

TÜRKİYE'DE KAMUSAL ALANLARDA İKTİDAR KARŞITI SİVİL  
HAREKETLER VE BUNLARIN SANAT PRATİĞİ BAĞLAMINDA  
DEĞERLENDİRİLMESİ



VESİME İTİR DEMİR

2018

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

TÜRKİYE’DE KAMUSAL ALANLARDA İKTİDAR KARŞITI SİVİL  
HAREKETLER VE BUNLARIN SANAT PRATIĞI BAĞLAMINDA  
DEĞERLENDİRİLMESİ



VESİME İTİR DEMİR

Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Bölümü, 2007  
Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Anasanat Dalı (MA), 2011

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

Işık Üniversitesi

2018

İŞIK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE'DE KAMUSAL ALANLARDA İKTİDAR KARŞITI SİVİL HAREKETLER VE  
BUNLARIN SANAT PRATIĞI BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

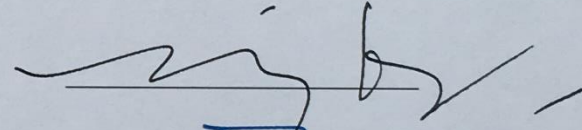
VESİME İTİR DEMİR

ONAYLAYANLAR:

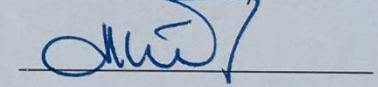
Prof. Dr. Halil AKDENİZ Işık Üniversitesi  
(Tez Danışmanı)



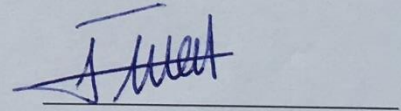
Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ Işık Üniversitesi



Prof. Nilüfer ERGİN Marmamara Üniversitesi  
DOĞRUER



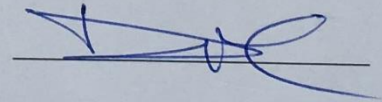
Prof.İnsel İNAL Mimar Sinan G.S. Üniversitesi



Dr. Öğr. Üyesi Didem

KARA SARIOĞLU

Işık Üniversitesi



ONAY TARİHİ: 21/11/2018

TÜRKİYE’DE KAMUSAL ALANLARDA İKTİDAR KARŞITI SİVİL  
HAREKETLER VE BUNLARIN SANAT PRATIĞI BAĞLAMINDA  
DEĞERLENDİRİLMESİ

**ÖZET**

Bu tezde, Türkiye’de kamusal alanlardaki sivil hareketlerin sanat pratiği bağlamında değerlendirilmesi yapılmıştır. Sanatçıların ve inisiyatiflerin iktidarlara yaşadığı sorunlar, yerel halkla kurulan ilişkiler ve bu ilişkilerin nihayetinde ortaya çıkan işler ile; temel çıkış noktası politik bir tavır olan bağımsız oluşumların yaratıcı pratikler üzerinden oluşturduğu diyalog üzerinde durulmuştur.

Bu çalışmada, kamusal alan ve çağdaş sanat üzerine çalışan düşünürlerin fikirleri referans alınarak örneklendirmeler yapılmıştır. Sanatın politikayla olan ilişkisi bağlamında toplumsal hareketlerin analizi yapılarak kamusal alanlardaki hareketler değerlendirilmiştir. Tarih içinde değişen kamusal alan tanımları incelemesi ve çeşitli sanatsal eylemlere ev sahipliği yapan galeri, müze gibi kamusal mekanlardan da konu kapsamında ilgili yerlerde bahsedilmiştir.

Çalışma hazırlanırken, yakın tarihteki toplumsal hareketler ve sanata ilişkin yurt içinden ve yurt dışından arşiv bilgileri toplanmıştır. Araştırmanın temelini oluşturmak amacıyla, çeşitli kurumların kütüphanelerinden elde edilen kaynakların içeriğinin özellikle son yirmi yıllık bir süreci kapsamına dikkat edilmiştir. Bunun sebebi olarak, 1990’lı yıllar ve sonrasında yaşanan teknolojik gelişmelerin etkilediği hızlı bilgi akışının etkisiyle kitleler arası iletişimin yaygınlaşmış olması, çeşitli düşünörlere ve ideolojilere ait yayınların çevrilmesiyle yaşanan fikirsel etkileşimler, dünya genelindeki kimlik tartışmaları ve sosyo-politik etmenler sonucu yaşanan değişimler ve sanatçıların benimsediği disiplinlerarası yaklaşımlarla şekillenen sanat ortamı gösterilebilmektedir. Bu sayede, günümüz sanat pratiklerinin toplumsal hareketlerle kurduğu ilişki bağlamında yapılan tanımları ortaya çıkarmak mümkün olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:***Kamusal Alan, Yeni Tip Kamusal Sanat, Estetik, Direniş, Politik Sanat, Aktivizm*



THE CIVIL MOVEMENTS AGAINST THE POLITICAL POWER IN PUBLIC SPACES IN TURKEY AND EVALUATION OF THEM IN THE CONTEXT OF ART PRACTICE

## **ABSTRACT**

In this thesis, civil movements in the public spaces in Turkey, has been evaluated in the context of art practices. The problems experienced by the artists and artist initiatives with the rulers; the relations between the artists - local people and art practices as a result of these relations; the dialogue between political initiatives and the society based on creative practices has been focused on.

In this study, philosophers working on public space and contemporary art are taken as a reference. In the context of the relations between art and politics, social movements have been analyzed and movements in public spaces are evaluated. Variable public space definitions in history and public places such as galleries, museums that host various artistic actions in related places has been mentioned.

While preparing the thesis, the archive information has been collected from national and international resources about civil movements and art in recent history. The resources obtained from the libraries of various institutions, were taken into consideration for the last twenty years. The reason for this is the exchange of information due to the technological development after the 1990s, discussions of identity, changes due to socio-political factors and the art scene was shaped by interdisciplinary artists. In this way, it will be possible to reveal the definitions made in the context of the relationship between contemporary art practices and social movements.

**Key Words:** Public Space, New Genre Public Art, Aesthetics, Protests, Political Art, Activism

## TEŞEKKÜR

Bu alıőmanın gerekleőtirilmesinde, her zaman sabırla destek olarak bilgilerini benimle paylaőtıp tezin sonlanmasını sağlayan değerli danıőtman hocam Sayın Prof. Dr. Halil AKDENİZ'e; izlemelerde yapılan yorumlarla değerli katkıları olan Sayın Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ ve Sayın Prof. Nilüfer ERĐİN'e sonsuz teőkükürlerimi sunarım.

Üniversite yıllarımdan itibaren desteğini her zaman yanımda hissettiğim ve daima zihnimi açan öneriler veren Sayın Prof. İnel İNAL'a; her zaman desteğini açıkça ortaya koyan Sayın Dr. Öğretim Üyesi Didem KARA SARIOĞLU'na en içten teőkükürlerimi sunarım.

Bu süreçte desteğini en derinden hissettiğim ailem ile Kardelen FİNCANCI ve Nesli GÜL'e sonsuz teőkükürlerimi sunarım.



## ÖNSÖZ

Sanatın, siyasal, ekonomik ve buna paralel olarak değişen toplumsal dinamiklerden etkilenmesiyle gelişen pratik ve teorik açılımlar, günümüzde tartışılması gereken meselelerden biridir. Bu bağlamda sanat pratiklerinin toplumsal pratiklerle oluşturduğu etkileşim, birliktelik ve aralarındaki eriyen sınır bu tezin konusunu oluşturmaktadır. Kuşkusuz, bağımsız bir iletişim alanı olarak kamusal alan, etkileşimli sanatsal müdahaleler aracılığıyla çeşitli karşılaşmalar yaratmaktadır. Bu karşılaşma durumları sanat pratiklerini geleneksel tanımların dışına taşıırken, bu tip güncel sanat pratiklerinin sosyolojik ve felsefi araştırmalarla güçlü ilişkiler kurmasını sağlamaktadır.

Siyasal iktidarların sanatçılara yönelik baskı ve müdahalesi her dönemde görülmüştür. Bunun yanında, tarihsel süreçte sanatçılar çeşitli sendikalarda komünlerde yer alarak toplumsal hareketlerde bizzat yer almıştır. Bir eylemci olarak sanatçıların bu hareketlerde yer almasının yanında, estetik ve yaratıcı boyutu olan eylemlerin oluşum sürecinin sanat pratiği olup olmadığı konusu, günümüz sanat pratiğini değerlendirme bağlamında tartışmaya elverişli bir konudur.

Bu çalışmada 1960'lı yıllardan günümüze, Türkiye'de siyasal iktidarların sanata müdahalesi, kamusal alanlardaki toplumsal hareketlerin sanat pratikleriyle olan bağlantısı, direniş eylemlerinin estetik boyutu, politik kaygılarını estetik bir eylem biçimiyle oluşturan sivil oluşumlar ile kamusal sanat pratiğini uygulayan sanatçı inisiyatifleri araştırılmıştır.



# İÇİNDEKİLER

<b>Özet</b>	<b>i</b>
<b>Abstract</b>	<b>ii</b>
<b>Teşekkür</b>	<b>iii</b>
<b>Önsöz</b>	<b>iv</b>
<b>Resimler Listesi</b>	<b>ix</b>
<b>1. Giriş</b>	<b>1</b>
<b>2. Kamusal Alan</b>	<b>4</b>
2.1. Kamusal Alan Kavramı Üzerine Düşünceler.....	4
2.2. Türkiye’de Kamusal Alan.....	8
2.3. Kamusal Alanda Yeni Toplumsal Hareketler ve Sivil Toplum.....	10
<b>3. Kamusal Alanda Sanat Pratikleri</b>	<b>13</b>
3.1. Situasyonist Enternasyonal.....	14
3.2. Yeni Tip Kamusal Sanat.....	18
3.3. Sokak Sanatı ve Grafiti.....	20
3.4. İnternet ve Medya.....	25
3.5. Türkiye Dışından Kamusal Alanda Politik Sanatsal Uygulamalar.....	27
3.5.1. Joseph Beuys ve Sosyal Heykel.....	32
3.5.2. Rirkrit Tiravanija.....	34
3.5.3. Conflict Kitchen.....	35
3.5.4. Superflex.....	36
3.5.5. Temporary Services.....	37
<b>4. Türkiye’de Çağdaş Sanat ve Kamusal Sanat Pratikleri (1960-2000)</b>	<b>41</b>
4.1. 1960’lı ve 1970’li Yıllar: Umut ve Bedel.....	43
4.2. Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li Yıllarda Sanatçılar ve Sanat Pratikleri .....	47

4.3. 1980'ler'de Türkiye'de Siyasi Gündem.....	58
4.4. 1980'lerde Türkiye'de Sanat Pratikleri.....	64
4.5. Türkiye'de 1990'lar: Grevler, Krizler, Faili Meçhuller.....	70
4.6. Türkiye'de Sanat Alanında Yeni Arayışlar.....	76
<b>5. Türkiye'de Sanatçı İnisiyatifleri ve Sivil Oluşumlar (2000-2015)</b>	<b>88</b>
5.1. Dünyada 2000'ler: Dönüşümler ve Kolektif Hareketler.....	88
5.1.1. 1999 Seattle Dünya Ticaret Örgütü Eylemleri.....	89
5.1.2. Arap Baharı.....	91
5.1.3. Occupy Wall Street.....	93
5.2. 2000'li Yıllarda Türkiye'de Siyasi Ortam.....	95
5.3. 2000'li Yıllarda Türkiye'de Sanatçı İnisiyatifleri, Kolektif Bilinç, Sivil Oluşumlar.....	105
5.3.1. Sanatçı İnisiyatifleri.....	105
5.3.1.1. 5533.....	106
5.3.1.2. Apartman Projesi.....	107
5.3.1.3. Depo.....	108
5.3.1.4. Hafriyat.....	112
5.3.1.5. Karşı Sanat Çalışmaları.....	113
5.3.1.6. Oda Projesi.....	114
5.3.1.7. Pasaj.....	115
5.3.1.8. Pist.....	117
5.3.1.9. Artık İşler Kolektifi.....	119
5.4. Direniş Odaklı Kolektifler, İnisiyatifler ve Oluşumlar.....	121
5.4.1. Açık Alan Sanat Kolektifi.....	122
5.4.2. Biz Erkek Değiliz İnisiyatifi.....	124
5.4.3. Kamusal Alan Sanat Atölyesi.....	126
5.4.4. Kamusal Sanat Laboratuvarı.....	126
5.4.5. Özgür Kazova Tekstil Kolektifi.....	131
5.4.6. Yaratıcı Direniş Eylemleri.....	134
5.5. Feminist Oluşumlar.....	136
5.6. Kentsel Dönüşüm Odaklı Oluşumlar.....	138

5.6.1. Kader Kısmet Atölyesi.....	141
5.6.2. Kültürel Aracılar.....	143
5.6.3. Emek Sineması Eylemleri.....	145
<b>6. Sonuç</b>	<b>148</b>
<b>Kaynakça</b>	<b>152</b>
<b>Özgeçmiş</b>	<b>159</b>



## Resimler Listesi

Resim 1: Atelier Populaire, 1968.....	16
Resim 2: Marcel Duchamp, “Fountain”, 1917.....	17
Resim 3: Sherrie Levine, Buddha, 1996.....	17
Resim 4: Extramücadele, “Eller Yukarı”, 2008.....	18
Resim 5: East Side Gallery, Berlin, 1990.....	21
Resim 6: Turbo, Karaköy, 2018.....	22
Resim 7: Renovation Tarlabası Afişi, 2012.....	23
Resim 8: Keith Haring, Berlin, 1986.....	25
Resim 9: Buuuuuuuuu, One Minute Smile Against Berlusconi Project, 2012.....	26
Resim 10: İç Mıhrak, Gerizekalı Toplum, 2011.....	27
Resim 11: Jeremy Deller, The Battle of Orgrave, Güney Yorkshire, 2001.....	29
Resim 12: Liberate Tate, Art Not Oil, Londra, 2010.....	30
Resim 13: William Pope L. Greate White Way, Brooklyn, 2002.....	31
Resim 14: Urban Garden, New York, 1975.....	32
Resim 15: Joseph Beuys ve öğrencileri, Düsseldorf, 197.....	34
Resim 16: Rirkrit Tiravanija, Untitled, New York, 1992.....	35
Resim 17: Conflict Kitchen, 2010.....	36

Resim 18: Superflex, “Foreigners, please don’t leave us alone with the Danes”, 2002.....	37
Resim 19: Temporary Services, Ravioli Project, Chicago, 2004.....	39
Resim 20: Balkan Naci İslimyeli, Cop, 1974.....	50
Resim 21: Muzaffer Bey, Abide-i Hürriyet Anıtı, 1911.....	52
Resim 22: Gürdal Duyar, Güzel İstanbul, 1973.....	55
Resim 23: Nil Yalter, Başsız Kadın, 1974.....	57
Resim 24: 1989 Bahar Eylemleri, 1989.....	62
Resim 25: Dayağa Karşı Kadın Yürüyüşü, 1987.....	64
Resim 26: Cengiz Çekil, Düzenleme No: 4, 1986.....	67
Resim 27: Halil Akdeniz, “İzmir Körfezi’nin Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler ve İzmir’den Görsel Notlar” 1982.....	69
Resim 28: Mehmet Aksoy, 12 Eylül, 1983.....	70
Resim 29: Büyük Zonguldak Grevi, 1991.....	72
Resim 30: Kenan Evren’in gazete haberi, 1992.....	79
Resim 31: Şükran Moral, Bordello, 1997.....	81
Resim 32: Gülsün Karamustafa, Sahne, 1998.....	82
Resim 33: Hale Tenger, Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü, 1990.....	83
Resim 34: Mehmet Aksoy, Periler Ülkesinde, 1990.....	84
Resim 35: Zafer Sarı, Aşk Yağmuru, 2004.....	85
Resim 36: Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği gazete haberi, 1997.....	87
Resim 37: 1999 Seattle Dünya Ticaret Örgütü Protestoları, 1999.....	90

Resim 38: Arap Baharı sonrası duvarlar, 2011.....	92
Resim 39:Occupy Wall Street Protestoları, 2011.....	94
Resim 40: Tekel Direnişi, 2009.....	99
Resim 41: Gezi Parkı Eylemleri, 2013.....	102
Resim 42: Gezi Parkı Eylemleri, 2013.....	104
Resim 43: 5533, 2008.....	106
Resim 44: Apartman Projesi, İstanbul, 2000.....	108
Resim 45: Neriman Polat, Ceylan, Ateşin Düştüğü Yer sergisi, 2011.....	111
Resim 46: Canan, “Erkeklerin Sevgisi Her gün Üç Kadın Öldürüyor”, Ateşin Düştüğü Yer sergisi, 2011.....	111
Resim 47: Pasaj, 2015.....	116
Resim 48: Anja Uhlig / “Spitzbergen Projesi, Pasaj, 2010.....	117
Resim 49: Artık İşler Kolektifi, Tekel İçileri Direnişi, 14. İstanbul Bienali, 2015..	120
Resim 50: Artık İşler Kolektifi, Boşlukları Hatırla, 2014.....	121
Resim 51: Açık Alan Sanat Kolektifi, Karşı İsen Müdahale Et, 2013.....	123
Resim 52: Biz Erkek Değiliz İnisiyatifi, 2008.....	125
Resim 53: Kamusal Sanat Laboratuvarı, Mektup, 2012.....	128
Resim 54: Çarpana, Kamusal Sanat Laboratuvarı, 2011.....	129
Resim 55: Kamusal sanat Laboratuvarı, Şekerbank HES Çalışmalarına Devam Ediyor, 2012.....	130
Resim 56: Özgür Kazova Tekstil Kolektifi, 2013.....	132
Resim 57: Türk Hava Yolları Grevi, 2013.....	135

Resim 58: Mor İğne Eylemi, 2015.....	136
Resim 59: Kırmızı Kart, Yıkanınca Çıkıyor, Nevin Size Bakıyor, 2015.....	137
Resim 60: Kader Kısmet Atölyesi, serigrafi atölyesi, 2009.....	142
Resim 61: Kültürel Aracılar, 2010.....	144
Resim 62: Emek Sineması, 2010.....	145
Resim 63: Emek Sineması, 2010.....	147



## 1. GİRİŞ

Yirminci Yüzyıl'ın ilk yarısından itibaren başlayan sanat nesnesine yönelik sorgulamaların yanında, bu dönemde yaşanan dönüşüm talepleri ve toplumsal hareketlilikler sanatçıların aktivist yönlerini ortaya çıkarmıştır. Sanatçılar, savaşların ve rejim değişikliklerinin toplumlar üzerinde bıraktığı izlerden etkilenerek kendi disiplinlerinde sanatsal üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanatçıların bedenlerini de ortaya koymalarıyla, sanat pratiği anlayışı farklı bir boyuta geçmiştir. Sanatçıların, düşünürlerin de etkisiyle sanatı nesneden bağımsızlaştırarak yeni arayışlar içine girmesi, disiplinlerarası ve ilişkisel sanat pratikleri üretilmesini sağlamıştır. Galerilerden ve müzelerden çıkıp, kamusal alanlara taşan sanat pratikleri sayesinde, sanat toplumsal hayata müdahil olmuş ve aynı zamanda “izleyici” kavramının tanımı değişmiştir. Özellikle 1990'lı yıllardan sonra değişen ekonomik ve politik sistemler, kamusal alanlarda direnme odaklı eylemleri de beraberinde getirmiştir. Bu eylemler Mihail Bakhtin'in “karnavalesk”<sup>1</sup> tanımını hatırlatırken, günümüzde sanat pratikleri kapsamında da tartışmaya alınmış, “estetik-politik eylem”, “agit-prop”, “sosyal angajmanlı sanat” gibi adlar almıştır.

Bu çalışma günümüzde, sosyal ve politik reflekslerle plastik sanatlar (resim ve heykel) ve güncel sanat alanında üretim yapan, farklı sanatçıların çalışmalarını tarihsel süreçte bir arada toplamaktadır. Çerçevesi genişleyen sanat pratiği tanımı ile zaman zaman bu pratik altında toplanabilen estetik eylemler ve iktidar karşıtı sivil hareketler değerlendirilmektedir.

---

<sup>1</sup> Mikhail Bakhtin (1895-1975), Ortaçağ karnavalını hiyerarşik ve sosyal yapıların tersine döndüğü bir an olarak tanımlamıştır. Tanrının merkez olduğu resmi Ortaçağ ideolojisinin karşısında, halka ait bir mizah olarak festivaller, komik gösterileriyle panayırılar ve karnavallar yer almıştır. Bu karnaval biçimlerinde, dinsel ideolojinin merkezsizleştirilmesi söz konusudur. Böylelikle karnavallar aracılığıyla, resmi ideolojiden ayrı bir şekilde oluşan halkın mizahı, resmi ideolojinin hiyerarşisini törenselleştirilmiştir. Detaylı bilgi için bkz: Bakhtin, M; Karnavalın Romansı; der: İzzet, S; çev: Soydemir, C; Ayrıntı Yayınları, 2001, İstanbul



**Kamusal Alan** başlıklı bölümde, kamusal alan kavramının tanımı yapılmıştır. Tanımlama kapsamında, bu kavram üzerine yazan düşünürlerin görüşlerinden örneklendirmeler yapılmıştır. Jurgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Senett olmak üzere üç farklı düşünürün çerçevesinden açıklamalar yapılmıştır. Şüphesiz ki, bu üç düşünürün fikirleri derinlemesine bir tartışma ortamı yaratmaktadır. Ancak bu tezin ekseninde, kamusal alandaki sivil hareketlerin sanat pratiği ile olan ilişkisi yer alması nedeniyle, içerik dahilinde değerlendirilebilecek ana fikirler karşılaştırılmıştır. Örneğin Habermas'ın kamusal alan düşüncesi, bireylerin iletişimsel eylemde bulunduğu, demokratik bir diyalog kurma ihtimalinin olduğu bir alan fikri üzerine temellenmiştir. Bu demokratik diyalog alanı, etkileşimli ve katılımcı sanat pratikleriyle ve dolayısıyla, sanatçı ile izleyicinin kurduğu demokratik ilişkiyle benzerlik göstermektedir. Türkiye'de kamusal alanın tanımının yapıldığı başlık, tezin ilerleyen bölümlerinde yer alan Türkiye'de kamusal alanda heykel ve kamusal alanda sanat pratiklerinin, iktidar ve toplum tarafından ne şekilde karşılandığı fikrine dair teorik zemin oluşturmaktadır. Araştırmanın genel içeriğiyle ilgili olan yeni toplumsal hareketler de bu bölüm altında açıklanmaktadır.

**Kamusal Alanda Sanat Pratikleri** başlıklı bölümde, kamusal sanatın tanımının yapılmasının yanında, yeni tip kamusal sanat ve kamuya açık bir platform olarak internet ve medyanın olanaklarıyla uygulanan sanat pratikleri tartışılmaktadır. Kamusal sanatın Türkiye'deki yeri ve güncel politik olaylar karşısında sanatın kamuya ne şekilde dahil olduğu açıklanmaktadır. Kentin kültürel kimliğini iktidar desteğiyle bozuma uğratan bir proje olarak kentsel dönüşüme uğrayan bölgelerin, sanat aracılığıyla geliştirdiği direnme yöntemleri ve sanatçıların buna katkısı tartışılmaktadır.

**Türkiye'de Çağdaş Sanat ve Kamusal Sanat Pratikleri** adlı bölümde, Türkiye'de 1960'lı yıllardan itibaren gelişen sosyal politik hareketlerin, topluma ve sanata yansımaları araştırılmaktadır. İktidarlar tarafından baskılanan muhalif politik düşünceler ile özgür düşüncenin bir ifadesi olarak sanatın kurduğu paralellik açıklanmaktadır. Değişen siyasal iktidarların ve bununla bağlantılı olarak farklılık gösteren yerel politikanın, sanatçılara ve sanata karşı tavrı sunulmaktadır. Dünya çapında yaşanan politik hareketlerin ve kavramların Türkiye'deki sanat pratiklerinde ne şekilde yer bulduğu anlatılmaktadır.

**Türkiye’de Sanatçı İnisiyatifleri ve Sivil Oluşumlar** adlı bölümde, Türkiye’de sanatçıların bağımsız olarak kolektif yapılanmalar sonucu oluşturduğu inisiyatifler, toplumsal ve politik kaygılı oluşumlar ile temelinde direniş ve estetik içerikli eylemlerde bulunan oluşumlar açıklanmaktadır.



## 2. KAMUSAL ALAN

Kamusal alan, modern toplum kuramlarında ortak bir fayda sağlamaya ve bunu gerçekleştirmeye yönelik eylemlerin, düşünce ve söylemlerin üretildiği ortak bir etkinlik alanını tanımlamaktadır.<sup>2</sup> Türk Dil Kurumu'nun kamusal alan kavramı üzerine yaptığı tanım "kamuya ait, kamu ile ilgili işlerin yapıldığı yer" olarak açıklanmaktadır.<sup>3</sup> Kamusal alan kavramı Türkiye'de bir anlamda devleti ve iktidarı temsil ederken, diğer yandan halkı temsil ediyor olsa da bu kavramın en önemli özelliği temsil ettiği alanların herkese açık olmasıdır. Bir araya gelen bireylerin iletişim kurmasının kaçınılmaz olduğu kamusal alanlar, toplumdaki farklı sosyal yapılardan ve farklı ekonomik seviyelerden gelen, farklı kültürel geçmişlere ait insanların ortak kullanım alanlarıdır. Meydanlar, sokaklar ve kamuya açık olan tüm mekânlar olarak insanların bir araya geldiği kamusal alanlar, iktidarlara yönelik muhalif seslerin yükseldiği alanlar olarak da değerlendirilebilmektedir.

Bu bölümde, kamusal alan kavramı üzerine düşünceler ve kamusal alanda meydana gelen güncel politik hareketler tartışılacaktır. Düşünceleriyle dünya genelinde etkili olmuş ve bu çalışma kapsamında değerlendirilebilecek isimlerin fikirleri açıklanacaktır. Türkiye'de kamusal alanın dönüşümü ve yeni toplumsal hareketler kapsamında değerlendirilecek olan farklı coğrafyalara ait sosyal hareketler tartışılacaktır.

### 2.1.Kamusal Alan Kavramı Üzerine Düşünceler

Bu başlık altında Jurgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Senett'in yaklaşımlarına yer verilecektir. Kamusal alanın demokratik ilişkiler ve iletişim kurma olanağının olmasının temeli, bu yaklaşımlar kapsamında değerlendirilecektir.

