarihle Yüzleşme... Evren'inki Mi? Özal'inki Mi?, Bilgi
- Erdem, T. Feodaliteden Küreselleşmeye Temel Kavram Ve Süreçler. İstanbul: Lotus.
- Erdemci, F. (2013). Anne, Ben Barbar Mıyım?, İstanbul Bienali Yayını, İstanbul
- Erdemci, F. (2013). A. 13. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu. İKSV. Ed.: Erçevik, Levent. İstanbul: Mas

- Erdemci, F. (2015). Gezi Ve Sanat. Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1975-. (2015). İçinde . Editörler: Altındere, Halil Ve Evren, Süreyya. Revolver Publishing. Berlin. Art-Ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık. İstanbul.
- Erden, O. (2013). Şener Özmen İle Söyleşi. Sanat Dünyamız Dergisi. Sayı: 132. İstanbul. Yapı Kredi Kültür Ve Yayıncılık A.Ş.
- Erden, O. (2015). 2000-2015 Türkiye Güncel Sanatı. Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1975-. (2015). İçinde . Editörler: Altındere, Halil Ve Evren, Süreyya. Revolver Publishing. Berlin. Art-Ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık. İstanbul.
- Erekli, Z. (2014). A. Elmacı: Röportaj. 19 Kasım. (2014). Bone Magazine.[Http://Bonemagazine.Com/En/Entry/Ali-Elmacı](http://Bonemagazine.Com/En/Entry/Ali-Elmacı)
- Erem, O. (2018). OHAL Sona Erdi: İki Yıllık Sürecin Bilançosu. BBC Türkçe. 19 Temmuz. (2018). [Https://www.Bbc.Com/Turkce/Haberler-Turkiye-44799489](https://www.Bbc.Com/Turkce/Haberler-Turkiye-44799489)
- Ergan, U. 2014. Tüyap’ın Ardından. Hürriyet Gazetesi. 24 Kasım 2014. Erişim: 10.12.2018 <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ugur-ergan/tuyapin-ardindan-27635754>
- Ergenç, A. (2017).Tuhaf Açı, Cengiz Tekin. Unlimited. 01.06. (2017).
- Ergün, D. B. (2005). Katalog Toplatıldı: Bienale '301' Gölgesi. 27/10/2005. Radikal. Erişim Adresi: [Http://www.ilk-kursun.com/Haber/100658](http://www.ilk-kursun.com/Haber/100658) Erişim Tarihi: 05/08/ (2016).
- Erten, Ö. İ. (2010). Lebriz Dergi. 9 Şubat. (2012).
- Ertuna, Ç. (2015). İzdiham Var, Peki Ya Koleksiyonerler? Milliyet. 17.11. (2015).
- Esche, C. ve Kortun, V. (2005). 9. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu İçinde . Editör: Ünsal, D. İstanbul: Ofset
- Evin, M. (2010). “O Duvarlara Ne Asacaklar” Milliyet. 26.11. (2010).
- Evren, S. (2006). Başak Şenova İle Söyleşi. İlk Yayın Varlık 9/. [Http://www.Eurozine.Com/Articles/](http://www.Eurozine.Com/Articles/). (2007). -05-30-Senova-Tr.Html
- Evren, S. (2007). Süreyya Evren, Basak Senova Dünyada Çok Büyük Bir Kesim, Medyanın Filtrelediği Bilgilerle, Olan Biteni Siyah-Beyaz Bir Çatışma Olarak Algılıyor. BAŞAK ŞENOVA İle Söyleşi Published 30 May. (2007). Original In Turkish First Published In Varlık 9/. (2006). Downloaded From Eurozine.Com ([Https://www.Eurozine.Com/Dunyada-Cok-Buyuk-Bir-Kesim-Medyanin-Filtreledigibilgilerle-Olan-Biteni-Siyah-Beyaz-Bir-Catisma-Olarak-Algiliyor/](https://www.Eurozine.Com/Dunyada-Cok-Buyuk-Bir-Kesim-Medyanin-Filtreledigibilgilerle-Olan-Biteni-Siyah-Beyaz-Bir-Catisma-Olarak-Algiliyor/)) © Süreyya Evren, Basak Senova/Varlık Eurozine
- Evren, S. (2008). Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans, Türkiye’de Güncel Sanat Dizisi, No. 6, Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Evren, S. (2011). Önsöz. Bir Şener Özmen Kitabı İçinde . Revolver Publishing: Berlin Ve Art-Ist Prodüksiyon Tasarım Ve Yayıncılık: İstanbul.

Evren, S. (2011). Sakinleşemeyen Adam. Bir Şener Özmen Kitabı İçinde . Revolver Publishing: Berlin Ve Art-Ist Prodüksiyon Tasarım Ve Yayıncılık: İstanbul.

Evren, S. ve Altındere, H. (2011). 101 Yapıt: Türkiye Güncel Sanatı'nın Kırk Yılı, İstanbul: Art-İst.

Evren, S. (2015). Türkiye Güncel Sanatı Tarihini Nasıl Yazmalı. Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1975-. (2015). İçinde . Editörler: Altındere, Halil Ve Evren, Süreyya. Revolver Publishing. Berlin. Art-Ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık. İstanbul.

Evrensel Gazetesi. 2003. Plastik Sanatın TÜYAP Buluşması.26 Ekim 2003. Erişim: 12.12.2018. [https://www.evrensel.net/haber/144723/plastik-sanatin-tuyap-](https://www.evrensel.net/haber/144723/plastik-sanatin-tuyap-bulusmasi)

[bulusmasi](https://www.evrensel.net/haber/144723/plastik-sanatin-tuyap-bulusmasi)

Evrensel [Http://www.Evrensel.Net/Haber/47165/24-Ocak-Bugundur](http://www.evrensel.net/haber/47165/24-ocak-bugundur) Eklenme Tarihi 23 Ocak. (2013). Erişim 13 Ekim. (2015).

Evrensel Net. (2006). CHP Unakıtan Hakkında Gensoru Önergesi Verdi. 6 Şubat 2006.

Ezer, B. (2014). İktidar Politikaları Hiç Böyle Anlatılmamıştı. 15 Aralık. (2014). Artful Living. [Http://www.Artfulliving.Com.Tr/Sanat/Iktidar-Politikalari-Hic-Boyle-Anlatilmamisti-I-1420](http://www.artfulliving.com.tr/sanat/iktidar-politikalari-hic-boyle-anlatilmamisti-i-1420)

Figures Of Authority, Ciphers Of Regression: Notes On The Return Of Representation In [File: //C: /Users/Admin/Appdata/Local/Microsoft/Windows/Inetcache/IE/MLXVW5QT/Oda_Ozk.Pdf](file:///C:/Users/Admin/Appdata/Local/Microsoft/Windows/Inetcache/IE/MLXVW5QT/Oda_Ozk.Pdf)

[File:///C:/Users/Admin/Appdata/Local/Microsoft/Windows/Inetcache/IE/MLXVW5QT/Claire-Bishop-The-Social-Turn-Collaboration-And-Its-Discontents-In-.Artforum.Pdf](file:///C:/Users/Admin/Appdata/Local/Microsoft/Windows/Inetcache/IE/MLXVW5QT/Claire-Bishop-The-Social-Turn-Collaboration-And-Its-Discontents-In-.Artforum.Pdf) (2006). -

[File: //C: /Users/Fozalp/Downloads/BURADAN.Pdf](file:///C:/Users/Fozalp/Downloads/BURADAN.Pdf)

Fineberg, J. (1995).; Art Since 1940 Strategies Of Being. London: Laurence King Publishing.

Fırat, B. Ö. Ve Bakçay, E. (2013). Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem. Skopbülten. 9 Temmuz. (2013). [Http://www.E-Skop.Com/Skopbulten/Cagdas-Sanattan-Radikal-Siyasete-Estetik-Politik-Eylem/1384](http://www.E-Skop.Com/Skopbulten/Cagdas-Sanattan-Radikal-Siyasete-Estetik-Politik-Eylem/1384) Erişim: 12.02. (2018).

Fischer, N. (2011). Occupy Museums Manifesto (OWS). 20.10. (2011).

Fisekci, T. (2001). Türkiye'de Kültür Politikaları, Doğan Kitapçılık, İstanbul.

Foster, H. (1983). "The Expressive Fallacy," Art In America 71. January 1983: 80-83, 137.

Foster, H. (1996). "The Crux Of Minimalism," In The Return Of The Real: Art And Theory At The End Of The Century (Cambridge: The MIT Press.

- Foster, H. (2008). "Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı". Sanat/ Siyaset. Editör: A. Artun. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü; Yüzyılın Sonunda Avangard. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foster, H. (2009). B. Kültürel Direniş. Çev.: Elçin Gen, İçinde Sanat Ve Siyaset: Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika, S. 155-184, Ed.: Artun, A. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Foster, H. (2013). Rancière'in "Aisthesis" Kitabı Üzerine: "Eleştirel Sanatın Nesi Var?". Çev.: Elçin Gen. E-Skop. Alındığı Tarih: 30.04. (2014). Adres: [Http://Www.E-Skop.Com/Skopbulten/Cagdas-Estetikranci%C3%A8rein-Aisthesis-Kitabi-Uzerine-%E2%80%9CElestirelSanatin-Nesi-Var%E2%80%9D/1673](http://Www.E-Skop.Com/Skopbulten/Cagdas-Estetikranci%C3%A8rein-Aisthesis-Kitabi-Uzerine-%E2%80%9CElestirelSanatin-Nesi-Var%E2%80%9D/1673)
- Foucault, M. (1978). The History Of Sexuality Vol. 1, An Introduction. Pantheon Books, New York.
- Foucault, M. (2001). Fearless Speech. Ed. Joseph Pearson. Semiotext, Los Angeles, Kaliforniya.
- Foucault, M. (2005). Aydınlanma Nedir? Çev.: Osman Akınhay, İçinde Özne Ve İktidar, S. 173-192. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2006). Hapishanenin Doğuşu. Çev.: Mehmet A. Kılıçbay. İmge Kitabevi, İstanbul.
- Francis F. (1992). The End Of History And The Last Man (New York: Free Press).
- Fraser, N. (1990). "Rethinking The Public Sphere: A Contribution To The Critique Of Actually Existing Democracy", Social Text, Duke University Press, 25 (26): 56–80, [Doi: 10.2307/466240](https://doi.org/10.2307/466240), [JSTOR 466240](https://www.jstor.org/stable/466240).
- Freedom Of Expression In Europe. Council Of Europe Publishing. (2007). [Http://Www.Echr.Coe.Int/Librarydocs/DG2/HRFILES/DG2-EN-HRFILES-18.\(2007\).Pdf](http://Www.Echr.Coe.Int/Librarydocs/DG2/HRFILES/DG2-EN-HRFILES-18.(2007).Pdf)
- Friedman, R. (2014). Şükran Moral: The Slow Unsilencing. Guernica. November 12, 2014. [Https://Www.Guernicamag.Com/Sukran-Moral-The-Slow-Unsilencing/](https://Www.Guernicamag.Com/Sukran-Moral-The-Slow-Unsilencing/)
- Friedman, T. L. (2003). Lexus Ve Zeytin Ağacı Küreselleşmenin Geleceği, Boyner Yayınları, İstanbul
- Fukuyama, F. (1995). The End Of The Nation-State. Foreign Affairs.
- Fukuyama, F. (2013). The Middle Class Revolution. The Wall Street Journal. 28 Haziran 2013.
- Garthwaite, R. (2016). "From Astronaut To Refugee: How The Syrian Spaceman Fell To Earth," The Guardian (March 2016). Erişim: 2.04.2017 [Https://Www.Theguardian.Com/World/2016/Mar/01/From-Astronaut-To-Refugee-How-The-Syrian-Spaceman-Fell-To-Earth](https://Www.Theguardian.Com/World/2016/Mar/01/From-Astronaut-To-Refugee-How-The-Syrian-Spaceman-Fell-To-Earth)
- Bora, N. (2014). Kentsel Dönüşümün "Harikalar Diyarı" Moma'da! 31.05.2014. Diken.

- Gascone, S. (2018). See Photos Of The Highlights From The New Museum's 'Songs For Sabotage' Triennial
- Gençay, G. (2007). Halil Altindere: Sanat Hiçbir Zaman Özgür Olmadı. Birgün, 04.11.2007
- Gerhard R. (1993). The Daily Practice Of Painting – Writings And Interviews: 1962-1993. Edited By Hans Ulrich Obrist. New York: MIT Press.
- Gezer, H. (1984). Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ankara.
- Gezi Protestoları Kamusal Alanı Soyut Bir Mekan Olmaktan Öte Yeni Siyasi Anlayışların Ve Yeni Bir Vatandaşlık Anlayışının Oluştugu Yer Olarak Yeniden Tanımladı
- Giddens, A. (1991). Modernity And Self-Identity. Stanford University Press. California.
- Giddens, A. (2012). Modernliğin Sonuçları. Çev.: Ersin Kuşdil. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A. (2012). Sosyoloji, (Çeviren: İsmail Yılmaz), Kırmızı Yayınları, İstanbul
- Godfrey, T. (1998). Conceptual Art. London: Phaidon Press.
- Gohr, S. (1983). "The Difficulties Of German Painting With Its Own Tradition," In Expressions: New Art From Germany: Georg Baselitz, Jorg Immendorf, Anselm Kiefer, Markus Lupertz, A.R. Penck, 28.
- Göle, N. (1994). "80 Sonrası Politik Kültür", Ersin Kalaycıoğlu; A. Yaşar Sarıbay (Der.), Türkiye'de Siyaset: Süreklilik Ve Değişim İçinde , Der Yayınları: İstanbul.
- Göle, N. (2013). Gezi: Bir Kamusal Meydan Hareketinin Anatomisi. Erişim: 12.08. (2015).
- Gracie, C. (2012). Qin Shi Huang: The Ruthless Emperor Who Burned Books
- Grandal M, G. (2012). Biennialization? What Biennialization? The Documentation Of Biennials And Other Recurrent Exhibitions. Art Libraries Journal, 37 (1). ISSN 03074722
- Greenberg, C. (1992). 'Modernist Painting In Art In Theory 1900-1990. An Anthology Of Changing Ideas. Charles Harrison & Paul Wood, Eds. Oxford: Blackwell Publishers.
- Gregory, A. (2016). American Surveillance: Intelligence, Privacy and the Fourth Amendment. University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- Groys, B. (2008). The Power Of Art. MIT Press: Boston.
- Groys, B. (2010). Going Public, E-Flux Journal, Sternberg Press: Berlin
- Groys, B. (2014). Sanatın Gücü, Çev. F. Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

- Guilbaut, S. (1983), How New York Stole The Idea Of Modern Art, Chicago: Chicago University Press.
- Gülalp, H. (2001). “Globalisation And Political Islam: The Social Bases Of Turkey’s Welfare Party”, International Journal Of Middle East Studies, Vol. 33, No: 3, Ağustos. (2001). S. 436-440
- Günsever, B. (2009). Şenol 'İbretnüma' Ile Yine İktidarı Sarsıyor! Gerçek Gündem. 3 Ekim. (2009). [Http://Arsiv.Gercekgundem.Com/?P=222281](http://Arsiv.Gercekgundem.Com/?P=222281)
- Gürbilek, N. (2011). Vitrinde Yaşamak: (1980)'Lerin Kültürel İklimi. Metis Yayınları, İstanbul.
- Güriz, A. (1998). İfade Hürriyetinin Sınırları, Düşünce Özgürlüğü, Hukuk Felsefesi Ve Sosyolojisi Arkivi Yayınları: 3, İstanbul
- Haacke, H. (2005). “Sergilenmeye Uygun Sanat” Sanatçı Müzeleri, Editör: A. Artun, İletişim Yayıncılık, İstanbul, Çevirenler: Elçin Gen, Ali Berktaş, Engin Yılmaz.
- Haacke, H. (2005). Müzeler – Bilinç Yöneticileri. Çev.: Elçin Gen, İçinde Sanatçı Müzeleri, S. 220-239, Ed.: Artun, A. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Haacke, H. (2005). Müzeler – Bilinç Yöneticileri. Çev.: Elçin Gen, İçinde Sanatçı Müzeleri, S. 220-239, Ed.: Artun, A. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Haberler. (2006). 2006 Yılına Damgasını Vuran Olaylar. 24 Aralık 2006.
- Habermas, J. (2009). Kamusalığın Yapısal Dönüşümü. Çev.: Tanıl Bora, Mithat Sancar. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Habermas, J. (1989). The Structural Transformation Of The Public Sphere: An Inquiry Into A Category Of Bourgeois Society, Thomas Burger, Cambridge Massachusetts: The MIT Press, P. 30, [ISBN 0-262-58108-6](https://doi.org/10.1017/9780262581086) Translation From The Original German, Published 1962.
- Habertürk. (2014). Altın Portakal'da Kriz: Altın Portakal'da 11 Belgesel Film Yarışmadan Çekildi. 08.10. (2014).
- Habertürk. (2015). İKSV Bakur'u İptal Etti. 13.04. (2015).
- Habertürk. (2015). Ünlü Oyuncu Tarık Akan İfade Verdi. 27.04. (2015).
- Hall, S. (1998). “Eski Ve Yeni Kimlikler, Eski Ve Yeni Etniklikler”, Kültür, Küreselleşme Ve Dünya Sistemi (İçinde), Der: Anthony D. King, Çev: Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (2000). “Introduction: Who Needs Identity” The Identity Reader. Eds. Paul Du Gay, Jessica Evans & Peter Redman. Sage.
- Hamsici, M. (2014). 10 Soruda 17-25 Aralık Operasyonları. BBC. 16 Aralık 2014. [Http://Www.Bbc.Com/Turkce/Haberler/2014/12/141212_17_25_Aralik_Operasyonu_Neler_Oldu_10_Soruda](http://Www.Bbc.Com/Turkce/Haberler/2014/12/141212_17_25_Aralik_Operasyonu_Neler_Oldu_10_Soruda)

Hanisch, C. (2006). "The Personal Is Political: The Women's Liberation Movement Classic With A New Explanatory Introduction"

Hanru, H. (2007). 10. Uluslararası İstanbul Bienali. [Http: //10b.Iksv.Org/Giris.Asp](http://10b.iksv.org/Giris.Asp)
Erişim: 22.02. (2016). İKSV

Hansen, M. (1993). Public Sphere And Experience Toward An Analysis Of The Bourgeois And Proletarian Public Sphere. Önsöz. Oskar Negt And Alexander Kluge. Minneapolis. University Of Minnesota Press.

Hardt, M. ve Negri, A. (2001). Empire. A.B.D.: Harvard University Press.

Hardt, M ve Negri. A. (2004). Multitude, The Penguin Press. S. 338

Hardt, M ve Negri A. (2011). Occupy Wall Street As A Fight For "Real Democracy". CNN. Ekim 11. (2011).

Hardt ve Negri. (2012). Declaration. [Https://Anegriinenglish.Files.Wordpress.Com/.](https://Anegriinenglish.files.wordpress.com/.) (2012). /05/93152857-Hardt-Negri-Declaration-. (2012). Pdf

Hardt, M. (2014). Innovation And Obstacles In Istanbul One Year After Gezi. Euronomade. [Http://Www.Euronomade.Info/?P=2557](http://Www.Euronomade.Info/?P=2557)

Hardt, M. (2017). 1917'den Tahrir Ve Gezi'ye Dersler. Sendika.Org Emegın Ve Direnişin Gündemi. 11 Aralık. (2017).

Hasan, M. (2012). In Turkey The Right To Free Speech Is Being Lost. The Guardian. 10 Haziran. (2012). [Https://Www.Theguardian.Com/Commentisfree/.](https://Www.Theguardian.Com/Commentisfree/) (2012). /Jun/10/Turkey-Free-Speech-Erdogan-Crackdown

Hasegawa, Y. (2001). İKSV, 7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu İçinde . Ed: H. Karagöz. İstanbul: Mas

Hassan, I. (1987). The Postmodern Turn: Essays In Postmodern Theory And Culture. Ohio: Ohio State University Press.

Hassan, I. (1993). Toward A Concept Of Postmodernism Editörler: Natoli, Joseph Ve Heartney, Eleanor. (2011). Sanat Ve Bugün. Akbank.