---

<sup>2</sup>Saygı, S . (2016). « Kamusal Alanda Sözcüklerle Sanat »; Sanat Dergisi, (29), <http://dergipark.gov.tr/ataunigsfd/issue/24331/257868>; s:88, erişim tarihi : 15.01.2017

<sup>3</sup>[www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr); erişim tarihi: 15.10.2016

Avrupa’da 1960’lı yıllarda irdelenmeye başlanan kamusal alan üzerine çalışarak kamusal alanı yaratan tarihsel ve sosyal koşulları anlatan başlıca düşünürlerden biri Jürgen Habermas’tır. Kamusal alanı burjuva kamusal alanı üzerinden tanımlayan Habermas’a göre kamusal alan, demokratik diyalog kurmanın mümkün olduğu, şahısların ortak çıkarlarını ve toplumun gereksinimlerini tartışmak üzere bir araya geldikleri bir sahnedir.<sup>4</sup> Jürgen Habermas “Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü” adlı çalışmasında, kamusal alanın tarihsel ve yapısal bir izliğini sunmaktadır. Günümüzde insanların münazara edebildiği ve kamuyu ilgilendiren meseleler hakkında fikir paylaşımı yapıp çözümler üretebileceği bir yer olarak da tanımlanmaktadır. Habermas, bu tür paylaşımların yapıldığı iletişim biçimini “iletişimsel eylem” olarak tanımlamaktadır. İletişimsel eylem, bireylerin fikirlerini herhangi bir tahakküm olmadan özgürce ifade ettikleri, kimsenin üstünlük kurmadığı, eşit şartların söz konusu olduğu bir iletişim ortamını anlatmaktadır.<sup>5</sup> Kamunun, birbirine eşit bireylerden oluşan ve kamu için “iyi” olacak her şeyi aralarında müzakere edebilen kişilerden oluştuğunu düşünen Habermas, kamusal alanın doğuşunu iki gelişmeyle açıklamaktadır. Bu gelişmelerden biri On Sekizinci Yüzyıl’da Avrupa’da görülmeye başlanan eleştirel yayınlar iken, diğeri On Yedinci Yüzyıl’da eğitilmiş bireylerin bir araya gelerek bir yandan siyasi ve edebi tartışmaların yapıldığı öte yandan devlete ve iktidara karşı muhalif fikirlerin üretildiği kahvehanelerdir.<sup>6</sup> İngiltere’de 1770’li yıllarda hükümet, kahvehaneleri siyasal huzursuzlukların merkezi olarak görmüş ve burada yapılan sohbetlerin tehlikeli olduğunu beyan etmiştir.<sup>7</sup> Habermas’ın kamusal alanı, tüm bireylerin erişebildiği ve iletişime geçerek ortak bir tartışma yaratabildiği alandır.<sup>8</sup> İletişimi mümkün kılan kamusal alan gazete, televizyon, dergi, radyo, gibi iletişim araçlarıyla da ortaya çıkmakta ve dolayısıyla medyanın kamusal alanla ilişkisi de söz konusu olmaktadır.

---

<sup>4</sup>Habermas, J; “Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü”, İletişim Yayınları, 2007, İstanbul, s60

<sup>5</sup>Bıçer Olgun, H . (2017). Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett’in Kamusal Alan Yaklaşımları. *Sosyolojik Düşün*, 2 (1), 46, <http://dergipark.gov.tr/sosdus/issue/30366/321958> erişim tarihi: 15.11.2017

<sup>6</sup> Öztürk, S; “Osmanlı’da Kamusal Alanın Dinamikleri”, <http://academia.edu.tr/2369151/Osmanli%20da%20Kamusal%20Alan%C4%B1n%20Dinamikleri> erişim tarihi: 5.4.2017

<sup>7</sup> Habermas, J; agk, s137-138

<sup>8</sup> Olgun Bıçer, H; agm, s46 erişim tarihi: 15.11.2017

Oskar Negt ve Alexander Kluge, 1960'lı yılların öğrenci hareketinde de yer almış teorisyenler olarak Habermas'ın kamusal alan tanımlamasına eleştiri getirmiştir. Toplumun büyük bir kesiminin kamusal alana dâhil olma konusunda ciddi şekilde sıkıntılar yaşadığını iddia ederek, kamuya açık farklı mekânlardaki davranış biçimlerini çözümlemişlerdir. Negt ve Kluge, yaptıkları çözümlenmelerde kamusal mekânlar kolektif deneyimi örgütleyen mekânlar olarak ortaya çıkmıştır. Alışılmış "burjuva" kamusal alanının aksine "proleter" olarak adlandırılan çoğul bir kamusal alan fikri öne sürmüşlerdir.<sup>9</sup> "Proleter kamusal alan"<sup>10</sup> modelini ortaya koyan Negt ve Kluge bu modelle kamusal alanı üretim ilişkileri üzerinden tarif ederek proletaryanın hakim olduğu bir kamusal alanı tanımlamaktadır.

Hannah Arendt, sanat, kamusal alan ve ırkçılık gibi kavramlar üzerine yazarken, şiddet kavramı ve şiddetin kaynağı üzerine de yazmıştır. Arendt'e göre günümüzdeki modern dünyanın kökenleri, Antik Yunan'daki Polis yaşantısında yatmaktadır.<sup>11</sup> Hannah Arendt kamusal alanı, bireylerin bağımsız düşünebildiği, karar verme yetisine sahip hissettikleri bir alan olarak tanımlarken, kamusal alana müdahale eden devleti, şiddet araçlarını elinde bulunduran bir iktidar organı olarak görmüştür.<sup>12</sup> Antik dönemde Polis, insanların bir araya gelerek görüşlerini paylaştıkları bir yer olmuş ve bireylerin birbirlerinin bakış açısını kavrayabilmesi adına bir deneyim alanı olmuştur. Bu yönüyle Polis, felsefesini insani çoğulluk üzerine kuran Arendt için önemli olmuştur. Sennett, kamusal alanın temel özelliğinin, farklılıklarıyla ve kişisel değerleriyle bir araya gelen bireylerin, ilişki kurma fırsatı yakalamaları olduğunu düşünmektedir.

Habermas, Arendt ve Sennett'in çalışmalarında yaptıkları kamusal alan tanımlarından yola çıkarak kamusal alan, politikanın meşrulaştırılma yeri, politik cemaatin temeli ve politikanın görünürlük kazandığı bir sahne olarak tanımlanabilir.<sup>13</sup> Habermas, kamusal alanda bireylerin kendilerini ifade etmesinin politik yönüne vurgu yaparken; Arendt bunu daha da ön plana çıkarıp insanın kamusal alanda politik ifadenin gücünü vurgulamaktadır. Her iki düşünür de kamusal alanın insanlar için bir var olma biçimi

---

<sup>9</sup> Tan, P. Boynik, S.; "Olasılıklar, Duruşlar, Müzakereler: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları", İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, İstanbul, s24

<sup>10</sup> Özbek, M.; Kamusal Alan, Hil Yayınları, İstanbul, 2004, s21

<sup>11</sup> Öcal, S. B.; Hannah Arendt'te Kamusal alan Kavramının Epistemolojik Temelleri, YL Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir, 2006, s8

<sup>12</sup> Öcal, S. B.; age, s:9

<sup>13</sup> Dacheux, E.; "Kamusal Alan" Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s:19-20

olduğunu düşünmektedir. Habermas, iletişimsel eylemin kamusal alandaki varlığıyla insanların politik düşüncelerini paylaşmasının ve geçici olsa dahi çözüm önerisi üretme fırsatı yakalamalarının önemini vurgulamaktadır. Arendt'in kamusal alanı siyaset üretmenin alanı haline gelmesi sebebiyle "insan olma"nın alanı olarak yorumlamaktadır. Habermas ve Arendt'te olduğu gibi Sennett'te de kamusal alan politikanın meşrulaştırılma yeridir ve insanlar kamusal alan aracılığıyla tartışabilmekte, politik bilgiye ulaşabilmektedirler. Farklı etnik cemaatlerden bireylerin ortak bir topluluk oluşturup ilişki kurdukları alandır. Politik figürlerin yer aldığı kamusal alanda kamusal sorunlar görünür olmakta ve politika görünürlük kazanmaktadır.<sup>14</sup> Temelde bireylerin ortak meseleleriyle ilgili bir araya geldikleri, toplum içerisinde var olmak amacıyla diğer insanlarla iletişime geçtikleri yerdir.

1980'lerin sonlarından itibaren ciddi bir artış gösteren kamusal alan tartışmaları, sadece siyaset ve hukuksal alandaki tartışmalarda değil, aynı zamanda tarih, sinema, sanat eleştirileri gibi birçok sosyo-kültürel alanda gündeme gelmiştir. Günümüzde, siyasal alandaki demokrasi tartışmalarında yer alan kamusal alan ve özel alan kavramları, farklı siyasal bakışların, iktidarın ve muhalefetin tanımına göre konumlanmaktadır.<sup>15</sup> Bu nedenle kamusal alan kavramının tanımının net bir şekilde yapılmasının pek mümkün olmadığı da söylenebilmektedir. Günümüzde medya her ne kadar kültürel bir tüketim alanı haline gelmiş olsa da, bazı kuruluşların sözü geçen şirket ve iktidar yapılarının sözcüsü niteliğinde olması sebebiyle, demokratik kamusal alandan bahsetmek güçtür. İnternetin gelişmesi ve internet kullanımının yaygınlaşması ise demokratik bir alan fırsatı yaratmaktadır. Sanal düzlemde herhangi bir hiyerarşik yapılanmanın mümkün olmaması, ifade özgürlüğü için bir engel olmaması, internet kullanıcılarının her yerden bilgiye ulaşarak herkesle iletişime geçme fırsatı yakalıyor olması daha demokratik bir kamusal alan için olanak sağlamaktadır.

## **2.2.Türkiye'de Kamusal Alan**

Türkiye'de kamusal alanın bugününü anlayabilmemiz için, tarihine bakmak gerekmektedir. Osmanlı Devleti döneminde kışla, pazar yeri, cami gibi alanlar ortak

---

<sup>14</sup>Biçer Olgun, H . agk s53

<sup>15</sup> Yükseloba, Ü; Koç, C; Zarifoğlu, A; Çaldıran, E; Kaya, M; "Gezi Parkı Eylemleri: Kamusal Alanın İnşası", Eğitim, Bilim, Toplum Hakemli Dergi, s:16-17, [https://www.academia.edu/10428519/Gezi\\_Park%C4%B1\\_Eylemleri\\_Kamusal\\_Alan%C4%B1n\\_%C4%B0n%C5%9Fas%C4%B1](https://www.academia.edu/10428519/Gezi_Park%C4%B1_Eylemleri_Kamusal_Alan%C4%B1n_%C4%B0n%C5%9Fas%C4%B1) erişim tarihi: 10.04.2018

bir amaç için bir aradalık sağlamış olmasına rağmen, özellikle camiler ve kışlalar, iktidarın denetimini kolaylıkla sağlayabildiği yerler olmuştur. Kahvehanelerle ve kahvehane kültürüyle 17. yüzyılda tanışan Avrupa'nın aksine, Osmanlı'da kahvehanelerin geçmişi 15. yüzyıl'a kadar uzanmaktadır. Yaşanan toplumsal dönüşümleri yansıtan kamusal alanlar olarak kahvehaneler sosyal ilişkilerin şekillendiği kamusal alanlardır. Kahire, Mekke gibi Orta Doğu kentlerinde ilk örnekleri görülen kahvehaneler, 16. yüzyıl'ın ortalarında İstanbul'a ulaşmıştır. Başta, kahve üretiminin ve tüketiminin yapıldığı yer olarak ortaya çıkan kahvehanelerde Osmanlı Devleti döneminde özellikle erkeklerin hakimiyeti söz konusu olmuştur. İlerleyen yıllarda kahvehaneler farklı kesimlerden sivillerin buluşma yeri haline gelmiştir. Bu özelliğiyle farklı seslerin ve farklı düşüncelerin birlikteliklerine imkan sağlayan kahvehaneler, zamanla iktidara yönelik eleştirel ve muhalif söylemlerin de mekanı haline gelmiştir. Bu nedenle, başta iktidar olmak üzere toplumun farklı kesimlerinde tepki çekmiş ve hatta 17. yüzyılda tehlikeli olarak görülen pek çok kahvehane kapatılmıştır.<sup>16</sup> 19. yüzyılda “kamusallık” kavramı, “devlet” anlamı kazanmıştır. O zamanlar Arapça kökenli kelimeler olan “amme” ve “umum” kelimeleri yaygın olmasına rağmen devletle ilişkili olarak kullanılmazken, “kamu” kelimesinin kendisi bu dönemde devletle ilişkili bir anlam kazanmıştır. “Derlemek” “toplamak” anlamlarına da gelen kamu kelimesi, “tüm” ve “hep” anlamlarını vermek için de kullanılmıştır. Bir Osmanlı aydını olan Şemseddin Sami<sup>17</sup> “kamu” kelimesinin karşılığına “düvel” yani “devletle ilgili olan” anlamını da eklemiştir.<sup>18</sup> Kamu ve kamusal kavramları Osmanlı Devleti döneminde her ne kadar devletle ilişkili anlamlara gelse de, kamusal alanlar sivil hareketliliklere ve özgür düşüncelere sahne olmuştur.

1908 yılındaki<sup>19</sup> siyasi seçimler, Osmanlı Devleti döneminde kamusal alana yansıyan siyasi temelli toplumsal hareketlere sahne olmuştur. Halkın doldurduğu sokaklarda mitingler düzenlenmiş, afişler ve bildiriler basılmış, kahve konuşmaları organize

---

<sup>16</sup> Yaşar, A; “Osmanlı Şehir Mekanları: Kahvehane Literatürü”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, sayı 6, 2005, s: 239

<sup>17</sup> Şemseddin Sami (1850-1904), Arnavut asıllı Osmanlı yazarı, ansiklopedist ve sözlükçüdür.

<sup>18</sup> Akşit, E; Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye’de Kamusal Kavramının Dönüşümü ve Dışladıkları, [http://www.politics.ankara.edu.tr/dergi/pdf/64/1/1-aksit\\_ekin\\_elif.pdf\\_s4](http://www.politics.ankara.edu.tr/dergi/pdf/64/1/1-aksit_ekin_elif.pdf_s4) erişim tarihi: 11.10.2015

<sup>19</sup> “1908 Devrimi” olarak da geçen tanım, İkinci Meşrutiyet (1908-1918) olarak adlandırılan dönemdir. Bu dönemde, siyasi katılımın genişletilmesi ve demokratikleştirilmesi desteklenmiş, çok partili genel seçimler yapılmıştır.

edilmiş ve protesto yürüyüşleri düzenlenmiştir. Grevlerle ve eylemlerle sokaklardaki hareketlilik sürerken, sahne sanatları da bu gündemden etkilenmiştir. Aynı dönemde, Samsun limanında yerel bir tiyatro grubu, liman işçilerinin boykotunu konu alan bir komedi oynamıştır. Bu komedi, politik sokak tiyatrosunun Osmanlı'daki ilk örneklerinden biridir. 1908'den sonra politik tiyatro güçlü bir şekilde gündeme gelmiş, özellikle İstanbul'da meydanlarda çok sayıda kitlesel tiyatro gösterimleri yapılmıştır.<sup>20</sup> Bu oyunlar, sahnelendiği sırada izleyicilerin yeni rejim hakkındaki sloganlarıyla zaman zaman kesintiye uğramış, toplumdaki duygusal yoğunluk, oyunların sahnelendiği gecelerde tekrarlanmıştır.<sup>21</sup> Bu olay aynı zamanda, sanatın kamu üzerinde yarattığı politik ve duygusal etkiyi göstermektedir.

Jürgen Habermas'ın 1962 yılında yayınlanan ve kamu ile kamusal tartışmalarında önemli bir yer tutan eseri "Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü", yaklaşık olarak otuz beş yıl sonra 1997 yılında Türkçe'ye çevrilerek yayınlanmıştır. O güne kadar var olan kamusal alan tartışmaları, Habermas'ın eserinin de etkisiyle Türkiye için yeni boyutlar kazanmıştır.<sup>22</sup> Habermas kitabında kamusal alanı, iletişimsel eylemin mümkün olduğu ve bireylerin kendilerini ifade edebildikleri politik bir alan olarak tanımlarken, Türkiye, devletin ideolojisini topluma empoze ettiği bir alan olarak kamusal alanı deneyimlemektedir. Habermas'ın, toplum bireylerinin fikir alışverişlerinde bulunduğu bir alan olarak tanımladığı kamusal alan, Türkiye'de "kamusal alanın kime ait olduğu" sorusuyla da gündeme gelmiştir.<sup>23</sup> Avrupa'da modernleşme sürecinde aristokrasinin, Amerika'da modernleşme sürecinde ise burjuvazinin yani toplumların sosyal kesimleri önemli bir rol oynarken, Türkiye modernleşmesinde belirleyici güç bürokrasi olmuştur.<sup>24</sup> Bu nedenle Türkiye'de kamusal alan Batı'dan farklı olarak deneyimlenmiş ve farklı tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

### **2.3. Kamusal Alanda Yeni Toplumsal Hareketler ve Sivil Toplum**

<sup>20</sup> Burada İkinci Meşrutiyet'le değişen toplum düzeninin ve sanatçılara tanınan özgürlüklerin etkisi olmuştur. Bu dönemde politik sorunlar daha rahat bir şekilde ele alınabilmektedir.

<sup>21</sup> Çetinkaya, Y. D; "1908 Devrimi'nde Kamusal Alan ve Kitle siyasetinde Dönüşüm", İstanbul Teknik Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, sayı 38, 2008 s: 125

<sup>22</sup> Aşıkutlu, T; Türkiye'nin Kamusal Alan Tecrübesi, [http://www.academia.edu/5233990/T%C3%BCrkiye'nin\\_Kamusal\\_Alan\\_Tecr%C3%BCbesi](http://www.academia.edu/5233990/T%C3%BCrkiye'nin_Kamusal_Alan_Tecr%C3%BCbesi) s2, erişim tarihi: 11.10.2015

<sup>23</sup> Aşıkutlu, T; age, erişim tarihi: 11.10.2015, s5

<sup>24</sup> Aşıkutlu, T; age, erişim tarihi: 11.10.2015, s7



“Sivil toplum” kavramı özellikle 1990’larda çokça tartışılan bir kavram olmuştur. Feminizm, eşcinsel özgürlük hareketi, barış hareketi, çevrecilik hareketi gibi 1980 sonrası ortaya çıkan yeni toplumsal hareketler de sivil toplum kavramı çerçevesinde anlaşılmaya çalışılmıştır.<sup>25</sup> Sivil toplum kavramı, yeni toplumsal hareketlere ilişkin kuramların ve karşılaştırmalı analizlerin merkezinde yer almaktadır.

Sivil toplum üzerine yapılan tartışmaların çoğunun temelinde, sivil toplumla devlet arasındaki ayrımın, sivil toplumun baskıcı ve müdahaleci devletin karşısında olduğu yönündedir.<sup>26</sup> Fransız düşünür ve akademisyen Ernest Gallner’agöre sivil toplum, devlet iktidarının egemenliğinin kurulmasını önleyen hükümet dışı örgütler kümesidir. John Keane içinse sivil toplum, potansiyel olarak otoriter, özgürlüğü kısıtlayıcı devlet karşısındaki özel özgürlük alanıdır. Jean L. Cohen ve Andrew Arato’ya göre ise sivil toplum, ekonomi ve devlet arasında yer alan özellikle gönüllü örgütleri, toplumsal hareketleri ve kamusal iletişim formlarını kapsayan, sınıf temelli olmayan kolektif bir eylem alanıdır.<sup>27</sup> Karmaşık, farklılıkları içinde barındıran heterojen bir sivil toplumun varlığı demokrasinin temel bir koşulu olarak sunulmaktadır.<sup>28</sup> Sivil toplum kavramı, yeni toplumsal hareketlerin doğasını ve özelliğini kavramada önemlidir. Çevre duyarlılığı, kadın hakları, barış talepleri gibi küresel konularda örgütlenen yeni toplumsal hareketler devlet dışında yeni iktidar merkezleri oluşturmuştur.

Yeni toplumsal hareketleri tartışmadan önce, “toplumsal hareket” deyiminin açıklanması gerekmektedir. Toplumsal hareket terimi, 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan toplumsal ve politik hareketleri tanımlamakta kullanılmaktadır. Arato ve Cohen<sup>29</sup> toplumsal hareketleri tanımlarken üç farklı sınıflamayla önermede bulunmaktadır. İlk model, duyguları kontrolden çıkmış isyankâr ve gürültücü kalabalığa aittir. Bu model, sosyalist devrimleri ve işçi hareketlerini dehşetle izleyen kitlenin, olayları algılama biçimidir. İkinci model, çoğunluğunu yoksulların oluşturduğu alternatif kaynaklar geliştirmek durumunda olan topluluklardır.

---

<sup>25</sup>Ozan, E. D; “Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinlerarası İlişkiler” içinde “Sivil Toplum” Hazırlayanlar: Atılğan G; Aytekin, A; Yordam Kitap, 3. Basım, 2013, İstanbul, s: 99

<sup>26</sup>Ozan, E. D; agk, s: 100

<sup>27</sup> Ozan, E. D; agk, s101

<sup>28</sup> Wood, E. M; Kapitalizm Demokrasiye Karşı: Tarihsel Maddeciliğin Yeniden Yorumlanması, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008 s:287-301’den aktaran Ozan, E. D; “Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinlerarası İlişkiler” içinde “Sivil Toplum” Hazırlayanlar: Atılğan G; Aytekin, A; Yordam Kitap, 3. Basım, 2013, İstanbul, s: 101

<sup>29</sup> Arato, A. & Cohen, J. “Civil Society an Political Theory” Cambridge: MIT Press, 1992

Dikkatlice hazırlanan taktiklerle yapılan grevler, oturma eylemleri, işgaller gibi kolektif eylemlerden oluşmaktadır. Arato ve Cohen'in yeni toplumsal hareketler olarak tanımladığı, öncesindeki toplumsal hareketlerin özelliklerinden farklılıklar gösteren hareketlerdir. Ekolojist, feminist, barış odaklı yeni toplumsal hareketler, akademik araştırma temellidir. İşçi hareketi, kapitalist sınıftan ekonomik bir kazanç elde etmeyi hedeflerken, yeni toplumsal hareketler önceden hesaplanmış bir maddi kazanç elde etmeyi hedeflememektedirler.<sup>30</sup> Bu türden bir farkla yeni toplumsal hareketler, işçi hareketlerinden yapısal olarak ayrılmaktadır.

Yeni toplumsal hareketler, sınıfsal ve hiyerarşik hiçbir özelliği olmayan esnek yapıda ve toplumsal kaygılarla şekillenen hareketlerdir. 2000'li yıllara kadar olan süreçte öğrenci hareketleri, feminist, LGBTİ, çevreci hareketler bu kavram içerisinde değerlendirilmiştir. 20. yüzyılın son yıllarında özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde genelde "kimlik siyaseti" başlığı altında toplanan ve asıl olarak feminist, gay, lezbiyen ve ırk temelli mücadelelerden doğan çeşitli hareketler baş göstermiştir. Bu hareketler otonomiye<sup>31</sup> vurgu yaparak hiyerarşiyi ve liderleri reddetmişlerdir. Özdeşlik ya da kimliğin dayatıldığı ve farklılıkların inkâr edildiği yapıları reddetmişlerdir. Demokratik örgütlenme ve bağımsızlığın ön planda olduğu, eşgüdümlü dayanışma gruplarının oluşturulduğu deneyimler yaşanmaktadır.<sup>32</sup> Bu tür demokratik oluşumlar, 1990'lı ve 2000'li yıllardaki iktidar karşıtı hareketlerde görülmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısında, iki farklı model üzerinden ilerleyen protesto hareketleri ve isyanları Antonio Negri ve Michael Hardt "çokluk" kavramı ile bir araya getirerek yeniden yorumlamışlardır. Birinci model, merkezi önderliğin olduğu daha geleneksel bir örgütlenme biçiminin kurulduğu modeldir ve işçi sınıfı siyaseti bu modele örnek olarak gösterilebilmektedir. Birinci modelin tam tersine ikinci model, farklılıklara ve bu farklılıkların ifadesine açıktır, kendi mücadelesini otonom olarak sürdürme hakkına dayanmaktadır. Irk, toplumsal cinsiyet gibi konularda mücadele ederek gelişmiştir. Yeni bir ağ modeli olan çokluk kavramı ise, bu seçeneklerin ikisini de farklı bir biçim

---

<sup>30</sup> Downing, J. D. H.; "Radikal Medya: İsyancıların İletişimi ve Toplumsal Hareketler" içinde "Toplumsal Hareketler, Kamusal Alan, Ağlar", s:54, yayına hazırlayan: Doğanay, Ü; çev: Doğanay, Ü; Taş, O; Özdemir, İ; İmge Kitabevi, 2017, Ankara

<sup>31</sup> Otonomi (autonomie), özerklik anlamına gelen Fransızca kökenli kelimedir. Hiyerarşiyi ve gizliliği reddeden bireylerin bir aradalığıyla oluşan bir düşünce ve dayanışma birliğidir.

<sup>32</sup> Hardt, M. & Negri, A; Çokluk/İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi, Ayrıntı Yayınları, 2011, s103

altında toplayıp yaşatmaktadır.<sup>33</sup> Çokluk, adından da anlaşılacağı gibi, bir tekilliğe ya da tek bir özdeşliğe indirgenemeyecek sayısız farklılıktan oluşmaktadır. Kültür, ırk, etnik köken, toplumsal cinsiyet konularındaki farklılıklar kadar; farklı emek biçimlerini, farklı yaşam tarzlarını, farklı dünya görüşlerini de kapsamaktadır. Toplumsal üretime katılan tüm figürlerden oluşan, toplumsal farkların korunduğu bir çoğulluktur. Çokluk, “halk” gibi bir özdeşlik, “kitle” gibi bir türdeşlik içermemektedir. Çokluğa mensup bireyler, iç farklılıklarıyla var olarak birlikte hareket etmelerini sağlayacak ve iletişim kurmalarını sağlayacak ortak paydada buluşmak zorundadırlar.<sup>34</sup> Negri ve Hardt’ın tanımladığı çokluk kavramındaki ağ biçimi örgütlenmeler, Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin geliştirdiği yatay örgütlenme biçimi olan “rizom”<sup>35</sup> (köksap) kavramına da referans vermektedir. Deleuze ve Guattari’ye göre, rizomatik toplum yapısı merkezsizdir ve hiyerarşik bir yapı söz konusu değildir. Merkezi olmadığı için yok edilemez ve yine merkezi olmadığı için her an yüzeye çıkıp etkili olması söz konusu olabilmektedir.

### 3. KAMUSAL ALANDA SANAT PRATİKLERİ

---

<sup>33</sup> Hardt, M. & Negri, A; agk, s235

<sup>34</sup> Agk, s12-13

<sup>35</sup> Rizom kavramı, Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin “Bin Yayla” (1980) kitabında geliştirdikleri kavramlardan biridir. Kelime kökeni olarak botanik bilimine ait olan rizom, “köksap” anlamına gelmektedir. Başı ve sonu olmayan, barındırdığı kesişen çizgilerle çok merkezli yapıdadır.

Bu bölümde, kamusal alanda sanat uygulamalarından bahsedilecektir. 20. yüzyılda ve özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanat pratiklerinin ve sanatın düşünsel boyutunun dönüşüm geçirmesiyle sanatçılar farklı ifade yolları arayışına girmiştir. Krizler ve toplumsal hareketliliklerin de devreye girmesiyle kamusal alanda ifade olanakları aranmış, aktivist ve toplumsal meselelere yönelik kaygısı olan sanat pratikleri araştırılmıştır. 1960'lar ve izleyen yıllar, toplumsal hareketlerin yoğun olarak yaşandığı, dönüşüm taleplerinin arttığı ve farklı ülkelerde eş zamanlarda paralel düşüncelerin ortaya çıktığı dönemdir. Yarım yüzyıl içinde atlatılan ve büyük travmalara yol açan iki dünya savaşının sonuçları her alanda kendini göstermiştir. Değişen içeriklere paralel olarak farklılaşan malzemelerin sanat pratiklerine dahil olmasıyla başlayan süreç, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatçının, işine bizzat bedenini dahil etmesiyle günümüze kadar devam edegelmiştir. Bahsi geçen yarım yüzyılı aşan döneme kronolojik olarak baktığımızda, her ne kadar farklı ülkelerde farklı zamanlarda yaşanan hareketleri görsek de, günümüz sanatçılarının –özellikle avangard tutumu savunan sanatçıların- öncüllerine istinaden sanat kurumlarıyla daha barışık olmasına karşın, kamusal alanlardan da uzak durmadıkları fark edilmektedir. Katılımcı sanat, kamusal sanat, performans gibi izleyiciyle ilişki kurma odaklı sanat pratikleriyle üretimde bulunan sanatçılar, sanat kurumlarına izleyici çekmektense, kamusal alana dahil olup onlarla yakın ilişki kurabilmişlerdir.

20. yüzyılın başlarından itibaren, öncesinde olağanüstü kavramlarla tarif edilen sanat ve sanatçı kavramları sorgulanır olmuştur. Geleneksel sanat anlayışının reddedildiği, sanatın hayatla buluşturulması gerekliliği düşüncesi söz konusudur. 1960'lı yıllar ve sonrasında sanatçıların sosyolojik ve politik yönelimleriyle şekillenen bir sanat pratiği, dünyadaki dönüşüm talepleriyle paralel özellikler göstermiştir. Situasyonist Enternasyonal sanat pratiğini, siyasal ve kültürel değişimlerin merkezinde bir dönüşüm deneyimi olarak sunmuştur. Kamusal alanda sanatın hayatla kesiştiği noktalar üzerine tartışmak, Situasyonist Enternasyonal'e değinmeyi gerektirmektedir.

### **3.1. Situasyonist Enternasyonal**

Şiirin, sürrealistlerde olduğu gibi devrimci bir unsur olarak görüldüğü Situasyonist Enternasyonal'de dil, iktidarla isyan arasındaki çatışmanın odağına yerleştirilmiştir. Sözcüklerin altüst etme gücüne sahip olduğu düşünülmekte ve dilin muhalif gücüne

duyulan inanç vurgulanmaktadır. Situasyonistler, gerçeküstücülerin “devrimin hizmetinde şiir” sloganını “şiirin hizmetinde devrim” olarak tersine çevirmiştir.<sup>36</sup> Situasyonistler, “derive” (sürüklenme), “detournement” (yön değiştirme), “urbanisme unitaire” (birleştirici kentleşme) gibi gündelik hayat pratiklerine dair kavramlarla kültürel sisteme karşı direnç noktaları oluşturmuşlardır. Kendi sanatsal uygulamalarında detournement (var olanı çalarak değiştirme) pratiğini uygulamışlardır. Kent yaşamıyla bağlantılı olarak, “sürüklenme” anlamına gelen “derive”, toplumdaki bireylerin duygularını ve davranışlarını araştıran bir dal olarak psikocoğrafya kavramının uygulamalarından biridir. Derive ve psikocoğrafya, kentin gündelik yaşamını değiştirecek olan ve yeni durumlar oluşturacak olan devrimci stratejilerdir. Bu türden deneysel araştırmalarla iç içe olabilecek bir kentin tasarımı, sanat, mimari ve teknik gelişmelerin kaynağı olan “Birleştirici Kentleşme” adı verilen teoridir. Sanatın gerçekleştirilmesi de zaten gündelik yaşamla oynanması ve dolayısıyla kent ortamına müdahale edilmesi anlamına gelmektedir. Bu kavramların oluşumunda, Situasyonistler’i etkileyen düşünürlerden biri olan Henry Lefebvre’nin gündelik hayat üzerine geliştirdiği eleştirilerin payı bulunmaktadır. Lefebvre, 1946 yılında yayınlanan “Gündelik Hayatın Eleştirisi” adlı kitabında, Marksist okumanın ekonomi ve felsefe düzleminde kalmasının yetersiz olduğunu, kapitalist sistemin gündelik hayatın içinde örgütlenmesi nedeniyle devrim düşüncesinin gündelik hayatı asla göz ardı etmemesi gerektiğini savunmaktadır. Devletin ideolojik yapılarının devamını sağlayan bir kültürel alan olarak gündelik hayatın kesintiye uğratılması, devrim pratiğini gerçekleştirebilme özelliğine sahiptir.<sup>37</sup>

Situasyonist Enternasyonal’in kurulduğu 1957 yılındaki bildirimlerinde Guy Debord “şiirsel özne ve nesnelere çoğaltarak bunların arasında oyunlar örgütlemek” gerekliliğinden bahsetmektedir.<sup>38</sup> “Oyun”u merkezine alan Situasyonist görüşte “kurulmuş durum”, ortaklaşa bir örgütlenme ile bilinçli olarak kurulmuş bir “hayat anı”dır. Yaşamı kökten değiştirmeyi hedefleyen Situasyonist yaklaşım, estetik ve politik araçların sadece teorik değil pratik olanaklarını da araştırmaktadır. Situasyonistler, alışılmış anlamda sanat yapmanın kültür endüstrisine yönelik pazarlanabilecek bir tüketim nesnesi sunmak olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle,

---

<sup>36</sup>Aksoy, Ö; “Situasyonist Enternasyonal ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı”, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2008

<sup>37</sup> Agk, s44

<sup>38</sup> Marcus, G; Ruj Lekesi Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi, çeviri: Koca, G; İstanbul, Ayrıntı Yay., 1999, s.198

sanat pratiklerinde de resim, heykel gibi geleneksel bir sanat nesnesi üretmemektedirler. Kolektif üretimin yapıldığı, imzasız ve isimsiz çalışmalar olduğu, yayım için herhangi bir hak talebinin olmadığı çalışmalar yapılmıştır. Situasyonist eylemler ise, olgulara doğrudan müdahale eden eylemlerdir. Var olanı çalarak değiştirme anlamına gelen detournement tekniği Situasyonist uygulamalardandır. Bu uygulamalarla dada kolajlarında ve hazır-nesne yapıtlarda da karşılaşmaktadır.

Paris'teki Mayıs 1968 ayaklanmalarının duvar yazıları, Situasyonist Enternasyonal'in isyancılar üzerindeki etkisini göstermektedir. *“Tanrı öldü, ardından da sanat”*, *“çok tüketen az yaşar”*, *“kaldırım taşlarının altında kumsal var”* bu sloganlardan bazılarıdır. Öğrenci hareketi olarak başlayan isyan, işçilerin, işsizlerin ve farklı meslek gruplarından insanların katılımıyla büyümüştür. Bu aslında Situasyonistler için gündelik yaşam içinde devrimin başlamasını sağlayabilecek bir isyan olmuştur. Herhangi bir örgüt yapılanması olmadan başlayan isyanla başlayan sorgulamalardan biri de, Sorbonne Üniversitesi'nde öğrencilerin, sanatçıların ve eleştirmenlerin katıldığı sanat tartışmaları olmuştur. Bu tartışmaların yanında, devrim pratiğini uygulamaya aracılık eden mekânlardan biri de üniversite sanat atölyeleri olmuştur. Paris Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde baskı atölyesini ele geçiren ressamlar burada 68 isyanının afişlerini hazırlamıştır.



Resim 1:

Populaire'in

afiş: "Polis Güzel Sanatlar'da boy gösteriyor. Güzel Sanatlar sokakları

afişliyor." <http://www.lemondedesados.fr/mai-68-saffiche-aux-beaux-arts-de-paris/> erişim

tarihi: 15.08.2018

Atelier

hazırladığı bir

Situasyonist Enternasyonal'in detournement tekniğinin ilk örneği, Marcel Duchamp'ın "Pisuvan"na kadar gitmektedir. 1990'lı yıllar, bu tekniğin yani orijinal sanat yapıtının değiştirilerek ya da müdahale edilerek kullanılmasının yaygınlaştığı yıllardır. Bu yıllarda sanatçılar bu teknikle eserin biricikliğini sorguladıkları işler üretmiştir. Sherrie Levine, 1996 tarihli altın varaklı pisuvan yapıtı "Buda" ve sanat tarihinden yapıtları fotoğrafladığı çalışmalarıyla eseri kendine mal etmektedir. Nicolas Bourriaud da bu bağlamda, Postprodüksiyon (2002) adlı kitabında, "postprodüksiyonu"un kelime anlamından yola çıkarak günümüz çağdaş sanat örneklerinin okumasını yapmıştır.



Resim 2: Marcel Duchamp, "Fountain", 1917

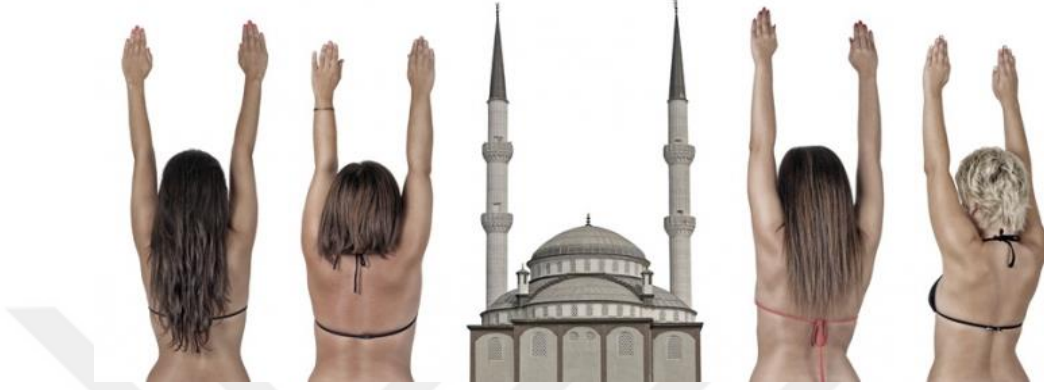
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> erişim tarihi: 15.08.2018



Resim 3: Sherrie Levine, Buddha, 1996 <https://www.thebroad.org/art/sherrie-levine/fountain-buddha> erişim tarihi: 15.08.2015



Bu kapsamda Türkiyeli sanatçılardan Extramücadele projesiyle Memed Erdener örnek verilebilir. Memed Erdener'in 1997 çıkışlı projesi Extramücadele, kullandığı politik imgelerle kolektif hafızada yer eden görselleri resim, heykel, poster, çıkartma, animasyon gibi çalışmalarla gerçekleştirmektedir.



Resim 4: Extramücadele, “Eller Yukarı”, 2008,

<http://www.extramucadele.com/tr/isler/fotograflar/eller-yukari> erişim tarihi: 15.08.2018

### 3.2. Yeni Tip Kamusal Sanat

Günümüzde bazı güncel sanat uygulamaları, siyasi ve toplumsal jestler üretmektedir. Bu durum dikkate alındığında, bu sanat uygulamalarının bir tür toplumsal-kültürel hareket haline gelebildiği söylenebilmektedir.<sup>39</sup>Komünite temelli sanat, proje temelli sanat ya da yeni tip kamusal sanat, kamuya açık olarak ortak bir çalışma pratiğiyle oluşturulmaktadır. Pasif izleyicinin aktif bir katılımcıya dönüştüğü, sanatçıyla ve sanat eseriyle arasında sınır kalmadığı bir deneyim sunmaktadır. Sanat tarihine bakıldığında Marcel Duchamp'ın sanat nesnesine getirdiği yeni anlam ve Joseph Beuys'un herkesin sanatçı olabileceğine dair yarattığı anlam kırılmalarının, yeni tip kamusal sanatın öncülü olduğu görülmektedir.

Yeni tip kamusal sanat deneyimi demokratik bir katılımcılık esasına dayanmaktadır. Son yıllarda “alan” ve “oturum” talebine yönelik hakların çiğnenmesine karşı şekillenen direnişin ve “şehir” hakkındaki hakların korunması arayışının öne çıktığı

<sup>39</sup> Tan & Boynik; a.g.e. s140

görülmektedir. Bu direniş bağlamında sanatın ne tür roller üstlenip ne tür ittifaklar kurabileceği, sanat uygulamalarının kentsel gündemde beliren yeni konuları tüketen jestler mi ürettiği yoksa alternatif direniş platformu kurmaya yönelik çeşitli aktörleri bir araya getirmekte işlevsel olup olmadığı tartışmalı bir konudur.<sup>40</sup> Kamusal sanat pratikleri, çoğunlukla ilişkisellik ve süreç ile oluşmaktadır. Gündelik hayata doğrudan müdahale etmekte ve sanatçıyla izleyicilerin arasında bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Kamusal sanat, günümüzde basit bir biçimde durağanlaşmış, bitirilmiş ve kapatılmış biçimlerle yetinmemektedir. Bunun yerine açık uçlu, sürekli dönüşen, katılımcı, iş birliğine dayalı bir oluşun altını çizmektedir. Bireyler arasında gerçekleşebilecek diyalog ve iş birliğini cesaretlendirerek toplumsal ilişki üretimini üstlenen, sürekli çalışan bir makine olarak ya da ortak çıkarlar geliştiren bir tür kolektif eylem laboratuvarı olarak işlerlik kazanmaktadır.<sup>41</sup> Antonio Negri ve Michael Hardt'ın "Çokluk" adlı yapıtında bahsettiği:

*"Sanat ancak bir kolektifleşme sürecinin içerisinde yaşayabilmektedir. Tabiri caizse her zaman demokratiktir -onun üretici mekanizması, ortaklıklar, yeni ortaklıklar içinde bir araya gelen bir dil yetisi, sözcükler, renkler, sesler üretmesi anlamında demokratiktir. Estetik yanılmadan kurtulmak için yalnızlıktan kaçmak gerekir; sanat inşa etmek için, kolektif olarak özgürleşmeyi inşa etmek gerekir."*<sup>42</sup>

Tanımlaması bu noktada açıklayıcı olmaktadır.

Sanatçı, oluşturduğu ürününü kamusal alanda paylaştığında zaten toplumla ilişki içine girmiş bulunmaktadır. Kamusal sanatta ve yeni tip kamusal sanatta ise bu ürünün / sanat pratiğinin ortaya çıkması sırasında sürece dahil olan dahil olabilen, kurgusuna müdahale edebilen ve sanatçıyla ilişki kurabilen bir toplumsal yapı söz konusudur. Bu toplumsal yapı minör bir topluluk, belirli bir kültürel yapı, bir grup mahalle sakini ya da farklı kimliklere sahip ve kendi isteğiyle sürece dahil olan bir topluluk olabilmektedir. Yeni tip kamusal sanat deyimi, hem kamusal alanda, kamusal olan ile birlikte topluluklara açık ve katılım beklentisi ile oluşturulacak bir eylem olarak tariflenmektedir.<sup>43</sup> Yeni tip kamusal sanat, bir sanatçının toplumsal meselelere dayalı

---

<sup>40</sup> Tan & Boynik; a.g.e. s141

<sup>41</sup> Tan & Boynik, a.g.e. s140

<sup>42</sup> Negri, A; Sanat ve Çokluk, Monokl Yayınları, çev: Sönmezgil, S; 2013, s63

<sup>43</sup> Eğrikavuk, I; Boynudelik, Z. İ; Sanat Dünyamız dergisi, Yapı Kredi Yayınları, sayı 97, İstanbul, s218

içerikle ya da bir toplulukla ürettiği bir çalışmanın, galerilerde ve müzelerde sergilenmesi değil, demokratik katılımın olduğu, kararların birlikte alındığı, tüm katılımcıların süreci deneyimlediği ve hayata doğrudan müdahil olan bir eylem biçimidir. Toplumsal temelli projelerin ya da yeni tip kamusal sanatın, toplumda geniş kitleler tarafından “duyulabilir” olmasından ziyade geniş kitleler tarafından “deneyimlenebilir” olması ve projeye dahil olanların kendi meselelerini bizzat kendilerinin ne şekilde temsil ettiği önemlidir.<sup>44</sup>

Yeni tip kamusal sanat pratiklerinde, kamuyu ilgilendiren bir problemin seçilerek projenin oluşturulması, sanatçının bu problemle zaten uğraşıyor olmasına bağlı değildir. Bu problemle yüz yüze yaşayan toplulukla yani projenin ortakları aracılığıyla, sanatçı tarafından problemin deneyimlenmesi söz konusu olmaktadır. Projenin gerçekleşme süreci, fikrin sanatçı tarafından ortaya çıkarılıp problemin merkezindeki topluluk tarafından dönüştürülmesi sürecidir. Aynı zamanda yeni tip kamusal sanat kriterlerine uyan bir pratiğin, sanatçı ile katılımcıların arasında hiçbir hiyerarşik yapılanmanın olmadığı, sanatçının herhangi bir otorite kurmadığı ve demokratik bir anlayışın hakim olduğu bir yapıda olması gerekmektedir. Gerçekleştirilen projelerin organik, dönüşüme açık ve deneyimlerin aktarımının söz konusu olduğu bir sistemi olmalıdır. Gündelik yaşama dair sorunlar, bu sorunlara yönelik projelere tam demokratik bir katılım yeni tip kamusal sanatın gerekliliklerindedir.

### **3.3. Sokak Sanatı ve Grafiti**

Sokak sanatı ve grafiti, farklı anlamlara sahip olsa da temelde aynı kaygılara sahiptir. Yazı kökenli grafiti, yazının vurgusuz ve renksiz yapısını, resimsel ve estetik boyutu olan etkili bir dille görselleştirmektedir. Tarihi Eski Mısır'a kadar uzanabilen grafitinin etimolojik kökeni, antik kent Pompei'deki duvar yazılarına kadar uzanmaktadır.<sup>45</sup> Grafiti kelimesi, Yunanca yazmak, çizmek anlamına gelen “graphein” kelimesinden gelmektedir. Antik şehirlerin duvarlarında “ben buradayım” gibi cümlelerin yanında erken politik mesajlar olarak adlandırılacak yazılar mevcuttur.

---

<sup>44</sup>Eğrikavuk I & Boynudelik Z; agk, s131

<sup>45</sup> Çakı, S; Türkiye’de Graffiti ve Sokak Sanatı, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2015, s3

Grafiti, eleştiri mekanizmasını tetikleyen karikatür, naiflik ve normalleştirmeyi içine alan çocuk resimleri ile bağlantılıdır. Grafiti bugünkü bilinen anlamıyla 1960'ların sivil haklar ve politik hareketlerin ön planda olduğu savaş karşıtı eylemlerin etkili bir ifadesi olarak ortaya çıkmıştır.<sup>46</sup> Doğu Almanya'da yaşayanların Batı Almanya'ya kaçmalarını engellemek amacıyla 1961 yılında yapıp 1990 yılında yıkılan Berlin Duvarı'na yapılan grafitiler, toplumsal hafızayı canlı tutmada politik bir tavır olarak grafitinin yerini gösteren yapılardan biridir. Bir grafiti biçimi olarak duvar yazısı (graffito), özellikle 20. yüzyılda siyasi bir araç olmuştur. Bu dönemde yükselen baskıcı rejimler, grafitinin karşıt görüşler tarafından uygulanmasına neden olmuştur. Almanya'da 1930'lu yıllarda duvarlarda Nazilerin anti-semitist grafitilerine rastlanmaktadır.



Resim 5: East Side Gallery, Berlin,

<https://www.mtholyoke.edu/~skark20a/classweb/Famous%20Images.html> erişim

tarihi:15.08.2018

Türkiye'de grafiti ve sokak sanatının ortaya çıkması 1980'li yıllara denk gelse de yükselişi 2000'li yıllarda yaşanmıştır. İstanbul'un tren garlarında ve Beyoğlu, Cihangir, Kadıköy, Karaköy gibi semtlerde grafiti, stencil (şablon tekniği) ve mural (duvar resmi) örnekleri bulunmaktadır. "Turbo", "Nuka", "Wicx" gibi isimler

<sup>46</sup> Satıcı, F; Sanatta Bir Özgürleşme ve Kapatılma Biçimi Olarak Grafiti", Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim Bölümü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim Öğretmenliği Bilim Dalı, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul, 2009, s17-20

Türkiye’deki sokak sanatı ve grafiti sanatçılarındandır.<sup>47</sup> Türkiye’de illegal bir uygulama olan grafitinin protest ve direnişçi bir içerikte olmasına karşın, belediyelerin iş birliği ile yapılan çalışmalarla legal ve ehlileştirilen bir yapıya dönüşmektedir.



Resim 6: Turbo, <http://www.miamigraffiti.com/writer.php?id=Turbo> erişim tarihi: 15.08.2018

16 Eylül 2012’de, kentsel dönüşüm projeleri kapsamında yıkılan Tarlabası’nda “Street Art Festival” kapsamında Beyoğlu Belediyesi’nin de destekçileri arasında olduğu bir “Renovation Tarlabası” adlı sokak sanatı etkinliği gerçekleştirilmiştir.



<sup>47</sup> Çakı, S; agk, s21



## Resim 7: Renovation Tarlabası

[https://www.google.com.tr/search?q=istanbul+street+art+festival+tarlaba%C5%9F%C4%B1&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi76K3F5a7eAhWOiIsKHRGJCdoQ\\_AUIDigB&biw=1536&bih=732#imgsrc=nGSKkyFBBAkyyM](https://www.google.com.tr/search?q=istanbul+street+art+festival+tarlaba%C5%9F%C4%B1&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi76K3F5a7eAhWOiIsKHRGJCdoQ_AUIDigB&biw=1536&bih=732#imgsrc=nGSKkyFBBAkyyM): erişim tarihi: 15.08.2018

Kulluk Sokak'ta bulunan sekiz katlı bir binanın dış yüzeyi ile altı katlı bir binanın iç ve dış yüzeyinin tamamı grafiti ağırlıklı çalışmalarla kaplanmıştır. Soylulaştırma projelerinin uygulandığı bölgelerde bu türden sanat etkinliklerinin yapılması, yıkımın kabul edilebilir ve normal bir süreç olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Kamusal Sanat Laboratuvarı aynı sene içinde Street Art Festival'i boykot etme çağrısında bulunmuştur. Bu festivalin küratörü Pertev Emre Taştaban ise eleştirileri "yıkıma destek amacıyla olmadıklarını, bölgedeki insanlarla iletişim kurmak istediklerini" belirtmiş, "özellikle post grafiti türlerinin şehirdeki yaşam kalitesini sorguladığı" şeklinde yanıtlamıştır.<sup>48</sup>Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın festivale karşı yayınladıkları bildiri ise şöyledir:

*Yıkımı güzelleştirmek için değil, kentin içindeki isyanı ateşlemek için sanat!*

*Tarlabaşı'nda düzenlenen Streetart Festival İstanbul 2012'yi, kentin soylulaştırılması, pazarlanmak üzere gerçek sahiplerinden arındırılması, uluslararası sermaye için finans ve kültür merkezi haline getirilmesi projesine hizmet ettiği için boykot ediyoruz.*

*Sokak sanatının gücünü, egemen kamusallığın eleştirisinden aldığına inanıyoruz. Tam da bu nedenle sanatçıların politik bir ilişkiler ağı olan kamusal alana yaptıkları müdahalelerin, toplumsal, kültürel ve ekonomik sonuçlarını gözeterek, zekice hareket etmeleri gerektiğini düşünüyoruz. Yıkımın kaçınılmazlığını, sanatçının acizliğini, muhalif sanatın kurumsallaşmasını ve yok edilmesini temsil eden bu etkinliği İstanbul'un kentsel dönüşümünde yaşanan şiddetin bir parodisi olarak değerlendiriyoruz. Bize göre, Street Art Festival İstanbul inşaat ve güvenlik şirketleri, belediye, üniversite ve kültür endüstrilerinin suç ortaklığının sahnelenmesidir. Festival kapsamında evcilleştirilen sokak sanatı, kentsel muhalefeti, Tarlabası sakinlerinin yaşam mücadelesini, bölgenin gerçekliğini hiçe sayıyor. Streetart Festival İstanbul*

<sup>48</sup>[http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/370836/Tarlabaşı\\_nda\\_sanat\\_yapmak\\_.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/370836/Tarlabaşı_nda_sanat_yapmak_.html)

*katılımcılarını, yaratıcılıktan kaynaklanan güçlerini muktedirlerin kültürüne yöneltmeye davet ediyoruz.*<sup>49</sup>

Toplumsal hareketlerin kamusal alanlara görsel olarak yansımada kent duvarları etkili bir zemindir. Fikir paylaşımının yapıldığı, temelde demokratik bir yapı özelliği taşınması gereken kamusal alanlar, iktidarın onayladığı sanat uygulamaları dışında bu tür muhalif seslerin görünür olmasında önemlidir. Politik bir hareketin toplumsal bellekte ve kent belleğinde yer edinmesinde grafiti ve duvar yazıları önemli bir yer tutmaktadır. Siyasi içerikte sloganlar, politik içerikte mizahi yazılar, politik bir söze sahip grafikler kamusal alanlarda toplumsal iletişimin sağlandığı zeminlerdir. Kenti oluşturan, kuran mimarının aksine grafiti kenti bozar ve dönüştürür. Kent, insan ve toplum yaşamıyla iç içe geçme özelliği nedeniyle de sokak sanatının odak noktasıdır. Bu sebeple sokak sanatı toplumun isyanının, tepkisinin ve direnişinin temsil edildiği yerlerdir.<sup>50</sup> Dünyanın çeşitli yerlerinde sokak sanatçılarına duvarlar tahsis edilmesi bu türün doğasına aykırıdır. Sokak sanatı ve grafiti özünde iktidarın denetimine karşıt bir yapıdadır. Hükümetler tarafından vandalizm olarak görülmekte ve yasaklanmakta olan grafiti, politik aktivizmin bir ifadesi olmasının yanı sıra ilk ortaya çıktığı 1960'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde çetelerin kendi alanlarını işaretlemeye kullandıkları bir araç olmuştur.<sup>51</sup> 1980'li yıllarda Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun sanat piyasasıyla ilişkisini eleştirerek sosyal hassasiyetle çalışan grafiti sanatçıları Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf, Keith Harring New York sokaklarını ve metroları sergi mekanı olarak kullanmıştır.<sup>52</sup>

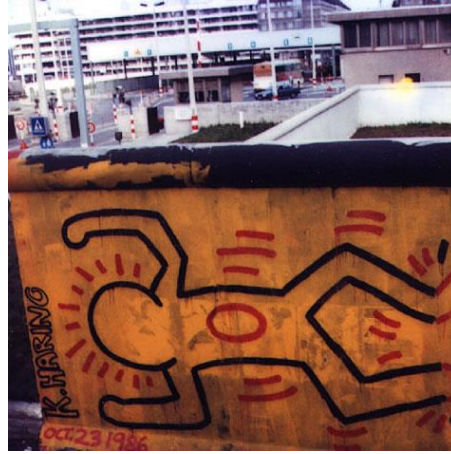
---

<sup>49</sup><http://www.e-skop.com/skopbulten/tarlabasinda-galeriye-donusturulen-yikim-ve-ecillestirilen-sokak-sanati-protesto-edildi/889>

<sup>50</sup><http://www.e-skop.com/skopbulten/street-artin-art-ci-etkisi/887>

<sup>51</sup><http://www.e-skop.com/skopbulten/banksy-politik-sanatin-uzlasmaci-yuzu/994>

<sup>52</sup> Düben, İ; Yıldız, E; "80'lerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar", İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s17



Resim 8: Keith Haring, Berlin, <http://www.haring.com/!/art-work/104#.W9ikkWgzaMo>  
erişim tarihi: 15.08.2018

### 3.4. İnternet ve Medya

Sanal bir alanın söz konusu olduğu internet ve sosyal medya, kamusal alana ait bir parça olarak tartışılmaktadır. Medya kuramcıları, internetin etkileşim özelliğinin onun bir kamusal alan olup olmadığı üzerinde tartışmaktadır. Demokratik bir yapının mümkün olduğu internetin toplumsallaşmaya olanak sağlaması nedeniyle, bir kamusal alan olma düşüncesi güçlenmektedir.<sup>53</sup> Sanatçılar, aktivistler ve kolektifler de, pratikleri ve protestoları için tüm dünyaya ulaşabilecekleri bu interaktif platformu kullanmaktadırlar.