Hassan, I. (2001). "From Postmodernism To Postmodernity: The Local/Global Context,"In Philosophy And Literature, 25-(1): 1-13.

Helguera, P. (2011). Education For Socially Engaged Art: A Materials And Techniques Handbook. New York: Jorge Pinto Books.

Hepşen, Ö. (2010). Tevrat, İncil Ve Kuran-I Kerimde Kadın Bedeni, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara. Hızlan, D. 2015. Geçmiş Tanıklık. 15 Kasım 2015. Erişim: 10.12.2018

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/dogan-hizlan/gecmise-taniklik-40014208>

Hickey, D. (2012). The Invisible Dragon: Essays On Beauty. The University Of Chicago Press, Chicago.

Holler, M.J. (2002). "Artists, Secrets, And CIA's Cultural Policy," In: B. Priddat And H. Hegmann (Eds.), Finanzpolitik In Der Informationsgesellschaft. Festschrift Für Gunther Engelhardt, Marburg: Metropolis-Verlag.

Holpuch, A. (2013). New York's Moma Acquires Occupy Wall Street Art Prints. The Guardian.

Holquist, M. (1994). Introduction: Corrupt Originals: The Paradox Of Censorship. PMLA, 109(1), 14-25. Erişim: 21.11. (2018). [Http://www.jstor.org/stable/463008](http://www.jstor.org/stable/463008)

Honnet, K. (1992).; Contemporary Art. Köln: Benedikt Taschen.

Horn, G.R.(2007). The Spirit of '68: Rebellion in Western Europe and North America, 1956-1976. Oxford University Press: Oxford.

How Can Democracy Be Rejuvenated? Ideas For Transforming A Still-Oligarchic Society

Howson, R. ve Smith, K. (2008). 'Hegemony And The Operation Of Consensus And Coercion.' In Howson, R. And Smith, K. Eds. Hegemony. Studies In Consensus And Coercion. New York: Routledge, Ch.1.

[Http://arsiv.ntv.com.tr/news/225359.asp](http://arsiv.ntv.com.tr/news/225359.asp)

[Http://artsfreedom.org/wp-content/uploads/2016/02/freemuse-annual-statistics-art-under-threat-.pdf](http://artsfreedom.org/wp-content/uploads/2016/02/freemuse-annual-statistics-art-under-threat-.pdf)

[Http://bianet.org/biamag/kultur/124582-fikirlerin-suca-donustugu-bir-sergi](http://bianet.org/biamag/kultur/124582-fikirlerin-suca-donustugu-bir-sergi)

[Http://cengiztekin.blogspot.com/2008/06/sanatnn-szde-portresi-diyarbakr-sanat.html](http://cengiztekin.blogspot.com/2008/06/sanatnn-szde-portresi-diyarbakr-sanat.html)

[Http://everestmylord.blogspot.com/2007/10/eletirel-ihanet-burak-delier-ile-sylei.html](http://everestmylord.blogspot.com/2007/10/eletirel-ihanet-burak-delier-ile-sylei.html)

[Http://extramucadele.com/tr/isler/azinliklar/butun-azinliklar-icin-afis](http://extramucadele.com/tr/isler/azinliklar/butun-azinliklar-icin-afis)

[Http://extramucadele.com/tr/makaleler/extramucadelenin-cehennem-yorumu-galeri-non-da](http://extramucadele.com/tr/makaleler/extramucadelenin-cehennem-yorumu-galeri-non-da)

[Http://extramucadele.com/tr/makaleler/sanatta-cehalet](http://extramucadele.com/tr/makaleler/sanatta-cehalet)

[Http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Bourriaud-Postproduction2.pdf](http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Bourriaud-Postproduction2.pdf)

[Http://globalpublicsquare.blogs.cnn.com/2011/10/11/occupy-wall-street-as-a-fight-for-real-democracy/](http://globalpublicsquare.blogs.cnn.com/2011/10/11/occupy-wall-street-as-a-fight-for-real-democracy/)

[Http://istanbulmuseum.org/artists/canan%20senol.html](http://istanbulmuseum.org/artists/canan%20senol.html)

[Http://magazine.art21.org/2011/06/14/turkish-and-other-delights-sener-ozmen/#.Wlxnvth-Aec](http://magazine.art21.org/2011/06/14/turkish-and-other-delights-sener-ozmen/#.Wlxnvth-Aec)

[Http://occupymuseums.org/index.php/about](http://occupymuseums.org/index.php/about)

[Http://odaprojesi.blogspot.com/](http://odaprojesi.blogspot.com/)

[Http://sanatonline.net/etkinlik-takvimi/extramucadele-ben-sadece-bana-soyleneni-yaptim](http://sanatonline.net/etkinlik-takvimi/extramucadele-ben-sadece-bana-soyleneni-yaptim)

[Http: //Sanatonline.Net/Kesif/Ali-Elmaciya-Dikkat](http://Sanatonline.Net/Kesif/Ali-Elmaciya-Dikkat)

[Http: //Sendika62.Org/. \(2017\). /12/1917den-Tahrir-Ve-Geziye-Dersler-M-Hardt-461051/](http://Sendika62.Org/. (2017). /12/1917den-Tahrir-Ve-Geziye-Dersler-M-Hardt-461051/)

[Http: //Susma24.Com/Ozgur-Olmak-Heykeline-Ucuncu-Saldiri/](http://Susma24.Com/Ozgur-Olmak-Heykeline-Ucuncu-Saldiri/)

[Http: //Susma24.Com/Savas-Karsiti-Oyuna-Yasak/](http://Susma24.Com/Savas-Karsiti-Oyuna-Yasak/)

[Http: //Susma24.Com/Yuvarlak-Masa-Bulusmalari-Cagdas-Sanat-I/](http://Susma24.Com/Yuvarlak-Masa-Bulusmalari-Cagdas-Sanat-I/)

[Http: //T24.Com.Tr/Haber/Sanata-Mudahale-Var-Mi-Var/243605](http://T24.Com.Tr/Haber/Sanata-Mudahale-Var-Mi-Var/243605)

[Http: //T24.Com.Tr/K24/Yazi/Mekan-Fesmekan,1176](http://T24.Com.Tr/K24/Yazi/Mekan-Fesmekan,1176)

[Http: //T24.Com.Tr/K24/Yazi/Senerozmen,398](http://T24.Com.Tr/K24/Yazi/Senerozmen,398)

[Http: //T24.Com.Tr/Yazarlar/Bilinmeyen/Gezi-Bir-Kamusal-Meydan-Hareketinin-Anatomisi,6824](http://T24.Com.Tr/Yazarlar/Bilinmeyen/Gezi-Bir-Kamusal-Meydan-Hareketinin-Anatomisi,6824)

[Http: //Theartnewspaper.Com/Comment/Comment/Qatar-Would-Like-To-Be-One-Of-The-World-S-Leading-Arts-Destinations-But-Can-That-Ever-Be-Achieved-Wi/](http://Theartnewspaper.Com/Comment/Comment/Qatar-Would-Like-To-Be-One-Of-The-World-S-Leading-Arts-Destinations-But-Can-That-Ever-Be-Achieved-Wi/)

[Http: //Theartnewspaper.Com/News/Turkish-Art-Show-Granted-Asylum-In-Germany/](http://Theartnewspaper.Com/News/Turkish-Art-Show-Granted-Asylum-In-Germany/)

[Http: //V3.Arkitera.Com/Arsgratiaartis.Php?Action=Displaynewsitem&ID=3662](http://V3.Arkitera.Com/Arsgratiaartis.Php?Action=Displaynewsitem&ID=3662)

[Http: //V3.Arkitera.Com/H45881-Yara-Almis-Mekanlardan-Beslenen-Sanatici-Sarkis.Html](http://V3.Arkitera.Com/H45881-Yara-Almis-Mekanlardan-Beslenen-Sanatici-Sarkis.Html). Erişim: 31.05. (2018).

[Http: //Www.Agos.Com.Tr/Tr/Yazi/15234/Bir-Kente-Filtresiz-Bakmak](http://Www.Agos.Com.Tr/Tr/Yazi/15234/Bir-Kente-Filtresiz-Bakmak)

[Http: //Www.Aliartun.Com/Content/Detail/84](http://Www.Aliartun.Com/Content/Detail/84)

[Http: //Www.Aliartun.Com/Yazilar/Mucize-Gezi/](http://Www.Aliartun.Com/Yazilar/Mucize-Gezi/)

[Http: //Www.Arkitera.Com/V1/Sanat/. \(2002\). /06/Haberler/Harem.Htm](http://Www.Arkitera.Com/V1/Sanat/. (2002). /06/Haberler/Harem.Htm)

[Http: //Www.Artfulliving.Com.Tr/Sanat/3-Mardin-Bienali-Uzerine-Soylesi-I-2942](http://Www.Artfulliving.Com.Tr/Sanat/3-Mardin-Bienali-Uzerine-Soylesi-I-2942)

[Http: //Www.Artfulliving.Com.Tr/Sanat/3-Mardin-Bienali-Uzerine-Soylesi-I-2942](http://Www.Artfulliving.Com.Tr/Sanat/3-Mardin-Bienali-Uzerine-Soylesi-I-2942)

[Http: //Www.Artfulliving.Com.Tr/Sanat/Ali-Elmaci-Muhelif-Olmak-Renkli-Olmayi-Gerektirir-I-11275](http://Www.Artfulliving.Com.Tr/Sanat/Ali-Elmaci-Muhelif-Olmak-Renkli-Olmayi-Gerektirir-I-11275)

[Http: //Www.Artfulliving.Com.Tr/Sanat/Cagdas-Sanatta-Kral-Ciplak-Peki-Hangisi-I-7152](http://Www.Artfulliving.Com.Tr/Sanat/Cagdas-Sanatta-Kral-Ciplak-Peki-Hangisi-I-7152)

[Http: //Www.Bantmag.Com/Magazine/Issue/Post/60/1015](http://Www.Bantmag.Com/Magazine/Issue/Post/60/1015)

[Http: //Www.Bbc.Com/Turkce/Haberler/2014/10/141010_Dokuzsoruda_Kobani_Eylemleri](http://Www.Bbc.Com/Turkce/Haberler/2014/10/141010_Dokuzsoruda_Kobani_Eylemleri)

[Http: //Www.Beralmadra.Net/Exhibitions/A-Balance-Retrospective-Of-The-80s-In-Turkey/](http://Www.Beralmadra.Net/Exhibitions/A-Balance-Retrospective-Of-The-80s-In-Turkey/)

[Http: //Www.Birgun.Net/Bolum-95-Haber-52388.Html#Haber_Basi](http://Www.Birgun.Net/Bolum-95-Haber-52388.Html#Haber_Basi)

[Http: //Www.Birikimdergisi.Com/Guncel-Yazilar/633/Susturulanlar-Susturanlar-Sener-Ozmen-In-Shut-Up-I-Uzerine#.WMBU_Zh-Aec](http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/633/susturulanlar-susturanlar-sener-ozmen-in-shut-up-i-uzerine#.wmbu_zh-aec)

[Http: //Www.Carolhanisch.Org/Chwritings/PIP.Html](http://www.carolhanisch.org/chwritings/PIP.html)

[Http:](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/31444/2008_e_damgasina_vuranlar.html)

[//Www.Cumhuriyet.Com.Tr/Haber/Diger/31444/2008_E_Damgasina_Vuranlar.Html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/31444/2008_e_damgasina_vuranlar.html)

[Http:](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/siyaset/38013/iste_10_maddede_internet_sansuru.html#)

[//Www.Cumhuriyet.Com.Tr/Haber/Siyaset/38013/İste_10_Maddede_İnternet_Sansuru.Html#](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/siyaset/38013/iste_10_maddede_internet_sansuru.html#)

[Http:](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/1149805/113_bin_beyin_gocu_gezi_kusagi_gitti.html)

[//Www.Cumhuriyet.Com.Tr/Haber/Turkiye/1149805/113_Bin_Beyin_Gocu_Gezi_Kusagi_Gitti.Html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/1149805/113_bin_beyin_gocu_gezi_kusagi_gitti.html)

[Http: //Www.Diken.Com.Tr/Fazil-Sayin-Sansur-Isyani-Sanatimi-Kendi-Memleketimde-Sunamaz-Hale-Getirdiler/](http://www.diken.com.tr/fazil-sayin-sansur-isyani-sanatimi-kendi-memleketimde-sunamaz-hale-getirdiler/)

[Http: //Www.Diken.Com.Tr/Kentsel-Donusumun-Harikalar-Diyari-Momada/](http://www.diken.com.tr/kentsel-donusumun-harikalar-diyari-momada/)

[Http: //Www.Diyarbakirsanat.Org/Kavramsal-Cerceve-Sener-Ozmen/C330/Default.Aspx](http://www.diyarbakirsanat.org/kavramsal-erceve-sener-ozmen/c330/default.aspx)

[Http: //Www.Economist.Com/Node/17276408](http://www.economist.com/node/17276408)

[Http: //Www.E-Flux.Com/Journal/21/67696/Politics-Of-Art-Contemporary-Art-And-The-Transition-To-Post-Democracy/](http://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/)

[Http: //Www.E-Skop.Com/Skopbulten/Sanatin-Politikasi-Cagdas-Sanat-Ve-Post-Demokrasiye-Gecis/1433](http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-politikasi-cagdas-sanat-ve-post-demokrasiye-gecis/1433)

[Http: //Www.Extramucadele.Com/Tr/Makaleler/İntrastruggle](http://www.extramucadele.com/tr/makaleler/İntrastruggle)

[Http:](http://www.ft.com/cms/s/0/0930c9a8f803d11db90960000779e2340.html#Axzz3gnjh4t7y.)

[//Www.Ft.Com/Cms/S/0/0930c9a8f803d11db90960000779e2340.Html#Axzz3gnjh4t7y.!](http://www.ft.com/cms/s/0/0930c9a8f803d11db90960000779e2340.html#Axzz3gnjh4t7y.)

[Http: //Www.Gazeteduvar.Com.Tr/Kitap/2017/01/12/Diyarbakir-Ve-Guncel-Sanat-Gercegi/](http://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2017/01/12/diyarbakir-ve-guncel-sanat-gercegi/)

[Http: //Www.Hukuki.Net/Uploaded/Ekitap/Avrupa/Bolum_1.Htm](http://www.hukuki.net/uploaded/ekitap/Avrupa/Bolum_1.Htm)

[Http: //Www.Hurriyet.Com.Tr/Gundem/Eski-Genelkurmay-Baskani-Ilker-Basbug-Tutuklandi-19615243](http://www.hurriyet.com.tr/gundem/eski-genelkurmay-baskani-ilker-basbug-tutuklandi-19615243)

[Http: //Www.Hurriyet.Com.Tr/Kelebek/Git-Ve-Sozlerimi-Carpit-25359810](http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/git-ve-sozlerimi-carpit-25359810)

[Http: //Www.Hurriyet.Com.Tr/Kelebek/Keyif/Artinternational-Sanat-Dunyasini-Istanbulda-Bulusturacak-9896011](http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/artinternational-sanat-dunyasini-istanbulda-bulusturacak-9896011)

[Http: //Www.Hurriyet.Com.Tr/Kelebek/Keyif/Cagdas-Sanata-60-Milyon-Lira-27298367](http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/cagdas-sanata-60-milyon-lira-27298367)

[Http: //Www.Jstor.Org/Page/Info/About/Policies/Terms.Jsp](http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp)

[Http: //Www.Jstor.Org/Stable/1262544](http://www.jstor.org/stable/1262544) Erişim: 26/08/2017

[Http: //Www.Kulturservisi.Com/P/Bundan-10-Yil-Once-Cagdas-Sanat-Alani-Dutluktu/](http://www.kulturservisi.com/p/bundan-10-yil-once-cagdas-sanat-alani-dutluktu/)

[Http: //Www.Lastplace.Com/EXHIBITS/LVAM/Artafter.Htm](http://www.lastplace.com/exhibits/lvam/artafter.htm) Erişim: 2.2.2018

[Http: //Www.Lebriz.Com/Pages/Lsd.Aspx?Lang=ENG&Sectionid=2&Articleid=749&Bhcp=1](http://www.lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=ENG&Sectionid=2&Articleid=749&Bhcp=1)

[Http: //Www.Lebriz.Com/Pages/Lsd.Aspx?Lang=TR&Sectionid=6&Articleid=1304&Bhcp=1](http://www.lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&Sectionid=6&Articleid=1304&Bhcp=1)

[Http: //Www.Milliyet.Com.Tr/Akilda-Kalan-Van-Hopa-Ve-Terror---Gundem-1482131/](http://www.milliyet.com.tr/Akilda-Kalan-Van-Hopa-Ve-Terror---Gundem-1482131/)

[Http: //Www.Milliyet.Com.Tr/Artinternational-Istanbul-Pembelar-Detay-Kultursanat-1743696/](http://www.milliyet.com.tr/Artinternational-Istanbul-Pembelar-Detay-Kultursanat-1743696/)

[Http: //Www.Milliyet.Com.Tr/Cagdas-Sanatin-Carpici-Ornekleri/Cafe/Haberdetay/17.10. \(2008\). /1004195/Default.Htm](http://www.milliyet.com.tr/Cagdas-Sanatin-Carpici-Ornekleri/Cafe/Haberdetay/17.10.2008./1004195/Default.Htm)
[Tamer, Meral. \(2009\). “Çağdaş Sanat Fuarı Açılmadan Eserler Kapışıldı” Milliyet. 4.12. \(2009\).](#)

[Http: //Www.Milliyet.Com.Tr/Fuara-Rekor-Katilim-Gundem-2114095/](http://www.milliyet.com.tr/Fuara-Rekor-Katilim-Gundem-2114095/)

[Http: //Www.Milliyet.Com.Tr/Izdiham-Var-Peki-Ya-Koleksiyoner-Magazin/Ydetay/2149037/Default.Htm](http://www.milliyet.com.tr/Izdiham-Var-Peki-Ya-Koleksiyoner-Magazin/Ydetay/2149037/Default.Htm)

[Http: //Www.Milliyet.Com.Tr/O-Duvarlara-Ne-Asacaklar-/Mehves-Evin/Yasam/MagazinYazarDetay/27.11. \(2010\). /1319009/Default.Htm](http://www.milliyet.com.tr/O-Duvarlara-Ne-Asacaklar-/Mehves-Evin/Yasam/MagazinYazarDetay/27.11.2010./1319009/Default.Htm)

[Http: //Www.Milliyet.Com.Tr/Yazarlar/Aysegul-Sonmez/Cagdas-Sanat-Fuarindan-Bildiriyorum-1632053/](http://www.milliyet.com.tr/Yazarlar/Aysegul-Sonmez/Cagdas-Sanat-Fuarindan-Bildiriyorum-1632053/)

[Http: //Www.Milliyet.Com.Tr/Yazarlar/Aysegul-Sonmez/Tercihini-Maymunlari-Resim-Yapmama-Hakkindan-Kullanmak-1691504/](http://www.milliyet.com.tr/Yazarlar/Aysegul-Sonmez/Tercihini-Maymunlari-Resim-Yapmama-Hakkindan-Kullanmak-1691504/)

[Http: //Www.Milliyet.Com.Tr/Yazarlar/Meral-Tamer/Cagdas-Sanat-Fuari-Acilmadan-Eserler-Kapisildi-1169439/](http://www.milliyet.com.tr/Yazarlar/Meral-Tamer/Cagdas-Sanat-Fuari-Acilmadan-Eserler-Kapisildi-1169439/)

[Http: //Www.Milliyetsanat.Com/Haberler/Plastik-Sanatlar/Havva-Nin-Elma-Yemesi-Durduruldu/6502](http://www.milliyetsanat.com/Haberler/Plastik-Sanatlar/Havva-Nin-Elma-Yemesi-Durduruldu/6502)

[Http: //Www.Noahfischer.Org/Content/Occupy-Museumsows-0](http://www.Noahfischer.Org/Content/Occupy-Museumsows-0)

[Http: //Www.Noahfischer.Org/View/Manifesto/38396](http://www.Noahfischer.Org/View/Manifesto/38396)