Viyana temelli bir kolektif olan Buuuuuuuuu, gülümseme eylemini bir protesto ve aktivist potansiyel olarak kullanmaktadır. “*Berlusconi’ye Karşı Bir Dakikalık Gülümseme*” (2012) projesi, internet tabanlı bir projedir. Dünya çapından herkese bir dakikalık gülümsemelerini çekerek Silvio Berlusconi’ye karşı bir protesto geliştirmişlerdir. Buuuuuuuuu’nun projelerinin çoğu, kamuya açık ironik çevrimiçi hareketlerle şekillenir. Kolektifin internet sitesi politik protestolara ve samimi tür bir aktivizme bir pencere açmaktadır.<sup>54</sup> Bir diğer kamusal alan olarak televizyon dünyasına da sanatçılar ve kolektifler tarafından müdahale edildiği olmuştur. The Yes

<sup>53</sup> Hirschkop, K; “Demokrasi ve Yeni Teknolojiler”, Kapitalizm ve Enformasyon Çağı. Robert W; Meikinswood, M. E – Foster, J, B; (Der.), Ankara, 2003 s246’dan aktaran Kök, H; “Alternatif Kamusal Alan Üretiminde Sosyal Medyanın Gücü: İşçi Sendikaları Üzerine Bir İnceleme”, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Fırat Üniversitesi, Elazığ, 2018, s57

<sup>54</sup> Downey; a.g.e. s89-90



Man, bu platformu kullanan aktivist sanat kolektiflerinden biridir. 1984 yılında Dow Chemical şirketinin Bhopal’de binlerce insanın ölümü, yüzbinlerce insanın hayatını etkileyen etkilere sebep olan fabrika faciasını, 20 yıl sonra 2004 yılında BBC kanalından tüm dünyaya hatırlatmıştır.<sup>55</sup> Burada önemli olan The Yes Man’ın kendisini Dow Chemical şirketinin temsilcilerinden biri olarak tanıtarak, facianın kurbanlarının kalan yaşamları boyunca tüm medikal masraflarını karşılayacaklarını ilan etmesidir.



Resim 9: Buuuuuuuuu, One Minute Smile Against Berlusconi Project, 2012,

[http://www.strozzina.org/declining-democracy/e\\_buuuuuuuuuu.php](http://www.strozzina.org/declining-democracy/e_buuuuuuuuuu.php) erişim tarihi: 15.08.2018

İç Mihrak, “kimin girip çıktığının belli olmadığı için komşuları rahatsız eden bir proje-konuttur”.<sup>56</sup> Üye sayıları sürekli değişen, tasarımlarını resmi ve popüler kültüre dair sözler, ikonlar, kişiler, sloganlardan yola çıkarak yapan bir oluşumdur. Herhangi bir sanatsal kaygısı yoktur ve keskin politik söylemleri internet üzerinden çıkartmalar halinde yayımlayarak topluma ulaştırmaktadır. Kendi deyimleriyle “klişelerden kurtarmayıp tersine yeni klişe dünyaları inşa etmektedir”.<sup>57</sup> Herhangi bir yöneticisinin moderatörünün ve küratörünün olmadığı, bir imaj bankasıdır. Homofobi, toplumsal cinsiyet, siyasetçiler, politik gündem, eğitim-öğretim, pedofili, din, kadınlar gibi başlıklardan yola çıkarak muhalif çıkartma ve poster gibi tasarımlar yapmaktadır.

<sup>55</sup> Downey; a.g.e. s90

<sup>56</sup><http://icmihrak.blogspot.com/>

<sup>57</sup><http://icmihrak.blogspot.com/>



Resim 10: İç Mihrak, Gerizekâli Toplumu, 2011, <http://icmihrak.blogspot.com/> erişim tarihi: 15.08.2018

### 3.5. Türkiye Dışından Kamusal Alanda Politik Sanatsal Pratikler

21. yüzyıl sanatı, geride bıraktığı yüzyıl içinde tanımını ve pratiği değişim geçiren, sorgulanan bir sanat algısının oluşturduğu dinamiklerle şekillenmiştir. Klasik sanat ve estetik yorumlarının ötesinde, kimlik, cinsiyet, siyaset, göç gibi kavramların ve politik sanatın etkisi, birçok sanatçının sorunsal haline gelmiştir. İnisiyatifler, oluşumlar, gruplarla yapılan kolektif sanat pratikleri aslında değişen dünya düzeninin ve sanat algısının etkisinde kalmıştır. Özellikle 1990'lı yıllardan sonra artan “sanatın deneyimlenmesine” olan yönelim ve ilişkisel estetik kavramı, toplumsal temelli sanatın gündeme gelmesini sağlamıştır. Bu başlıkta, Türkiye dışından örnekler verilecektir. Bunun nedeni, Türkiye’den örneklerin detaylı bir şekilde farklı bir bölüm altında incelenecek olmasıdır.

Claire Bishop, bu gelişmeleri değerlendirirken çağdaş sanatta yaşanan “toplumsala dönüş”ten söz etmektedir. Fakat “*Yapay Cehennemler*” (*Artificial Hells*)(2012) başlıklı kitabının giriş kısmında, bu dönüşün aslında bir geri dönüş olabileceğini ve belli bir geleneğe dayandığını öne sürmektedir:

*“... Batı Avrupa açısından baktığımızda, çağdaş sanatta yaşanan toplumsala dönüşü, ikisi de politik çalkantıların ve toplumsal değişim hareketlerinin damgasını taşıyan iki tarihsel dönem üzerinden bir bağlama yerleştirmek mümkün: Avrupa’da 1917 dolaylarında ortaya çıkan tarihsel avangard ve 1968’e götüren “neo-avangard”. 1990’larda katılımcı sanatın gözle görülür ölçüde nüksetmesine bakıldığında,*

*komünizmin çöktüğü 1989 tarihini üçüncü bir dönüşüm ânı olarak belirleyebiliriz. Bu üç tarih birarada ele alındığında, kolektivist bir toplum vizyonunun zafere ulaştığı, ayakta kalmak için son bir atılım gösterdiği ve nihayet çöktüğü bir hikâye oluşuyor. Her evreye, sanatın toplumla ilişkisine ve siyasi potansiyeline dair ütopyacı bir yeniden değerlendirme eşlik ediyor – sanatın üretilme, tüketilme ve tartışılma biçimlerinin gözden geçirilmesiyle kendini gösteren değerlendirmeler bunlar.”<sup>58</sup>*

Politik içeriğe sahip sanat eylemleri, galeriler, müzeler gibi kamusal mekanlarda gerçekleştirilmesinin yanında, sokaklarda ve meydanlarda da gerçekleştirilmektedir. Bu eylemler de toplumsal kaygıların ağır bastığı içeriklerden oluşmaktadır. İktidar ve tahakküm karşıtı direniş odaklı sanat pratikleri de bu kapsamda değerlendirilebilmektedir. Kamusal alanlarda gerçekleştirilen bu eylemler, ilişkisellik temeli olan, katılıma dayalı sanat pratikleridir. Kültür farklılıklarını gözeterek de yapılabilen bu pratikler, kitleleri gücünden ayrı düşürerek gücü azaltan bir düzenek olan iktidarların<sup>59</sup> uygulamalarına karşıt olarak gelişmektedir. Burada aynı zamanda bir demokrasi arzusu da bulunmaktadır.<sup>60</sup> Temelinde modern direniş mücadelesi ve üretken direniş hareketleri olarak değerlendirilebilecek bu pratikler, aynı zamanda bir demokrasi arzusu da barındırmaktadır. Christian Scholl, “*Bakunin’in Zavallı Kuzenleri: Sanat Yoluyla Taktiksel Müdahale*” makalesinde, sanatsal müdahalenin yeni nesil eylemcilik içindeki kullanımını, olayların bildik akışını kesintiye uğratma ve çatışma olarak iki farklı eylem mantığına dayandırmaktadır. Kesintiye uğratma daha çok, toplumsal bilginin sekteye uğratılmasıyla ilgilidir. Scholl’e göre eylemcilerin bu türden kesintiye uğratma faaliyetlerindeki amacı, zamanda ve mekanda herkesin anlayacağı bir jest yaratmak, mümkün olan o başka dünyayı örneklemektir.<sup>61</sup> Örneklenen başka dünyanın deneyimi oyuncu-seyirci ayrımının ortadan kalkmasıyla mümkün hale gelmektedir.

Toplumsal kaygılarla gerçekleştirilen empati kurmaya yönelik performansların ve eylemlerin temsil boyutu tartışmaya açıktır. Tarihe referans veren bu tür sanat pratikleri, bir anlamda toplumsal belleği de canlı tutabilmektedir. 18 Haziran 1984’te Güney Yorkshire’daki Orgrave’de beş bin kömür madencisiyle yaklaşık sekiz bin

---

<sup>58</sup> Bishop, C; “Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası”, Küy Yayınları, çev: Haydaroglu, M; İstanbul, 2018, s11

<sup>59</sup> Baker, U; Sanat ve Arzu, ed: Açık, T; İletişim Yay, 2014, İstanbul

<sup>60</sup> Hardt & Negri; a.g.k.

<sup>61</sup> Fırat & Kuryel; a.g.k. s34

çevik kuvvet polisiyle bir çatışma yaşanmıştır. Çatışmanın çıkma sebebi, muhafazakâr Thatcher hükümeti tarafından o yıl yürürlüğe sokulan maden ocağı kapatma uygulamalarının madenciler tarafından protesto edilmek üzere yaklaşık bir yıl süren bir greve gidilmesidir. Bu çatışmadan on yedi yıl sonra 2001’de, Jeremy Deller olayı yeniden tasarlayarak bir performans yapmıştır. Aralarında bu olayı bizzat yaşamış olan madenci ve polislerin de bulunduğu sekiz yüzü aşkın katılımcıyla gerçekleştirilmiştir. Tarihsel kurgular ve tarihi olayların canlandırılması konusunda uzman Howard Giles’den yardım alan Deller, temayı detaylı bir şekilde araştırıp gerek sahne düzenini gerekse katılımcıları en gerçekçi etkiyi verecek şekilde seçmiştir.<sup>62</sup>



Resim 11: Jeremy Deller, The Battle of Orgrave, 2001, Güney Yorkshire,

[http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave\\_Video.php](http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php) erişim

tarihi: 15.08.2018

Yirmi birinci yüzyılda yapılan işçi haklarının savunmasına yönelik örnek gösterilebilecek eylemsel boyutu olan bir diğer sanat pratiği de “Liberate Tate” grubudur. 2010 yılında Tate Modern’de sanat ve aktivizm temalı bir atölye çalışması yapılırken, temelde Tate Modern’in British Petrol sponsorluğunu devam ettirmesine tepki olarak ortaya çıkmıştır.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Wilson, M; Çağdaş Sanat Nasıl Okunur? 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak, Hayalperest Yayınları, 2015, çev: Candil Erdoğan, Firdevs; s112

<sup>63</sup> Fırat & Kuryel; a.g.e. s20



Resim 12: Liberate Tate, Art Not Oil, 2010, Londra

<http://www.liberatetate.org.uk/performances/art-not-oil/> erişim tarihi: 15.08.2018

Yeni toplumsal hareketlere paralel olarak, 1960'lı yıllarda politik tavrı yüksek avangard bir akım olan Situasyonist Enternasyonal, “dünyanın kolektif biçimde ele geçirilmesi” yoluyla “gerçek bireysel tatmin” yaratmak üzere “inşa edilmiş durum” kavramını önermiştir. Bundan yaklaşık 50 yıl sonra, “Bedava Berlin” kampanyası Avrupa’daki başka gruplarla dayanışma içinde, kamusal toplu taşıma sistemini ele geçirmiştir. “Her Şey Herkese Bedava!” sloganıyla yürütülen, “Pembe Nokta Bedava Geçiş” eylemi, öğrenci indirim kartlarındaki yeniden düzenlemeye ve bilet tarifelerindeki artışa karşı bir tepki olmuştur. Kampanya çok sayıda sahte biletin basılıp dağıtılmasıyla başlamıştır. Biletlerin tasarımı orijinalin aynısıdır, ancak kullanım talimatları yerine Bedava Berlin propagandası yazılıdır. Ardından aralıksız bir çıkartma yapıştırma ve bilgilendirme harekâtı başlatılmış; tramvayların işgal edilmesi ve halkın toplu taşıma araçlarını ücretsiz kullanmaya teşvik edilmesiyle kampanya doruğuna varmıştır.<sup>64</sup> Tarih boyunca farklılık gösterebilen toplumsal reflekslerin, günümüzde daha yaratıcı bir dil kullanarak kamusal alanlarda yer aldığını söylemek mümkündür.

Bu türden bir eylem sanatına ya da toplumsal sanata bir örnek de, William Pope L. 1970’li yıllarda başladığı “emeklemeleri”ne 2000’li yıllarda da devam etmiş olmasıdır. Sanatçı 2002 tarihli Broadway’deki bir mahallenin adı olan “Great White

<sup>64</sup> Fırat; Kuryel; a.g.k s104



Way” adlı işinde, Superman gibi giyinip sırtına bir kaykay bağlayarak, New York’taki Broadway semtinde 35 kilometre emeklemiştir. “Empati duyma” deyimini olarak değerlendirilebilecek bu ritüel, kent sokaklarında yaşamını sürdüren evsizlerin hayatta kalmaya yönelik zorlu ancak cesaretli mücadelelerini gündeme getirmektedir.



Resim 13: William Pope L. Greate White Way, 2002, Brooklyn

[https://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Pope.L](https://en.wikipedia.org/wiki/William_Pope.L) erişim tarihi: 15.08.2018

1969 yılında, Berkeley California Üniversitesi’nin otopark ve konut alanı olarak kullanmak istediği arazi parka dönüşmüştür. Berkeley’deki gençler, siyahiler, kadınlar, evsizler, mahalle sakinleri bu araziye parka çevirip adını “*People’s Park*” koymuşlardır. Ücretsiz olarak yemek paylaşılan, her yerine ağaçların ve çiçeklerin dikildiği park, ait olduğu kişiler tarafından yani kamu tarafından dönüştürülmüştür. Yine 1994 yılında birçok sanatçının ve yerel halkın bulunduğu heterojen bir topluluğun Hamburg’da ST. Pauli Liman Bölgesi’ndeki kamusal alana bina yapılmasını önlediğini görmekteyiz. Bu alan on sene boyunca çeşitli direniş eylemlerine, konserlere, açık hava sinema gösterimlerine sahne olmuş ve 2005 yılında topluluk tarafından parka çevrilmiştir. 1970’lerden 2000’li yıllara kadar New York’ta gerilla bahçeciliği yapan Adam Purple’ın yaptığı “*Garden of Eden*” da burada örnek olarak gösterilebilir.



Resim 14: Garden of Eden, New York, 1975

<https://www.thisiscolossal.com/2015/10/garden-of-eden/> erişim tarihi: 15.08.2018

Sanat pratiklerinin çok farklı sosyal angajmanlı, aktivist ve topluluk temelli olmaya başladığı özellikle 21. yüzyılda görülmektedir.<sup>65</sup> Sosyal angajmanlı ilişkisellik temeline dayanan sanat pratiklerini anlatırken, Nicolas Bourriaud'nın “İlişkisel Estetik” kitabında anlattığı bu kavram açıklanmalıdır. İlişkisel estetiğin temelini oluşturan varsayımlardan biri -tarihsel avangard tarafından ortaya konan ve o zamandan beri tekrar edilen- sanatın ayrıcalıklı ve bağımsız bir alan olmaması, aksine hayatla eriyip birbirine karışması gerektiğidir.<sup>66</sup> Nicolas Bourriaud, ilişkisel bir sanat eseriyle karşı karşıyayken: “Bu eser benim onunla diyaloga girmeme izin veriyor mu? Tanımladığı uzamda var olabilir miyim ve nasıl var olabilirim?” sorularını sormamızı önermektedir ve bu sorulardan “ortak varoluşun ölçütleri” olarak bahsetmektedir. Kuramsal olarak, her sanat eserinin karşısında, çalışmanın nasıl bir toplumsal model ürettiği sorulabilmektedir.<sup>67</sup> Bu noktada Joseph Beuys'un “sosyal heykel” kavramı akıllara gelmektedir.

### 3.5.1. Joseph Beuys ve Sosyal Heykel

1950'li yılları takip eden dönemde, heykelde üç boyutun sınırlarının aşılarak dördüncü boyutun heykele sokulması tartışmaları gündemdedir. Joseph Beuys, sosyal heykel

<sup>65</sup> Downey, A; Art and Politics Now, Thames&Hudson, New York, 2014, s80

<sup>66</sup> Tan&Boynik; a.g.k. s44

<sup>67</sup> Tan&Boynik; a.g.k. s44

kavramıyla insanın yaşadığı dünyaya yeni bir biçim verecek ve sürekli bir değişimi yansıtacak heykel anlayışını önermiştir. Heykel artık yontulmuş bir taş ya da mermer değildir, sürekli gelişme ve evrim sürecindedir. Beuys çalışmalarında malzeme olarak kendi bedenini ve düşüncelerini kullanmaya başlamıştır. O'na göre insan, düşüncesiyle, duyarlılıklarıyla, istemleriyle kendini kuran ve kendi kendini yapan bir heykeldir.<sup>68</sup> Beuys farklı malzeme ve teknikleri bir araya getirerek bu malzemelerin yarattığı çağrışımdan yararlanmıştır. İnsanın her alandaki yaratıcı etkinliğini sanat olarak tanımlamaktadır, dolayısıyla sanat yapıtını kesin biçim, kriter ve kategorilerle sınırlamamaktadır.<sup>69</sup> Kamusal alanlarda iletişime ve etkileşime dayalı sanat pratiklerini uygulayan Joseph Beuys gibi birçok sanatçı bulunmaktadır.

1971 yılında Joseph Beuys ve öğrencileri, Dusseldorf'ta Grafenberger Ormanı'ndaki ağaçların kesilerek alana tenis kortu yapılmasını engellemek amacıyla, "*Parti Diktatörlüğünü Aşmak*" adlı bir eylem gerçekleştirmişlerdir. Sanatın toplum üzerindeki değiştirici ve dönüştürücü etkisine dikkat çeken Beuys'a ve öğrencilerine halk da destek olmuş ve böylelikle eylemleri başarıyla sonuçlanmıştır. Performans sanatı tarihinde önemli bir yeri olan sanatçılardan Beuys, sanat pratiğini eylemsel boyutta gerçekleştirerek, çevre duyarlılığını artırmada etkili olmuştur.<sup>70</sup> Kent sokaklarını süpürmek ve çöpleri sosyal bir veri olarak görmek kent ve kenti kullananlar arasındaki önemli ilişkilere işaret etmektedir. Bir kentlinin sokakları bizzat süpürmekte olması, O'nun aktif bir şekilde kente dahil olduğunu göstermektedir. Bu dahil oluş aynı zamanda bir sahiplenmeyi göstermektedir. Bu sahipleniş de kenti dönüştüren bir eylemdir. Herkesin yaratıcı olduğu ya da yaratıcı potansiyelinin gerçekleştiği ve yeni bir sosyal bütünlükte yer aldığı bir devrimin gerçek sanat olacağını ve dünyayı değiştireceğini söyleyen Beuys için heykeli oluşturan süreç ve heykel kavramı devrim düşüncesini ve biçimini oluşturacak süreçtir. Bir heykel, zaman içinde oluşmaktadır. Öncelikle hayal edilmekte ve fikirsel anlamda belirmektedir. İlerleyen süreçte kesin bir şekil alarak malzemesi ile birlikte yoğrularak ya da yontularak oluşmaya başlamaktadır. Son şeklini de bu sürecin sonunda almaktadır. Toplumsal bir eylem de aynı heykel gibi zaman içinde yoğrularak kendi sürecini oluşturup biçimlenmektedir. Bu bakımdan Beuys yontuyu toplumsal bir

---

<sup>68</sup> Düben & Yıldız; agk, s113

<sup>69</sup> Düben & Yıldız; a.g.e. s118

<sup>70</sup><http://www.bianet.org/biamag/toplum/147584-gezi-parki-ve-ortaklik> erişim tarihi: 15/5/2015



eylemen sembolü olarak görmektedir. Sosyal heykel, içinde yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimizi, nasıl oluşturduğumuzu, nasıl değiştirdiğimizi tanımlamaktadır. Günümüzde giderek yoğunlaşan ve yaygınlaşan ayaklanmalar Beuys'un sözleri ile "eylem sanatı"nın kendisidir ve belki de giderek Beuys'un habercisi olduğu toplumsal sanatın gelişimini göstermektedir.<sup>71</sup>



Resim 15: Joseph Beuys ve öğrencileri, Düsseldorf, 1971 <http://www.berlin-ist.de/berlin-ist-kultisch-geopfert-joseph-beuys-andy-warhol-und-wie-man-den-kunstlermythos-dekonstruiert/> erişim tarihi: 15.08.2018

### 3.5.2. Rirkrit Tiravanija

Arjantin’li sanatçı Rirkrit Tiravanija davet edildiği müze ve galerilere gelen izleyicilere sebze köri veya pad thai pişirdiği melez yerleştirme performanslarıyla tanınmaktadır. 303 Gallery New York’ta sergilenen çalışması “*Untitled*” için Tiravanija galeri ofisinde ve depoda bulunduğu her şeyi, izleyiciler ile pişen yemek kokuları ve yemek yiyenler arasında çalışmak zorunda kalan yönetici dahil ana sergi mekanına taşımıştır. Depoda ise kağıt tabaklar, plastik çatal ve bıçaklar, gaz ocakları, ikiye katlanan masa ve bazı katlanan taburelerle bir eleştirmenin “geçici bir sığınmacı mutfağı” olarak nitelediği bir düzen kurmuştur. Galeride izleyiciler için köri pişirmiş, sanatçının orada bulunmadığı zamanlarda ise artıklar, mutfak edevatı ve yemek paketleri sergi haline gelmiştir. Birçok eleştirmen ayrıca Tiravanija’nın kendisi de,

<sup>71</sup> Erzen, J; “Sosyal Heykel Olarak Kent”; Güney Mimarlık dergisi, TMMOB Mimarlar Odası Adana Şubesi, sayı 13, s19, 09.2013

izleyicinin bu katılımının işin temel odağı olduğu yorumunda bulunmuştur: Yemek izleyici ve sanatçı arasında içten bir ilişki oluşmasının bir yolu olmuştur. Tiravanija'nın uygulamasının temelinde sadece kuramsal ve sosyal alan arasındaki değil, sanatçıyla izleyici arasındaki ayrımı da aşındırma arzusu yatmaktadır. 1990'ların sonunda Tiravanija giderek artan bir şekilde izleyicinin kendi işini yaratabileceği durumlar yaratmaya odaklanmıştır. Kölnischer Kunstverein'deki "Untitled" yerleştirme/performansının yirmi dört saat halka açık tutulması için New York'taki apartman dairesinin ahşap bir eşi inşa edilmiştir. İnsanlar mutfağı yemek yapmak için kullanabilmiş, banyoda yıkanabilmiş, yatak odasında uyuyabilmiş ve oturma odasında oturup sohbet edebilmişlerdir.<sup>72</sup> Sanat mekanı kurumsal işlevinden sıyrılmış ve serbest bir toplumsal mekana dönüşmüştür.



Resim 16: Rirkrit Tiravanija, Untitled, New York, 1992

<https://deskgram.net/explore/tags/TheAudienceandPerformanceArt> erişim tarihi: 15.08.2018

### 3.5.3. Conflict Kitchen

*Conflict Kitchen (Çatışma Mutfağı)*, Amerika Birleşik Devletleri'nin çatışma içinde olduğu ülkelerden yemeklerin servis edildiği Pennsylvania'da 2010 yılında kurulan bir restorandır. Performansların, tartışmaların ve yayınların yapıldığı; kültürel ve politik

<sup>72</sup> Tan & Boynik; a.g.k. s34

içerikli toplumsal olarak angaje bir sanat pratiği oluşturmaktadır. Her üç ya da beş ayda bir güncel jeopolitik olaylarla ilgili kimlikleri gündeme getirmektedir. Kamuyla ve az bilinen kültürlerle ilişki kurabilmek için yemek ve hikaye anlatımcılığı kullanılmaktadır. Afganistan, Küba, İran, Kuzey Kore, Filistin, Venezuela odaklanılmış olan ülkelerdendir. Medya tarafından Amerika Birleşik Devletleri'nin düşmanı olarak lanse edilen ülkelerin yemekleri pişirilen uluslararası bir ağın olduğu mutfaktır. Bu ağ sayesinde, birbirine uzak ya da karşıt görünen topluluklardan bireyler karşılaşmalar ve tanışmalar yaşamaktadır. Sosyal ve politik gündeme göre form ve içerik değiştiren Conflict Kitchen gündelik yaşama birebir müdahil olmaktadır.



Resim 17: Conflict Kitchen, 2010 <https://publicdelivery.org/conflict-kitchen/> erişim tarihi:

15.08.2018

### 3.5.4. Superflex

1993'ten beri aktif olan Superflex grubu, küreselleşme, kapitalizm gibi konularla ilgilenirken 2000'li yıllardan sonra gittikçe daha fazla milliyetçilik gibi konularla ilgilenmeye başlamıştır. Grubun pratiği popüler kültürden tabana ait hareketlere kadar uzanmaktadır; fakat grubun en çok önemseydiği şey “aletler” olarak isimlendirdikleri

projelerindeki katılımcılıktır. Bunun en iyi örneği Brezilyalı yerlilerle birlikte ürettikleri “Guana” içeceği. Küresel kapitalizm yüzünden kendi yerel meyvelerini kullanamayan Brezilya yerlileri, Superflex’in girişimiyle kendilerine has bir taktik oluşturmayı başarmışlardır. Aynı şekilde Superflex Norveç’ten İngiltere’ye kadar birçok ülkede yerel topluluklarla radyo programları, gençler için Counter Strike play station video oyunlarından, cemaat DJ’liğinden, portatif saunaya kadar çeşitli kolektif katılımcı projeler gerçekleştirmelerinin yanı sıra yukarıda değinildiği azınlık politikalarını açık bir şekilde eleştiren işler yapmıştır. Bunların arasında en fazla ilgi çeken projeleri Kopenhag duvarlarına yapıştırdıkları “*Foreigners, please don’t leave us alone with the Danes*” (Yabancılar, lütfen bizi Danimarkalılar’la yalnız bırakmayın) yazan afiş müdahaleleridir. Halk partisinin yabancı düşmanlığının, terörizm ile eşleştirilen bir hal aldığı veya faşist komplo teorilerine dönüştüğü aşırı muhafazakar afişler düşünülünce, Superflex’in kamusal alandaki bu müdahalesi doğrudan ve o anda sanatı bile aşan bir gerekliliktir.<sup>73</sup>



Resim 18: Superflex, “Foreigners, please don’t leave us alone with the Danes”, 2002,

[https://superflex.net/tools/foreigners\\_please\\_don-t\\_leave\\_us\\_alone\\_with\\_the\\_danes/image/7#g](https://superflex.net/tools/foreigners_please_don-t_leave_us_alone_with_the_danes/image/7#g) erişim tarihi: 15.08.2018

### 3.5.5. Temporary Services

Temporary Services, Breet Bloom, Marc Fizcher ve Salem Collo-Julin’den oluşan bir gruptur. Chicago çıkışlı olan grup, diğer şehir ve ülkelerde de sosyal ve küresel içerikli meseleler üzerine proje yürüten aktivist organizasyonların iyi ve önde gelen örneklerinden biridir. Görsel sanatı sadece gazete, magazin, müze ya da galeride

<sup>73</sup> Tan & Boynik; a.g.k. s166

aramak yerine, kamuya açık alanları, örneğin günlük hayatta içinde bulunduğumuz mekanları bu amaçlı kullanmaya dayalı çalışmalar yürütmektedirler.