[Http: //Www.Nytimes.Com/\(1989\)/08/13/Arts/Governments-Censorship-And-The-Arts.Html](http://www.Nytimes.Com/(1989)/08/13/Arts/Governments-Censorship-And-The-Arts.Html)

[Http: //Www.Oecd.Org/Eco/Surveys/OVERVIEW%20ENGLISH%20FINAL.Pdf](http://www.Oecd.Org/Eco/Surveys/OVERVIEW%20ENGLISH%20FINAL.Pdf)

[Http: //Www.Perrier.At/Publications/Textsinenglish/Canansenol/Index.Html](http://www.Perrier.At/Publications/Textsinenglish/Canansenol/Index.Html)

[Http: //Www.Pewglobal.Org/. \(2015\). /11/18/2-The-Boundaries-Of-Free-Speech-And-A-Free-Press/Democracy-Report-80/](http://www.Pewglobal.Org/. (2015). /11/18/2-The-Boundaries-Of-Free-Speech-And-A-Free-Press/Democracy-Report-80/)

[Http: //Www.Pilotgaleri.Com/Exhibitions/Detail/6](http://Www.Pilotgaleri.Com/Exhibitions/Detail/6)

[Http: //Www.Prospectmagazine.Co.Uk/Arts-And-Books/Anselm-Kiefer-Inside-A-Black-Hole](http://Www.Prospectmagazine.Co.Uk/Arts-And-Books/Anselm-Kiefer-Inside-A-Black-Hole)

[Http: //Www.Radikal.Com.Tr/Haber.Php?Haberno=236625](http://Www.Radikal.Com.Tr/Haber.Php?Haberno=236625)

[Http: //Www.Radikal.Com.Tr/Radikal2/Sanat-Kadin-Ve-Canan-Senol-960793/](http://Www.Radikal.Com.Tr/Radikal2/Sanat-Kadin-Ve-Canan-Senol-960793/)

[Http: //Www.Radikal.Com.Tr/Turkiye/Katalog-Toplatildi-Bienale-301-Golgesi-761374/](http://Www.Radikal.Com.Tr/Turkiye/Katalog-Toplatildi-Bienale-301-Golgesi-761374/)

[Http: //Www.Radikal.Com.Tr/Yazarlar/Ahu-Antmen/Extramucadelenin-Cicili-Bicili-Heykelleri-1024546/](http://Www.Radikal.Com.Tr/Yazarlar/Ahu-Antmen/Extramucadelenin-Cicili-Bicili-Heykelleri-1024546/)

[Http: //Www.Radikal.Com.Tr/Yazarlar/Kemal-Yilmaz/Tayyip-Erdogan-Az-Daha-Iscileri-Cigneyecekti-989671/](http://Www.Radikal.Com.Tr/Yazarlar/Kemal-Yilmaz/Tayyip-Erdogan-Az-Daha-Iscileri-Cigneyecekti-989671/)

[Http: //Www.Sanatatak.Com/View/Canan-Yillardir-Tek-Bir-Performans-Yapiyor](http://Www.Sanatatak.Com/View/Canan-Yillardir-Tek-Bir-Performans-Yapiyor)

[Http: //Www.Sanatatak.Com/View/Contemporary-Istanbulda-Sansur-Mu-Var](http://Www.Sanatatak.Com/View/Contemporary-Istanbulda-Sansur-Mu-Var)

[Http: //Www.Sanatatak.Com/View/Contemporary-Stanbul-Basladi](http://Www.Sanatatak.Com/View/Contemporary-Stanbul-Basladi)

[Http: //Www.Sanatatak.Com/View/Gunestekinin-Intihal-Yaptigi-Iddia-Edilen-Iranli-Sanaticidan-Aciklama](http://Www.Sanatatak.Com/View/Gunestekinin-Intihal-Yaptigi-Iddia-Edilen-Iranli-Sanaticidan-Aciklama)

[Http: //Www.Sanatatak.Com/View/Mardin-Bienali-Hemen-Yapilsin](http://Www.Sanatatak.Com/View/Mardin-Bienali-Hemen-Yapilsin)

[Http: //Www.Sanatatak.Com/View/Oda-Projesi-Proje-Odasi-Projeksiyon-Odasi-Proje-Nedir](http://Www.Sanatatak.Com/View/Oda-Projesi-Proje-Odasi-Projeksiyon-Odasi-Proje-Nedir)

[Http: //Www.Sanatatak.Com/View/Shakespeareyen-Bir-Krallik-14-Stanbul-Bienali](http://Www.Sanatatak.Com/View/Shakespeareyen-Bir-Krallik-14-Stanbul-Bienali)

[Http: //Www.Sanathaber.Net/Haber/Seni-Oldurecegim-Icin-Cok-Uzgunum!/2737/Tr](http://Www.Sanathaber.Net/Haber/Seni-Oldurecegim-Icin-Cok-Uzgunum!/2737/Tr)

[Http: //Www.Sueddeutsche.De/Kultur/Kunstbiennale-Istanbul-Vertane-Chance-Fuer-Die-Kunst-1.1770447](http://Www.Sueddeutsche.De/Kultur/Kunstbiennale-Istanbul-Vertane-Chance-Fuer-Die-Kunst-1.1770447)

[Http: //Www.Takvim.Com.Tr/Kultur_Sanat/.\(2010\)./06/08/Cagdas_Sanat_Mardinden_Yukseliyor](http://Www.Takvim.Com.Tr/Kultur_Sanat/.(2010)./06/08/Cagdas_Sanat_Mardinden_Yukseliyor)

[Http: //Www.Tate.Org.Uk/Whats-On/Tate-Britain/Exhibition/Altermodern/Explain-Altermodern/Altermodern-Explained-Manifesto](http://Www.Tate.Org.Uk/Whats-On/Tate-Britain/Exhibition/Altermodern/Explain-Altermodern/Altermodern-Explained-Manifesto)

[Http: //Www.Truth-Out.Org/News/Item/36636-Noam-Chomsky-On-Globalization-Inequality-And-Political-Alienation](http://Www.Truth-Out.Org/News/Item/36636-Noam-Chomsky-On-Globalization-Inequality-And-Political-Alienation)

[Http: //Www.Versobooks.Com/Blogs/.\(2008\).-Don-T-They-Represent-Us-A-Discussion-Between-Jacques-Ranciere-And-Ernesto-Laclau](http://Www.Versobooks.Com/Blogs/.(2008).-Don-T-They-Represent-Us-A-Discussion-Between-Jacques-Ranciere-And-Ernesto-Laclau)

[Https://Anegriinenglish.Files.Wordpress.Com/.\(2012\)./05/93152857-Hardt-Negri-Declaration-.\(2012\).Pdf](https://Anegriinenglish.Files.Wordpress.Com/.(2012)./05/93152857-Hardt-Negri-Declaration-.(2012).Pdf)

[Https://Bianet.Org/Bianet/Medya/74924-Danistay-Karari-1](https://Bianet.Org/Bianet/Medya/74924-Danistay-Karari-1)

[Https://Dagmedya.Net/.\(2016\)./08/21/Contemporary-Istanbul-11-Yilinda-Turkiye-Sanat-Piyasasini-Kurtarabilecek-Mi/](https://Dagmedya.Net/.(2016)./08/21/Contemporary-Istanbul-11-Yilinda-Turkiye-Sanat-Piyasasini-Kurtarabilecek-Mi/)

<https://Frieze.Com/Article/Biennial-Or-Not-Biennial-Pt-2>

[https://Indigodergisi.Com/. \(2017\). /04/Cengiz-Tekin-Toplu-Gosterimi-Soylesisi/](https://Indigodergisi.Com/. (2017). /04/Cengiz-Tekin-Toplu-Gosterimi-Soylesisi/)

<https://M.Bianet.Org/Bianet/Bianet/147523-Marjinal-Gruplar-A-Ovgu>

<https://M.Bianet.Org/Bianet/Ifade-Ozgurlugu/163164-Her-Karikaturist-Erdogan-In-Davalarini-Tadacaktir>

[https://Mindthegapuk.Wordpress.Com/. \(2008\). /01/27/The-Personal-Is-Political/](https://Mindthegapuk.Wordpress.Com/. (2008). /01/27/The-Personal-Is-Political/)

[https://News.Artnet.Com/Market/Highlights-Contemporary-Istanbul-. \(2015\). -362117](https://News.Artnet.Com/Market/Highlights-Contemporary-Istanbul-. (2015). -362117)

[https://News.Artnet.Com/Market/Istanbul-Art-International-Fair-Cancels-. \(2016\). -481028](https://News.Artnet.Com/Market/Istanbul-Art-International-Fair-Cancels-. (2016). -481028)

https://Sadibey.Com/Dosyalar/Haberler/Gezi_Parki_02.Pdf

https://Tr.Wikisource.Org/Wiki/Avrupa_%C4%B0nsan_Haklar%C4%B1_S%C3%B6zle%C5%9Fmesi

[https://Www.Amnestyusa.Org/Files/Eur44022. \(2013\). En.Pdf](https://Www.Amnestyusa.Org/Files/Eur44022. (2013). En.Pdf)

[https://Www.Bbc.Com/News/Magazine-. \(1992\). 2863](https://Www.Bbc.Com/News/Magazine-. (1992). 2863)

[https://Www.Cnnturk.Com/. \(2007\). /Kultur.Sanat/Diger/11/29/Istanbulda.Cagdas.Sanat.Fuari/407967.0/Index.Html](https://Www.Cnnturk.Com/. (2007). /Kultur.Sanat/Diger/11/29/Istanbulda.Cagdas.Sanat.Fuari/407967.0/Index.Html)

<https://Www.Cnnturk.Com/Kultur-Sanat/Diger/Contemporary-Istanbul-Basladi>

<https://Www.Cnnturk.Com/Turkiye/Iste-2017de-Yasanan-En-Onemli-Siyasal-Olaylar?Page=1>

[https://Www.Englishpen.Org/Wp-Content/Uploads/. \(2018\). /03/Turkey_Freedom_Of_Expression_In_Jeopardy_TUR.Pdf](https://Www.Englishpen.Org/Wp-Content/Uploads/. (2018). /03/Turkey_Freedom_Of_Expression_In_Jeopardy_TUR.Pdf)

<https://Www.Evrensel.Net/Haber/169005/Unakitan-A-Ikinci-Gensoru>

<https://Www.Evrensel.Net/Haber/181516/Halil-Altindere-Suc-Islemek-Istemeyen-Geri-Donsun>

[https://Www.Foreignaffairs.Com/Reviews/Capsule-Review/. \(1995\). -11-01/End-Nation-State](https://Www.Foreignaffairs.Com/Reviews/Capsule-Review/. (1995). -11-01/End-Nation-State)

[https://Www.Gazeteduvar.Com.Tr/Kultur-Sanat/. \(2017\). /09/06/Loading-Bienalin-Iyi-Bir-Komsu-Temasi-Da-Ironik-Degil-Mi/](https://Www.Gazeteduvar.Com.Tr/Kultur-Sanat/. (2017). /09/06/Loading-Bienalin-Iyi-Bir-Komsu-Temasi-Da-Ironik-Degil-Mi/)

[https://Www.Gazeteduvar.Com.Tr/Yazarlar/. \(2018\). /05/27/Bos-Odamiz-Mevcuttur-Diyebilmek/](https://Www.Gazeteduvar.Com.Tr/Yazarlar/. (2018). /05/27/Bos-Odamiz-Mevcuttur-Diyebilmek/)

<https://Www.Haberler.Com/2006-Yilina-Damgasini-Vuran-Olaylar-Haberi/>

<https://Www.Haberler.Com/Abdullah-Gul/Biyografisi/>

<https://Www.Haberturk.Com/Gundem/Haber/1065195-Iksv-Bakuru-Iptal-Etti>

<https://www.haberturk.com/gundem/haber/1070671-unlu-oyuncu-tarik-akan-ifade-verdi>

<https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/997599-altin-portakalda-kriz#>

https://www.ntv.com.tr/galeri/turkiye/e-muhtirinin-kronolojisi,0Sl6nw7mM0iKqufp3XMd6w/14adm_Cefkqclaff3ezsag

<https://www.sfgate.com/entertainment/article/abu-ghraib-s-horrific-images-drove-artist-2620953.php>

<https://www.theguardian.com/world/2013/sep/14/istanbul-biennial-art-protest-under-fire>

<https://www.unlimitedrag.com/single-post/tuhaf-ac%C4%B1-cengiz-teklin-politik-manzaralar-ve-korkulu-imgeler>

https://www.wsj.com/articles/SB10001424127887323873904578571472700348086?mod=WSJ_Hpp_Lefttopstories

Hürriyet Gazetesi. 2001b. İstanbul Sanat Fuarı Açıldı. 02.10.2001. Erişim: 12.12.2018 <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/istanbul-sanat-fuari-acildi-38272219>

Hürriyet Haber. (2004). Mutsuz Kuşaklar. 27 Nisan. (2004).

Hürriyet Gazetesi. (2014). Çağdaş Sanata 60 Milyon Lira. 30.09. 2014.

Hürriyet Gazetesi. (2015). Artinternational Sanat Dünyasını İstanbul'da Buluşturacak. 25.08. 2015.

Hürriyet. 11 Haziran. (2013). Başbakan Recep Tayyip Erdoğan Eylemcilere Seslendi. <http://www.hurriyet.com.tr/basbakan-recep-tayyip-erdogan-eylemcilere-seslendi-23468516>

Hürriyet. (2013c). Sanata Müdahale Var. 10.11.2013. Erişim: 10.12.2018

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/sanata-mudahale-var-25084712>

Hürriyet. <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-cumartesi/contemporary-istanbul-icra-kurulu-uyesi-prof-dr-hasan-bulent-kahraman-bu-fuari-gezdikten-sonra-farkli-bir-insan-olacaksiniz-40963267>

Hutcheon, L. A Postmodern Reader. State University Of New York Press: Albany.

İki Anıtın Öyküsü. (2012). Birleşik Krallık Ermeni Topluluğu Konsülü'nün Çkardığı Haftalık Dergi. Nisan. <http://www.acc.org.uk/a-tale-of-two-monuments/>

İKSV. (2009). 11. Uluslararası İstanbul Bienali. <http://11b.iksv.org/anasayfa.asp>

Ilgaz, C. (2015). -. (2016). Ali Elmacı: Röportaj. Artkolik. Yerel Süreli Yayın. No: 4. Kış. (2015). -. (2016).

İnce, G. (2009). Sanat, Kadın Ve Canan Şenol: Feminist Sanatçı Canan Şenol, Bienal'deki 'Çeşme' Ve 'İbretnuma' Adlı İşlerinde Yine Sözüünü Esirgemiyor. 25.10. (2009). Dr. Daniele Perrier Publications. (2003). Canan Şenol: Once Upon A Time.

Indigo. (2017). Cengiz Tekin Toplu Gösterimi Ve Söyleşi İstanbul Modern’de. 24 Nisan. (2017).

İnsan Hakları Derneği. (2013). Gezi Parkı Direnişi Ve Sonrasında Yaşananlara İlişkin Değerlendirme Raporu. Ankara: İnsan Hakları Derneği.

İnsel, A. (2004). Neo-Liberalizm: Hegemonyanın Yeni Dili, Birikim Yayınları, İstanbul.

Irigaray, L. (1985), This Sex Which Is Not One, Catherine Porter (Trans.), Ithaca, NY: Cornell University Press.

Irigaray, L. (1991). "The Bodily Encounter With The Mother." Translated By David Macey. In The Irigaray Reader, Edited By Margaret Whitford, 34–46. Cambridge, Mass.: Blackwell.

İstanbul Bienali Resmi İnternet Sitesi. (1988). [Http://9b.iksv.org/Turkce.Asp?Page=Positionings&Sub=Hzone&Content=Freekick](http://9b.iksv.org/Turkce.Asp?Page=Positionings&Sub=Hzone&Content=Freekick) İstanbul.

İstanbul: Passion, Joy, Fury. (2015). Sergi Kataloğu. Erişim: 12.12. (2017). [Http://www.maxxi.art/wp-content/uploads/07/031205_Istanbul_Booklet.Pdf?X64602](http://www.maxxi.art/wp-content/uploads/07/031205_Istanbul_Booklet.Pdf?X64602) (2015).

Jameson, F. (1984). Postmodernism Or The Cultural Logic Of Late Capitalism. New Left Review, 146, S.53-94.

Jameson, F. (1998). The Cultural Turn: Selected Writings On The Postmodern, (1983)-. (1998). Verso. Londra Ve New York.

Jencks, C. (1977). The Language Of Post-Modern Architecture. New York: Rizzoli.

Jennings, J. (2011). Globalizations And The Ancient World. Cambridge University Press.

Johnson, K. (2003). Images Of Innocence: Young Enough To See All Things Honestly. The New York Times. 4 Nisan 2003.

Journal Of Aesthetics And Art Criticism 43, No. 2 (1984), 171.

Kahraman, E. (2001). 7.Uluslararası İstanbul Bienali Küratörü Yuko Hasegawa'nın Küratörlük "Ego"Su Ya Da: Plastik Sanatlarda Post Modernizmin Kırılma Noktası. Türkiye'de Sanat Dergisi İçinde Sayı: 51, İstanbul: Biryay.

Kahraman, H. B. (2002). (Sanatsal Gerçeklikler, Olgular Ve Öteleri. Everest Yayınları, İstanbul.

Kahraman, H. B. (2004). Modernite İle Postmodernite Arasında Türkiye. İstanbul: Everest.

Kahraman, H. B. (2007). Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye. Agora Kitaplığı. İstanbul

Kahraman, H. B. (2013). Türkiye’de Çağdaş Sanat, Akbank Yayınları, İstanbul.

- Kahraman, H. B. (2014). Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları, Piramit Film Prodüksiyon Yapım Ve Yayıncılık, İstanbul.
- Kantürk, B. (2006). [Http: //Kutuweb.Blogspot.Com/](http://Kutuweb.Blogspot.Com/). (2006). /05/Kutu-Manifest.Html
- Kaptanoğlu, E. (2010). Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi
- Kazgan, G. (2004). Küreselleşme Ve Ulus Devlet, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Kazgan, G. (2008). Türkiye Ekonomisinde Krizler 1929- 2001: Ekonomi Politik Açısından Bir İrdeleme, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- Keane, J. (2007). The Media And Democracy. Blackwell Publishers. İngiltere Ve ABD.
- Keleş, R. ve Ünsal, A. (1982). Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Keskinel, S. (2014). Çirkinin Ve Kötünün Resmini Yapıyorum. Radikal. 28/11/. (2014). [Http: //Www.Radikal.Com.Tr/Kultur/Cirkinin-Ve-Kotunun-Resmini-Yapiyorum-1241310/](http://Www.Radikal.Com.Tr/Kultur/Cirkinin-Ve-Kotunun-Resmini-Yapiyorum-1241310/)
- Keyder, Ç. (2013). Yeni Orta Sınıf. Bilim Akademisi Derneği 34(179/148), S: 1-4. [Http: //Bilimakademisi.Org/Sites/Default/Files/Duyuru/Yeni%20Orta%20Sınıf.Pdf](http://Bilimakademisi.Org/Sites/Default/Files/Duyuru/Yeni%20Orta%20Sınıf.Pdf) [Erişim Tarihi: 18/04/. (2018).].
- Kirby, A. (2006). "The Death Of Postmodernism And Beyond", Philosophy Now 58 2006. [Http: //Www.Philosophynow.Org/Issue58/58kirby.Html](http://Www.Philosophynow.Org/Issue58/58kirby.Html). Erişim 12 Ocak 2018.
- Kirby, A. (2010). Successor States To An Empire In Free Fall. The World University Rankings. 27 Mayıs (2010. [Https: //Www.Timeshighereducation.Com/Features/Successor-States-To-An-Empire-In-Free-Fall/411731.Article?Storycode=411731#Survey-Answer](https://Www.Timeshighereducation.Com/Features/Successor-States-To-An-Empire-In-Free-Fall/411731.Article?Storycode=411731#Survey-Answer)
- Kirchberg, V. (2003). Corporate Arts Sponsorship. A Handbook Of Cultural Economics'in İçinde . Editör: Ruth Towse. Edward Elgar Publishing Limited: Birleşik Krallık.
- Kitapları
- Klaus H. (1992). Contemporary Art. Taschen Books. Köln.
- Kleiner, F. S. (2010). Gardner's Art Through The Ages: The Western Perspective, 2. Cilt. Wadsworth, Cengage Learning. Boston.
- Kluge, A. ve Negt, O. (2014). History And Obstnacy. Trans. R Langston. Brooklyn: Zone.
- Koçak, O. (2009). Modern Ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notlar, 2. Baskı. Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Kolukısaoglu, E. (2014). Hasan Bülent Kahraman'la Görüşme. "Gezi'nin İçinde Müthiş Bir Estetik Vardı" 18 Şubat. (2014). [Http:](http://)

[//Www.Ntv.Com.Tr/Turkiye/Gezinin-Icinde-Muthis-Bir-Estetik-Vardi, Edd9uh06habfsvltmta? Ref=Infinite](http://www.ntv.com.tr/turkiye/gezinin-icinde-muthis-bir-estetik-vardi, Edd9uh06habfsvltmta? Ref=Infinite)

Konda. (2014). Toplumun Gezi Parkı Olayları Algısı: Gezi Parkındaki Kimlerdi? 5 Haziran. (2014). KONDA Araştırma Ve Danışmanlık.

Kongar, E. ve Küçükkaya, A. (2013). Gezi Direnişi. İstanbul: Cumhuriyet

Kongar, E. (2002). 21. Yüzyılda Türkiye: . (2000). 'Li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Kopan, Y. (2013). Güncel Sanat Dünyasında Neler Oluyor? Fil Uçuşu.

Kosova, E. (2003). "İçeriğin Olabilirliği: Aydan Mürtezoğlu İle Söyleşi", Art-Ist, Art-Ist Yayınları, İstanbul.

Kosova, E. Ve Arslan, T. (2012). Türkiye'de Güncel Sanat İçin Çağrı. Toplum Ve Bilim Dergisi. Sayı: 123.

Kosova, E. (2007). "Eleştirel İhanet-Burak Delier İle Söyleşi,"

Kraidy, M. (2005). Hybridity Or The Cultural Logic Of Globalization. Philadelphia: Temple University Press.

Kraidy, M. M. (2005). Hybridity Or The Cultural Logic Of Globalisation. Temple University Press.

Kramer, H. (1980). "Art: Judy Chicago's Dinner Party Comes To Brooklyn Museum", The New York Times, 17 Ekim (1980).

Kramer, H. (1985). Turning Back The Clock: Art And Politics In (1984). Revenge Of The Philistines İçinde . The Free Press: New York.

Kreft, L. (2009). Sanat Ve Siyaset: Sanatın Siyaseti Ve Siyasetin Sanatı. Çev.: Elçin Gen, İçinde Sanat Ve Siyaset: Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika, S. 9-48, Ed.: Artun, A. İletişim Yayınları, İstanbul.

Kristeva, J. (1984). Revolution In Poetic Language. Translated By Margaret Waller. New York: Columbia University Press.

Külahlıoğlu, C E. (2014). Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları, Piramit Film Prodüksiyon Yapım Ve Yayıncılık: İstanbul.

Kuo, W. 1976. Theories Of Migration And Mental Health: An Empirical Testing On Chinese-Americans. Social Science And Medicine, 10, 297-306.

Kuspit, D. (1981). "The New Expressionism: Art As Damaged Goods". Artforum İçinde . Kasım (1981)

Kuspit, D. (1988). "Critics And The Marketplace," Art In America İçinde . Sayı: 76 (July) (1988): 109

Kuspit, D. (2004). Sanatın Sonu. (Çev. Y. Tezgiden) Metis Yayınları, İstanbul

Kuspit, D. (2006). A Critical History Of 20th Century Art, Chapters 8 And 9. Artnet.Com. [Http://Www.Artnet.Com/Magazineus/Authors/Kuspit1.Asp](http://www.artnet.com/magazineus/authors/kuspit1.asp)

Kuspit, D. (1983). "Flak From The 'Radicals': The American Case Against Current German Painting," In Jack Cowart, Ed. Expressions: New Art From Germany. St. Louis: St. Louis Art Museum

Lacan, J. (1977).Écrits: A Selection. Translated By Alan Sheridan. New York: W. W. Norton.

Latimer, Q. (2009). To Biennial Or Not To Biennial? Frieze Dergisi. 13 Ekim. (2009).

Latour, B. (2006). 'Sur Un Livre d'Etienne Souriau: Les Différents Modes D'existence'. ([Http: //Www.Bruno-Latour.Fr/Articles/Index.Html](http://Www.Bruno-Latour.Fr/Articles/Index.Html) , Erişim: 12.06. (2017).

Lawson, T. (1981) "Last Exit: Painting." Artforum 20, No. 2. October 1981: 40–47.

Liberty Hill Resmi Web Sitesi. (2016). Liberty Hill Resist. [Https: //Www.Libertyhill.Org/Robbie-Conal](https://Www.Libertyhill.Org/Robbie-Conal)

Lıcalı, M. (2018). 113 Bin Beyin Göçü: Gezi Kuşağı Gitti. 23 Kasım. (2018).

Lind, M. (2012). 'Contemporary Art And Its Commercial Markets'. Contemporary Art Audits Commercial Markets: A Report On Current Conditions And Future Scenarios, Eds. Maria Lind & Olav Velthuis. (2012). Berlin: Sternberg Press.

Lipovetsky, G. ve Charles S. (2005). Hypermodern Times. Cambridge: Polity Press.

Lippard, L. R. Ve Chandler, J. (1999). 'The Dematerialization Of Art', Alberro A. And Stimson B. Conceptual Art: A Critical Anthology İçinde . Cambridge, Massachusetts; Londra, MIT Press.

Lorch, C. (2013). Kunstbiennale Istanbul: Vertane Chance Für Die Kunst. 14. September. (2013). Süddeutsche Zeitung.

Lucie- Smith , E. (1995).; Artoday. London: Phaidon Press Ltd.

Lull, James. (1995). Media, Communication, Culture, A Global Approach. New York: Columbia University Press.

Lynton, Norbert. (1982). Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan - Prof. Dr. Sadi Öziş,

Lyotard Between Philosophy And Art Paper To Be Given At The Conference French Philosophy And Contemporary Art At The Center For Body, Mind And Culture, Boca Raton, Florida, Dec. 3-4. (2007). [Https: //Www.Fau.Edu/Bodymindculture/EMB_Paper.Pdf](https://Www.Fau.Edu/Bodymindculture/EMB_Paper.Pdf)).

Lyotard, J-F. 1983. The Postmodern Condition. Madison: University Of Wisconsin Press.

Lyotard, J-F. (1990).Postmodern Durum. Çev: Ahmet Çigdem. İstanbul: Ara

Madra, B. (2005). Bir Bilanço: 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi. İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları.

Madra, B. (2005). [Http: //Kavramsalsanat.Blogcu.Com/80-Li-Yillarda-Turkiye-De-Sanat-Uretimi/952776](http://Kavramsalsanat.Blogcu.Com/80-Li-Yillarda-Turkiye-De-Sanat-Uretimi/952776)

Madra, B. (2011). Kavramsal Bir Miras: Öncü Yerleştirmeler. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları.

Mardin Bienali Hemen Yapılsın! 20 Ekim. (2014). Sanatatak.

Mardin Bienali. (2018). ([Http://Www.Mardinbienali.Org/Sanaticidetay.Asp?Asd=1036](http://Www.Mardinbienali.Org/Sanaticidetay.Asp?Asd=1036))

Margolis, J. (1987). Philosophy Looks At The Arts. Philadelphia: Temple University Press.

Marko, J. (2006). "Constitutional Aspects Of Sovereignty And The Institutional Structures Of States In Pluriethnic Countries", Conference On "Constitutional Aspects Of Sovereignty In The State Structure Of Multi-Ethnic States", Chisinau, Moldova 22-23 September. (2006). European Commission For Democracy Through Law, [Http://Www.Venice.Coe.Int/Docs/.\(2006\)./CDL-JU.\(2006\).038-E.Pdf](http://Www.Venice.Coe.Int/Docs/.(2006)./CDL-JU.(2006).038-E.Pdf).

MAXXI. (2015). ISTANBUL. PASSION, JOY, FURY. Erişim: 12.12. (2017). [Http://Www.Maxxi.Art/En/Events/Istanbul-Passione-Gioia-Furore/](http://Www.Maxxi.Art/En/Events/Istanbul-Passione-Gioia-Furore/)

Mcguigan, J. (2004). Rethinking Cultural Policy. Open University Press, Berkshire.

Mckee, Y. (2016). Strike Art: Contemporary Art And The Post-Occupy Condition
London & NYC: Verso Books.

Mendoza, M. (2011). "Global Terrorism: 35,000 Worldwide Convicted For Terror Offenses Since 11 September Attacks." Huffington Post, March 3. Www.Huffingtonpost.Com/2011/O9/O3/Terrorism-Convictions-Since-Sept-11-N-947865.Html.

M Fried, "Art And Objecthood," In Artforum 5 (June 1967), 15.

Michels, R. (2001). Political Parties: A Sociological Study Of The Oligarchical Tendencies Of Modern Democracy. Batoche Books: Canada

Milliyet Gazetesi. (2012). Eski Genelkurmay Başkanı İlker Başbuğ Tutuklandı. 06.01.2012.

Milliyet Gazetesi. 2010. Sahnede Seks Çok Cesurdu. [Http://Www.Milliyet.Com.Tr/Sahnedede-Seks-Cok-Cesurdu-Pembenar-Detay-Kultursanat-1322065/](http://Www.Milliyet.Com.Tr/Sahnedede-Seks-Cok-Cesurdu-Pembenar-Detay-Kultursanat-1322065/)

Milliyet Gazetesi. Fuara Rekor Katılım. 08.09. (2015).

Milliyet Sanat. (2016). Havva'nın Elma Yemesi Durduruldu. 5 Mayıs. (2016).

Milliyet. (2007). Bienal'de Kemalizm Tartışması. 26.09. (2007). [Http://Www.Milliyet.Com.Tr/Bienalde-Kemalizm-Tartismasi-Yasam/Haberdetayarsiv/26.09.\(2007\)./215373/Default.Htm](http://Www.Milliyet.Com.Tr/Bienalde-Kemalizm-Tartismasi-Yasam/Haberdetayarsiv/26.09.(2007)./215373/Default.Htm)

Milliyet. (2011). Akılda Kalan Van Hopa Ve Terör. 30. 12.2011.

Milliyet Gazetesi. 2007b. Sanat Fuarı 2007'nin Teması "Akdeniz". Erişim: 12.12.2018

<http://www.milliyet.com.tr/sanat-fuari-2007-nin-temasi--akdeniz-----pembenar-detay-etkinlik-534753/>

Mimarizm: Mimarlık ve Tasarım Yayın Platformu. 2011. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı/Artist 2011 Onur Ödülleri Sahiplerini Buldu. 14 Temmuz 2011. Erişim: 12.12.2018

http://www.mimarizm.com/yarismalar/oduller/21-uluslararasi-istanbul-sanat-fuari-artist-2011-onur-odulleri-sahiplerini-buldu_122281

Minor, V. H. (2013). Sanat Tarihinin Tarihi. Çev.: Cem Soydemir. Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Mortimer, J. (2018). Gezi Protests Return To Turkish Headlines After Latest Arrests

Mouffe, C. (2007). Artistic Activism And Agonistic Spaces. Art And Research. Volume 1. No: 2. (2007). Yaz.

Mouffe, C. (2013). Agonistics: Thinking The World Politically. Verso: UK.

Mouffe, C. (2005). The Return Of The Political. Verso: Londra, Brooklyn.

Mülksüzleştirme Ağları Resmi İnternet Sitesi. [Http://Mulksuzlestirme.Org/Hakkinda/](http://Mulksuzlestirme.Org/Hakkinda/)

Muñoz-Alonso, Lorena . (2015). What Not To Miss At Contemporary İstanbul. (2015). Artnet Dergisi.

Mynet Haber. (2015). Başbakan Ve Bakanlara İnternete Erişimi Engelleme Yetkisi

Nancy Spector, "Overview," Theanyspacewhatever (New York: Guggenheim Museum, 2009): [Http://Web.Guggenheim.Org/Exhibitions/Exhibition_Pages/Anyspace/Exhibition.Html](http://Web.Guggenheim.Org/Exhibitions/Exhibition_Pages/Anyspace/Exhibition.Html).

Nancy Spector, "Theanyspacewhatever: After The Fact," The Exhibitionist 1 (Jan. 2010): 49–55.

Nealon, J. (2012). Post – Postmodernism Or The Cultural Logic Of Just-In-Time Capitalism. Stanford University Press. Stanford. California.

Negri, A. (2013). Sanat Ve Çokluk. İstanbul: Monokl Yayınları.

Nesin, A. (1984). Aziz Nesin'in Savunması. "Türkiye'de Demokratik Düzene İlişkin Gözlem Ve İstemler". [Http://Www.Tustav.Org/Yayinlar/Kutuphane/Yurtdisi-Kutuphanesi/Aziz-Nesin-In-Savunmasi.Pdf](http://Www.Tustav.Org/Yayinlar/Kutuphane/Yurtdisi-Kutuphanesi/Aziz-Nesin-In-Savunmasi.Pdf) Erişim: 18.07. (2018).

Nochlin, L. (2012). Evrensel Müze. Çev.: Renan Akman, İçinde Sanat Müzeleri II: Müze Ve Eleştirel Düşünce, S. 11-48, Ed.: Artun, A. İletişim Yayınları, İstanbul

Nochlin, L. (1994). Women, Art And Power And Other Essays. Londra: Thames And Hudson.

Nochlin, L. "Why Have There Been No Great Women Artists?" Artnews January 1971: 22-39, 67-71.

NOMAD Resmi İnternet Sitesi. ([Http://Www.Nomad-Tv.Net/Info_09.Html](http://Www.Nomad-Tv.Net/Info_09.Html)

- North, M. (2014). Hollanda Altın Çağında Sanat Ve Ticaret. İstanbul: İletişim-Sanathayat.
- NTV-MSNBC. (2007). 10.İstanbul Bienali'nde Kemalizm Tartışması. [Http://Arsiv.Ntv.Com.Tr/News/421065.Asp#Storycontinues](http://Arsiv.Ntv.Com.Tr/News/421065.Asp#Storycontinues) Erişim: 21.2. 2016.
- NTV. (2011). Kemalist Ordu Konuşacak NTV. 27.04.2011. O'Doherty, B. (2010). Beyaz Küpün İçinde. Çev.: Ahu Antmen. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- O'Connor, K. (2015). "Don't They Represent Us?": A Discussion Between Jacques Rancière And Ernesto Laclau
- October Files 8 The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England. (2009). [Https://Mitpress.Mit.Edu/Sites/Default/Files/Titles/Content/9780262513128_Sch_0001.Pdf](https://Mitpress.Mit.Edu/Sites/Default/Files/Titles/Content/9780262513128_Sch_0001.Pdf)
- Odabaş, O. (2012). 1990'li Yıllarda Türkiye'de Toplumsal Kimlik Ve Cinsiyet Politikalarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları. İdil Dergisi. [Http://Www.Idildergisi.Com/Makale/Pdf/1353003297.Pdf](http://Www.Idildergisi.Com/Makale/Pdf/1353003297.Pdf) , Erişim: 20.06.2017.
- OECD Economic Surveys: Turkey. (2012).
- Oliva, A. B. (1982).The International Trans-Avantgarde. Milan: Giancarlo Politi.
- Önderoğlu, E. (2014). Her Karikatürist Erdoğan'ın Davalarını Tadaacaktır. Bianet Bağımsız İletişim Ağı. 20 Mart. (2015).
- Onedio. 2014.[Http://Onedio.Com/Haber/Turkiye-De-2014-Yilinda-Yasanan-En-Onemli-Olaylar-413703](http://Onedio.Com/Haber/Turkiye-De-2014-Yilinda-Yasanan-En-Onemli-Olaylar-413703)
- Oral, S. (2015). "Çıkış Var" Mı Yahut "Sahi, Nasıl Bir Şey Barış?". K 24. 20 Ekim 2015
- Orwell, G. (1946). A Collection Of Essays. Yeniden Basım: (1981). Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, New York.
- Oskay, Ü. (1982). XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri. Kuramsal Bir Yaklaşım. AÜ SBF Yay. Ankara.
- Ötügen, C. (2000). Çizgi Dışı Sanatçılar: Anselm Kiefer, İ. S.K Aylık Bülten, Ekim, Sayı: 97.
- Outwaite, W. ve Bottomore, T. (1993). The Blackwell Dictionary Of Social Thought. Oxford University Press.
- Owens, C. (1983). "Honor, Power And The Love Of Women" In Art In America 71, No. 1. Ocak 1983.
- Öz, E. (2005). "Aydınlar Dilekçesi'nde Erdal Öz'ün Savunması" İmge Öyküleri İçinde . Yıl 1, Sayı 5, Ekim-Kasım. (2005).
- Özayten, N. (2015). Türkiye'de Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post-Kavramsal Sanat Eğilimleri. Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1975-. 2015 içinde. Editörler: Altındere, Halil Ve Evren, Süreyya. Revolver Publishing. Berlin. Art-Ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık. İstanbul.

- Özbek, M. (2002). Popüler Kültür Ve Orhan Gencebay Arabeski. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Özgür, F. (2007). Şener Özmen İle Söyleşi: Karışık Teknik. Sanat Dünyamız Dergisi. Sayı: 104. İstanbul. Yapı Kredi Yayıncılık A.Ş.
- Özgürlük Ve Soğuk Savaş, Çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul. (2009).
- Özkan, D. (2005). Bienal Resmi Web Sitesi.
- Özkan, S. (2012). 15 Mayıs (1984) Aydınlar Dilekçesi: Yakın Tarihimizden Bir Cesaret Öyküsü. Güncel Tarih Sitesi İçinde . [Http: //Www.Gunceltarih.Org/](http://Www.Gunceltarih.Org/). (2012). /02/15-Mays-(1984)-Aydnlr-Dilekcesi-Yakn.Html
- Özmen, Ş. (2007). User's Manual: Contemporary Art In Turkey 1986-2006. Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. Altındere, Halil Ve Evren, Süreyya (Ed.). Revolver Archive Für Aktuelle Kunst Frankfurt Ve Art-Ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık İstanbul.
- Özmen, Ş. (2008). Sanatçının Sözde Portresi. 22 Haziran. (2008).
- Özmen, Ş. Erden, O. Ve Çalıkoğlu, L. (2013). Şener Özmen İle Söyleşi. Sanat Dünyamız İçinde . Sayı: 132. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Ve Sanat Yayıncılık A.Ş.
- Öztürk, B. (2013). Çapulcu. İstanbul: Togan Yayıncılık.
- Öztürk, D. (2009). "Yara Almış Mekanlardan Beslenen Sanatçı: Sarkis". 8 Ekim . (2009).
- Öztürk, R. (2008). Sarkis, Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat, Editör: İpek Duben, Esra Yıldız. 1. Baskı, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Özyurt, Ö. (2003). Sanatta Fırsat Eşitliği. 21 Temmuz 2003. NTV MSNBC. Kültür Sanat.
- Papacharissi, Z. (2002). 'The Virtual Sphere: The Internet As A Public Sphere', New Media Society. (2002). Vol 4 (1): 9-27, Sage Publications, London, Thousand Oaks, CA
- Papastergiadis, N. 2012. Cosmopolitanism And Culture. İngiltere Ve A.B.D.: Polity Press.
- Paynter, N. (2015). On Yıl Önce On Yıl Sonra: Türkiye'de Sanat Kurumları. User's Manual: Contemporary Art In Turkey 1975-. (2015). İçinde .
- Pektaş, N. (2015). 3. Mardin Bienali Üzerine Söyleşi. 1 Haziran. (2015). Artful Living.
- Pelvanoğlu, B. (2015). Bundan On Yıl Önce. Çağdaş Sanat Alanı "Dutluk" Tu. Kültür Servisi. 13 Kasım. (2015).
- Pew Research Center. November 17. (2015).
- Pilot Galeri Resmi İnternet Sitesi. 2011. Dans Edemediğim Devrim, Benim Değildir. HALİL ALTINDERE 12 EKİM 2011 - 12 KASIM 2011
- Plato. (1991). The Republic. Basic Books: A Division Of Harper Collins Publishers.