Temporary Services'ın çalışmalarını kısa süreli, fakat zamanla dönüşüme açık projeler oluşturmaktadır. Caddelere gelişigüzel bırakılmış ya da duvara yapıştırılmış, ilk bakışta belki de fark edilemeyecek, ama sonra bir gariplik olduğunu düşündürecek afişler, mahalleli çocuklar ve sanatçılar tarafından inşa edilmiş ağaç-evler, halk kütüphanesine ABD cezaevlerindeki mahkumlara nasıl davranıldığını resmeden kitaplar bağışlamak gibi projeleri bulunmaktadır. Temporary Services seyircisini sadece izlemeye değil, aktif katılıma da çağırılmaktadır. İlgilendikleri konular, herkesin duyarlı olduğu fakat belki de bir sonuç elde edilmesinden şüphe duyulduğu için sessiz kalınan meselelerdir. Temporary Services'ın yaptığı gerilla tipi projeler sadece kendi düşüncelerini değil, halkın bakış açısını da yansıtmakta, hatta çoğu zaman çözüm önermektedir. Örneğin “Ravioli”projesinde bugüne kadar, Tayland, Chicago, Boston ve San Francisco’da ayrı ayrı katılımcılarla yaptıkları bu çalışmada, sanatı galeri ve müzeden çıkararak kolektif bir şekilde sokağa yaymışlardır. Katılımcılar, kendi ürettikleri işleri paketleyip yollara, ağaçlara, banklara ve caddelere, kamuya açık alanlara bırakmaktadırlar. Paketler büyük ve kare şeklinde olduğu ve ravioliye benzedikleri için projenin adı da “Ravioli Project” olmuştur. Bu projedeki amaç sanat işini ve yaratıcılığı yeni mekanlara taşımak ve herkes tarafından erişilebilir hale getirmektir. Paketlerin içinde yer alan renkli kağıttan küçük heykellerin, çizimlerin yüksek sanat değeri taşınması beklenmemektedir. İzleyicinin, hem sanat eseri hem de sergilenişi hakkındaki öngörülerinin sorgulamasına neden olmaktadır.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup>[www.temporarieservices.org/track\\_listenings](http://www.temporarieservices.org/track_listenings) erişim tarihi: 10.10.2015





Resim 19: Temporary Services, Ravioli Project, Chicago, 2004

[http://www.temporaryservices.org/chicago\\_ravioli\\_public.html](http://www.temporaryservices.org/chicago_ravioli_public.html) erişim tarihi: 15.08.2018

Temporary Services, yeni tip kamusal sanatın aynı zamanda güncel toplumsal sorunlar konusunda bir farkındalık yaratması gerektiğini, herhangi bir anlamda sınıfsal bir ayırım gözetmeden her kesimin olası ve gerçek sorunlarına yakın durması gerektiğini savunmaktadır.<sup>75</sup>

Zenny Pegg ve Dimitri Vilensky, 1990'ların ortalarından itibaren yeni bir politik sanat akımının ortaya çıktığını belirtmektedirler: Sanatın, yeni teknolojilerin ve neoliberal kapitalizme karşı küresel hareketin saiklerini ortaklaştıran bu akımın başlangıcının Documenta 10'a (1997) kadar götürülebileceğini öne sürmektedirler. Yazarlara göre, bu yeni sanatsal hareketi anlamak için avangarda dönüp bakmak gerekmektedir. Bu yeni hareket, estetiğin siyasi potansiyellerini araştıran, kültür endüstrisine karşı çatışmacı bir praksise yönelen, doğrudan eylem ağları ve öz yönetimci eylem kolektifleriyle işbirliğine dayanan enternasyonalist bir yaklaşıma sahiptir. Pegg ve Vilensky'nin bahsettiği bu hareketi, kurumsal sanat alanı dışındaki estetik deneyim pratiklerine dayalı "geçici, amatör, biçimsel olmayan, resmi olmayan, özerk, eylemci, kurum dışı, kendi kendine örgütlenen uygulamalar" olarak tanımlanabilmektedir.

<sup>75</sup> Arredemanto, a.g.k. s116

Bunlar, sanatçıların ürettikleri eserlerin bildiğimiz anlamda sanat olmaktan çıktığı, sanat dünyasının ve akademinin çizdiği çerçeveyi kıran eylemlere dönüştüğü, yaratıcılıklarını eklemlendikleri toplumsal bağlamdan devşiren örneklerdir. Walter Benjamin'in deyişiyle "örgütçü olarak sanatçı"nın ortaya çıktığı örneklerdir.<sup>76</sup>

Kamusal alanlardaki protestolar, yaratıcı direniş hareketleri gibi eylemler, Mikhail Bakhtin'in (1895-1975) "*karnavalesk*" tanımını da anımsatmaktadır. Bakhtin bu terimi aslında insan tutkularının gücünü tarif etmek için kullanmaktadır. Günümüzdeki çeşitli protesto hareketlerinin performatif ve karnavalesk doğasını görmek zor değildir. Dev kuklalar, kostümler, danslar, esprili sloganlarla şarkılarla son derece teatral bir karaktere sahiptirler. Başka bir deyişle, protestonun öfkesiyle karnavalardan aldıkları neşenin iç içe geçtiği bir sokak festivali olarak tarif edilebilmektedir. Bu tür siyasal örgütlenmelerde de, çeşitli tekil özneler arasında sürekli bir diyalog, öznelerin çok sesli kompozisyonu söz konusudur. Hareket halindeki çokluk, yeni öncelikler ve yeni diller yaratan bir anlatı gibidir. Çokluğun Bakhtin sayesinde anladığımız mantığı da budur: Ortak olanın üretimi için bir araya gelen tekilliklerin özgürlüğüne dayalı bir örgütlenme teorisidir.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Fırat & Kuryel; a.g.k. s49

<sup>77</sup> Fırat & Kuryel; a.g.k. s228-229

#### 4. TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT VE KAMUSAL SANAT PRATİKLERİ (1960-2000)

20. Yüzyıl başında toplumsal olayların kaygısıyla ve bu toplumsal olayların bireyin üzerinde bıraktığı izlerle birlikte sanat pratiğinde ve düşüncesinde dönüşümler yaşanmıştır. Sanatın sorgulanması, form arayışından ziyade düşünsel yöntem arayışlarına girilmesi, galerilerden ve müzelerden dışarı taşan sanatçıların sanat piyasasına ve kurumlara yönelik eleştirilerinin sonucunda kolektif çalışmaların oluşumu da, beraberinde birçok sanatsal avangard hareketi doğurmuştur. Bir resim veya heykelin üslubuna dayalı olan klasik akım ya da türden ziyade bu sanat hareketleri, kendi içinde devrimci düşünceleri barındırmış, hatta zaman zaman anti-sanat yaklaşımıyla var olmuşlardır. 1840’ların ütopyalar döneminde siyaset diline giren avangard, “öncü” anlamına gelen askeri bir terimdir. Politik ve sanatsal ilerçilik anlamında avangard, Peter Burger’e göre<sup>78</sup>, “*estetik haz nesnesi olmaya mahkum formlar yaratmak değil, sanatın gerçek dünyaya bir müdahalesi, kurumlaşmaya karşı bir saldırısı ve sanatın hayata sindirilmesi mücadelesi*”dir. Avangard, sanatın kurumlara olan tutsaklığından kurtulması durumunda hayatı ele geçireceğini düşünmekte, sanatı hayattan uzak tuttuğunu düşündüğü kurumları yok etmek istemektedir. İzleyicileri provoke etmek amacıyla olduklarını açıkça ilan eden Dadaistler’in gösterilerinde olduğu gibi, avangard hareketlerde hiçbir şekilde “*sanat eseri*” kategorisine sokulmayacak pratikler geliştirilmiştir. Hayattan koparılmış bir pratik olarak sanatın ortadan kaldırılması amaçlanmıştır.

Dünya savaşları gibi büyük toplumsal krizler sonrasında farklı ifade yolları arayışına girmiş sanatçıların değişen sanat pratikleri, bu defa eylemselliğin ve aktivist hareketlerin de devreye girmesiyle kamusal alanda sanatçıların bedenleriyle varolmasına doğru evrilmiştir. 1960’lar ve izleyen yıllar, toplumsal hareketlerin yoğun olarak yaşandığı, dönüşüm taleplerinin arttığı ve farklı ülkelerde eş zamanlarda paralel

---

<sup>78</sup> Burger, P; “Avangard Kuramı”, İletişim Yayınları, 2003, İstanbul, çev: Özbek E & Öztürk, Ş, s21



hareketlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Yarım yüzyıl içinde atlatılan ve büyük travmalara yol açan iki dünya savaşının sonuçları her alanda kendini göstermiştir. Sanat ve sanatçıların kendi uygulamalarına yaklaşımları da bu doğrultuda yenilik ve çeşitlilik göstermiştir. Değişen içerik ve değişen malzemelerin sanat pratiklerine dâhil olmasıyla başlayan süreç, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatçının, işine bizzat bedenini dahil etmesiyle günümüze kadar devam etmiştir. Son 50 yılı aşkın döneme kronolojik olarak baktığımızda, her ne kadar farklı ülkelerde farklı zamanlarda yaşanan hareketleri görsek de, günümüz sanatçılarının -özellikle avangard tutumu savunan sanatçıların- öncüllerine istinaden sanat kurumlarıyla daha barışık olmasına karşın, kamusal alanlardan uzak durmadıkları fark edilmektedir.

Katılımcı sanat, kamusal sanat, performans gibi izleyici ile ilişki kurma kaygısı taşıyan pratiklerle üretimde bulunan sanatçılar, sanat kurumlarına izleyiciyi çekmektense toplumun içine kendilerini dahil ederek onlarla yakın ilişki kurabilmişlerdir. 1990'lı yıllarda sanatçılar, kamusal alanlara heykel gibi sanat nesnelere yerleştirmek yerine, mekana sanatsal müdahalelerde bulunmaya yönelik uygulamalar yapmıştır. Bu uygulamalar çevre halkının ve o alanı kullanan kitlelerin desteği ve katılımıyla şekillenen; kentsel dönüşüme, soylulaştırma projelerine, parkları ve yeşil alanları betonarme yapılara dönüştürmeye karşı çıkmak gibi toplumsal ve ekolojik değerler hassasiyeti olan uygulamalardır. Günümüzde hala sıkça referans verilen 20. yüzyıl başındaki avangard sanat hareketleri, devamında yeni arayışları ve sorgulamaları da getirmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısındaki toplumsal ve ekonomik hareketliliklerin sanata yansması, sanatın atölye ve müzelerden çıkıp kamuyla ve kamusal alanlarla buluşmasına aracı olmuştur.

Dünya gündeminde olup biten toplumsal olaylar sanatın teorisini ve pratiğini etkilerken, Türkiye'nin yoğun siyasal ve politik gündemi paralelinde de sanat pratiklerinde değişimler gözlenmiştir. Değişen sanat pratikleri, sanatçıların yaşadıkları, toplumsal yaşamın içindeki dinamiklerle şekillenmiştir. Dolayısıyla bu iki alan birbirinden kopuk düşünülemez.

#### **4.1. 1960'lı ve 1970'li Yıllar: Umut ve Bedel**

Bu bölümde, 1960'lı ve 1970'li yılların Türkiye'deki siyasi dinamikleri ile bu dinamiklerin sanatın ve sanatçıların üzerindeki etkileri açıklanmıştır. Dünya genelinde ve Türkiye'de hakim olan politik hareketler ile bu hareketlerin etkileri; siyasi ve politik gündeme paralel olarak sanatçıların kişisel deneyimleri, bu deneyimlerini çalışmalarına ne şekilde yansıttıkları açıklanmıştır. Bu paralelliğin kurulması, sanatın sanatçılar aracılığıyla ortaya çıkan politik bağlamda kendini güncellemesini göstermektedir.

Dünya tarihinde yaşanan olaylar, hangi boyutta olursa olsun gelecek nesilleri ve yılları, toplumsal, ekonomik ve kültürel bakımdan etkileyerek dönüşümler yaratmıştır. Siyasal yönelimleri, ideolojileri, kültürel yaşamı değiştirerek yeni açılımlara zemin hazırlayan bu olaylara, Yirminci Yüzyıl'da da rastlamaktayız. 1968 yılındaki öğrenci olayları Dünya tarihinde, bu özelliklere sahip olayların bir arada ve yoğun olarak yaşandığı bir dönem olarak tarihe geçmiştir.<sup>79</sup> İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllar, savaştan büyük bir zaferle çıkan Amerika Birleşik Devletleri'nin yükselişe geçtiği yıllardır. Avrupa, savaşı Amerika kadar şanslı sonlandıramamış, üçüncü dünya ülkeleri ise, varolan ekonomi sistemini sorgulayarak yeni bir düzen arayışına girmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nde Vietnam Savaşı etkisiyle başlayan adalet arayışı ve çevre duyarlılığı temelli isyan dalgası, kısa sürede tüm dünyaya yayılmıştır. Bu hareketlerin üçüncü Dünya ülkelerindeki yansıması ise, devrimsel nitelikteki değişimleri talep ederken sokakları saran şiddet dalgası olmuştur. Gençliğin ve işçilerin sürmekte olan düzene başkaldırısı da siyasi iktidar tarafından şiddetle bastırılmıştır.

22 Mart 1968, sonraki yıllarda "68 Olayları" olarak adlandırılacak sürecin ilk kıvılcımının ortaya çıktığı tarihtir. Paris'in batı banliyölerinden biri olan Nanterre'de meydana gelen olaylar, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra uluslararası tarihte unutulmaz izler bırakacaktır. O gün Paris'te bulunan Amerikan Ekspres şubelerine karşı bir saldırıya karıştığı söylenen aşırı sol görüşlü bir öğrencinin tutuklanmasına karşı bir protesto düzenlenmiştir. 300 öğrencinin bir amfide düzenlediği toplantının arkasından, bu öğrencilerden 142'si akşam üniversite konsey odasını işgal etmeye karar vermiştir.

---

<sup>79</sup> Bulut, F; "68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye'de 68 Kuşağı'na Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı", Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi, 11/23, 2011 Güz, s:123-149

Bu olay, öğrencilerin ilk toplu hareketi olmamasına rağmen<sup>80</sup> bu tarihi izleyen olaylar savaştan beri yaşanan en büyük öğrenci hareketine ve daha önemlisi neredeyse bir ay boyunca 9 milyon işçinin katılımıyla uluslararası işçi hareketinin tarihindeki en büyük greve yol açmıştır.<sup>81</sup> 1960'lı yıllarda başlayan üniversite işgallerinde farklı olan, öğrenci hareketlerinin sadece Avrupa, Amerika değil hemen hemen her yerde aynı zaman diliminde başlamış ve hızla yayılmış olmasıdır. Amerika Birleşik Devletleri'nin sermayeyi kontrol etmesi ve uluslararası dolaşımda söz sahibi olması, ülkelerin ekonomik yapısını etkilemiş; sınıfsal farklılaşmayı ve siyasal-kültürel çatışmayı artırmıştır. Özgürlük haklarının kısıtlandığı bu değişiklikten rahatsız olan 1968 gençliği, üniversitelerden başlayarak düzene karşı başkaldırmıştır. 1960'ların sonu ile 1970'li yılların başında, Almanya, Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, İtalya gibi ülkelerde gençlerin gündeminde kitlesel mücadeleler için bir çıkış bulma sorunu yer almıştır. Buna karşılık devletlerin gençliğin çözüm üretme çabalarına karşı tavrı, eylemler kadar sert olmuştur. Devletlerin gençliğin tepkisine yönelik sert tavrına rağmen 1968 isyanları geniş coğrafyalara yayılmıştır. 1968 olaylarının temelinde özgürlük hakları, siyahilerin mücadelesi, feminizmin yükselişi, savaş karşıtı eylemler gibi dinamikler yatmaktadır. Bu yönde değişimlere dayalı talepler, birçok ülkede olduğu gibi Türkiye'de de gündeme gelmiştir.

1968 miladı, dünyada ve Türkiye'de bir yıldan ziyade bir dönemin simgesel ismi olmuştur. 1968 yılında zirvesini yaşayan ancak etkisi 1966-1971 yılları arasında devam eden dönem, dünya genelinde toplumsal bir hareketliliğin yaşandığı bir dönemdir.<sup>82</sup> 1968 yılı, Türkiye'de ve dünyada öğrenci hareketleri, kitlesel dalgalanmalar, üniversite işgalleri, sağ ve sol görüşlerin keskinleşmesi sonucu çatışmaların yaşandığı yıldır. 20. Yüzyılın başta öğrencilerin ve gençlerin önderlik ettiği en büyük ve bir o kadar da şiddetli olan toplumsal hareketler, dünyanın dört bir yanında eş zamanlı olarak yaşanmıştır. Üniversitelerdeki boykotlar, işçilerin grevi, sokaklardaki şiddet hayatın akışını sekteye uğratmıştır. Öğrenci eylemleriyle başlayan ve özellikle siyasi ve kültürel değişimleri talep eden hareket kısa zamanda işgal ve

---

<sup>80</sup> Bu olay, Nanterre öğrencilerinin huzursuzluklarını ilk gösterişleri olmamıştır. Bu olaydan tam bir sene önce 16 Mart 1967'de, öğrencilerle polis arasında, üniversite yurtlarında serbest dolaşım meselesi yüzünden çatışmalar çıkmıştır.

<sup>81</sup> <http://tr.internationalism.org/book/export/html/34>

<sup>82</sup> Erten Bağış, A; "Türkiye'de 68", "Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Tarihi" içinde, İletişim Yayınları, 2008, İstanbul, s834

boykotlarla büyüyerek, ileride 1968 Kuşağı olarak hatırlanacak bir dönem haline gelmiştir. 68 Kuşağı'nın yarattığı hareket öncelikle, sosyalist düşüncede bir dalgalanmaya yol açmış, devletin ve toplumsal hayatın demokratikleşmesini sağlayan etkiler yaratmıştır.<sup>83</sup> Öğrencilerin, işçilerin ve her kesimden topluluğun işgal eylemleri, bu hareket içinde önemli bir yer tutmuştur. Bu yöntemle, siyasal iktidar tarafından karşılanması beklenen talepler etkili bir şekilde gündeme getirilmiştir. Demokrasi, özgürlük, eşitlik, adalet gibi kavramların vücut bulduğu ve buradan dünyaya yayıldığı yer Fransa olarak kabul edilmektedir. Bunun gibi, 1968 olaylarının da Fransa'da ortaya çıkan öğrenci olaylarının öncülük ettiği kabul edilmektedir. Cüneyt Akalın<sup>84</sup> ise, 68 olaylarının asıl ortaya çıktığı yerin Amerika Birleşik Devletleri olduğunu, ancak o yıllarda Türkiye'nin Amerika Birleşik Devletleri'ne daha uzak bir konumda olmasından dolayı Fransa'daki 68'in birincil, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki 68'in ikincil dereceden Türkiye'yi etkilediğini belirtmektedir. Kitleli gösterileri beraberinde getiren bu büyük eylemlerin ardından Almanya'da 68'de doruğa ulaşan olaylar sona ermiştir.<sup>85</sup> Çin, Tunus, Fas, Brezilya, Meksika gibi ülkelerde de 68 olayları etkili olmuş ancak süreç ve sonuçlar farklılık göstermiştir. Afrika ülkelerinde hareketler beyaz egemenliğine karşı olurken, Küba Devrimi<sup>86</sup> Latin Amerika ülkelerindeki sosyal hareketliliği etkilemiştir.

1968 yılı, dünyada olduğu kadar Türkiye'de de önemli gençlik hareketlerinin bir anlamda dönüm noktası olmuştur.<sup>87</sup> Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'yle neredeyse eş zamanlı olarak gündeme gelen gençlik hareketinin ortaya çıkışı üniversite öğrencilerinin dönüşüm talepleriyle olsa da, eğitim içerikli kaygılardan çok siyasi kaygılar söz konusu olmuştur. Yüksek öğrenim gençliği kısa bir süre içerisinde, kendi sorunlarının yani üniversite içi sorunların, toplumsal sorunlardan ayrı düşünemeyeceğini; aslında bunun ülke sorunları içinde bir bütünün parçası olduğunu dile getirince eylemler kısa zamanda ülke sorunlarına yönelmiştir.

---

<sup>83</sup> Bağış; a.g.k, s838

<sup>84</sup> Akalın, C; "Düşler ve Gerçekler: Tanıklarıyla Dünya'da ve Türkiye'de 68", Sarmal Yayınları, İstanbul, 995, s54 den aktaran Bulut, F; age

<sup>85</sup> <http://www.68liler.org/tarihce/dunyada68liler.html>

<sup>86</sup> Fidel Castro önderliğinde yeni bir hükümetin kurulmasıyla 1953-1959 yılları arasında yaşanan sosyalist devrimdir.

<sup>87</sup> Çavdar, T; "Türkiye'nin Demokrasi Tarihi, 1950'den Günümüze", İmge Kitabevi, 2013, s182

Bu dönemde öğrencilerin gerçekleştirdikleri işgallere ve boykotlara Güvenlik güçlerinin müdahalesi sert olmuş ancak bu sert müdahaleler radikal eğilimlerin güçlenmesine neden olmuştur. Eylemler artık masum öğrenci taleplerinin dillendirilmesi boyutundan çıkarak, radikal grupların şiddetine dönüşmüştür. Küba ve Güney Amerika örneklerinden yola çıkarak Devrim yapmaktan söz eden gençlerin bu amaçla silahlanması sonucunda olaylar önlenemez hale gelmiş ve kanlı çatışmalar yaşanmıştır. Nihai olarak siyasal iktidarın ülke içinde düzeni sağlayamayacağına inanan askerler, 12 Mart 1971’de hükümete muhtıra vermiş ve aynı gün başbakan Süleyman Demirel istifa etmiştir. Askerin baskısı ve zoruyla şiddet olaylarının önlenmesi amacıyla kurulan yeni hükümetler şiddeti şiddetle önlemeye çalışmış, ülkeyi teröristlerden temizleme adına üniversitelerin öğretim üyeleri, seçkin bilim insanları, gazeteciler, yazarlar, düşünürler tutuklanmış, tutuklananların bir kısmı işkencede hayatını kaybetmiş ve 12 Mart döneminin ilk başbakanı Nihat Erim de 1980 yılında bir suikast sonucu öldürülmüştür.<sup>88</sup>

12 Mart 1971’le başlayan dönemde, temel hak ve özgürlüklerin kısıtlanmasına yönelik olarak anayasada yapılan değişikliklerle Devlet Güvenlik Mahkemeleri’nin temeli atılmıştır. 1973 yılında yapılan genel seçimlerle olağanüstü dönemden çıkmış ise de, gerek küresel düzeyde yaşanan ekonomik krizler gerek zayıf koalisyon hükümetleri karşısında ülkede ekonomik ve siyasal düzen gitgide bozulmuştur. 1974 yılında Türkiye Kıbrıs’a askeri müdahalede bulunmuş, Amerika Birleşik Devletleri Türkiye’ye ekonomik ambargo uygulamıştır. Öğrenci olayları tekrar başlamış ve öğrencilere ilave olarak halk arasında da şiddet olayları yaygınlaşmıştır. 1 Mayıs 1977’de Taksim Meydanı’nda yapılan 1 Mayıs kutlamasında çıkan olaylar sonucu 34 kişi hayatını kaybetmiştir.<sup>89</sup> Türkiye’de 68 Hareketi, dönemin siyasal, ekonomik ve kültürel koşullarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. 1946’da çok partili hayata geçiş sonrasında Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle Türkiye’de siyasal, ekonomik ve kültürel anlamda bir değişim yaşanmıştır. Bu yaşanan değişimlerin sonuçlarından

---

<sup>88</sup> 1970’li yıllarda öğrenci hareketleri içinde yer almış olan İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi mezunu Avukat Hayati Demir’in 1971-1973 yılları arasındaki gazetelerin anonim bilgileriyle anlatımından derlenmiştir.

<sup>89</sup> 1970’li yıllarda öğrenci hareketleri içinde yer almış olan İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi mezunu Avukat Hayati Demir’in 1977 yılındaki gazetelerin anonim bilgileriyle anlatımından derlenmiştir.

biri de, köyden kente göçün hızlanmış olmasıdır. Kırsal alanlardan kentlere olan göç özellikle sosyal ve kültürel alanda dengelerin değişmesine neden olmuştur.

20. yüzyıl öğrenci hareketlerinin dinamiklerinden biri, emperyalist güce karşı muhalif bir tavrın benimsenmiş olmasıdır. Gelişmiş toplumların kodu olarak batı ülkelerine yönelik eleştiri ise bu muhalif tavrın özünü oluşturmaktadır. Kendi dışındaki toplumları birer ham madde deposu olarak gören batı medeniyetlerinin bu bağlamda yarattığı rahatsızlık, öğrenci hareketlerinin çıkış noktalarından biri olmuştur. 1960'lı yıllarda siyasal alana müdahil olan öğrenci hareketleri batı ülkelerinde sol siyasal hareketlerin durağanlığına eleştiriler yöneltirken, batı dışı toplumlarda alternatif devrim projeleri sunan bir şekle dönüşmüştür. 1960'lı yıllarda batıdaki öğrenci hareketleri toplum eleştirisine yönelip kampüs işgalleri yaparken, batı dışı dünyadaki gençlik hareketleri sömürge güçleri alt etme çabasına girmiş; Çin Kültür Devrimi'nde ise gençler kır gerillasına yönelmişlerdir. Bu gibi nedenlerle batı toplumlarında toplumsal dönüşüm talepleri kazanılmış haklar olarak ortaya çıkabilmişken, (çevre duyarlılığı, feminizm ve kadın hakları, savaş karşıtlığı vb) batı dışı toplumlarda kazanılmış benzer sonuçlardan bahsedilememektedir. 1960'lı yılların sonunda hızlı bir dönüşüm talebiyle devletleri ve toplumu sarsma gücünü bularak bunu deneyimleyen öğrenci hareketleri, serbest piyasa dönemine geçilirken etkilerini yitirmiştir.<sup>90</sup>

#### **4.2. Türkiye'de 1960'lı ve 1970'li Yıllarda Sanatçılar ve Sanat Pratikleri**

Türkiye'de 1950'li ve 1960'lı yıllar soyut eğilimlerin etkisiyle sanatçıların özerk bir yaklaşımla çalıştığı görülmektedir. Sanatçıların kendi iç dünyalarını çalışmalarına yansıttığı psikolojik bir özerkleşmenin ipuçları görülmektedir.<sup>91</sup> 1964 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın İstanbul'da topladığı Müzik ve Sahne Sanatları I. Danışma Kurultayı'nda Kültür Bakanlığı kurulması yönünde görüşler öne çıkmış, öncelikle bir kültür müsteşarlığı oluşturulmasına karar verilmiş, bakanlığın resmen kurulması ise, 12 Mart 1971 müdahalesinin ardından göreve getirilen I. Erim Hükümeti (26 Mart-11 aralık 1971) döneminde gerçekleşmiştir. Parti programında *“Anayasanın öngördüğü kültürel kalkınmanın daha etkin bir biçimde gerçekleştirilebilmesi için eğitim ve kültür*

<sup>90</sup> Ünüvar, K; “Öğrenci Hareketleri ve Sol”, ”, “Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Tarihi” içinde, İletişim Yayınları, 2008, İstanbul, s811-820

<sup>91</sup> Düben & Yıldız; agk, s23

*işlerinin birbirinden ayrılarak bir Kültür Bakanlığı'nın kurulması konusu önemle ele alınacaktır”* sözlerine yer veren Erim Hükümeti, Kültür Bakanlığı konusunda uzun zamandır Milliyet Gazetesi'nde çeşitli yazılar yazan Talat S Halman'ı görevlendirmiştir. Yeni kurulan bakanlığa Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Kültür Müsteşarlığı, Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1000 Temel Eser ve Klasik Yayınlar, Tanıtma Ateşelikleri ve Basın Yayın Genel Müdürlüğü bağlanmış, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Milli Eğitim Bakanlığı'nda kalmıştır. Basında ve sanat çevrelerinde ilgiyle karşılanan bu oluşum, beraberinde sorunların ve önerilerin dile getirildiği yeni tartışmalara yol açmıştır.<sup>92</sup>

1971'de kurulan Kültür Bakanlığı, sanat çevrelerinin uzun zamandır gerçekleşmesini beklediği bir oluşum olmuştur. Böylece sürekli dile getirilen sorunlar, bağımsız bütçeli bir bakanlık tarafından çözümlenebilecektir. O dönemde seslendirilen konular ise genel olarak, İstanbul ve Ankara Resim Heykel Müzeleri'nin, ülke sanatının tanıtımına, temsiline dayalı, halkı eğitebilecek donanıma sahip bir ulusal müze açılması, taklit ve tekrardan uzak yeni kültür değerlerinin yaratılması, geçmiş değerlerin korunması ve yaşatılması, yaratıcılığın desteklenmesi, iç ve dış tanıtım, sanatçıların özlük haklarının korunması, sanat eseri telif yasası ve vergi yasasının yeniden düzenlenmesi üzerinde yoğunlaşmıştır.<sup>93</sup>

1960'lı ve 1970'li yıllarda gündeme gelen toplumsal dönüşüm taleplerine yönelik hareketler, dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de farklı dinamikler ve özelliklerle gündeme gelmiştir. Sosyal haklar, cinsiyet eşitliği, özgürlük gibi temalar çerçevesinde çeşitli eylemsel pratikleriyle sesini duyurmaya çalışan kitlelere sanatçılar da kendi pratikleriyle destek olmuşlar ya da iktidarlara yönelik tepkilerini göstermişlerdir. Batı'da sanatçıların plastik sanatlar temelli uygulamalar yanında, eylemsel boyutu olan performatif sanat pratiklerini aracı ettikleri görülmüştür.