Polat, N. (2017). Sınırları Aşındırmak Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine. Belge Yayınları, İstanbul.

Polat, R ve Açıkkol Ö. (2018). Oda Projesi, Proje Odası, Projeksiyon Odası... Proje Nedir?* Mayıs 26. 2018. Sanatatak: Sanat ve Hayat Hakkında Çok Şey.

Radikal. (2015). Roma'nın En İddialı Sanat Müzesi MAXXI'de Dev Gezi Sergisi. 7.11. (2015). Erişim: 12.12. (2017). [Http://Www.Radikal.Com.Tr/Kultur/Romanin-En-İddiali-Sanat-Muzesi-Maxxide-Dev-Gezi-Sergisi-1467426/](http://www.Radikal.Com.Tr/Kultur/Romanin-En-İddiali-Sanat-Muzesi-Maxxide-Dev-Gezi-Sergisi-1467426/)

Rancière, J. (1999). Dis-Agreement. Minneapolis: University Of Minnesota Press.

Rancière, J. (2004). The Politics Of Aesthetics. New York, Continuum.

Rancière, J. (2004a). The Philosopher And His Poor. North Carolina: Duke University Press.

Rancière, J. (2007). Regime Change: Jacques Rancière And Contemporary Art. Artforum Mart, 2007.

Rancière, J. (2007a). On The Shores Of Politics. Londra ve New York: Verso.

Rancière, J. (2007b). The Future Of The Image. Londra ve New York: Verso.

Rancière, J. (2009). Aesthetics And Its Discontents. Cambridge: Polity Press.

Rancière, J. (2009a). The Emancipated Spectator. Londra Ve New York: Verso.

Rancière, J. (2009b). Estetiğin Siyaseti. Sanat ve Siyaset: Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika içinde. Ed.: Artun, A. İletişim Yayınları, İstanbul.

Ranciere, J. (2010). Özgürleşen Seyirci. Çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları.

Rancière, J. (2010a). Dissensus: On Politics And Aesthetics. Londra: Continuum International Publishing Group.

Rancière, J. (2012). Estetiğin Huzursuzluğu. İletişim Yayınları, İstanbul.

Rancière, J. (2013). Aisthesis: Scenes From The Aesthetic Regime Of Art. Londra ve New York: Verso.

Rawls, J. (1999). A Theory Of Justice. Oxford University Press: Oxford, New York.

Read More: [Http://Www.Al-Monitor.Com/Pulse/Originals/](http://www.Al-Monitor.Com/Pulse/Originals/). (2018). /11/Turkey-Erdogan-Gezi-Protest-Arrests-Academics-Opposition.Html#lxzz5xsg15v1p

Reiss, J. H. (1999). From Margin To Center: The Spaces Of Installation Art. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Remzi Kitabevi, İstanbul, (1982), S.125.

Reporters Without Borders. (2017). Erişim: 1 Mart. (2018). [Https://Rsf.Org/En/Turkey](https://Rsf.Org/En/Turkey)

Review By: Mihai Spariosu

Reviewed Work: Faces Of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch By Matei Calinescu

Rice, E. (1959). The Living Theatre. Harper & Brothers: New York.

Robert S. (2002). Gerhard Richter: Forty Years Of Painting. An Exhibition Catalogue, Museum Of Modern Art (New York), New York: DAP Press.

Robertson, R. (1992). Globalization, Social Theory And Global Culture. London: Sage Publications.

Robertson, R. (1992). Globalization: Social Theory And Global Culture.

Roy B.. (2011). Reclaiming Reality: A Critical Introduction To Contemporary Philosophy (Classical Texts In Critical Realism (Routledge Critical Realism)New York, A.B.D. Routledge.

Ruiz, C. (2016). "Qatar Would Like To Be One Of The World's Leading Arts Destinations—But Can That Ever Be Achieved Without Freedom Of Expression?" The Art Newspaper (24 Mart. (2016).

Sabah Gazetesi. (1997). Çetin Altan'a Beraat. 21 Ocak. (1997). [Http://arsiv.sabah.com.tr/01/21/F08.html](http://arsiv.sabah.com.tr/01/21/F08.html)

Şahin, Y. (2010). Kentleşme Politikası. Trabzon: Murathan Yayınevi.

Şahiner, R. (2008). Postmodern Kırılmalar. İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi.

Salzman, L. (2000). Anselm Kiefer And Art After Auschwitz (Cambridge Studies In New Art History And Criticism). Cambridge University Press: Cambridge, İngiltere.

Sanatatak. (2017). Contemporary İstanbul'da Sansür Mü Var? Sanatatak. 14 Eylül. (2017).

Sanatatak. (2018). Günetştekin'in İntihal Yaptığı İddia Edilen İranlı Sanatçıdan Açıklama. Sanatatak. 23 Eylül 2018.

Sanathaber (2016). Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm.! 26.01.2016.

Sancar, T. (2006). Alenen Tahkir Ve Tezyif Suçları, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Sandler, Irving (1970), The Triumph Of American Painting: A History Of Abstract

Sandler, I. (2008). "Abstract Expressionism And The Cold War. Did New York Really Steal The Idea Of Modern Art? Where The Artists Tools Of U.S. Policy? 25 Years On Serge Guilbaut's J'accuse Can Still Prompt A Fiery Response", Art In America (June/July), 65-74.

Sandler, I. (2009). A) Abstract Expressionism And The American Experience: A Revaluation, Manchester, Vermont: Hudson Hills Press.

Sandler, I. (1996). Art Of The Postmodern Era: From The Late 1960s To The Early. 1990 S. New York: Icon Editions, An Imprint Of Harper Collins Publishers.

Sardar, Z. (1998). Postmodernism And The Other: The New Imperialism Of Western Culture, Pluto Press.

Saturday, 02 July. (2016). 00: 00By James Resnick, E-International Relations | Interview

Saunders, F S. (2000). *The Cultural Cold War. The CIA And The World Of Arts And Letters*, New York: Free Press.

Sayar, M. (2015). *Güncel Sanat Okumaları: Şener Özmen – “Bayrağından Kaçan Direk”*. *Lebriz Sanal Dergi*. 6 Ağustos 2015

Schmied W. (2002). *Bir Baselitz Retrospektifi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Scholte, J A. (1996). “Beyond The Buzzword: Towards A Critical Theory Of Globalization,” In Eleonore Kofman And Gillians Young (Eds.), *Globalization: Theory And Practice*, London: Pinter.

Schor, Mira, “Appropriating Sexuality,” *M/E/A/N/I/N/G* 1 (December (1986).

Sen A. Democracy As A Universal Value. *Journal Of Democracy*. (1999). ;10.

Şener, S. (2007). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Serra, R. “Biography Of Postmodernist Sculptor In Sheet Metal”, *Encyclopedia Of Irish And World Art*, [Http: //Www.Visual-Arts-Cork. Com/Sculpture/Richard-Serra.Html](http://www.visual-arts-cork.com/sculpture/Richard-Serra.html) (Erişim: 6 Haziran. (2015).

Shapiro, M. J. *War Crimes, Atrocity, And Justice* (Cambridge And Malden, MA: Polity Press. (2015). 10.

Sheikh, S. (2005). “Kamusal Alanın Yerine Ne Mi? Ya Da, Parçalardan Oluşan Dünya.” *Olasılıklar, Duruşlar Ve Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları İçinde* (S.23-29) Der. Tan, P. Boynik, S. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Shiff, R. “Georg Baselitz Grounded”. *Art Institute Of Chicago Museum Studies* 28.1. (2002).: 53–110.

Shusterman, R. (2005). *Postmodern Aesthetic Theory*. *The Oxford Handbook Of Aesthetics*. Ed. Levinson, Jerrold. Oxford University Press: Oxford Ve New York.

Shusterman, R. 1997. *The End Of Aesthetic Experience In The Journal Of Aesthetics And Art Criticism*, Vol. 55, No. 1. (Winter, 1997), Pp. 29-41.

Simon, C.H.S. (1825), “L’artiste, Le Savant Et L’Industriel: Dialogue”, *Opinions Litteraires, Philosophiques Et Industrielles İçinde* . Galerie De Bossanfe Pere Libraire.

Şimşek, A. (2013). “Türkiye’yi Gezi’den Önce Ve Gezi’den Sonra Diye İkiye Ayırabiliriz”. *Edebiyatta Üç Nokta, #Dirensanat, Gezi Özel Sayısı*. *Mevsimlik Edebiyat Dergisi*, Sayı: 10, Yıl: . (2013).

Şimşek, A. (2015). *Kriz Ve Kritik*. İstanbul: Agora.

Şimşek, A. (2015). *İstanbul Art News Dergisi*. Temmuz – Ağustos. (2015).

Şüyün, F. 2012. *Yarın Sanat Fuarı da Açılıyor*. 16 Kasım 2012. *Dünya Gazetesi*.

Erişim: 13.12.2018

<https://www.dunya.com/kose-yazisi/yarin-sanat-fuari-da-aciliyor/14822>

Sinopale Resmi Web Sitesi <Http://Sinopale.Org/Sinopale/What-Is-Sinopale-2/?Lang=TR>

Sloterdjik, P. (2013). In The World Interior Of Capital: Towards A Philosophical Theory Of Globalization. Cambridge: Polity Press

Smee, S. (2014). Published October. (2014). Issue Prospect Magazine

Smith, A. D. (1991). National Identity. London. Penguin

Sönmez, A. (2014). Contemporary İstanbul Başladı. 12 Kasım. (2014). Sanatatak.

Sönmez, A. (2015). Shakespeareyen Bir Krallık: 14. İstanbul Bienali. Sanatatak. 6 Eylül. (2015).

Sönmez, A. (2016). Canan Yıllardır Tek Bir Performans Yapıyor. Ocak 24. (2016). Sanat Atak

Sönmez, A. 2005. "İstanbul Calling". Miliyet Sanat. No. 559 (2005).

Sönmez, A. 2013x. Tercihini Maymunların Resim Yapmama Hakkından Kullanmak. 09.04.2013. Sanat Sepet. Milliyet.

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim

Source: October, Vol. 16, Art World Follies (Spring, (1981), Pp. 39-68

Sözen, E. (1999). Demir Kafesten Plastiğe Kimliklerimiz, İst.: Birey Yay

Stable URL: <Http://Www.Jstor.Org/Stable/1770421>

Stable URL: <Http://Www.Jstor.Org/Stable/778374>

Stable URL: <Http://Links.Jstor.Org/Sici?Sici=0021-8529%28199724%2955%3A1%3C29%3ATEO AE%3E2.0.CO%3B2-1>

Stallabrass, J. (2004). Sanat A.Ş.: Çağdaş Sanat Ve Bienaller. İstanbul: İletişim-Sanathayat.

Stallabrass, J. (2006). "Truth Or Dare." Financial Times. (2014).

Steyerl, Hito. (2010). Politics Of Art: Contemporary Art And The Transition To Post-Democracy. E-Flux. Journal #21 - December. (2010).

Steyerl, H. (2013). Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat Ve Post-Demokrasiye Geçiş. 17.08.2013. Eskop Sanat Tarihi Eleştirisi. Çeviri: [Zeynep Baransel](#)

Stiles, K. (1996). Language And Concepts. In K. Stiles & P. Selz (Eds.), Theories And Documents Of Contemporary Art. Berkeley, University Of Cforia Press.

Storey, J. (2000). Popüler Kültür Çalışmaları. Kuramlar Ve Metodlar. (Çev: Koray Karşahin). Babil Yay. İstanbul.

Susma. (2018). Savaş Karşıtı Çocuk Oyununa Yasak. Susma: Sansüre Ve Otosansüre Karşı Platform. 9 Şubat. (2018).

Susma. (2017). Özgür Olmak Heykeline Üçüncü Saldırı. Susma: Sansüre Ve Otosansüre Karşı Platform. 6 Haziran. (2017).

T 24. . (2013). 'Gezi Parkı Direnişçilerinin Yarıısı Polis Şiddeti Olduğu İçin Eyleme Katıldı!'12 Haziran. (2013). 23: 46 [Http: //T24.Com.Tr/Haber/Konda-Gezi-Parki-Anketi-Cikardi/231889](http://T24.Com.Tr/Haber/Konda-Gezi-Parki-Anketi-Cikardi/231889)

T.C.Kül, Turz. B. (2005). Pop Sanat Eğilimi.12.08. (2005). K.C.Kültür Ve Turizm T24. (2013). Sanata Müdahale Var Mı? 8 Kasım. (2013).

T24. 2018. 13 Mayıs 2018. Bahçeli'nin Çağrısıyla Gündeme Geldi; Rahşan Affi Nedir? [Http: //T24.Com.Tr/Haber/Bahcelinin-Cagrisiyla-Gundeme-Geldi-Rahsan-Affi-Nedir,627331](http://T24.Com.Tr/Haber/Bahcelinin-Cagrisiyla-Gundeme-Geldi-Rahsan-Affi-Nedir,627331)

Takvim. (2010). Çağdaş Sanat Mardin'den Yükseliyor. 8 Haziran. (2010).

Tanör, B ve Yüzbaşıoğlu, N. (1982) Anayasasına Göre Türk Anayasa Hukuku, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. (2001). S.168

Tanör, B. (2011). Bugünkü Türkiye (1980)–. (2003). Türkiye Tarihi 5, Cem Yayınevi, İstanbul, S.50–51

Tansuğ, S. (1986). Çağdaş Türk Sanatı. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Taşkın, Y. 2014. Siyaset Nedir? Sayfa 23 İstanbul: İletişim Yayınları

Taslaman, C. Küreselleşme Sürecinde Türkiye’de İslam. İstanbul Yayınevi. (2011).

Tekcan, E. (2011). Akademist Dergisi, Süleyman Saim Tekcan 50. Sanat Yılı Özel Sayısı İstanbul Sayı.10

The Economist. (2010). Güç Dengesi. 21 Ekim. (2010).

The New York Times. (1989). Governments, Censorship And The Arts. Published: August 13, (1989)

Thoreau, H D. (2000). Civil Disobedience. Applewood Books: Massahusetts

Thu 10 Oct. (2013). [Https: //Www.Theguardian.Com/World/. \(2013\). /Oct/10/Moma-Acquires-Occupy-Wall-Street-Art-Prints](https://Www.Theguardian.Com/World/.(2013)./Oct/10/Moma-Acquires-Occupy-Wall-Street-Art-Prints)

Tomlinson, J. (1999). Globalization And Culture. Cambrdige: Polity Press.

Toprak, B. (2002). Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-2000. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Topuz, H.(1998). Dünyada Ve Türkiye’de Kültür Politikaları, Adam Yay. İstanbul. Translated By Allan Bloom.

Turgut, Hulusi. (1986).12 Eylül Partileri, ABC Ajansı Yay. İstanbul.

Turkish Cultural Foundation. [Http: //Www.Turkishculture.Org/Whoiswho/Visual-Arts/Video-Artist/Canan-Senol-1178.Htm](http://Www.Turkishculture.Org/Whoiswho/Visual-Arts/Video-Artist/Canan-Senol-1178.Htm)

Türkün, A; Ünsal, Öktem B. ve Yapıcı, M. (2014). 1980’ler Sonrasında İstanbul’da Kentsel Dönüşüm: Mevzuat, Söylem, Aktörler Ve Dönüşümün Hedefindeki Alanlar.

Mülk, Mahal, İnsan: İstanbul'da Kentsel Dönüşüm İçinde . İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 461. İstanbul.

Tüzün, Meltem. (2016). Contemporary İstanbul 11. Yılında Türkiye Sanat Piyasasını Kurtarabilecek Mi? 21 Ağustos. (2016). Dağ Medya.

Ünlü, M. M. (2006). AİHM'nin Kararları Işığında AİHS'nin 10. Maddesi Ve İfade Özgürlüğü, [Http: //Www.Inhak-Bb.Adalet.Gov.Tr/Aihs/Madde10.Htm](http://www.inhak-bb.adalet.gov.tr/aihs/madde10.htm), 26.08. 2006.

Url-3 <Http:

[//Upload.Wikimedia.Org/Wikipedia/Commons/5/5a/Johannes_Vermeer__De_Melkmeid.Jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Johannes_Vermeer__De_Melkmeid.jpg)> Alındığı Tarih: 04.05. (2014).

User's Manual: Contemporary Art In Turkey; Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. 1975-. (2015).

Üstündag, N. (2013). "Gezi Parki Direnişi Ve Türklük" ("Gezi Park, Resistance In Turkey"). [Http: //Gezibrosur.Wordpress.Com/](http://gezibrosur.wordpress.com/). (2013). /07/05/Gezi-Parki-Direnisi-Ve-Turkluk-Nazan -Ustundag/.

Üstündağ, N. (2013). "Marjinal Gruplara Övgü". İstanbul - BİA Haber Merkezi13 Haziran. 2013. Bianet Bağımsız İletişim Ağı. 13 Haziran. (2013).

Van Der Loo, H. R. (2006). Modernleşmenin Paradoksları, 2.Baskı, (Çev. K. Canatan) İnsan Yayınları, İstanbul.

Van der Ryn, S. (1970). "Building a People's Park," The Troubled Campus: Current Issues in Higher Education içinde. Editör: G.Kerry Smith. San Francisco: Jossey-Bass Inc.

Vasari, G. (2013). Sanatçıların Hayat Hikayeleri. Çev.: Elif Gökteke. Sel Yayıncılık, İstanbul.

Ve Türkiye'de1965-. (1992). Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler. İstanbul Üniversitesi,

Velthuis, O. (2012). 'The Contemporary Art Market Between Stasis And Flux', Contemporary Art Audits Commercial Markets: A Report On Current Conditions And Future Scenarios, Eds. Maria Lind & Olav Velthuis. (2012). Berlin: Sternberg Press.

Vol. 33, No. 1 (Winter, (1981), Pp. 79-83

Wallen, J. (2009). "Lee Krasner." Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia. 1 March. Jewish Women's Archive. (Viewed On December 24. (2016). <[Https: //Jwa.Org/Encyclopedia/Article/Krasner-Lee](https://jwa.org/encyclopedia/article/krasner-lee)>.

Wallerstein, I. (2001). The End Of The World As We Know It: Social Science For The Twenty-First Century. University Of Minnesota Press

Wallerstein, I. (2004). World-Systems Analysis: An Introduction. Durham, NC: Duke University Press.