1960'lı ve 1970'li yıllarda Türk sanatçılar sosyalizm dalgasıyla işçilerin sorunlarına eğilmiş, Cemal Tollu, Neşet Günal gibi sanatçılar yaptıkları resimlerde çiftçilerin yoksulluğu, ülkenin ekonomik sorunları, işçilerin hayatı gibi konuları ele almıştır.

---

<sup>92</sup> Bek, Güler; "1970-1980 yılları arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam", yayınlanmış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2007, s67

<sup>93</sup> a.g.k, s72

Sanatçıların toplumun içinden beslenen bireyler olarak toplumsal ve ideolojik içerikli yapıtlar ortaya koymaları, egemen baskının ve iktidarın her zaman dikkatini çekmiştir. Sanatçılar işçi sınıfı hareketlerine yalnızca kuramsal anlamda destek vermemiş, aktif olarak da katılmışlardır. Örneğin; Devlet Güvenlik Mahkemeleri'ne karşı direniş gösterdikleri gerekçesiyle işten çıkarılan işçilere destek olmak amacıyla sekiz kuruluşun çağrı yaptığı ve aralarında İbrahim Balaban, Balkan Naci İslimyeli, Nuri İyem, Abidin Dino, Nedim Gündür, Neşet Günal, Özer Kabaş, Gürol Sözen'in de olduğu bir grup sanatçı, bir sergi hazırlayarak bağışlanan yapıtlardan elde edilen gelirleri "*DISK Dayanışma Fonu*"na aktarmışlardır.

1974 tarihli "*Cop*" adlı resminde Balkan Naci İslimyeli, yaşanmışlıklarından ve dönemin şiddet ağırlıklı sivil yaşamından çıkışla, coplarıyla ortasına aldıkları kişiyi döven iki polisi resmetmiştir. Resmin üstünde sağ tarafta çiçek tutan prangalı el, karşı tarafında ise bir barış güvercinini yakalamış olan tarantula görülmektedir. Bu resim, o yıllarda Türkiye'deki siyasal ve sosyal hayatı oldukça net ve etkili bir şekilde ifade etmektedir. İslimyeli'nin öğrencilik hayatında yaşadığı siyasal etkili deneyimler, aktif politik yaşamı, ilerleyen yıllardaki bellek içerikli sergileri Türkiye'nin yakın siyasal tarihini sanatsal bir bakışla tazelemektedir.





Resim 20: Balkan Naci İslimyeli, Cop, 1974

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0> erişim tarihi: 15.08.2018

1970’li yıllar, siyasal istikrarsızlıkların, ekonomik krizlerin görüldüğü bir dönemdir. Bu dönemde ulusal değerleri benimseme çabaları sanat alanında yerellik-evrensellik tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. 1970 sonrasında bir yandan toplumsal çalkantılara paralel olarak yerelci ve toplumcu eğilimlerin ön plana çıktığı görüldüğü gibi diğer yandan da sanatçıların Varoluşçuluk akımına duydukları yakınlıkla ilişkili olarak bireysel ifadenin yollarını aradıkları görülmektedir.<sup>94</sup> Adını, her yıl gerçekleştirdiği geleneksel hale gelen “*Mayıs Sergileri*”nin yanı sıra, ilkinin 1977’de “*Yılın Genç Sanatçıları*” adı altında düzenlediği yarışmalı sergilerle duyuran Görsel Sanatçılar Derneği<sup>95</sup> özellikle muhalif tavrıyla ve politik duruşuyla öne çıkmıştır. Nitekim 1976’da Antalya Sanat Şenliği’nde yapılan, Cihat Aral, İsa Çelik, Orhan Taylan, Yusuf Taktak, Mehmet Aksoy, Gülsün Karamustafa, Figen Aydıntaşbaş’ın katıldığı sergide sanatçıların yapıtlarının saldırıya uğraması sonucu bir bildiri hazırlayarak durumu protesto etmiş, 1979’da artan olayları ve iktidarın tutumunu ele alan bir açıklamada, 141. ve 142. maddeler<sup>96</sup> ile benzer yasaların kaldırılmasını talep etmiş, kitle örgütlerinin kapatılması kararını eleştirmişlerdir. Yine, 1980 yılında kırk birincisi gerçekleştirilen Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde yaşanan olumsuzluklardan dolayı dernek olarak katılmama kararı aldıklarını bir bildiriyle basına duyurmuşlar, bildiride; “Kültür Bakanı’nın antidemokratik, sansürcü, baskıcı uygulamaları, yasaklamaları, görevden alma ve kültür merkezlerini sanat yapıtları yerine posterlerle donatma gibi ustalıkları iyice biliniyor. Böylesi bir kültür politikası aynı zamanda çağ dışı bir dünya görüşünün ideolog ve kuramcılarının ürünleridir” denilmiştir.<sup>97</sup> Bu gibi göstergeler siyasi ortamla sanatçıların çalışma koşullarının birbirinden etkilendiğini göstermektedir.

<sup>94</sup> Pelvanoğlu, Burcu; 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat; yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2009, s12-13

<sup>95</sup>Görsel Sanatçılar Derneği sanatın ve sanatçının düşünce ve ifade özgürlüğünün kısıtlandığı bir dönemde 1975 yılında Orhan Taylan, Cihat Aral ve İsa Çelik gibi sanatçılar tarafından kurulmuştur ve 12 Eylül Darbesi sırasında kapatılmıştır.

<sup>96</sup> Türk Ceza Kanunu’nun 1936 yılında kabul edilen reform paketiyle eylem ve düşünce beyanının cezalandırılmasına yönelik olarak yürürlüğe giren, ilerleyen yıllarda değişime uğradığı eylem ve düşünce beyanı ile ilgili cezaları içermektedir.

<sup>97</sup> Bek, G; a.g.k. s113

Türkiye’de heykel sanatının ve heykel pratiklerinin gelişimine baktığımızda da, kamusal alanlardaki heykel pratiği çoğunlukla kahramanlık öyküleri tasvirleyen anıtlardan oluşmaktadır. Devlet politikalarına hizmet eden ve egemen ideolojinin uygun gördüğü belleği canlı tutmaya çalışan anıtlar dışında, yurt içinde ve yurt dışında önemli işlere imza atmış heykeltıraşların elinden çıkmış olan özgün heykeller de parklar, meydanlar gibi kamusal alanlarda yerlerini almıştır. Bu heykeller her ne kadar belli noktalara yerleştirilmiş olsa da, ilerleyen süreçte bazı heykeller büyük tepki toplamış ya da ciddi zarar görmüş, bazıları yerinden kaldırılırken bazıları da kaybolmuştur.

Geçmişten gelen bir tavır olarak heykel disiplinine olan mesafeli yaklaşım, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulduğu yıllardan itibaren gelişen kültür sanat politikaları kapsamında azalmış olsa da, günümüzde dahi bu sorunun devam ettiği görülmektedir. 1924 yılında, Batılılaşmaya çalışan Türkiye’ye İtalya’dan getirilen “*Su Perileri*” heykeli önce Ankara Kızılay’a yerleştirilmiştir. 1930 yılında yerine başka bir heykelin yerleştirilmesinin ardından ilerleyen yıllarda şehrin farklı noktalarına konulmuştur. 1960’lı yıllarda yeniden gündeme gelen heykel, yapılan aramalar sonucunda belediyenin depolarından çıkarılarak Tandoğan Meydanı havuzuna dikilmiştir. 1990’lı yılların başında inşaat sebebiyle parçalara ayrılan heykel tekrar depoya kaldırılmış ve sonraki yıllarda yapılan aramalara göre belediye deposunda iyi olmayan bir durumda bulunmuştur. 2010 yılında ise Cer Modern’de sergilenmeye başlamıştır.

Açık alana özgü bir sanat olarak ortaya çıkan heykel, başarılı kent mekanları tasarımındaki gerekliliğinin yanında, anıtsal özellikleriyle sembol ve temsil özelliğine de sahiptir. Osmanlı döneminde heykel sanatının anıtsal özelliğiyle gelişmesi Tanzimat’la başlamıştır. 1840 yılında anıt girişimi yapılmış olsa da, uygulamaya konulmamıştır. Heykeltıraşlar yerine mimarların uyguladığı heykellerden biri günümüze kadar gelmiş olan ve mimar Muzaffer Bey tarafından 1911 yılında yapılmış olan Şişli’deki Abide-i Hürriyet Anıtı’dır. 1920’li yılların sonunda ise Türkiye’deki heykeltıraşların, yeni dönem kimliğiyle anıtlar yapma konusunda tecrübesiz olması, yabancı sanatçıların bu işi yapmasına neden olmuştur.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Kolektif; “İstanbul’da Kamusal Alanda Sanat Uygulamaları İçin Öneriler”, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları, 2011, İstanbul, s:8



Resim 21: Muzaffer Bey, Abide-i Hürriyet Anıtı, 1911,

[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%82bide-i\\_H%C3%BCrriyet](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%82bide-i_H%C3%BCrriyet) erişim tarihi: 15.08.2018

Cumhuriyet'in 50. yılı nedeniyle İstanbul İl Kutlama Komitesi 29 ekim 1973 tarihinden önce İstanbul'un çeşitli park ve alanlarına heykel konulması doğrultusunda bir karar almış, kararın gerekçesi, İstanbul'a kalıcı bir anı bırakmak ve heykel sanatının özgün örneklerini halkla buluşturmak olarak açıklanmıştır. Güzel Sanatlar Komitesi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Müdürü Mustafa Asher ile Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğretim üyesi Hüseyin Gezer'den oluşmuştur. Komite, danışman üye olarak Şadi Çalık'ın da bulunduğu bir toplantıda seçim ölçütlerini belirlemiş ve yapıt istenecek sanatçıların listesini hazırlamıştır.

Alınan karara göre açtığı ve katıldığı sergilerde sanatçı kişiliğini kabul ettirmiş, devlet sergilerinde derece almış, müzede eseri bulunan, İstanbul'da yaşayan ve aralarında Füsun Onur, Zühtü Müridoğlu, Haluk Tezozar, Tamer Başoğlu, Namık denizhan, Muzaffer Ertoran, Metin Haseki, Hüseyin Anka Özkan, Seyhun Ilgaz, Kamil Sonad, Kuzgun Acar, Bihrat Mavitan, Zerrin Bölükbaşı, Hakkı Karayığitoğlu, Mehmet Uyanık, Ferit Özşen, Yavuz Görey, Ali Teoman Germaner, Nusret Suman, Gürdal Duyar'ın da bulunduğu yirmi heykeltıraş belirlenmiştir.<sup>99</sup> Basında ve sanat çevrelerinde ilgiyle karşılanan "*İstanbul'a Yirmi Heykel*" projesi, özellikle bazı heykellerin başına gelen olaylardan dolayı gündemin önemli konuları arasına

---

<sup>99</sup> Bek; a.g.k., s129

girmiştir. “*Türk anasını hayasızca teşhir ediyor*” gerekçesiyle dönemin İç İşleri Bakanı Oğuzhan Asiltürk’ün (Milli Selamet Partisi Milletvekili) talimatı üzerine yerinden kaldırılan Gürdal Duyar’ın “Güzel İstanbul” adlı heykeli, dönemin başbakan yardımcısı Necmettin Erbakan tarafından “*Türk geleneği ve ahlakına uygun değil*” ifadesiyle nitelendirilmiştir.

Heykel, Karaköy’deki yerinden kaldırıldıktan sonra, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’na iade edilmek istenmiş, ancak okul yönetimi heykelin şehre ait olduğunu gerekçe göstererek bu isteği geri çevirmiştir. Bunun üzerine heykel belediye şantiyesine taşınmıştır. Konuyla ilgili açıklama yapan İstanbul Valisi Namık Kemal Şentürk, heykelin sanatsal yönünü tartışacak yetkinlikte olmadıklarını ancak konunun ve yerinin yanlış bir seçim olduğunu belirtmiş, dönemin Belediye Başkanı Ahmet İsvan ise, kaldırılma emrini uygularken halkın inançlarını gözettiklerini, “çıplak” bir heykelin yerinin sanat galerisi olduğunu ifade etmiştir. İsvan’a göre halk ancak bir eğitim sürecinden geçirilip, heykeli kabul edecek düzeye geldikten sonra bu türden heykellerle karşılaştırılmalıdır.<sup>100</sup> “*Güzel İstanbul*” heykeli daha sonra Yıldız Parkı’nda görülmesi ve ulaşılması çok zor bir yere bırakılmıştır. Yerel yönetimlerin bu yaklaşımına karşılık Gürdal Duyar’ın “*Güzel İstanbul*” adlı heykelinin kaldırılmasına tepki gösteren Heykeltraşlar Derneği plastik ve kompozisyon açısından başarılı olan heykelin, salt çıplaklığından ötürü yasaklanmasını, 50. Yıl Kutlamaları’na gölge düşüren bir durum olarak nitelendirmiş, ayrıca olayları protesto etmek amacıyla 28 Mayıs 1974 tarihinde Taksim Sanat Galerisi’nde açtıkları olağan yıllık sergilerinin konusunu “*Nü*” olarak belirlemişlerdir. Sergiye, aralarında Zühtü Müridoğlu, Şadi Çalık, Kenan Yontuç, Namık Denizhan, Gürdal Duyar, Füsun Onur, Seyhun Topuz, Metin Haseki, Sinan Türküstün, Haluk Tezonar, Ferit Özşen’in de bulunduğu yirmi beş sanatçı otuz beş adet yapıtla katılmış, dernek başkanı Ferit Özşen serginin adı konusunda yaşanan olayların etken olduğunu belirterek;

*“Karaköy’deki heykelin kaldırılmasından sonra, biz de yontucular olarak bir çıkış yapmak istedik ve böylece bu yılki konumuz olan “Nü” saptanmış oldu. Başbakan Bülent Ecevit, Başbakan Yardımcısı ve Devlet Bakanı Necmettin Erbakan, İçişleri bakanı Oğuzhan Asiltürk ve İstanbul Belediye Başkanı Ahmet İsvan’a gönderdiğimiz davetiyelere, yalnızca Sayın Ecevit cevap verdi. Büyüklerimizin sözünü dinleyerek, çıplakları sokaklarda*

<sup>100</sup> Bek; a.g.k., s129

*değil galerilerde sergilememize rağmen, onlar bize cevap verme gereği hissetmediler.”*

açıklamasını yapmıştır.



Resim 22: Gürdal Duyar, Güzel İstanbul, 1973, <http://www.milliyet.com.tr/-guzel-istanbul-un-34-yillik-esareti-magazin-517050/> erişim tarihi: 15.08.2018

Komite üyesi Hüseyin Gezer ve Mustafa Aslıer de yaptıkları açıklamalarda, durumun demokratik rejimlere aykırı olduğunu, sanat yapıtının değerinin bir takım ideolojik yaklaşımlarla belirlenemeyeceğini ifade etmişlerdir. Öte yandan “Güzel İstanbul” heykelinin Necmettin Erbakan’ın isteği üzerine kaldırılması, CHP-MSP koalisyonunda gerginlik yaşanmasına yol açmış, kültürel konulardaki fikir ayrılığı belirgin biçimde açığa çıkmıştır.<sup>101</sup> İstanbul’da 20 Heykel Projesi’nde yaşanan olaylar bununla kalmamış, Metin Haseki’nin bakır malzemeyle gerçekleştirdiği “Balonlar” adlı çalışması yerine konulduktan bir süre sonra çalınmış, Muzaffer Ertoran’ın Tophane’de İş ve İşçi bulma Kurumu’nun yanındaki parkta duran İşçi heykelinin ise önce kolu kırılmış, daha sonra da heykelin tamamı kırmızıya boyanmıştır.

<sup>101</sup> Bek; agk, s129

Hüseyin Gezer'e göre tüm bu yaşananlar farklı iki kesimden gelen farklı iki tepkinin sonucudur. Tutucu çevreler “çıplak”lığı neden gösterirken, karşıt görüşlüler “orak-çekici” andıran her türlü nesneye karşı tepkilidirler. Bu nedenlerle Gürdal Duyar'ın heykelleri ilk kesimin, Muzaffer Ertoran'ın heykeli ise ikinci kesimin hedefi olmuştur. Bu tepkiler aynı zamanda toplumdaki kamplaşmanın ve ideolojik yapılanmanın sanat ortamına olan olumsuz etkisinin de bir göstergesi olmuştur. Bir başka açıdan bakıldığında ise, devletin kendi eliyle düzenlediği sanat etkinliklerinde dahi sansürcü bir tavır gösterdiğini, yapıtları korumaya yönelik gerekli düzenlemelerin yapılmadığını, saldırılara karşı beklenen tavrı almadığını göstermiştir. Öte yandan “İstanbul'da 20 Heykel” projesi, yaşanan olumsuzluklara karşın heykel sanatının varlığı, kamusal alandaki işlevi ve görsel etkileri/estetigi, sanatta “çıplak/özgür ifade” gibi kavram ve sorunların gündeme gelmesinde, tartışılmasında etkili olmuştur.<sup>102</sup>

1970'li yıllarda dünya genelinde hakim olan özgürleşme hareketleri, kadın hakları ve feminizm temelli hareketlerin de gündeme gelmesini sağlamıştır. 1968'in getirdiği sivil hareketler ve hak arayışları, kadınların da evden çıkıp bu hareketlere dahil olmasında etkili olmuştur. Bu dönemde kadın sanatçıların, hakim olan eril sanat anlayışına yönelik tepkileri de gündeme gelmiştir. Geleneksel sanat tarihinde kadınların sanatçı olarak değil, erkek sanatçıların modeli olarak yer almasına karşı çıkmışlardır. Shigeko Kubota 1965 yılında gerçekleştirdiği “*Vajina Resimleri*” (*Vagina Paintings*) isimli performansında, vajinasında duran fırça ile resim yapmaktadır. 1970'li yıllarda “*kadın olma*” haline ve kadının biyolojik farklılığına vurgu yapan feminist sanatçılar, 1980'lerle birlikte kadının ötekileştirilen kimliğine karşı geliştirdikleri bakış açısıyla çalışmıştır. 1970'li yıllarda Türkiye'den Fransa'ya gitmiş olan Nil Yalter de bu yöndeki kaygılarla iş üretmiş çağdaş sanatçılardan biridir.

Yalter, Türk sanatçıları arasında hem feminist sanatla hem de video sanatıyla ilgilenen öncü sanatçılardan biridir. Sanatçınının 1973 tarihli “*Topak Ev*” adlı yerleştirmesi, göç konusuna odaklanan ve evi kadınların ait olduğu bir mekan olarak gören düşünceye

---

<sup>102</sup> Bek; a.g.k. s131



eleştirel yaklaşan bir iştir. “Başsız Kadın ya da Göbek Dansı” adlı videosunu ise, 1974 yılında Paris’te çekmiştir. Ekrandaki kadın göbeğine spiral bir şekilde kadın olma biçimlerinin anlatıldığı Fransızca metin, Anadolu’da çocuğu olmayan kadınların çocuk sahibi olması amacıyla yazılan tılsımına inanılan büyü eyleminden gelmektedir. Metin ise Rene Nelli’nin “*Erotique et Civilisations*” (*Erotik ve Uygarlıklar*) adlı kitabından alıntıdır. Fonda çalan oryantal müzik ve göbek dansı sanatçının kendi coğrafyasına dair bir izdir. Yalter’in 1979 yılına ait başka bir çalışması “*Rahime, Türkiyeli Kürt Kadını*” da Türkiye’de kadının hem toplumsal hem de politik durumuna dair bir içerik sunmaktadır. Nil Yalter sanatındaki feminist duyarlılığı 1975 yılında Paris’te kurduğu “*Direnen Kadınlar*” isimli feminist grubuyla da göstermiştir. 1970’li yıllarda foto-gerçekçi bir üslup benimseyen Nur Koçak, kadın bedeninin özellikle fotoğraflarda ve dergilerdeki reklamlarda kadın figürünün sunumundan etkilenecek resimlerini yapmıştır. 1974 yılında başladığı “*Fetiş Nesnelere/Nesne Kadınlar*” serisinde, (1974-1987) tüketim toplumunun da getirişiyle arzu nesnesi haline gelen kadın bedeninin sunumuna yönelik eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. İlerleyen yıllarda, parfüm şişeleri, rujlar, iç çamaşırları gibi arzu nesnelere ve tüketim nesnelere foto-gerçekçi üslupta resimlerini yapmıştır. 1970’li yıllarda çalışmalarında hazır nesnelere kullanmaya başlayan Füsun Onur, 1974’te yaptığı “*Nü*” adlı yerleştirmesinde, bir plastik oyuncak bebeği parçalarına ayırmış, ayrılan bebek parçalarını ayna parçalarıyla biraraya getirmiştir. Bu yerleştirmesinde Onur, Gürdal Duyar’ın “*Güzel İstanbul*” heykelinin aynı yıl hükümet tarafından müstehcen bulunarak Karaköy Meydanı’ndan kaldırılmasına duyduğu tepkiyi göstermiştir.



Resim 23: Nil Yalter, Başsız Kadın, 1974, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-valter-ve-gorunmeyenler-i-9151> erişim tarihi: 15.08.2018

### 4.3. 1980'ler'de Türkiye'de Siyasi Gündem

Bu bölümde, 1980'li yıllarda Türkiye'nin politik gündemi ile, dönemi belki de en çok etkileyen siyasi olayı olan 12 Eylül Askeri Darbesi'nin gündelik yaşam ve sanat üzerindeki etkileri tartışılmıştır. Kısıtlanan özgürlükler nedeniyle sanatçıların üretimlerinin etkilendiği durumlar ve bu dönemde sanat pratiklerinde yaşanan dönüşümler ele alınmıştır. Toplumsal düzlemde yaşanan deneyimlerin bireysel sergiler ve grup sergileri, sanat etkinlikleri aracılığıyla aktarıldığı bir dönemin dinamiği araştırılmıştır. Siyasal gündemdeki gelişmelere paralel olarak sanat dünyasında gündeme gelen politik tavır ve sanatçıların politik kaygıları farklı başlıklar altında değerlendirilmiştir. Tüm ülkeyi etkileyen bir müdahale olarak 12 Eylül Darbesi'nin etkileri belirtilmiş, askeri darbe etkilerine sahip bir siyasi ortamın içinde oluşan sanat etkinlikleri örneklendirilmiştir. Türkiye, 1980'li yıllara 12 Eylül Darbesi ile başlamıştır. 12 Eylül 1980'de silahlı kuvvetlerin yönetime el koyduğunu açıklamasıyla bütün ülkede sıkı yönetim ilan edilmiş, meclis kapatılmış, ülkeye huzur ve güven getirme, can güvenliğini sağlama adına askeri mahkemeler kurulmuş ve yaygın tutuklamalar başlamıştır. Başlıca siyasi partilerin önderleri olan Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Necmettin Erbakan ve Alpaslan Türkeş gözaltına alınmıştır. Kenan Evren'in önderliğinde Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer, Jandarma Genel Komutanı Sedat Celasun'un Milli Güvenlik Konseyi (MGK) adlı yasama ve yürütme işlevlerinin tepe noktasını oluşturan cuntayı yönetmekteydiler.<sup>103</sup> 12 Eylül sabahı saat 04:30'da canlı yayında okunan bildiri<sup>104</sup> ile, devletin organları işlemediği için ordunun yönetime el koyduğu ilan edilmiştir.<sup>105</sup> Darbeyle birlikte Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin görevine son verilmiş, başbakan ve siyasi parti liderleri gözaltına alınmıştır. İçinde pek çok akademisyen, sanatçı, gazeteci, yazar ve sıradan insanların bulunduğu toplamda 110 bin kişi

<sup>103</sup> Akşin S; "Kısa Türkiye Tarihi", Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2008, s275

<sup>104</sup>(Cunta 'Bir Numaralı Bildiri'sinde Silahlı Kuvvetler İç Hizmet Kanunu'nda yer alan Cumhuriyeti koruma görevine temas ederek eylemini meşru hale sokuyordu. Bildirideki anahtar terim 'milli birlik ve beraberlik'ti ; Bu terim 1980 ve 1990'larda ordunun temel siyasi kavramı olarak kalacaktı.)

<sup>105</sup>Zürcher, EJ; "Modernleşen Türkiye'nin Tarihi", İletişim Yayınları, 2008, İstanbul, s14



tutuklanmıştır.<sup>106</sup> 517 kişi hakkında idam kararı verilmiş, 50 kişinin cezası infaz edilmiştir. Cezası infaz edilenler arasında 17 yaşındaki Erdal Eren daha sonra bu dönemin şiddetini sembolize eden bir travma olarak akıllara kazınmıştır. Sonuç olarak bu süreçte 650 bin kişi gözaltına alınmış, 42 bin kişi çeşitli sürelerle hapse mahkum edilmiştir. 16 Ekim 1981’de tüm siyasi partiler feshedilmiş ve tüm malvarlıkları Hazine’ye aktarılmıştır.<sup>107</sup> Siyasi parti liderlerinin siyasetten 10 yıl süreyle yasaklanmış ve siyasi partiler kapatılmıştır.<sup>108</sup>

12 Eylül Askeri Darbesi’nin hedefi, 12 Eylül öncesinde tüm ülkede varolan kargaşa durumuna son vererek düzeni sağlamak olarak belirtilmiştir. Cuntanın bu kargaşadan sorumlu tuttuğu şey ise 1961 Anayasası’nın getirdiği “aşırı” özgürlük ortamının bir sonucudur. Bu durum 12 Mart 1971 Muhtırası’nın gerekçesi olarak gösterilmiştir. Tüm bu hareketler hukuk sisteminin kökten uca elden geçirilmesine ve yeni bir anayasa oluşturularak “disiplinli demokrasi” dönemine ulaşmak amacıyla yapılan siyasi değişikliklerin zeminin oluşturmuştur.<sup>109</sup>

1982 yılında yeni anayasanın yürürlüğe girmesiyle yürütme güçlendirilmiştir. Cumhurbaşkanı, özellikle yargı, yükseköğrenim ve ordu ile ilgili olarak çok sayıda yetkiyle donatılmıştır. Darbenin gerekçesi olarak görülen hak ve özgürlüklere yönelik kısıtlamalar vurgulanmış gibi görünmektedir. Laiklik anlayışına darbe vurabilecek bir uygulama olarak din eğitimi zorunluluğu bu anayasa ile birlikte getirilmiştir. Aynı zamanda, kamu üniversitelerinin yönetimi altına girdiği Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) ve Anayasa ile getirilen düzen, üniversitelerin uzun zamandır yararlandığı yönetim özerkliğine ağır bir darbe indirmiştir. Yüksek Öğretim Kurumu üyelerinin 7’si cumhurbaşkanı tarafından, 7’si Bakanlar Kurulu tarafından, 7’si Üniversitelerarası Kurul tarafından, 1’i de Genelkurmay Başkanlığı tarafından seçilmesi; bu üyelerden birinin de cumhurbaşkanı tarafından YÖK başkanı olarak seçilmesi kararlaştırılmıştır.<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup> Agk, s401

<sup>107</sup> Akşin, S; a.g.k. s275

<sup>108</sup> Saraçoğlu, C; “Osmanlı’dan Günümüze Türkiye’de Siyasal Hayat”, Yordam Kitap, İstanbul, 2008, s786

<sup>109</sup> Akşin, S; a.g.k. s276

<sup>110</sup> A.g.k. s277

Lehine propagandanın serbest olduğu ancak aleyhine propagandanın yasak olduğu yeni anayasa 7 Kasım 1982’de halk oylamasına sunulmuştur. Oylamaya katılmayanlar beş yıl boyunca seçme ve seçilme hakkını kaybederken, yeni anayasaya verilecek olumlu oyların cumhurbaşkanlığı için tek aday olan Kenan Evren’in yedi yıllığına cumhurbaşkanı seçilmesi anlamına geleceği duyurulmuştur. Nihayetinde, seçmenlerin %91’inin olumlu oy kullanmasıyla yeni anayasa tasarısı oylamadan geçmiştir.<sup>111</sup> 6 Kasım 1983’te yapılan ve Anavatan Partisi’nin kazandığı seçimle yönetim ordudan sivillere devredilmiştir. Darbeyle devrilmiş olan Süleyman Demirel’in müsteşarı Turgut Özal başbakan olmuş, darbenin lideri Kenan Evren ise cumhurbaşkanı olmuştur.<sup>112</sup> Darbe sonrası kurulan Yüksek Öğretim Kurulu üniversitelerin özerkliğini kısıtlamış ve üniversitelerin de devletin kontrolüne alınmasını sağlamıştır. 18 Mayıs 1984’te bir grup sanatçı, yazar ve profesör anayasal haklarını kullanarak demokrasiye ters düşen ysaların kaldırılması için cumhurbaşkanı Kenan Evren’e, 1254 kişi tarafından imzalanan bir dilekçe vermiştir. Bunun sonucunda, sıkıyönetim yetkilileri soruşturma açarak, imzacıları aynı sene içinde yargılamışlardır.<sup>113</sup>

Sendikaların da aleyhine sonuçlar doğuran yeni düzende, iki işçi konfederasyonu Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) ve Milliyetçi İşçi Sendikaları Konfederasyonu (MİSK) bağlı olan kuruluşlarıyla birlikte kapatılmıştır. Çok sayıda sendikacının mahkum edilmesiyle devam eden süreçte yaşanan baskılarla birlikte, Uluslararası Para Fonu (IMF) türü iktisat siyasetleri sonucunda ücret ve maaşların satın alma gücünde düşüş yaşanmıştır.<sup>114</sup>

12 Eylül düzeninin ideolojik boyutunda ise “*Türk-İslam sentezi*” yaratma çabalarının olduğu görülmektedir. 1970’li yıllar boyunca sağ ve sol arasındaki mücadeleden avantajlı çıkan sağ kanadın, İslami düşüncenin ağır bastığı bir yapılanmanın komünizm karşısında durabileceği sonucunu çıktığı söylenebilmektedir. Zorunlu dini eğitim, Alevi köylere yapılan camiler, özellikle yeni kurulmakta olan üniversitelerde

---

<sup>111</sup> Akşin; a.g.k. s278

<sup>112</sup> Saraçoğlu; agk, s795

<sup>113</sup> Ahmad, F; “Modern Türkiye’nin Oluşumu”, Kaynak Yayınları, çev: Alogan, Y; İstanbul, 2005, s228

<sup>114</sup> Akşin; a.g.k. s279

rektörden hizmetliye kadar aşırı sağ görüşlü insanların yer alması, bu Türk-İslam sentezi yapılanmanın belirtileridir.<sup>115</sup>

Siyasal etkinliklere getirilen yasağın 24 Nisan 1983'te kaldırılmasının ardından önceki siyasi parti liderlerinin önderlerine getirilen kısıtlamalarla birlikte, mecliste temsil edilecek partiler için %10'luk baraj şartı kabul edilmiştir. Kurusuların, milletvekili adaylarının veto edildiği ve bazı partilerin kapatıldığı bir sürecin sonunda, Turgut Özal'ın önderliğindeki Anavatan Partisi (ANAP), Necdet Calp'in Halkçı Partisi (HP) ve Turgut Sunalp'in Milliyetçi Demokrasi Partisi (MDP) olmak üzere hükümete yakın sayılan bu üç parti seçimlere katılmaya hak kazanmıştır. İdeolojik olarak Kenan Evren'in görüşlerine yakın bulunan Turgut Özal'ın partisi Anavatan Partisi 1983 yılındaki seçimi kazanmış ve Turgut Özal başbakan olmuştur.<sup>116</sup> 1989 yılında cumhurbaşkanı olarak göreve başlamasına değin başbakanlık görevini devam ettirmiştir.

Darbe ve sıkıyönetimle başlayan 1980'li yıllar, aradan 20 yıldan fazla zaman geçtikten sonra, darbe liderlerine açılan davalarla tekrar gündeme gelmiştir. “*Anayasayı ihlal etmek*”, “*devlet kuvvetleri aleyhine cürüm işlemek*” suçlamaları ile darbe yapanların aleyhine dava açılmıştır. Bu davalar açıldığında sadece 12 Eylül döneminin Genelkurmay Başkanı ve izleyen yılların cumhurbaşkanı Kenan Evren ile o günün hava kuvvetleri komutanı Tahsin Şahinkaya hayattadır ve yargılanarak hapis cezasına çarptırılmışlardır. Mahkeme kararlarını yattıkları hastane odasına kurulan ses ve görüntü sistemi ile dinleyen Evren ve Şahinkaya'nın, mahkemedeki iyi hal ve tavırları nedeniyle, aldıkları ağırlaştırılmış müebbet hapis cezaları müebbet hapis cezasına çevrilmiş, yaşları ve sağlık durumları dikkate alınarak tutuklanmamışlardır.<sup>117</sup> Kararın yargıtaydaki temyiz incelemesi sonuçlanmadan hayatlarını kaybetmişlerdir.

1980'li yılların sonuna doğru hükümetin uyguladığı politikalar özellikle emekçi kesimler tarafından tepki çekmeye başlamıştır. Öte yandan, Anavatan Partisi hükümetinin tüm toplumsal kesimleri kapsama iddiasında olan projesinin zemini, Kürt

---

<sup>115</sup> A.g.k. s279

<sup>116</sup> Akşin, S; A.g.k. s281

<sup>117</sup> <http://www.milliyet.com.tr/kenan-evren-e-muebbet-hapis-cezasi-siyaset-1899002/> erişim tarihi: 15.05.2018

ulusal hareketinin yükselişe geçmesiyle oynamaya başlamıştır. Uygulanmakta olan neoliberal politikalar, toplumsal sonuçlarını 1989 yılında iyice hissettirmeye başlamıştır. Aynı yılın bahar aylarında darbeden sonraki sessizliği bozan işçi eylemleri Anavatan Partisi'nin çözülüşünü hızlandırmıştır. 1989 yılında Mart, Nisan ve Mayıs aylarında gerçekleştirdikleri protestolarla örgütlenen ve bahar aylarına denk gelmesi nedeniyle “Bahar Eylemleri” olarak anılan süreç, Türk-İş sendikasına bağlı olarak çalışan kamu emekçilerinin kamu işveren sendikalarıyla yaptıkları toplu sözleşme görüşmelerinin tıkanmasıyla başlamıştır. 600.000 kadar işçinin katıldığı ve yer yer sendikalardan bağımsız olarak süren eylemler, protesto gösterilerinin yanında servis boykotu, iş yavaşlatma, işi geç başlatma, oturma eylemi, yolu trafiğe kapama gibi yöntemleri içermiştir.<sup>118</sup> Bahar eylemler, zamanla yalnızca kamu çalışanlarının ücret talepleriyle sınırlı kalmamış, 12 Eylül Darbesi'yle ortaya çıkan baskıları ve adaletsizlikleri protesto eden politik bir mücadeleye dönüşmüştür.<sup>119</sup>



Resim 24: 1989 Bahar Eylemleri, 1989

[http://uidder.org/89\\_bahar\\_eylemleri\\_1989cevizli\\_tekel\\_jpg.htm](http://uidder.org/89_bahar_eylemleri_1989cevizli_tekel_jpg.htm) erişim tarihi: 15.08.2018

1980’li yılların siyasal açıdan hareketli ve sarsıcı geçmesinin, gündelik yaşam üzerinde yarattığı psikolojik etkiler oldukça yoğun olmuştur. Alınan cezalar ve idamların yanında kendi ülkesinde barınamayarak kaçmak durumunda kalan

<sup>118</sup> Çelik, A; “Bahar Eylemleri 1989”, Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, Cilt I, Haz. Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, Numune Matbaacılık, İstanbul, 1996, s103 den aktaran Saraçoğlu, C; “Osmanlı’dan Günümüze Türkiye’de Siyasal Hayat (kolektif) içinde “Anap’ın Düşüşü, İşçi Hareketinin Yükselişi”, Yordam Kitap, İstanbul, 2015, s807

<sup>119</sup> Saraçoğlu, agk, s807

insanların, üniversitelerden uzaklaştırılmış aydınların içinde bulunduğu durumu Sezai Sarioğlu'na göre “*politik depresyon*” olarak tanımlamak mümkündür. Sarioğlu'nun belirttiği şekilde Meltem Ahıska'nın Freudcu analizine göre depresyon “*sembolik ya da gerçek büyük bir kayıp karşısında duyulan bilinçdışı öfkenin neden olduğu bir kendini sevmeme ve tahrip etme hali*”dir. 1980'li yılların politik süreci de gündelik yaşam üzerinde bıraktığı etkiyle bir çeşit politik depresyondur.<sup>120</sup> Sezai Sarioğlu, 12 Eylül sürecini “eve dönüş” an'ları ve süreçleri olarak tanımlamaktadır. Sisteme dönüş anlamında ev ve sistem dışına çıkan örgütlerin ve kitlelerin döndüğü evdir. Tüm bu süreci “örgütler açısından bir hayal kırıklığı anı” olarak değerlendiren Sarioğlu, arandığı hade bulunamayan bir ev olarak kitlesel bir arayış ve kırılma benzerliğini göstermektedir.<sup>121</sup>

1980'li yıllarda bir direnç olarak Türkiye'de feminizm dalgası, 1990'lı ve 2000'li kadın hareketlerinin yaygınlaşmasını tetiklemiştir. Kadın gruplarının yanında, yayıncılar, sözcüler ve inisiyatifler ortaya çıkmıştır. 17 Mayıs 1987 tarihinde üç bin kadının katıldığı “*Dayağa Karşı Kadın Dayanışması Yürüyüşü*” gerçekleşmiştir. Türkiye'de bu dönemde artan feminizm karşıtlığına rağmen, cinsel tacize karşı mor iğne kampanyası, Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı, Kadın Eserleri Kütüphanesi gibi oluşumların kurulmasının yanında kahvehane baskınlarının gerçekleşmesini engelleyememiştir.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Sarioğlu, S; “12 Eylül Sonrası Devrimci Sosyalist Hareket Üzerine”, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 8 Sol, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s1005

<sup>121</sup> A.g.k. s1006

<sup>122</sup> Zihnioğlu, Y; “Türkiye'de Solun Feminizme Yaklaşımı”, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 8 Sol, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s1128



Resim 25: Dayağa Karşı Kadın Yürüyüşü, 1987, <https://m.bianet.org/bianet/kadin/186540-dayaga-karsi-yuruyus-un-30-yildonumunde-kadinlar-anlatti> erişim tarihi: 15.08.2018

#### 4.4. 1980’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Pratikleri

1980’li yıllar dünyaya Çernobil faciası, ozon tabakasının aldığı zararlar nedeniyle çevresel kirlilik, 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılması gibi dengeyi değiştirecek olaylarla gelirken, Türkiye’ye sonuçlarını bugüne kadar yaşamaya devam ettiği 12 Eylül Darbesi’yle gelmiştir. Bu yıllar Türkiye’de, derneklerin ve üniversitelerin yetkilerinin kısıtlandığı, muzır kuruluşla basın üzerindeki baskının arttığı, kırsal alandan kente göçün hızlanmasıyla gecekondulaşmanın ve dolayısıyla arabesk kültürünün ortaya çıktığı yıllardır. Politik ortamda yaşananlar kültür ve sanat ortamını etkilediği gibi sanatçıların yapıtlarını da etkilemiştir.<sup>123</sup> Dünyada ise, postmodernizm farklı seslere ve görüşlere meşruiyet tanımış, cinsel kimlikleri nedeniyle ötekileştirilen sanatçıların fotoğraf ve video çalışmaları dikkate alınmıştır. Görsel kültürün kadını sunuş şekline yönelik eleştirel işleriyle Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sarah Charlesworth, Sherrie Levine’in çalışmaları ile gay ve lezbiyenlerin oluşturduğu ACT UP, General Idea gibi topluluklar bu dönemde seslerini duyurmuştur.<sup>124</sup>

<sup>123</sup> Düben & Yıldız; agk, s14

<sup>124</sup> Düben & Yıldız; agk, 2008, s18

20. yüzyıl sanatsal oluşumları, 1980'lerden başlayarak önemli bir dönüşüme girmiştir. Irving Sandler'ın "*postmodern dönemin sanatı*"<sup>125</sup> olarak nitelendirdiği bu oluşumlar, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan akımlarla da kendini göstermiştir. Beden politikalarıyla birlikte gündeme gelen kimlik ve fark politikalarının bu dönemde öne çıkması, yeni oluşumların doğmasında etkili olmuştur. Kimlik ve fark politikalarının açılımlarını öngören ve temellendiren yönelimlerden biri feminist politikalaradır. Sanatın siyasallaşma sürecinin başladığı 1980'lerde AIDS, siyasetin, bedenin ve sanatsalın kesişim noktasında yer alan bir gerçeklik ve metafor olarak kaydedilmiştir.<sup>126</sup>

1980'li yıllarda sanat yapıtı ile politik alan, ekonomik alan, toplumsal alan ya da kültürel alan arasında, öteden beri var olan sınır çizgileri kalkmaya, sanat ve sanatçı asıl olarak 1990'larda kendini gösterecek olan disiplinlerarasılık/disiplinlerarasılık yolunda ilerlemeye başlamıştır. Türkiye sanat ortamında 1980'lerin ve belki de günümüz sanatının önünü açan gelişmeler arasında, 1977 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen "*2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu*"nun, aynı yıl başlayan ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sanat Bayramı kapsamında iki yılda bir düzenlenen "*Yeni Eğilimler Sergileri*", 1980 yılında ilki açılan "*Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*", ilki 1984 yılında düzenlenen "*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*" sergileri ve her ne kadar ilki bienal adıyla anılmasa da, 1987 yılında başlayan Uluslararası İstanbul Bienali'nin payı oldukça büyük olmuştur.<sup>127</sup>

1960'lı yıllardan bu yana gelişen ilişkiler zincirine koşut olarak tüm dünyada sosyal bilimlerle sanat arasındaki geçişlerin somut bir hal almaya başladığı görülmektedir. Bu durum daha önceleri sanat, sosyoloji, antropoloji ve felsefe arasındaki ilişkilerden çok daha farklı bir durumu ortaya koymaktadır ve Ali Akay bunun başlangıcı olarak belki de Claude Levi-Strauss'un "*Hüzünlü Dönenceler*" (1955) adlı kitabını bir ilk kitap olarak ele almak gerektiğini dile getirmiştir. Akay, bu ilişkiler ağında bileşkelerin ayrı ayrı disiplinleri değil disiplinleri aşan bir biçimde Kartezyen Dönem öncesi, Pre-Modern döneme ait olan bir eğitim ve araştırma pratiğini, entellektüelliği sorgulayan

---

<sup>125</sup> Sandler, Irving; "Art of the Postmodern Era: from the Late 1960's to the Early 1990's", New York, Icon Editions, 1996

<sup>126</sup> Kahraman, H. B; "Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri", Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s172-174

<sup>127</sup> Pelvanoğlu; agk s28

bir tecrübeyi ifade ettiğini belirtmektedir. Michel Foucault'nun Velasquez'in "*Las Meninas*" adlı tablosu üzerine yorumları, yayımlamadığı ve yırtıp imha ettiği Manet üzerine çalışması veya Rene Magritte için yazdığı "*Bu Bir Pipo Değildir*" adlı kitabı, George Bataille'in Manet üzerine kitabı, Gilles Deleuze'ün "*Francis Bacon*" kitabı, Jean-François Lyotard'ın "*Cisimsizler*" adlı serginin, Jacques Derrida'nın "*Körlerin Belleği*" adlı serginin küratörlüğünü yapması, Jean Baudrillard'ın fotoğraflarıyla Venedik Bienali'ne katılması hep bu geçişliliği gösteren örneklerdir. Bu geçişlilik 1990'ların Türkiye'sinde de kendisini göstermeye başlamıştır.

Türkiye'de 1980'li yıllar sanatında bir kuşak çatışması ve buna bağlı olarak yakın geçmişle bağları koparma isteği söz konusu olmuştur. Batı sanatı sorgulanırken aynı zamanda batılı sanatçıları benimseme ve örnek alma söz konusu olmuştur. Yeni medyalara karşı ilgi uyanırken, alt kültür yüksek kültürün içine sızmaya başlamış ve zaman zaman bu duruma tepkiyle karşılanmıştır. Sanatçılar, toplumsal, kültürel, siyasal sorunların doğduğu yeni bir durum değerlendirmesine girmiştir. Beral Madra bu atmosferde oluşan sanat yapıtlarının, gelenek/yenilik, koruma yenileştirme, kitle kültürü/yüksek sanat, ilerleme/tepki, sağ/sol, ussallık/usdışılık, geçmiş/gelecek, modernizm/gerçekçilik, soyutlama/temsiliyet, avangard/kitsch gibi karşıtlıklar arasındaki tercih zorunluluğundan uzaklaşması olarak açıklamaktadır.<sup>128</sup>

1980'lerde Türkiye sanat ortamında kurum dışı ve kuruma karşı duruşlarda bir hareketlenme olduğu görülmektedir. "*Yeni Eğilimler Sergileri*", "*Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*", "*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*" sergileri, "*A, B, C, D*" sergileri ve günümüzde hala devam eden "*Uluslararası İstanbul Bienali*" geleneksel sanat anlayışını sorgulayan sanat etkinlikleridir.<sup>129</sup> 1960'lı yıllarda Batı sanatında toplumsal kaygılarla şekillenen çağdaş sanatın Türkiye'de yaygınlaşması 1980'li yılları bulmuştur. Batılılaşma çabasının gündeme geldiği 1800'lü yılların sonlarından itibaren devlet burslarıyla yurt dışında sanat eğitimi alma amacıyla gönderilen sanatçılar genellikle Fransa'daki okullarda eğitim alıp, Avrupa sanatını Türkiye'ye getirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise bu durum değişmiştir. Savaştan kazançla çıkan Amerika Birleşik Devletleri, çağdaş sanatın merkezini New York olarak belirlemiştir. Bu sebeple 1980'li yıllarda Türk sanatçılar, özel burs

<sup>128</sup><http://www.beralmadra.net/articles/other-articles/modernizm-ve-1980lerde-sanat/>

<sup>129</sup> Düben & Yıldız; agk 2008, s21



olanaklarıyla Amerika Birleşik Devletleri'nde çeşitli üniversitelerde eğitim alma ve buradaki çağdaş sanatı tanıyıp Türkiye'ye getirme fırsatı bulmuşlardır.

Türkiye'nin inişli çıkışlı siyasi gündemi, sosyal hareketliliği, farklı politik duruşların kesişme noktalarında yaşanan olaylar, toplumsal belleğin güncel kalmasını sağlamıştır. Özellikle kamusal alanlarda yaşanan ve yaşandığı dönemde gündemi ciddi şekilde meşgul eden olaylar, sanat yapıtlarında da sık sık karşımıza çıkmaktadır. Bu gündeme tanıklık etmiş olan sanatçıların kişisel bellekleri de üretim süreçlerine dahil olmuştur. Cengiz Çekil, 1986 yılında Atatürk Kültür Merkezi'ndeki “*Düzenleme no:4*” adlı yerleştirmesinde, 1 Mayıs 1977'de Taksim Meydanı'nda yaşanan katliamdan esinlenmiştir. Olay gününü yerinde yaşayan sanatçı, yerleştirmesinde kullandığı kefeni andıran beyaz bezler ve floresanlarla “*ölüm-yaşam ve ölümden sonra ışığını saçmaya devam etmek gibi romantik bir yaklaşım*”<sup>130</sup> ile mekanı düzenlemiştir. Cengiz Çekil yıllar sonra olayın yaşandığı meydana bakan kültür merkezinin içinde, farklı malzemeler kullanarak izleyicilere sunduğu yerleştirmesinde, kişisel belleğinin verilerini sanat pratiğiyle biraraya getirerek toplumsal belleği canlandırmıştır.



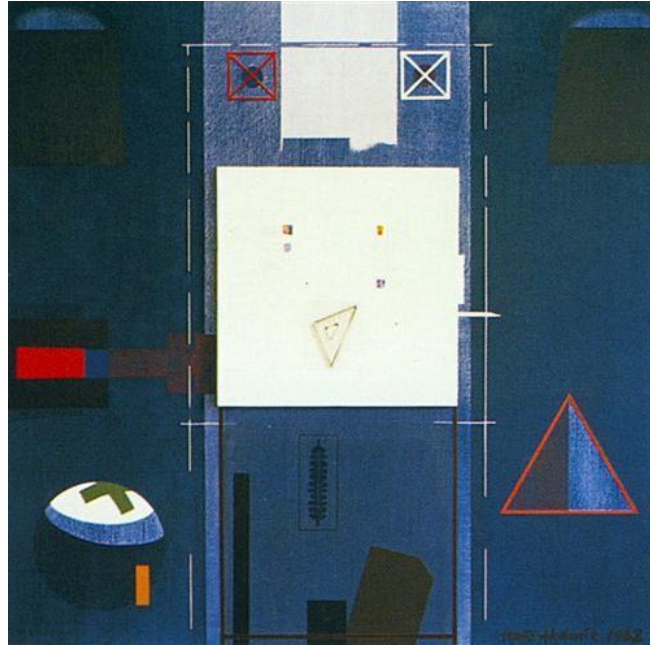
Resim 26: Cengiz Çekil, Düzenleme No: 4, 1986, Atatürk Kültür Merkezi, Düben, İ; Yıldız, E; “80’lerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar” içinde; Sağır, Ç; “Cengiz Çekil” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s119

1960’larda ve 1970’lerde Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa ülkelerinde gündemde olan kavramsal sanat, Türkiye’ye 1980’li yıllara doğru ulaşmıştır.

<sup>130</sup> Düben & Yıldız; agk, s119

Kavramsal sanat temelde bir kavrama, fikre ya da düşünceye odaklanmakta ve geleneksel resim ve heykel malzemelerinden farklı olarak günlük nesnelere, belgeler, haritalar, tablolar kullanılmaktadır. Kökeni ise Marcel Duchamp'ın 1917 yılındaki sanat tarihinde ilk hazır nesne yapıtı olarak kabul edilen "Fountain"a (Çeşme) dayanmaktadır. Duchamp bu yapıtıyla sanat eserinin sınırlarını sorgulamış, estetiği plastik bir değerle ölçmek yerine sanat yapıtına kavramsal bir boyut katmıştır. 1968 yılında İngiltere'de kurulan "Art&Language" grubu, ana akım modern sanat pratiklerini ve eleştirisini sorgulamıştır. Türkiye'de ise kavramsal sanat, Altan Gürman, Füsun Onur gibi sanatçıların yanında, Sanat Tanımı Topluluğu tarafından uygulanmıştır. 1977 yılında kurulan Sanat Tanımı Topluluğu, Akademi'de Şükrü Aysan'ın öğrencilerini de dahil ettiği oluşumda kavramsal sanatın ne olduğunu giderek daha kapsayıcı bir biçimde ortaya konmuştur.

1980'li yıllarda daha görünür olmaya başlayan çevre duyarlılığına yönelik hareketler, plastik sanatlar alanında da kendini göstermiştir. Halil Akdeniz'in kavramsal eğilimlerin de söz konusu olduğu "İzmir Körfezi'nin Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler ve İzmir'den Görsel Notlar" (1982) adlı çalışması örnek olarak gösterilebilmektedir. Akdeniz bu çalışmasında, o dönem yaşadığı İzmir'deki körfez kirliliğiyle ilgili olarak laboratuvar ortamından elde ettiği sonuçları görsel bir dille gündeme getirmiştir.



Resim 27: Halil Akdeniz,“İzmir Körfezi’nin Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler ve İzmir’den Görsel Notlar” 1982, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi,  
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=447&section=130&lang=TR&exhID=0&periodID=536&pageNo=0&bhcp=1> erişim tarihi: 15:08.2018

1980’li yılların darbe sonuçlarından biri de binlerce kişi yurttaşlıktan çıkarılması ve birçok insan da sıkı yönetimden kaçmak için yurt dışına göç etmesi olmuştur. Bu göç dalgasına dahil olan sanatçıların bir kısmı uzun yıllar yaşamını başka ülkelerde sürdürürken, bir kısmı geri dönmüştür. Bu yıllarda aktif olarak sanat pratiğini devam ettiren heykeltıraş Mehmet Aksoy, bu noktada örnek olarak gösterilebilecek sanatçılardan biridir. 12 Eylül Askeri Darbesi sırasında evi basılan Aksoy, Berlin’e giderek çalışmalarını bir süre burada devam ettirmiştir. Politik yönü ağır basan bir sanatçı olarak yaptığı rölyeflerden “12 Eylül”, sıkı yönetim sürecinde yaşanan toplumsal acıları görselleştirmektedir. Rölyefin sol tarafından postallarıyla ilerlemekte olan askerlerin altında ezilen figürler, zayıflıktan kemikleri ortaya çıkmış ve işkenceye maruz kaldığı gözü bağlanmasından belli olan ortadaki figür, geri planda oturan bir kadın ve demirlerin arkasında duran kitle toplumun farklı kesimlerinden insanların yaşadığı ortak acıyı gözler önüne sermektedir.<sup>131</sup>



Resim 28: Mehmet Aksoy, 12 Eylül, 1983,

<sup>131</sup> Bek; agk, s210

#### **4.5. Türkiye’de 1990’lar: Grevler, Krizler, Faili Meçhuller**

1990’ların ilk yarısı, toplumsal refah, eşitlik ve sosyal haklar anlamında umutların yeniden yeşermeye başladığı bir dönemdir. Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği’nin önderliğindeki Soğuk Savaş döneminin 1991’de sona ermesi özgürleşme ihtimalini ortaya çıkarırken, göçmenlerin kültürlerini ve kimliklerini kabul ettirmeye başlamaları, ulus-devletlerin yapısını yumuşatmaya başlamıştır. Öteki ve göçmen kavramları gündemde ve sanatsal düzlemde yer tutmuş ancak buna rağmen göçmenlerin gerçek sorunları çözüm getirecek şekilde tartışılmamıştır. Özgürlük fikrinden çıkışla kamusal alan tartışmaları artmış ancak bu tartışmalar teoride devam ederken, pratikte kamuyu kimlerin oluşturduğu netleşmemiştir. Bu yıllarda farklılıkların birlikteliğiyle oluşan çokluk kavramı gündemdedir ancak gerçekte böyle demokratik bir kamusal alanın pratik edilmesi çok mümkün olmamıştır. “Ötekinin” dahil olmadığı kamusal alanın kime ait olup olmadığı tartışılmaktadır. Bu başlıkta altında, Türkiye’de 1990’lı yılların siyasal ve politik gündemiyle bu gündemin sanat ve sanatçılar üzerindeki etkileri araştırılmıştır.