- Ward, Josh. (2009). Shocking Turkey: Sükran Moral Tests The Boundaries Of Contemporary Art. Der Spiegel Online. 27 Kasım 2009. [Http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/shocking-turkey-suekran-moral-tests-the-boundaries-of-contemporary-art-a-662880.html](http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/shocking-turkey-suekran-moral-tests-the-boundaries-of-contemporary-art-a-662880.html)
- Warner, M. (2002). Publics And Counterpublics. New York: Zone Books.
- Weisberg, J. (2014). "President Erdogan's New Style Of Media Censorship Is Less Brutal-And Much More Effective", [Www.Slate.Com/articles/news_and_politics/foreigners//10/president_erdogan_s_media_control_turkey_s_censorship_is_less_brutal_but.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/foreigners//10/president_erdogan_s_media_control_turkey_s_censorship_is_less_brutal_but.html).
- Werner, C. ve Sunder-Plassmann J. (2015). Design And Violence Proje Kitapçığı. The Museum Of Modern Art, New York.
- Wheeler, D. (1991). Art Since, Mid-Century 1945 To Present, Thames And Hudson, N.Y. Sf: 76 A.G.E. Sf: 312
- William I.R. (1996). "Globalization, Fte World System And Democracy Promotion In US Foreign Policy", Theory And Society, No25. S.628.
- William M. (1994). "Uncritical Criticism? Norris, Baudrillard And The Gulf War." Economy And Society, Volume 23, Issue 4. Pp. 433–458, At P. 447.
- Wilson, A. (1999). The Paris Review. Winter. (1999).
- Wilson, A. (1999). The Art Of Theater. No: 14. The Paris Review. Sayı: 153. Kış. (1999). Görüşmeciler: Bonnie Lyons Ve George Plimpton. [Https://www.theparisreview.org/interviews/839/august-wilson-the-art-of-theater-no-14-august-wilson](https://www.theparisreview.org/interviews/839/august-wilson-the-art-of-theater-no-14-august-wilson)
- Winter: Feminism 101: The Personal Is Political January 27. (2008).
- WJP. (2018). [Https://worldjusticeproject.org/sites/default/files/documents/wjp-ROLI-2018-june-online-edition_0.pdf](https://worldjusticeproject.org/sites/default/files/documents/wjp-ROLI-2018-june-online-edition_0.pdf)
- Wolfson, E. (2011). Turkish And Other Delights | Şener Özmen. Jun 14, 2011
- Wu Chin-Tao. (2005). Kültürün Özelleştirilmesi. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Wu, C. (2003). Privatising Culture: Corporate Art Intervention Since The 1980s. Londra Ve New York. Verso.
- [Www.jstor.org/stable/3795412](http://www.jstor.org/stable/3795412)
- Yalçınkaya, F. (2017). Diyarbakır'daki Genç Sanatçıların Yeni Alanı: LOADING
- Yalnız, M. (2010). İstanbul Kültür Mirası Ve Kültür Ekonomisi Envanteri Projesi. (2010). İstanbul : İstanbul. (2010). Avrupa Kültür Başkenti Ajansı. (2010).
- Yardımcı, S. (2005). Kentsel Değişim Ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yardımcı, S. (2005). Küreselleşen İstanbul'da Bienal: Kentsel Değişim Ve Festivalizm. İletişim Yayınları, İstanbul.

Yayıncılık.

Yıldırım, H. (2016). Beral Madra: Siyaseten Yapılanlar Sanat Ortamını Etkiliyor. 5 Eylül. (2016). Bianet.

Yıldız E. Sarkis, Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat, Editör: Ipek Duben, Esra Yıldız. 1. Baskı, Bilgi Üniversitesi Yayınları. İstanbul. (2008).

Yılmaz, A. (2005). “Neo-Liberal Dönüşüm Sürecinde Türkiye’de Devlet-Toplum İlişkileri, Toplumsal Sınıf Merkezli Bir Yaklaşım”, Marmara Üniversitesi, İ.İ.B.F, Dergisi, Cilt: XX, Sayı: 1. (2005). S.123.

Yılmaz, K. (2010). Tayyip Erdoğan Az Daha İşçileri Çiğneyecekti: Acaba Ankara’nın Cer Modern’i De İstanbul Modern Gibi Havalı Bir Yer Olacak Mı? 05.04. (2010). Radikal Gazetesi.

Yılmaz, M. Modernizmden Postmodernizme, Ütopya Sanat Dizisi. (2006). 128s.

Yılmaz, M. (2012). Sanat, Piyasa, Küreselleşme, Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı, Ütopya Yayınevi, İstanbul,

Yılmaz, P. Ü. (2010). Canan Şenol’un Yapıtlarından Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Okuması.Yedi, DEÜ GSF Dergisi, Sayı 4. (2010). Sayfa 125 - 134

Yörük, E. (2014). The South Atlantic Quarterly 113: 2. DOI 10.1215/00382876-2644203 ©. (2014). Duke University Press. Erişim: 2 Mart. (2018). [Http://Media.Library.Ku.Edu.Tr/Reserve/Resspring17/Intl532_Zonis/14_Optional.Pdf](http://Media.Library.Ku.Edu.Tr/Reserve/Resspring17/Intl532_Zonis/14_Optional.Pdf)

Zeytinoğlu, E. (1998). İstanbul Bienalleri Üzerine. Toplumbilim İçinde . Haziran. (1998). Bağlam Yayınları. İstanbul.

Žižek, S. (1997). “Multiculturalism, Or, The Cultural Logic Of Multinational Capitalism”, New Left Review I/225 (September-October).

Žižek, S Ve Daly, G. (2004). Conversation With Žižek. Polity Press. İngiltere Ve A.B.D.

Žižek, S. (2015). Trouble In Paradise. Melville House Printing. New York Ve Londra.

EKLER

Ek A

1975-1980 arası Terör Olaylarında Hayatlarını Kaybedenler

YILLAR	ÖLÜ SAYISI	ARTIŞ YÜZDESİ (%)
1975	37	-
1976	108	191
1977	315	191
1978	1095	248
1979	1362	24
1980	2206	62

1975-1980 arası Terör Olaylarında Hayatlarını Kaybedenler
(Keleş ve Ünsal, 1982:35)

Ek B

12 Eylül günü radyodan yapılan ilk bildiri;

“...Türk Silahlı Kuvvetleri, İç Hizmet Kanununun verdiği Türkiye Cumhuriyeti'ni kollama ve koruma görevini yüce Türk Milleti adına emir ve komuta zinciri içinde ve emirle yerine getirme kararını almış ve ülke yönetimine bütünüyle el koymuştur. Girişilen hareketin amacı, ülke bütünlüğünü korumak, milli birlik ve beraberliği sağlamak, muhtemel bir iç savaşı ve kardeş kavgasını önlemek, devlet otoritesini ve varlığını yeniden tesis etmek ve demokratik düzenin işlemesine mani olan sebepleri ortadan kaldırmaktır. Parlamento ve Hükümet feshedilmiştir. Parlamento üyelerinin dokunulmazlığı kaldırılmıştır. Bütün yurttan sıkıyönetim ilan edilmiştir. Yurt dışına çıkışlar yasaklanmıştır. Vatandaşların can ve mal güvenliğini süratle sağlamak bakımından saat 05den itibaren ikinci bir emre kadar sokağa çıkma yasağı konulmuştur...” diyordu (the cultural formation group, 2012)

Ek C

Parti genel başkanlarına tebliğ edilen yazı:

“... Türk Silahlı Kuvvetleri, ülke bütünlüğünü korumak, milli birlik ve beraberliği sağlamak, muhtemel bir iç savaşı ve kardeş kavgasını önlemek Devlet otoritesini ve varlığını yeniden tesis etmek ve demokratik düzenin işlemesine mani olan sebepleri ortadan kaldırmak maksadıyla, İç Hizmet Yasasının kendisine tevdi ettiği Cumhuriyeti kollama ve koruma yetkisine dayanarak yüce Türk Milleti adına ülke yönetimine el koymuştur. Parlamento ve Hükümet feshedilmiş, siyasi faaliyetler durdurulmuştur. Parlamento üyeliği sıfatınız kaldırılmıştır. Hiçbir konuda beyanat vermeye yetkiniz yoktur...” (the cultural formation group, 2012).

Ek D

1983 Türkiye Genel Seçim Sonuçları

Parti	Genel başkanı	Aldığı oy sayısı	Aldığı oy oranı (%)	Çıkardığı milletvekili sayısı
Anavatan Partisi	Turgut Özal	7,833,148	45.14	211*
Halkçı Parti	Necdet Calp	5,285,804	30.46	117
Milliyetçi Demokrasi Partisi	Turgut Sunalp	4,036,970	23.27	71
Bağımsız		195,588	1.13	0
Toplam		17,351,510	100.00	399

<http://www.samanyoluhaber.com/secim-2011/1983-Turkiye-genel-secim-sonuclari/525373/>

Ek E

Erdal Öz Aydınlar Dilekçesi davası savunması:

Erdal Öz Aydınlar Dilekçesi davası için hazırladığı savunmada “*Demokrasi adına açığa vurulan her düşünce, yapılan her uyarı, belirtilen her istek, şaşılası bir inatla, 12 Eylül öncesine dönme özlemi olarak gösterilmekte; sürekli susan bir toplum olmamız istenmektedir. Bu dilekçenin gördüğü büyük tepki de böyle bir anlayışın belirtisidir*” diyordu (Öz, 2005:106).



Ek F

1987 Türkiye Genel Seçim Sonuçları

Parti	Genel başkanı	Aldığı oy sayısı	Aldığı oy oranı (%)	Çıkardığı milletvekili sayısı
Anavatan Partisi	Turgut Özal	8,704,335	36.31	292
Sosyaldemokrat Halkçı Parti	Erdal İnönü	5,931,000	24.74	99
Doğru Yol Partisi	Süleyman Demirel	4,587,062	19.14	59
Demokratik Sol Parti	Bülent Ecevit	2,044,576	8.53	0
Refah Partisi	Necmettin Erbakan	1,717,425	7.16	0
Milliyetçi Çalışma Partisi	Alparslan Türkeş	701,538	2.93	0
Islahatçı Demokrasi Partisi	Aykut Edibali	196,272	0.82	0
Bağımsız		89,421	0.37	0
Toplam		23,971,629	100.00	450

<http://www.samanyoluhaber.com/secim-2011/1987-Turkiye-genel-secim-sonuclari/525377/>

Ek G

1991 Türkiye Genel Seçim Sonuçları

Parti	Genel başkanı	Aldığı oy sayısı	Aldığı oy oranı (%)	Çıkardığı milletvekili sayısı
Doğru Yol Partisi	Süleyman Demirel	6,600,726	27.03	178
Anavatan Partisi	Mesut Yılmaz	5,862,623	24.01	115
Sosyaldemokrat Halkçı Parti	Erdal İnönü	5,066,571	20.75	88
Refah Partisi	Necmettin Erbakan	4,121,355	16.88	62
Demokratik Sol Parti	Bülent Ecevit	2,624,301	10.75	7
Sosyalist Parti	Doğu Perinçek	108,369	0.44	0
Bağımsız		32,721	0.13	0
Toplam		24,416,666	100.00	450

<http://www.samanyoluhaber.com/secim-2011/1991-Turkiye-genel-secim-sonuclari/525384/>

Ek H

Eylemi başlatan Avukat Ergin Cinmen ve
Sürekli Aydınlık İçin Yurттаş Girişimi'nin basın bildirisi:

“Biz Türkiye Cumhuriyeti yurttaşları, yıllardır sessiz çoğunluk, olarak tanımlanıyoruz. Kimileri de, bu sessizliğimizi, olan biten her şeyi onayladığımız biçimde yorumluyor. Bir yanda konuşmaya değer hiçbir haklı sözü olmadığı halde konuşanlar, öte yanda konuşacak çok şeyi olduğu halde susan, susturulan bir toplum!

Toplum olarak, yaşamda bize sunulan sessiz çoğunluk rolünü bu kez reddediyoruz... Vatan sevgisinden, adalet duygusuna, demokrasiden hukuk devletine tüm değerleri zedeleyenlerin, hep bizim adımıza konuşması yerine, bir kez de biz konuşmak istiyoruz. Yaşamımıza karışan kirliliğin son bulmasını istiyoruz!

Televizyonlarda, gazetelerde, radyolarda, acılarıyla çürümüşlüğü üst üste yığıldığı, görüntüler ve bilgiler yerine, keyifli, ışıklı, nitelikli haberler almak istiyoruz. Olaylardaki karmaşıklığa karşın, bizim isteklerimiz çok yalın.

Suç örgütlerini kuranların ve onlara görev verenlerin, bir an önce yargı önüne çıkartılmasını istiyoruz.

Olayları soruşturan kişi ve mercilere baskı yapılmamasını istiyoruz. Kirli işlerin ve ilişkilerin devlet sırrı, şemsiyesi altında gizlenmemesini istiyoruz. Devletin kendi yurttaşları aleyhinde çalışacak servisler kurmamasını istiyoruz. Ülkemizin, tüm uluslararası platformlarda, faili meçhul cinayetler, yargısız infazlar ve dünya uyuşturucu trafiğindeki yüzde 80'lik payı ile anılmaktan çıkmasını istiyoruz. Ve tüm bunların, demokratik yaşam içinde, demokratik yöntemlerle bir an önce gerçekleşmesini istiyoruz.

Bu ülkenin esnafı, emeklisi, işvereni, işçisi, memuru, öğrencisi, sanatçısı, yazarı, serbest meslek çalışanı olarak, imzalarımızla anlatmak istediğimiz şeyler, sadece bunlardır” (Pulur, 1997).

Ek I

1999 Türkiye Genel Seçim Sonuçları

Parti adı	Genel başkanı	Oy sayısı	Oy oranı (%)	Milletvekili sayısı
Demokratik Sol Parti	Bülent Ecevit	6,919,670	22.19	136
Milliyetçi Hareket Partisi	Devlet Bahçeli	5,606,583	17.98	129
Fazilet Partisi	Recai Kutan	4,805,381	15.41	111
Anavatan Partisi	Mesut Yılmaz	4,122,929	13.22	86
Doğru Yol Partisi	Tansu Çiller	3,745,417	12.01	85
Cumhuriyet Halk Partisi	Deniz Baykal	2,716,094	8.71	0
Halkın Demokrasi Partisi	Murat Bozlak	1,482,196	4.75	0
Büyük Birlik Partisi	Muhsin Yazıcıoğlu	456,353	1.46	0
Bağımsız		270,265	0.87	3
Özgürlük ve Dayanışma Partisi	Ufuk Uras	248,553	0.80	0
Demokrat Türkiye Partisi	Hüsametlin Cındoruk	179,871	0.58	0
Liberal Demokrat Parti	Besim Tibuk	127,174	0.41	0
Demokrat Parti	Korkut Özal	92,093	0.30	0
Millet Partisi	Aykut Edibali	79,370	0.25	0
Barış Partisi	Ali Haydar Veziroğlu	78,922	0.25	0
İşçi Partisi	Doğu Perinçek	57,607	0.18	0
Emek Partisi	Levent Tüzel	51,756	0.17	0
Yeniden Doğuş Partisi	Hasan Celal Güzel	44,787	0.14	0
Sosyalist İktidar Partisi	Aydemir Güler	37,680	0.12	0
Değişen Türkiye Partisi	Gökhan Çapoğlu	37,175	0.12	0
Demokrasi ve Barış Partisi	Refik Karakoç	24,620	0.08	0
Toplam		31.184.496	100	550

<http://www.samanyoluhaber.com/secim-2011/1999-Turkiye-genel-secim-sonuclari/525386/>

Ek J

2002 Türkiye Genel Seçim Sonuçları

Parti	Genel başkanı	Toplam Oy	Aldığı oy oranı (%)	Milletvekili sayısı
Adalet ve Kalkınma Partisi	Recep Tayyip Erdoğan	10,848,704	34.29	365
Cumhuriyet Halk Partisi	Deniz Baykal	6,114,843	19.38	177
Doğru Yol Partisi	Tansu Çiller	3,004,949	9.54	0
Milliyetçi Hareket Partisi	Devlet Bahçeli	2,629,808	8.35	0
Genç Parti	Cem Uzan	2,284,644	7.25	0
Demokratik Halk Partisi	Tuncer Bakırhan	1,933,680	6.14	0
Anavatan Partisi	Mesut Yılmaz	1,610,207	5.11	0
Saadet Partisi	Recai Kutan	784,087	2.49	0
Demokratik Sol Parti	Bülent Ecevit	383,609	1.22	0
Yeni Türkiye Partisi	İsmail Cem	363,671	1.15	0
Büyük Birlik Partisi	Muhsin Yazıcıoğlu	321,486	1.02	0
Bağımsız		302,801	0.96	8
Yurt Partisi	Sadettin Tantan	294,517	0.93	0
İşçi Partisi	Doğu Perinçek	160,227	0.51	0
Bağımsız Türkiye Partisi	Haydar Baş	150,154	0.48	0
Özgürlük ve Dayanışma Partisi	Ufuk Uras	105,862	0.34	0
Liberal Demokrat Parti	Besim Tibuk	89,177	0.28	0
Millet Partisi	Aykut Edibali	68,077	0.22	0
Türkiye Komünist Partisi	Aydemir Güler	59,515	0.19	0
Toplam		31,510,018	100.00	550

<http://www.samanyoluhaber.com/secim-2011/2002-Turkiye-genel-secim-sonuclari/525392/>

Ek K

2007 Türkiye Genel Seçimleri Sonuçları

Parti	Genel başkanı	Aldığı oy sayısı	Aldığı oy oranı (%)	Çıkarıldığı milletvekili sayısı
Adalet ve Kalkınma Partisi	Recep Tayyip Erdoğan	16,327,291	46.58	341
Cumhuriyet Halk Partisi	Deniz Baykal	7,317,808	20.88	112
Milliyetçi Hareket Partisi	Devlet Bahçeli	5,001,869	14.27	71 ^[7]
Demokrat Parti	Mehmet Kemal Ağar	1,898,873	5.42	0
Bağımsızlar	-	1,835,486	5.24	26
Genç Parti	Cem Uzan	1,064,871	3.04	0
Saadet Partisi	Recal Kutan	820,289	2.34	0
Bağımsız Türkiye Partisi	Haydar Baş	182,095	0.52	0
Halkın Yükselişi Partisi	Yaşar Nuri Öztürk	179,010	0.51	0
İşçi Partisi	Doğu Perinçek	128,148	0.37	0
Aydınlık Türkiye Partisi	Oktay Öztürk	100,982	0.29	0
Türkiye Komünist Partisi	Aydemir Güler	79,258	0.23	0
Özgürlük ve Dayanışma Partisi	Bekir Kemal Ulusaler ^[8]	52,055	0.15	0
Liberal Demokrat Parti	Cem Toker	35,364	0.10	0
Emek Partisi	Haydar Kaya ^[9]	26,292	0.08	0
Toplam		35,049,682	100.00	550

<http://www.samanyoluhaber.com/secim-2011/2007-Turkiye-genel-secim-sonuclari/525411/>

Ek L

Küratör Dan Cameron Bienal Kataloğu Yazısı

“Küresel yurttaşlık ulusalcı kimlik çerçevelerine ters düşmesi dolayısıyla, bugün dünyanın hem en çok şey vaat eden hem de en tehditkar güçlerinden biridir... Dünyada 'onlar' ve 'biz' değil, ortak barış, istikrar ve iletişim özlemi içinde birleşmiş, sürekli ve birbiriyle ilişkili saf bir insanlık fikrinin sürekliliği vaadinde bulunan küresel yurttaşlık anlayışı da işte bu yüzden önemli. Elbette, ulusal kimlik kolektif bir küresel yurttaşlık hedefinin önündeki tek, hatta birincil engel değil. Cinsiyet rolleri, sınıf ve ırk gibi çok daha eski eşitsizlik yapılanmaları toplumun kumaşına daha derinden işlemiş olup, bugün dünyada çekilen acılara ve adaletsizliğe katkıda bulunmaktalar. Gene de, gün olup küresel yurttaşlık ilkesi üzerinde evrensel bir hedef olarak anlaşacak olursak, bunun modern toplumda karşılaşacağı en yaman düşman ulus-devlet ilkesidir...Sekizinci İstanbul Bienali'ne başlık olarak 'Şiirsel Adalet'i seçmemin ardında yatan öncelikli neden, girişimin temeline küresel yurttaşlık fikrini alarak, adaleti sanatla ilişkilendiren bir konular silsilesini araştırmak içindi. Bugün dünyanın dört bir köşesinde etkinlikte bulunan birçok sanatçı için, küresel toplumu sanat aracılığıyla birbirine bağlamak, büyük ölçüde imkânları tam olarak araştırılmamış, ama sonuçları görülmeye başlanmış bir potansiyel taşımaktadır. Uluslararası bienallerdeki beklenmedik artışın yanı sıra, bunların etkisini hafifsemek için girişilen reaksiyoner eleştirel hamleler, sanat aracılığıyla birden fazla görüş açısını deneyimleme yolunda derinden hissedilen bir ihtiyaç olduğunu kanıtlamaktadır...Hibrid ve geçiş halindeki kimlikler giderek istisnadan çok kural olmakla kalmıyor, çok farklı kültürel birikimlerden gelen sanatçılar arasındaki alışveriş de tesadüfen oluvermiyor - bu alışveriş, arzuyla ya da oldukça önemli bir eksikliğin ayırıcına beraberce varılarak, istençle olmalı... gerçek sanatsal alışveriş, sanatçının kendi kimliğini bu çeşitten sabit kimliklerin ima ettiği normları dışarıdan gelen meydan okuyuşlar karşısında uyarlayabilmesi anlamına gelir. Kendi kimliğini bu çeşit etkilere açabilmek için, kişi bireysel hayalgücünü kısıktırak yakalayan ulusal kimliğin pençesinden sıyrılabilmelidir... Sanatçılar öncelikle yurttaşdır ve onların bütün atfedilmiş kimlik biçimlerinin - bunlar cinsiyet, sınıf, ırk ya da doğum yeri/ikamet edilen yerle tarif edilmiş olsun-sınırlarını analiz etme ve aşma kapasitesi, küresel adalet ve küresel yurttaşlık meseleleriyle içten bağlantılıdır. Günümüzde iş yapan birçok sanatçı için, ürettikleri sanat eserleriyle küresel göçebelik olgusu arasındaki bağlantı temel mesele olmuştur. Sanatçılar projeleri için araştırma yapmak ya da onları gerçekleştirmek üzere ya da bunun gibi sergilere katılmak ya da ders vermek için ya da üyesi oldukları sanatsal topluluklardan çok daha canlı sanatsal toplulukların parçası olmak üzere dünyayı dolaşmaktalar” diyordu (Cameron, 2003:21-23).

Ek M

15. İstanbul Bienali “İyi Bir Komşu”

- İyi bir komşu**, nadiren gördüğünüz birisi midir?
İyi bir komşu, evinde hayvan beslemeyen bir aile midir?
İyi bir komşu, daha yeni taşınmış birisi midir?
İyi bir komşu, sizinle aynı gazeteyi mi okur?
İyi bir komşu, sizin için önemli midir?
İyi bir komşu, Facebook’ta arkadaşınız mıdır?
İyi bir komşu, mahallenizde aktif midir?
İyi bir komşu sizden daha yavaş mı yoksa daha hızlı mıdır?
İyi bir komşu, size her şeyin eskiden nasıl olduğunu mu hatırlatır?
İyi bir komşu asla şikayet etmeyen birisi midir?
İyi bir komşu cinsiyetsiz midir?
İyi bir komşu, duvarın ardından gelen alçak sesleri dinlerken sizi evinizde hissettiren birisi midir?
İyi bir komşu, kız arkadaşı için yemek hazırlarken şarkılar mırıldanan aşık bir kadın mıdır?
İyi bir komşu, hemen yanı başınızdaki evsiz adam mıdır?
İyi bir komşu, güçlü sinyali olan kablosuz internetini şifresiz kullanan birisi midir?
İyi bir komşu, hiç parti vermemiş birisi midir?
İyi bir komşu, sizinkinden daha geniş bir aileye sahip birisi midir?
İyi bir komşu, müzik dinlerken kulaklık mı takar?
İyi bir komşu, mülkünü korumak için silah bulunduran birisi midir?
İyi bir komşu sizden daha zengin mi yoksa daha yoksul mudur?
İyi bir komşu sizden farklı bir ritim duygusuna sahip ve daha yaşlı birisi midir - mesela orada pikap çalarken siz kablosuz mu takılıyorsunuz?
İyi bir komşu sizi rahat bırakan birisi midir?
İyi bir komşu, siz tatildeyken mektuplarınızı toplayan birisi midir?
İyi bir komşu, sadece duygu yüklü bir çocukluk anısı mıdır?
İyi bir komşu yeni taşınıp gitmiş birisi midir?
İyi bir komşu, komşu bir ülkeden midir?
İyi bir komşu, nadiren dışarı çıkan yaşlı bir dul mudur?
İyi bir komşu, 5 yaşındaki çocuğunuza bakmaya istekli midir?
İyi bir komşu, arabasının arkasında “Sınırları Kapatın” yazan birisi midir?
İyi bir komşu, biriktirdiği tuhaf şeyleri penceresinin önüne dizen birisi midir?

İyi bir komşu, siz hastayken size yemek yapar mı?

İyi bir komşu, benzer bir mağaza zincirinden alınmış sizinkinin neredeyse aynısı bir koltuğa oturarak sizinle aynı kanalı mı izler?

İyi bir komşu, bitişikteki kapalı perdelere düşen bir gölgeden mi ibarettir?

İyi bir komşu ince zevkleri olan birisi midir?

İyi bir komşu, defalarca anlattığınız bir öyküyü her seferinde sabırla dinleyen birisi midir?

İyi bir komşu, aidatı yeniden artırmak isteyen apartman yöneticisine karşı yazılan dilekçeyi imzalar mı?

İyi bir komşu, ayakkabılarını kapının dışında bırakan birisi midir?

İyi bir komşu, sizin gibi yaşayan birisi midir?

İyi bir komşu istemek, çok şey mi istemektir?

İyi bir komşu, korkmadığınız bir yabancı mıdır?(<http://15b.iksv.org/iyibirkomsu>)

Ek N

Ihab Hassan'ın Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırması

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/simgencilik	Parafizik/Dadacılık
Form (birleştirici, kapalı)	Antiform (ayırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Raslantı
Hiyeraşi	Anarşi
Hakimiyet / logos	Tükenme/ sessizlik
Sanat nesnesi / bitmiş yapıt	Süreç / performans / sessizlik
Mesafe	Katılım
Yaratma / bütünselleştirme / sentez	Yaratmayı imha / yapıbozum / antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlendirme	Dağılma
Tür / sınır	Metin/ metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecazı Mürsel
Seçme	Bileşim
Kök / derinlik	Rizom / yüzey
Yorum / okuma	Yoruma karşı/yanlış okuma
Gösterilen	Gösteren

Modernizm	Postmodernizm
Okunaklı (okuyucuvary)	Yazılabilir (yazarvary)
Anlatı / büyük tarih	Anlatı karşıtı / küçük tarih
Ana kod	İdiyolekt (kişisel dil)
Belirti	Arzu
Tür	Mutasyona uğramış
Tenasül uzuvları / fallik	Çok biçimli / androjen
Paranoya	Şizofreni
Tanrı baba	Ruhülkudüs
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

(Hassan, 1987:91)

Ek O

Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi Madde 10

“1. Herkes ifade özgürlüğü hakkına sahiptir. Bu hak, kamu makamlarının müdahalesi olmaksızın ve ülke sınırları gözetilmeksizin, kanaat özgürlüğünü ve haber veya görüş alma ve verme özgürlüğünü de içerir. Bu madde, Devletlerin radyo, televizyon ve sinema işletmelerini bir izin rejimine tabi tutmalarına engel değildir.

2. Görev ve sorumluluklar da yükleyen bu özgürlüklerin kullanılması, yasayla öngörülen ve demokratik bir toplumda ulusal güvenliğin, toprak bütünlüğünün veya kamu güvenliğinin korunması, kamu düzeninin sağlanması ve suç işlenmesinin önlenmesi, sağlığın veya ahlakın, başkalarının şöhret ve haklarının korunması, gizli bilgilerin yayılmasının önlenmesi veya yargı erkinin yetki ve tarafsızlığının güvence altına alınması için gerekli olan bazı formaliteler, koşullar, sınırlamalar veya yaptırımlara tabi tutulabilir.”

Ek P

Türkiye Cumhuriyeti 1982 Anayasası 26. Maddesi

“Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir. Bu hürriyet resmî makamların müdahalesi olmaksızın haber veya fikir almak ya da vermek serbestliğini de kapsar. Bu fıkra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayımların izin sistemine bağlanmasına engel değildir.

(Değişik: 3/10/2001-4709/9 md.) Bu hürriyetlerin kullanılması, millî güvenlik, kamu düzeni, kamu güvenliği, Cumhuriyetin temel nitelikleri ve Devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğünün korunması, suçların önlenmesi, suçluların cezalandırılması, Devlet sırrı olarak usulünce belirtilmiş bilgilerin açıklanmaması, başkalarının şöhret veya haklarının, özel ve aile hayatlarının yahut kanunun öngördüğü meslek sırlarının korunması veya yargılama görevinin gereğine uygun olarak yerine getirilmesi amaçlarıyla sınırlanabilir. (Mülga: 3/10/2001-4709/9 md.)

Haber ve düşünceleri yayma araçlarının kullanılmasına ilişkin düzenleyici hükümler, bunların yayımını engellemek kaydıyla, düşünceyi açıklama ve yayma hürriyetinin sınırlanması sayılmaz.

(Ek fıkra: 3/10/2001-4709/9 md.) Düşünceyi açıklama ve yayma hürriyetinin kullanılmasında uygulanacak şekil, şart ve usuller kanunla düzenlenir” şeklinde düzenlemiştir.

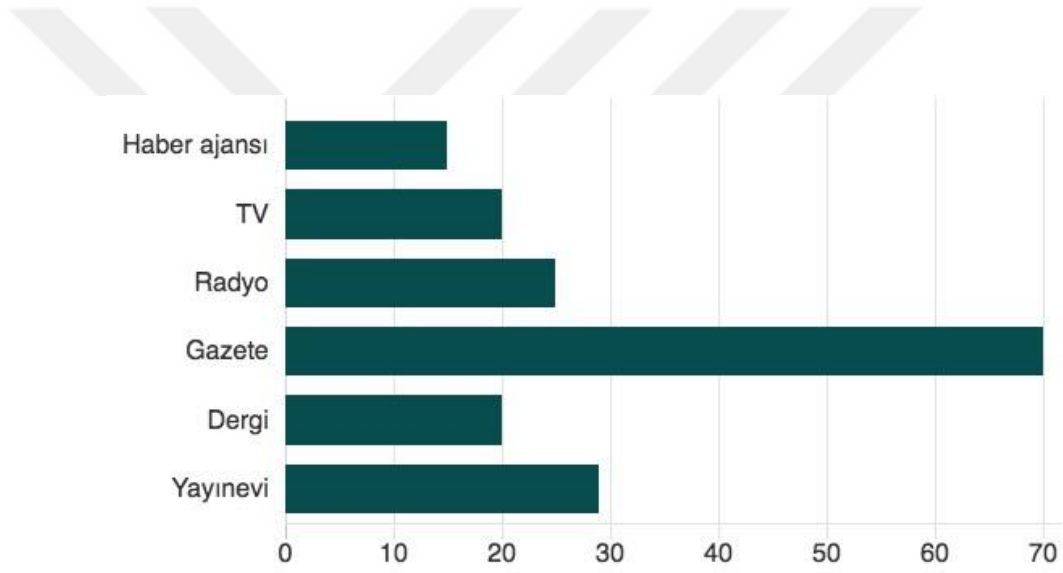
Ek R

AİHM Lingens-Avusturya kararı

“ifade özgürlüğünün sadece lehte olduğu kabul edilen veya zararsız veya ilgilenmeye değmez görülen haber ve düşüncelere değil, aynı zamanda aleyhte olan, çarpıcı gelen veya rahatsız eden nitelikte olanlara da uygulanacağını, bunun demokratik toplumun olmazsa olmaz unsurları olan çoğulculuk, hoşgörü ve açık fikirliliğin bir gereği olduğuna” kanaat getirir (Freedom of expression in Europe, 2007).

Ek S

KHK'larla Kapatılan Basın Kuruluşları.



Kaynak: Resmi Gazete

BBC

KHK'larla Kapatılan Basın Kuruluşları.

Bir Gün. 2018. İki yıllık OHAL'in bilançosu. 17.07.2018

<https://www.birgun.net/haber-detay/iki-yillik-ohal-in-bilancosu-223617.html>

Ek T

2 Haziran Gezi Bildirisi

Anadolu Sinema ve Televizyon Eser Sahipleri Meslek Birliği (ASİTEM) Belgesel Sinemacılar Meslek Birliği (BSB) Film Yapımcıları Meslek Birliği (FİYAB) Göçebe Bağımsız Sanatçı İnisiyatifi Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SİNEBİR) Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği (SE-YAP) Sinema Oyuncuları Meslek Birliği (BİROY) Sinema ve Televizyon Yazarları Derneği (SENDER) Sinema-Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SETEM) Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek birliği (SESAM) Uluslararası Engelsiz Film Festivali Yeni Sinema Hareketi (YSH) Yönetmenler Derneği (FİLM-YÖN) ile aralarında Ahmet Altan, Ahmet Doğu İpek, Ahmet Ögüt, Ali Akay, Ali Kazma, Balkan Naci İslimyeli, Banu Cennetoğlu, Burak Delier, Emre Zeytinoğlu, Erden Kosova, Esra Yıldız, Evrim Altuğ, Ferhat Özgür, Fırat Arapoğlu, Fulya Erdemci, Gülsün Karamustafa, Halil Altındere, İz Öztat, Komet, Kutluğ Ataman, Mehmet Güleryüz, Murat Akagündüz, Özge Açikkol, Şükran Moral gibi isimlerin de bulunduğu 752 kişinin imzaladığı bir basın açıklaması yapıyor, bildiride

“Biz bu ülkenin sinemacıları, sanatçıları ve yazarları olarak, kendini Türkiye'nin önde gelen, tarafsız medya kuruluşları olarak tanımlayan, başta NTV, CNN Türk, Habertürk, Kanal D, ATV, Star, Show TV ve TRT olmak üzere tüm ana akım televizyon kanallarının ve başta Star, Sabah ve Habertürk olmak üzere bazı gazetelerin, Gezi Parkı Direnişisi'yle başlayan süreçte, tarafsız haber ilkelerini hiçe sayan sansürcü ve yanlı tutumlarını kınıyoruz.” deniyordu (Gezi Parkı Direnişine Karşı Ana Akım Medyanın Sansürcü Tutumunu Kınıyoruz!: 2013)

Ek U

Ali Elmacı Basın Açıklaması

“İstanbul Kongre Merkezi ve Lutfi Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı’nda gerçekleştirilen Contemporary İstanbul çağdaş sanat fuarında yer alan bir eserime yönelik oluşan tepkiyi üzüntüyle takip ettim. Ülkemizin olağanüstü bir dönemden geçtiği süreçte, toplumumuzu artık iyiden iyiye yoran, yaşama sevincimizi aşağı çeken gerginlik unsurlarına bir yenisini eklememek adına eserimi Contemporay İstanbul’dan çekme kararı aldım. Bu süreçte bana gösterdiği yakın destekten ötürü Contemporary İstanbul Yönetimi’ne, tüm sanat emekçilerine ve dostlarıma teşekkür ederim”

Ek V

Art International 2013 Katılımcılar

AD Gallery, ADN Galleria, Akinci, Arndt, artSümer, Athr Gallery, Carroll/Fletcher, Contini Art Gallery, Cortesi Contemporary, Deák Erika Galéria, Deweer Gallery, Egeran Galleri, Galeri Manâ, Galeri Non, Galeri Zilberman, Galeria Filomena Soares, Galerie Conradi, Galerie Dix9, Galerie Gabriel Rolt, Galerie Gabrielle Maubrie, Galerie Jérôme Poggi, Galerie Krinzinger, Galerie Martine Aboucaya, Galerie Nâcht St.Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Galerie Polaris, Galerie Sherin Najjar, Galerija Gregor Podnar, Galerist, Galleri Andersson/Sandström, Galleri Nicolai Wallner, Galleria Massimodeluca, Gallerie Zidoun, Gallery Isabelle Van Den Eynde, Gallery Wendi Norris, Gazelli Art House, Hosfelt Gallery, Ibid Projects, Ignacio Liprandi Artes Contemporaneo, In Situ Fabienne LeClerc, Kalfayan Galleries, Kerlin Gallery, Lawrie Shabibi, Leila Heller Gallery, Lisson Gallery, Louise Alexander Gallery, Lumen Travo Gallery, ario Mauroner Contemporary Art, Otto Zoo, Pace, Pi Artworks, Pilot Galeri, Rampa, Repetto Ltd Modern and Contemporary Fine Art, S.A.L.E.S., Temnikova & Kasela Gallery, Upstream Gallery, Viltin Galléria, xavierlaboulbenne, x-ist, Yvon Lambert.

Ek Y

Arter Açılış Sergisi Starter'ın Katılımcıları

Adel Abidin, Lene Adler Petersen, Nevin Aladağ, Halil Altındere, Lauri Astala, Fikret Atay, Ay-O, Maja Bajević, Joseph Beuys, Barbara Bloom, Claus Böhmler, George Brecht, KP Brehmer, Elina Brotherus, Stanley Brouwn, John Cage, Sophie Calle, Mircea Cantor, Olga Chernysheva, Giuseppe Chiari, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, Henning Christiansen, John Coplans, Cengiz Çekil, Braco Dimitrijević, Maria Eichhorn, Cevdet Erek, Ayşe Erkmen, Harun Farocki, Robert Filliou, Terry Fox, Dan Graham, Asta Gröting, Nilbar Güreş, Kristján Gudmundsson, Richard Hamilton, Al Hansen, Dick Higgins, Rebecca Horn, K.H. Hödicke,, Joe Jones, Ilya & Emilia Kabakov, Šejla Kamberić, Aino Kannisto, Allan Kaprow, Gülsün Karamustafa, Diána Keller, William Kentridge, Alison Knowles, Servet Koçyiğit, Julius Koller, Jarosław Kozłowski, Arthur Köpcke, Konrad Lueg, George Maciunas, Walter Marchetti, Olaf Metzler, Mandana Moghaddam, Aydan Murtezaoğlu, Zoran Naskovski, Navid Nuur, Miklos Onucsan, Ahmet Ögüt, Erkan Özgen, Ebru Özseçen, Nam June Paik, Dan Perjovschi, Goran Petercol, Sigmar Polke, Sophia Pompéry, Diter Rot, Annette Ruenzler, Reiner Ruthenbeck, Michael Sailstorfer, Karin Sander, Carles Santos, Stuart Sherman, Serge Spitzer, Superflex, Bülent Şangar, Cengiz Tekin, Endre Tót, Nasan Tur, Ben Vautier, Wolf Vostell, Emmett Williams, Maaria Wirkkala

Ek Z

7. İstanbul Bienali "Egokaç - Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış" Katılımcı Listesi

Alberto Garutti, Ana Maria Tavares, Anya Gallacio, Apichatpong Weerasethakul, Cambalache Collective, (Federico Guzman, Carolina Caycedo, Raimond Chaves, Adriana Garcia), Carsten Nicolai, Cem Arık, Chris Burden, Chris Cunningham, David Noonan & Simon Trevaks, Dominique Gonzalez-Foerster, Du Weng-Sig, Ernesto Leal, Evgen Bavcar, EXONEMO (Yae Akaiwa, Kensuke Sembo), Fabian Marcaccio, Fernando Romero, Francis Alÿs, Frédéric Bruly Bouabré, Fuat Şahinler & Murat Şahinler & Ahmet Soysal, Gabriel Orozco, Guillermo Kuitca, Henrietta Lehtonen, Hussein Chalayan, Isa Genzken, James Turrell, Jan Fabre, Jane and Louise Wilson, Joyce Hinterding, Kazuhiko Hachiya, Kemal Önsoy, Kim Young Jin, Leandro Erlich, Lee Bul, Leyla Gediz, Lu Hao, Lygia Clark, Ma Liuming, Magnus Wallin, Maja Bajevic, Mathieu Briand, Michael Elmgreen & Inga Dragset, Michael Lin, Mika Taanila & Matti Suuronen, Motohiko Odani, Mukadder Şimşek, Okisato Nagata, On Kawara, Ömer Ali Kazma, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Rachel Berwick, Rafael Lozano Hemmer, Rirkrit Tiravanija, Rodney Graham, Sascha Haghghian, SANAA (Kazuya Sejima & Ryue Nishizawa), Simone Berti, Sislej Xhafa, Stan Douglas, Tomma Abts, Yang Fu Dong, Yutaka Sone.

8. İstanbul Bienali “Şiirsel Adalet” Katılımcı Listesi

Aernout Mik, Alberto Casado, Alexander Apostol, Andreja Kulunèiæ, Ann Hamilton, Annika Larsson, Anri Sala, Araya Rasdjarmrearnsook, Attila Csörgö, Bjørn Melhus, Bruna Esposito, Bruno Peinado, Cildo Meireles, Danica Dakiaæ, David Altmejd, DeAnna Maganias Do-Ho Suh, Dora Garcia, Doris Salcedo Efrat Shvil, Emily Jacir, Fernando Bryce, Filipa César, Fiona Tan, Gerard Byrne, Hassan Khan, Hiroshi Sugito, Jasmila Zbaniaæ, Jennifer Steinkamp, Jockum Nordström, Jorge Macchi, José Legaspi, Julie Mehretu, Jun Nguyen-Hatsushiba, Kendell Geers, Kim Beom, Knut Åsdam, Liisa Lounila, Lina Theodorou, Lucia Koch, Marcel Odenbach, Marepe, Marjetica Potrè, Marlene McCarty, Michael Riley, Mike Nelson, Milica Tomiaæ, Minerva Cuevas, Monica Bonvicini, Monika Sosnowska, Nalini Malani, Nikki S. Lee, Pascale Marthine Tayou, Paul Noble, Peter Sarkisian, Raquel Ormella, Rogelio López Cuenca, Runa Islam, Seifollah Samadian, Shahram Karimi, Shahzia Sikander, Song Dong, Stephen Dean, Surasi Kusolwong, Tania Bruguera, Tony Feher, Trenton Doyle Hancock, Tsuyoshi Ozawa, Txomin Badiola, Uri Tzaig/Avi Shaham, Walter Obholzer, Willie Doherty, Yeondoo Jung, Yoshua Okon, Zarina Bhimji, Zwelethu Mthethwa.

9. İstanbul Bienali “ İstanbul ” Katılımcı Listesi

Hüseyin Alptekin, Pawel Althamer, Halil Altındere, Yochai Avrahami, Yael Bartana, Otto Berchem, Johanna Billing, Michael Blum, Pavel Büchler, Phil Collins, Smadar Dreyfus, Maria Eichhorn, Gardar Eide Einarsson, Hala Elkoussy, Jon Mikel Euba, Cerith Wyn Evans, Jakup Ferri, Flying City, Luca Frei, Erik Göngrich, Gruppo A12, Daniel Guzman, Hatice Gülyeryüz, IRWIN, Chris Johanson, Y.Z. Kami, Karl-Heinz Klopff, Servet Koçyigit, Yaron Leshem, David Maljkovic, Oda Projesi, Paulina Olowaska, Silke Otto-Knapp, Serkan Özkaya, Ahmet Öğüt, Şener Özmen, Dan Perjovschi, Ola Pehrson, Khalil Rabah, Mario Rizzi, RUANGRUPA, Solmaz Shahbazi, Wael Shawky, Ahlam Shibli, Sean Snyder, Nedko Solakov, SUPERFLEX, Jens Haaning, Pilvi Takala, Tintin Wulia, Alexander Ugay, Alexander Ugay, Roman Maskalev, Axel John Wieder, Jesko Fezer

10. İstanbul Bienali

“İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli, Küresel Savaş Çağında İyimserlik ”

Katılımcı Listesi

Hamra Abbas, Adel Abdessemed, AES+F, Vahram Aghasyan, Buthayna Ali, Allora Calzadilla, Selçuk Artut, Kutluğ Ataman, Fikret Atay, Jonathan Barnbrook, Ramazan Bayrakoğlu, Justin Bennett, Ege Berensel, Ursula Biemann, Bik Van der Pol, Cao Fei, Banu Cennetoğlu, Lia Chaia, Paul Chan, Chen Chieh-Jen, Chen, Hui Chiao, Claire Fontaine, Teddy Cruz, Nancy Davenport, Burak Delier, Democracia, Atom Egoyan, İdil Elveriş, Zeren Göktan, Extramücadele, Daniel Faust, Didier Fiuza Faustino, Christoph Fink, Nina Fischer, Maroan El Sani, Vicky Funari, Sergio de la Torre, Bodil Furu, Beate Petersen, Rainer Ganahl, Jean-Baptiste Ganne, Gimhongsok, Renée Green, Ivan Grubanov, Ha Za Vu Zu, Erdem Helvacıoğlu, Huang, Yong Ping, Emre Hüner, Sanja Ivekovic, Eleni Kamma, Kan Xuan, Ömer Ali Kazma, Ian Kiaer, Sora Kim, Taiyo Kimura, Gunilla Klingberg, Aleksander Komarov, Rem Koolhaas/AMO, Markus Krottendorfer, Lee Bul, Minouk Lim, Lu Chunsheng, Cristina Lucas, Ken Lum, MAP Office, Ramón Mateos, Julio César Morales, Multiplicity, Els Opsomer, Ou Ning, Ferhat Özgür, Peng Hung Chih, Anu Pennanen, Alexandre Périgot, Tadej Pogacar, Julien Prévieux, Radek Community, Michael Rakowitz, Raqs Media Collective, Jewyo Rhii, Pornaweesak Rimsakul, Lordy Rodriguez Sam Samore, Fernando Sanchez Castillo, Allan Sekula, Taro Shinoda, Sophia Tabatadze, David Ter Oganyan, Nasan Tur, Katleen Vermeir, Ronny Heiremans, Wong Hoy Cheong, Xu Zhen, Yan Lei, Yan Pei Ming, Yang Jiechang, Tomoko Yoneda Young Hae Chang Heavy Industries, Yushi Uehara / Berlage Institute, Zhou Hao, Ji Jianghong, Zhu Jia.

11. İstanbul Bienali “İnsan Neyle Yaşar” Katılımcı Listesi

Alimjan Jorobaev, Anna Boghiguan, Artur Żmijewski, Avi Mograbi, Aydan Murtezaoğlu & Bülent Şangar, Bureau d'études, Canan Şenol, Cengiz Çekil, Danica Dakić, Darinka Pop-Mitić, David Maljković, decolonizing.ps (Sandi Hilal, Alessandro Petti, Eyal Weizman), Deimantas Narkevičius, Doa Aly, Donghwan Jo & Haejun Jo, Erkan Özgen, Etcétera..., Hamlet Hovsepian, Hans-Peter Feldmann, Hrair Sarkissian, Hüseyin Bahri Alptekin, Igor Grubić, Ioana Nemes, Işıl Eğrikavuk, İnci Furni, Jesse Jones, Jinoos Taghizadeh, Jumana Emil Abboud, Karen Andreassian, KP Brehmer, Kwie Kulik, Lado Darakhvelidze, Larissa Sansour, Lidia Blinova, Lisi Raskin, María Ruido, Margaret Harrison, Marina Naprushkina, Marko Peljhan, Marwan, Michel Journiac, Mladen Stilinović, Mohammed Ossama, Mounira Al Solh, Museum of American Art, Nam June Paik, Natalya Dyu, Nevin Aladağ, Nilbar Güreş, Oraib Toukan, Rabih Mroué, Rena Effendi, Ruti Sela & Maayan Amir, Sanja Iveković, Shahab Fotouhi, Sharon Hayes, Signs of Conflict: Political Posters of Lebanon's Civil War, Simon Wachsmuth, Siniša Labrović, Société Réaliste, Tamás St.Auby, Trevor Paglen, Vangelis Vlahos, Vlatka Horvat, Vyacheslav Akhunov, Wafa Hourani, Wendelien van Oldenborgh, What is to be done / Chto delat? / Ne Yapmalı?, Yüksel Arslan, Zanny Begg

12. İstanbul Bienali “İsimsiz” Katılımcı Listesi

Zarouhie Abdalian, Bisan Abu-Eisheh, Eylem Aladođan, Eddie Adams, Jonathas de Andrade, Claudia Andujar, Nazgol Ansarinia, Edgardo Aragón, Julieta Aranda, Ardmore Ceramic Art Studio, Marwa Arsanios, Yıldız Moran Arun, Kutluđ Ataman, Nicolás Bacal, Alessandro Balteo Yazbeck & Media Farzin, Taysir Batniji, Letizia Battaglia, Milena Bonilla, Baha Boukhari, Charbel-Joseph H. Boutros, Mark Bradford, Mathew Brady, Geta Bratescu, Chris Burden, Teresa Burga, Tom Burr, Adriana Bustos, Johanna Calle, Juan Capistran, Tammy Rae Carland, Yaima Carrazana, Elizabeth Catlett, Claire Fontaine, Soren Thilo Funder, Lygia Clark, Mat Collishaw, Theo Craveiro, Abraham Cruzvillegas, Antonio Dias, Nazım Hikmet Richard Dikbař, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Cevdet Erek, Adrian Esparza, Simon Evans, Geoffrey Farmer, Lara Favaretto, Dani Gal, Flavia Gandolfo, Simryn Gill, Group Material, Dor Guez, Alexander Gutke, Özlem Günyol & Mustafa Kunt, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, David Haines, Rula Halawani, Shuruq Harb, Newell Harry, Zarina Hashmi, Mona Hatoum, Carlos Herrera, Clara Ianni, Colter Jacobsen, Voluspa Jarpa, Magdalena Jitrik, William E. Jones, Tamás Kaszás & Anikó Loránt, Ali Kazma, Annette Kelm, Edward Krasinski, Faouzi Laataris, Runo Lagamarsino, Tim Lee, Jac Leirner, Leonilson, Roy Lichtenstein, Glenn Ligon, Ella Littwitz, Jazmin López, Renata Lucas, Jorge Macchi, Kris Martin, Daniel Joseph Martinez, Dóra Maurer, Tina Modotti, Kristen Morgan, Antoni Muntadas, Aydan Murtezaođlu, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander, Henrik Olesen, Füsün Onur, Catherine Opie, Ahmet Öđüt, Lygia Pape, Vesna Pavlović, Jorge Pedro Nunez, Irena Lagator Pejović, Raymond Pettibon, Kirsten Pieroth, Rózsa Polgár, Charlotte Posenenske, Wilfredo Prieto, Pedro Cabrita Reis, Rosângela Rennó, Meriç Algün Ringborg, Martha Rosler, Ira Sachs, Collier Schorr, Wael Shawky, Gabriel Sierra, Homayoun Askari Sirizi, Nasrin Tabatabai and Babak Afrassiabi (PAGES), Mungo Thomson, Joaquín Torres García, Francisco Tropa, Adriana Varejão, Mona Vatamanu & Florin Tudor, Adrián Villar Rojas, Weegee, Sue Williamson, Hank Willis Thomas, Camilo Yáñez, Ala Younis, Akram Zaatari

13. İstanbul Bienali “Anne Ben Barbar Mıyım” Katılımcı Listesi

Ádám Kokesch, Agnieszka Polska, Akademia Ruchu, Alice Creischer&Andreas Siekmann, Amal Kenawy, Amar Kanwar, Anca Benera & Arnold Estefan, Angelica Mesiti, Annika Eriksson, Ayşe Erkmen, Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme, Basim Magdy, Bertille Bak, Carla Filipe, Carlos Eduardo Felix da Costa (Cadu), Christoph Schäfer, Cinthia Marcelle, Cinthia Marcelle & Tiago Mata Machado, Claire Pentecost, David Moreno, Didem Erk, Diego Bianchi, Edi Hirose, Elmgreen & Dragset, Falke Pisano, Fernanda Gomes, Fernando Ortega, Fernando Piola, Freee (Dave Beech, Andy Hewitt, Mel Jordan), Goldin+Senneby, Gonzalo Lebrija, Gordon Matta-Clark, Guillaume Bijl, Halil Altındere, Hanna Farah Kufr Birim, Héctor Zamora, Hito Steyerl, HONF Foundation, İnci Eviner, İpek Duben, Jananne Al-Ani, Jean Genet, Jean Rouch, Jimmie Durham, Jiří Kovanda, Jorge Galindo & Santiago Sierra, Jorge Méndez Blake, José Antonio Vega Macotella, Lale Müldür & Kaan Karacehennem & Franz von Bodelschwingh, LaToya Ruby Frazier, Lutz Bacher, Lux Lindner, Mahir Yavuz & Orkan Telhan, Maider López, Martin Cordiano & Tomás Espina, Maxime Hourani, Mere Phantoms (Maya Ersan & Jaimie Robson), Mierle Laderman Ukeles, Mika Rottenberg, Mülksüzleştirme Ağları, Murat Akagündüz, Nathan Coley, Newspaper Reading Club (Fiona Connor & Michala Paludan), Nicholas Mangan, Nil Yalter & Judy Blum, Peter Robinson, Praneet Soi, Provo, Proyecto Secundario Liliana Maresca, Rietveld Landscape, Rob Johannesma, Rossella Biscotti, Santiago Sierra, Şener Özmen, Serkan Taycan, Shahzia Sikander, Stephen Willats, Sulukule Platformu, Tadashi Kawamata, Thomas Hirschhorn, Toril Johannessen, Vermeir & Heiremans, Volkan Aslan, Wang Qingsong, Wouter Osterholt & Elke Uitentuis, Yto Barrada, Zbigniew Libera

14. İstanbul Bienali “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine bir Teori”

Etel Adnan, Vernon Ah Kee, Haig Aivazian, Ali Akay, Meriç Algün Ringborg, Alternatif Üretim, Francis Alÿs, Ayreen Anastas, Wes Anderson, Song-Ming Ang, Giovanni Anselmo, Artıkışler Kolektifi, Ed Atkins, Jennifer Baichwal, Sonia Balassanian, Fatmagül Berktay, Lynda Benglis, Annie Besant, Annie Besant (Lea Porsager aracılığıyla) / *Annie Besant (Medium Lea Porsager)*, Beyoğlu Üç Horan (Yerrortutyun) Ermeni Kilisesi Asogik Korosu / *The Beyoğlu 'Üç Horan' (Yerrortutyun) Armenian Church Asogik Choir*, Alice von Biberstein, Olcay Bingöl, Patrick Blanc, Iwona Blazwick, Erwin Blok, Karl Blossfeldt, Murat Deha Boduroğlu, Anna Boghiguan, Kristina Buch, Hera Büyüktaşçıyan, James Cameron, Janet Cardiff & George Bruce Miller, Niki Caro, Francesco Cavalli, Taner Ceylan, Carolyn Christov-Bakargiev, Edgar Cleijne, Beatriz Colomina, Francesca Cubillo, Richard E. Cytowic, Cansu Çakar, Levent Çalıkoğlu, Ayşe Çavdar, Aslı Çavuşoğlu, Çömlekçi Hasan Usta / *Clay Maker Hasan*, Raimondo Tommaso D’Aronco, Charles Darwin, Juan A. De Carlos, Tacita Dean, Elmas Deniz, Penelope Deutscher, Irini Dimitriyadis, Marguerite Duras, Övül Durmuşoğlu, Dora Enconomu, Rita Ender, Cevdet Erek, Esra Ersen, Tolga Etgü, Bracha L. Ettinger, Akın Evren, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Milovan Farronato, Hannah Feldman, Robert Flaherty, Pathé Frères, Su Friedrich, Rene Gabri, Galata Rum Okulu/Açık Okul / *Galata Greek School/Open School*, Ellen Gallagher, Vittorio Gallese, Émile Gallé, Mario Garcia Torres, Fernando García-Dory, Theaster Gates, Sema Genel Karaosmanoğlu, Ezra Getzler, Liam Gillick, Arshile Gorky, Boris Groys, Paul Guiragossian, Gawirrin Gumana, Djambawa Marawili, Boliny Wanambi, Gumuk Gumana, Mundukul Marawili, Mawalan Marika, Wandjuk Marika & Mawalan Marika, Wonggu Mununggurr, Munggurawuy Yunupingu, Alice Guy-Blaché, Patricio Guzmán, Deniz Gül, Ahmet Gürata, Hakan Gürvit, Irena Haiduk, Semi Hakim, Jan Peter Hammer, Lubaina Himid, Wang Hui, John Huston, Pierre Huyghe, Emre Hüner, Richard Ibghy & Marliou Lemmens, William Irvine, Nikita Kadan, Tolga Karaçelik, William Kentridge, Vahakn Keshishian, Ali Ethem Keskin, Merve Kılıçer, Ufuk Kocabaş, Lucia Koch, Koop Ularca, Ezgi Kofman, Serdar Korucu, Yelta Köm, Stephan Köster, Frans Krajcberg, Jacques Lacan, Adila Laïdi-Hanieh, Caoimhín Mac Giolla Léith, Gabriel Lester, Liu Ding, Marcos Lutyens, Steven Henry Madoff, Djambawa Marawili, Daria Martin, Chus Martínez, Fabio Mauri, Elena Mazzi, Cildo Meireles, Onur Metin, Millirpump, Djalalingba, Diambalipu, Djayila, Dundiwuy, Dhuygala, Raijyin, Manuna, Larrakan, Wulanybama, Wawunymarra, Nyabilingu, Hayao Miyazaki, Wonggu Mununggurr, Natjialma, Maw' & Dhangatji Mununggurr, Waka Mununggurr, Nguyen Huy An, Ingo Niermann, Hans-Ulrich Obrist, Ersan Ocaç, Zeynep Oğuz, Senam

Okudzeto, Füsün Onur, Solveig Øvstebø, Sevgi Ortaç, Avan Ömer, Gülbahar Örmek, Xangul Özbey, Önder Özengi, Neşe Özgen, Emin Özsoy, İz Öztat & Fatma Belkıs, Prabhakar Pachpute, Pad.ma (Shaina Anand, Lawrence Liang, Jan Gerber, Sebastian Lütgert), Orhan Pamuk, Adrian Parr, Parrhesia Dostları Cemiyeti / *Society of the Friends of Parrhesia*, Tuğrul Paşaoğlu, Rupali Patil, Christine Taylor Patten, Jeffrey Peakall, Zeyno Pekünlü, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Wolfgang Petersen, Susan Philipsz, Heather Phillipson, Lucia Pietroiusti, Michelangelo Pistoletto, Griselda Pollock, Alexander Provan, Ana Prvacki, Arlette Quynh-Anh Tran, Walid Raad, Michael Rakowitz, Vilayanur S. Ramachandran, Santiago Ramón y Cajal, Cheng Ran, Marwan Rechmaoui, Steve Reinke, Kevin Reynolds, James Richards, Haris Rigas, Pietro Rigolo, Theodor Ringborg, Roberto Rossellini, Joachim Rønning & Espen Sandberg, Georgia Sagri, E. Belit Sağ, Güliz Sağlam, Sarkis, Nevzat Sayın, Grace Schwindt, Aurora Scotti, Leonas Seljukas, Aslı Seven, Jeremy Shaw, Wael Shawky, Robert Smithson, Ania Soliman, Fredrik Carl Mülertz Størmer (Thale Elisabeth Sørle & Arne B. Langleite), Peter Stone, Will Stubbs, Peter G. Tait, Güher Tan, Pelin Tan, Tangör Tan, Leslie Thornton, Lev Troçki / *Leon Trotsky*, Müge Turan, Nazan Üstündağ, Ben Vickers, Anton Vidokle, Adrián Villar Rojas, Lawrence Weiner, Guido van der Werve, Dilek Winchester, Andrew Yang, Göksun Yazıcı, Pınar Yoldaş, Seda Yörüker, Elvan Zabunyan, Fahrelnissa Zeid, Emily Zhu-Cruz.

15. İstanbul Bienali

Adel Abdessemed, Njideka Akunyili Crosby, Alejandro Almanza Pereda, Heba Y. Amin, Volkan Aslan, Alper Aydın, Burçak Bingöl, Monica Bonvicini, Louise Bourgeois, Berlinde De Bruyckere, Vajiko Chachkhiani, Mark Dion, Latifa Echakhch, Jonah Freeman & Justin Lowe, Kasia Fudakowski, Candeğer Furtun, Pedro Gómez-Egaña, Lungiswa Gqunta, Gözde İlkin, Mirak Jamal, Andrea Joyce Heimer, Morag Keil & Georgie Nettell, Mahmoud Khaled, Kim Heecheon, Fernando Lanhas, Victor Leguy, Klara Lidén, Liliana Maresca, Olaf Metzel, Lee Miller, Mahmoud Obaidi, Henrik Olesen, Lydia Ourahmane, Erkan Özgen, Aude Pariset, Stephen G. Rhodes, Leander Schönweger, Sim Chi Yin, Dayanita Singh, Dan Stockholm, Rayyane Tabet, Young-Jun Tak, Ali Taptık, Tatiana Trouvé, Tsang Kin-Wah, Tuğçe Tuna, Kaari Upton, Andra Ursuta, Kemang Wa Lehulere, Lukas Wassmann, Fred Wilson, Bilal Yılmaz, Yoğunluk, Yonamine, Xiao Yu