Türkiye 1990’lara girerken sınır komşusu Irak’ın Kuveyt’i işgal etmesi üzerine, Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi’nin Irak’a uyguladığı ambargo kararı sonrası Türkiye, Kuveyt Yumurtalık boru hattını kapatıp Irak’la ticari ilişkilerini durdurmuştur. 1991 yılının Ocak ayında Amerika Birleşik Devletleri’ne ait uçaklar Irak’la savaşa girmiştir. Amerika Birleşik Devletleri’nin Türkiye’nin de savaşa katılmasına yönelik isteği sonrası Türkiye genelinde ve mecliste huzursuzluk hakim olmaya başlamıştır. Körfez Savaşı’nın sonuçları özellikle iktisadi açıdan Türkiye’de ciddi bir krize yol açmıştır.<sup>132</sup>

12 Eylül sonrası yaşanan sancuların etkiler sürerken, 1989 yılında başlayan Bahar Eylemleri’nin devamı olarak Büyük Zonguldak Grevi ve Emek Yürüyüşü döneminin başat gelişmeleri olmuştur. Genel Maden-İş Sendikası, son derece kötü koşullarda ve

---

<sup>132</sup> Akşin; a.g.k. s290

düşük ücretlerle çalışan madencilerin zam almasını talep etmiş ancak bu talep hükümet tarafından reddedilmiştir. Üç ay süren toplu sözleşme görüşmelerinden bir sonuç çıkmaması üzerine, 30 Kasım 1990'da Genel Maden-İş Sendikası greve çıkmıştır. Greve işçi sınıfının tüm kesimlerinden destek gelmiş, Türkiye'nin her köşesinden dayanışma amaçlı iş bırakma eylemleri yapılmıştır.<sup>133</sup> Zonguldak Grevi'nin başka bir özelliği ise bu ilde madenciliğin en önemli geçim kaynağı olması nedeniyle tüm kent halkının aktif bir şekilde eylemlerin parçası haline gelmiş olmasıdır. Grevin dördüncü gününde esnafın, madencilerin ve ailelerinin, özellikle de kadınların katılımıyla 70 bine ulaşmış ve neredeyse bütün kent bir eylem alanına dönüşmüştür. Bu özelliğiyle Zonguldak Grevi, yalnızca işçi grevi olmaktan çıkıp bir halk direnişi haline gelmiş ve kısa sürede ülkenin en önemli gündemi haline gelmiştir. Eylemlerin hızlı bir şekilde başka illere sıçramış olması yerel bir işçi direnişiyle sınırlı kalmayan, aslında tüm ülkede işçilerin hak arayışlarının yanında hükümete ve devam etmekte olan sisteme yönelik politik bir karşı çıkış olduğunu göstermektedir. Atılan sloganlar da bunu gösterir niteliktedir: “Maden Ocakları Özal'a mezar olacak”, “Çankaya'nın şişmanı, işçilerin düşmanı”, “Zonguldak bizimdir, kimse satamaz”, “gemileri yaktık, geri dönüş yok”. Bu özelliğiyle Zonguldak Grevi, 1980 Darbesi'nden sonraki dönemde ortaya çıkan en büyük kitlesel eylemdir. İktidardaki Anavatan Partisi'nden grevle ilgili uzlaşmaya yanaşmayan bir yaklaşım gelirken, muhalefet liderleri Bülent Ecevit ve Erdal İnönü ile Edip Akbayram ve İlhan İrem gibi sanatçılar işçileri destekleyen konuşmalar yapmıştır.<sup>134</sup> Yolunda gitmeyen iktidar politikaları karşısında toplumsal düzlemde bir umut ışığı olan Zonguldak Direnişi'den alınması beklenen sonuçlar gecikince 1991 yılının Ocak ayının 3'ünde Ankara'ya yürüme kararı almıştır.

Yer yer konaklayıp eylemler eşliğinde otobüslerle Ankara'ya ulaşmayı planlayan işçiler, güvenlik güçleri tarafından otobüslerinin şehre girmesini engelleyen yasakla karşılaşmıştır. Bu yasak karşısında daha da artan direnişle sert geçen kışın ortasında Ankara'ya yürüyerek gitme kararı alınmıştır. Buna karşılık olarak yürüyüşlerinin Mengen ilçesi istikametindeyken komando birliklerinin ve çevik kuvvetin barikatıyla karşılaşmışlardır. Engellenen sadece işçilerin yürüyüşü değil işçilere Zonguldak'tan ve diğer kentlerden ulaştırılmak istenen yiyecek destekleri de olmuştur.<sup>135</sup> Genel

---

<sup>133</sup> Çavdar; agk, s307

<sup>134</sup> Saraçoğlu; a.g.k., s809

<sup>135</sup> A.g.k. s810



Maden-İş başkanı Şemsi Denizer'in hükümetle yaptığı görüşmeler sonrasında 7 Şubat 1991'de sağlanan uzlaşmayla yürüyüş sona ermiştir.



Resim 29: Büyük Zonguldak Grevi, 1991,

[http://eski.bolgehaber67.net/haber\\_detay.asp?haberID=565](http://eski.bolgehaber67.net/haber_detay.asp?haberID=565) erişim tarihi: 15.08.2018

1990'lı yılların önemli siyasi gelişmelerinden biri de, 12 Eylül Darbesi ile meclisten ve siyasetten uzaklaştırılan Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Necmettin Erbakan ve Alpaslan Türkeş'in 20 Ekim 1991 yılında yapılan genel seçimler sonucunda siyasete ve meclise geri dönmeleri olmuştur. 1991 seçimleri sonucu Doğru Yol Partisi (DYP) ve Sosyaldemokrat Halkçı Parti (SHP) koalisyonu hükümeti kurmuştur. Bu karma hükümetin yeni bir anayasa hazırlaması ve bu anayasanın işkencenin önlenmesi, işçi ve sendika haklarının genişletilmesi, daha bağımsız bir yargı oluşturulması, Yüksek Öğretim Kurumu'nun kaldırılarak üniversitelerin özerkliğe kavuşmaları gibi tasarıları söz konusu olmuştur. Planlanan bu tasarılar uygulamaya geçirilememiş ve anayasayı yeniden oluşmak değil, radyo ve televizyonda devlet tekeline son veren bir değişiklik yapılmıştır.<sup>136</sup>

İzleyen yıllarda, dönemin cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın 17 Nisan 1993 yılında hayatını kaybetmesiyle, eski siyasi yasaklı Süleyman Demirel Türkiye'nin 9. cumhurbaşkanı olmuştur. Grevler ve yürüyüşler sürerken, eski yasaklı siyasetçiler siyasete dönerken Türkiye şiddet olayları ve ülkenin tanınmış kişilerine yönelik suikastlerle geride bıraktığı 1970'li yıllara geri dönmüştür. Prof. Dr. Muammer Aksoy

<sup>136</sup> Akşin; a.g.k. s292

31 Ocak 1990, Hürriyet gazetesi yazarı Çetin Emeç 7 Mart 1990, Prof. Dr. Bahriye Üçok 9 Ekim 1990, Cumhuriyet gazetesi yazarı Uğur Mumcu 24 Ocak 1993 yılında suikast sonucu hayatlarını kaybetmişlerdir.<sup>137</sup> Şiddetin, suikastlerin ve faili meçhullerin yarattığı karanlığın altındaki Türkiye, aydınlar, yazarlar ve sanatçılar için huzursuz edici bir dönem yaşamaktadır. Nitekim 2 Temmuz 1993 yılında, hafızalardan silinmeyecek bir olay yaşanmıştır. Sivas'ta "Pir Sultan Abdal Kültür Etkinlikleri" kapsamında kente davet edilen sanatçı, yazar ve müzisyenlerin kaldığı Madımak Oteli ateşe verilmiştir. Bu olay, etkinlik günü kentte gün boyunca süren bir kargaşanın ve dört saat süren bir kuşatmanın, polis ve jandarmanın önünde gerçekleşmiştir.<sup>138</sup> 33 kişinin hayatını kaybettiği Sivas Katliamı, yıllar süren davanın zaman aşımına uğraması nedeniyle kapanmıştır.

27 Mart 1994 yılındaki yerel seçimlerde Doğru Yol Partisi ve Anavatan Partisi %21 civarında oy alırken İslami görüş ağırlıklı Refah Partisi %19 oranında oy almıştır. İslami görüşe ait oyların yükselmesi, o güne kadarki süreçte hükümet kuran partilerin yerine getiremediği iş bulma, toplumsal yarar sağlama konusunda sözleri ve İslamcı partilerin bunu sağlayabileceği yönündeki umutlar olarak açıklanabilmektedir. Bunun yanında, bu partilerin gıda yardımı, propaganda gibi nedenler gösterilbilmektedir.<sup>139</sup> 24 Aralık 1995'te yapılan genel seçimlerin sonucunda Refah Partisi %21'lik oranla en yüksek oyu alan parti olarak birincilikle çıkmıştır. 1996 yılında Refah Partisi ve Tansu Çiller'in laikliğin güvencesi olarak vurguladığı Doğru Yol Partisi'nin 1996 yılındaki koalisyonu, özellikle Doğru Yol Partisi'nin içinde isyana, alınamayan güvenoylarına neden olmuştur. Yükselen İslami düşünce ve bunun siyasal alana sirayet ediyor olmasına yönelik kaygılar hakkında Sina Akşin şu cümleleri yazmıştır:

*"Batı'da kimileri Türkiye'de İslamcılığa (Müslüman köktendinciliğe) karşı olan duyarlılığı pek anlamıyorlar. İslamcı partilerin Almanya ve İtalya'daki Hristiyan Demokrat partilerin benzeri, bir çeşit "Müslüman demokrat" partiler olduğunu düşünüyorlar. Bu görüş doğru değil, çünkü Orta ve Batı Avrupa'daki gelişme evreleriyle Türkiye'ninkiler arasındaki farkı hesaba katmıyor. Avrupa'nın büyük bölümünde dinsel yasalar, engizisyon, cadı avları gibi kurum ve uygulamalar yüzyıllar öncesinde kalmıştır. Türkiye belki ortaçağını çok daha uygar biçimde yaşadı. Ama ne var ki, Türkiye'de bugün dahi yaşayan bir ortaçağ var. Birçok yörede*

<sup>137</sup> Saraçoğlu; agk, s807

<sup>138</sup> Akşin; a.g.k. s293

<sup>139</sup> Akşin; a.g.k. s295

*kadınların gördüğü muamele, “terbiye” amaçlı dayanın yaygınlığı, Sivas olayı, günümüzdeki ortaçağın somut örnekleridir. Batı’nın çoğu yerinde dinsel yasalar çok geçmişte kalmış bir olgudur, oysa İslam dünyasının birçok ülkesinde şeriat yürürlükte, Türkiye gibi yürürlükte olmadığı yerlerde de pek çok insan bunun uygulanmasını istemektedir. Kimi Müslüman ülkelerde şeri ceza hukukunun recm (taşlayarak öldürme) cezası dahi uygulanmaktadır. İslamcı ailelerin, çocuklarını yetiştirirken cehennem azabı korkutmalarıyla onların duygu ve düşünce dünyaları üzerine kurdukları ağır baskı başlı başına bir insanlık faciasıdır. Demokrasi adına İslamcıların siyasal özgürlüklerinin şampiyonu kesilen Batılıların bütün bunları hesaba katmaları gerekir. 21. yüzyılda şeriatla, dolayısıyla İslamcılıkta demokratik olarak değerlendirilebilecek pek az şey vardır.”<sup>140</sup>*

Akşin’e göre, hukukun laikliğe göre kurulduğu Türkiye’de özellikle siyaset alanında İslamcı yaklaşımın söz konusu olması kolay değildir. Bu nedenle İslami düşünceye sahip siyasetçiler izledikleri çizgiye “milli görüş” adını vererek, “milli” sözcüğünün bugünkü anlamıyla “ulusal” anlamını barındırması avantajıyla hareket etmişlerdir. Buna karşılık daha eski zamanlarda “milli” sözcüğü “dinsel cemaat” anlamında kullanılmıştır.<sup>141</sup> Bu dönemde, tarikat şeyhlerinin cinsel içerikli olaylarla ortaya çıkması, Başbakanlık Konutu’nda tarikat şeyhlerine iftar verilmesi gibi olaylarla dini cemaatler ve tarikatlar gündeme gelmiştir.

1990’lı yılların radikal İslamcı eğilimleri, Türkiye’de en çok Alevileri tedirgin etmiştir. Buna paralel olarak bu dönemde yükselen İslam karşısında kendi aralarındaki örgütlenme ve siyasal dayanışmaya dayalı ilişkilerini geliştirdikleri dikkat çekmektedir. 1995 yılında İstanbul’da Alevilerin yoğun olarak yaşadığı Gazi Mahallesi’nde üç kahvehane ve bir işyeri silahlarla taranmıştır. 25 kişinin yaralandığı ve bir kişinin hayatını kaybettiği bu olay, hiçbir kişi ya da örgüt tarafından sahiplenilmemiştir. Bunun karşısında Gazi Mahallesi’nden ve diğer mahallelerden Aleviler Gazi Mahallesi’ne yürüyerek büyük boyutta bir ayaklanma meydana gelmiştir. Bu defa, Sivas Katliamı’ndaki pasif tavrının tersine yürüyüşe geçen topluluklara ateş ederek bir kişinin ölümüne neden olmuştur. Bu olayın etkisiyle daha güçlenen ayaklanma karşısında devlet, özel tim ve çevik kuvvet tüm güvenlik aygıtlarıyla Gazi Mahallesi’ndeki eylemlere karşılık vermiştir. Askerlerin mahalleye gelmesiyle ilan edilen üç günlük sokağa çıkma yasağına rağmen bitmeyen eylemler,

<sup>140</sup> Akşin; a.g.k. s297

<sup>141</sup> Akşin; a.g.k. s298



ana caddedeki barikatın polisler ve özel tarafından yıkılarak eylemcilerin üzerine silah sıkılmıştır. 15 kişinin öldürüldüğü olayın sonrasında Ankara ve Ümraniye'deki Alevi mahallelerine yayılan eylemler cenazelerin teslim edilmesi ve gözaltındakilerin serbest bırakılması gibi konularda anlaşılarak sonlandırılmıştır.<sup>142</sup>

Türkiye'de Kürt halkının hakları konusundaki sorunun ağırlığı seneler içinde artmaya devam etmiştir. 12 Eylül 1980 tarihindeki darbe sonrası Kürt kimliğinin ifade edilmesine dair yoğunlaşan bir baskı söz konusu olmuştur. Kürtçe'nin özel yaşamda kullanılmasının dahi yasaklandığı bir ortamda Kürt halkı "ulusal duyguların zayıflığı" konusunda suçlamalara maruz kalmıştır.<sup>143</sup> 1990'lı yıllarda Kürdistan İşçi Partisi (PKK) Güneydoğu Bölgesi'nde gerçekleştirdiği çok sayıda ölümlü sonuçlanan eylemlerle Türkiye'de siyasal gündemin üst sırasına yerleşmiştir. 1990 yılının Haziran ayında Kürtlerin hak mücadelesi için kurulan Halkın Emek Partisi (HEP) üyelerinden bazılarının 1991 yılında meclisteki yemin töreni sırasında Kürtçe konuşmaları ve "bildikleri yabancı dil" olarak sorulan soruya "Türkçe" şeklinde cevap vermeleri, Anayasa Mahkemesi'nden ayrılıkçılık gerekçesiyle Halkın Emek Partisi'nin yasaklanmasının istenmesiyle sonuçlanmıştır. Türkiyeli aydınlar, akademik ve entelektüel çevreler Kürt sorununa dair barışçıl çözüm bulunmasının farkında olmuştur. 1980'li yıllarda yasak olan Kürtçe konuşma ve Kürtçe müzik yasağının kaldırılmasına dair kararname 1990'lı yıllarda yayınlanmıştır.<sup>144</sup>

Milli Güvenlik Kurulu'nun 28 Şubat 1997 günü 9 saat süren toplantısında alınan kararlar, "28 Şubat Kararları" olarak Türkiye'nin siyaset tarihindeki yerini almıştır. 28 Şubat Kararları, yeni bir dönemin başlangıcı, diğer deyişle siyasi milat anlamında yeni bir süreç olarak kabul edilmiştir. Son 30 yılda alışılmış şekilde yapılan darbelerin aksine ordu bu defa doğrudan hükümete el koymayı değil, uyguladığı psikolojik baskıyla hükümetin kendiliğinden çekilmesini istemiştir.<sup>145</sup> İlerleyen süreçte Yargıtay Cumhuriyet Başsavcılığı devreye girmiş, 21 Mayıs 1997 günü Doğru Yol Partisi hükümetinin ortağı Refah Partisi'nin anayasaya aykırı eylemleri nedeniyle kapatılması için Anayasa Mahkemesi'nde dava açmıştır. Nihayetinde 18 Haziran 1997'de

---

<sup>142</sup>Saraçoğlu; a.g.k. s823

<sup>143</sup>Zürcher; agk, s452

<sup>144</sup>Zürcher; a.g.k. s458

<sup>145</sup>Akşin; a.g.k. s302

Başbakan Necmettin Erbakan istifa etmiş, 16 Ocak 1998’de ise Refah Partisi “*laiklik karşıtı etkinliklerinden dolayı*” Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılmıştır.<sup>146</sup>

#### 4.6. Türkiye’de Sanat Alanında Yeni Arayışlar

1990’lı yılların tartışmaları, çoğul kültürler kavramıyla, çoğulculuk kavramıyla, çokkültürlü oluşumlar ekseninde gelişen tartışmalardan oluşmaktadır. Dönemin hakim arayışı, kültürün kendi içinde sahip olduğu birden çok öğeyle farklılaşması, çoğulluklara sahip olan öğelerin bir arada bulunmasıdır.<sup>147</sup> Kapitalizm döneminin en önemli kırılma noktası küreselleşme de bu bir aradalıkların gündemde olduğu 90’lı yıllarda yeni bir demokrasi anlayışına zemin hazırlanan dönemdir. Küreselleşmeyle birlikte somutlaşan ırkçılık, ayrımcılık, yoksulluk karşıtı politikalar sanatın da içine aldığı kavramlar olmuştur.

1980’lerde ve 1990’larda tartışılan kavramlardan “melezleşme”, zorlama ve doğal olarak iki anlam barındırmaktadır. Zorlama melezleşme, farklı ve kopuk iki kültürel alanın bulunduğunu varsayarken, doğal melezleşme ise tüm kültürleri öteki kültürlerden etkilenmiş bir bünye olarak görmektedir. 1980’lerde ve 1990’larda ortaya çıkan melezleşmenin doğallık durumu, kültürlerarası geçişin bir sonucudur. Bu yanı sıra mevcut oluşum küreselleşmenin bir sonucu olarak da görülmektedir. Bu dönemde yersiz-yurtsuzlaşma kavramının doğuşu da melezleşmenin tartışılmasına neden olmuştur. Berlin Duvarı’nın yıkılmasından sonra dönüşüm geçiren ulus-devlet olgusunun sarsıntıya uğraması, bu oluşumu tetiklemiştir.<sup>148</sup> Berlin Duvarı’nın yıkılması, Sovyetler Birliği ile Amerika Birleşik Devletleri’nin kutuplaşmasının son bulması, siyaseti etkilediği gibi sanatı ve sanatın ideolojik yönünü de etkilemiştir. Dolayısıyla değişen sadece siyaset ortamı değil sanat ortamı da olmuştur. Dünya çapındaki bu değişimlere paralel olarak Türkiye sanat ortamında sanatçı haklarına yönelik paneller, çağdaş düşünce ve sanat üzerine kitaplar ve sanat üzerine yeni soluk getiren etkinlikler yapılmıştır. Hiçbir seçici kurulun, kriterin olmadığı ve dolayısıyla genç sanatçıların kendilerini özgürce ifade edip tanıtabilecekleri Genç Etkinlik

---

<sup>146</sup> Akşin; a.g.k. s303

<sup>147</sup> Çalikoğlu, L; “Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat”, Yapı Kredi Yayınları, 2008, İstanbul s90

<sup>148</sup> Kahraman; “agk, s176-177

sergileri, Ali Akay'ın küratörlüğünü yaptığı “*Yersizyurtsuz*” sergisi gibi güncel siyasetin sanatla ilişkisini ele alan konseptlerden oluşan sergiler yapılmıştır.<sup>149</sup>

Berlin Duvarı'nın yıkılması, 12 Eylül Darbesi ve darbenin sonuçları sosyolojik ve kültürel yapıyı etkileyen süreçler olmuştur. 1990'lı yıllar serbest piyasa ekonomisinin de etkisiyle sanat galerilerinin ve koleksiyonerlerin sayısında artışa sahne olmuş ve bu durum da sanatçılarda bireysel üslupta üretimlerin artmasına neden olmuştur. Geleneksel plastik sanatlar uygulamaları dışında, performans, enstalasyon ve disiplinlerarası sanat yaygınlaşmıştır. Ayrıca bu yıllarda sanat üzerine düşünceler tartışılmaya açılmış, batılı düşünürlerin sanat ve felsefe üzerine yazdıkları metinler Türkçe'ye çevrilmeye başlanmış böylelikle düşünsel anlamda çeşitli arayışlar ortaya çıkmıştır. Tekil bir sanat eseri üretip sergileme anlayışından ziyade, tartışmaya ve kolektif oluşumlarla sergi oluşturmaya dayalı çalışmalar yapılmıştır. “*Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği*” olarak 1996'da kurulan ve sonrasında “*Disiplinlerarası Genç Sanatçılar İnisyatifi*” olarak devam eden oluşum da kolektif çalışma bilinciyle hareket ederek özellikle performatif temelli çalışmalar yapmıştır. Yapılan sergiler için farklı mekan arayışlarına girilmiş, kamusal alanlar kullanılmış, geleneksel sanat galerisi ve müze sergilerine alternatifler yaratılmıştır. Bu yıllarda özellikle genç sanatçılar, tek bir anlatım yönteminden ziyade yeni ifade olanaklarını araştırmıştır. Kimliğin, etnik kimliğin ve öteki olma kavramının sorgulandığı, bu yönde içeriklerde sergilerin düzenlendiği bir dönem olmuştur.

Türkiye'de 1990'lı yıllarda sanat, 1980'lerin sonuna doğru “*Yeni Eğilimler*”, “*Uluslararası İstanbul Bienali*”, “*Günümüz Sanatçıları Sergisi*”, “*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*”, “*ABCD*” gibi sergilerin de etkisiyle çoğulcu bir anlayışla başlamıştır. Aynı zamanda bu kolektif etkinlikler ve sergiler, Türkiyeli sanatçıların seslerini özgürce duyurabildiği, darbeler ve baskılarla yıllarca susturulmuş bir kitlenin kendini cesurca ifade edip sanat dünyasında yer bulabildiği alanlar olmuştur. 1990'lı yıllarda sanatçılar siyaset ve sosyolojik temelli işler yapmıştır.

Anadolu'dan sanatçıların merkeze gelmesini sağlayan Genç Etkinlik sergileri ve bu sergileri düzenleyen Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği de 1990'ların sanatında

---

<sup>149</sup> Çalikoğlu; agk s149

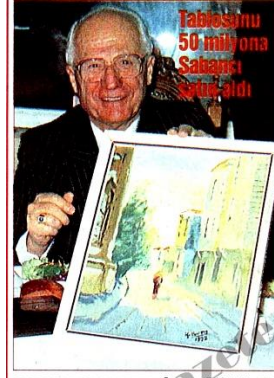
önemli etkilere sahiptir. 1990'lı yıllarda, devletin terörle mücadele politikası olarak uygulamaya koyduğu Güneydoğu'daki köylerin boşaltılmasıyla ilgili belgeler, 1996 yılında Kürt kökenli sanatçılar Halil Altındere ve Şener Özmen tarafından Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği bünyesinde düzenlenen Genç Etkinlik sergisinde sergilenmiştir. Sanat pazarına hitap etme derdi olmayan muhalif yaklaşımli Genç Etkinlik sergileri, taşıdığı ad ile Türkiye'de rejime yönelik müdahalelerin de etkisiyle baskılanan ve susturulan genç kitlenin daha görünür olmasını sağlamıştır. Ali Akay, 1990'lı yılların sanatını etkileyen şeyin, Michel Foucault, Gilles Deleuze ve Felix Guattari ile Jean Baudrillard'ın yayınlarının Türkçe'ye çevrilmesi olduğunu belirtmektedir. Sadece Türkiye'de değil, Avrupa'da da bu düşünürlerinin fikirlerinin tartışılmakta olmasının temel bir dönüşüm noktası olduğunu söylemektedir.<sup>150</sup> Genç Etkinlik sergilerini “siyasal iktidarla aradaki sorunu çözme meselesi” olarak tanımlayan Hüsamettin Koçan<sup>151</sup>, sanatçının mutlaka bir özgürlük alanına sahip olması gerektiğini düşünmektedir. 1996 yılında düzenlenen “*Habitat II*” kapsamındaki sergide siyasal iktidar tarafından müdahale edilebilecek işler bulunurken, sanatçının bir savunma alanına sahip olması nedeniyle bu tür müdahalelerin o dönemde gerçekleşmediğini hatırlatmakta ve sanatçıların birbirine olan desteğinin önemini vurgulamaktadır.

90'lı yıllarda alternatif sergiler ve kolektif oluşumlarla ortaya çıkan yeni soluk bir yandan devam ederken, öte yandan muhalif tavrı olan sanatçıların tepkisine neden olan sergiler de yapılmıştır. 12 Eylül'ün mimarı Kenan Evren'in emeklilik sonrasında resim yapmaya başlaması değil de, Evren'in resimlerinin Aksanat'ta sergilenmesi bazı sanatçı ve küratörlerin büyük tepkisini çekmiştir. Nihayetinde sergisi açılan kişi, 80'li yıllardaki idamlar, işkenceler, kayıplar ve faili meçhullerin sızısı toplumun üzerinden henüz kalkmamışken bu acıların sorumlusu olarak kabul edilen kişidir. Bu resimler her ne kadar dönemin sözü geçen iş insanları tarafından yüksek fiyatlara alınmış olsa da çağdaş sanat çevresinde tepkiyle karşılaşmıştır. Orhan Taylan Kenan Evren'in sergi açmasına yönelik olarak, "demokrasi düşmanlığının simgesi haline gelmiş bir zatın eline fırça ve boya almasını resim adına utanç verici" açıklamasıyla değerlendirmiştir.

---

<sup>150</sup> Çalıkoğlu; agk s22

<sup>151</sup> Çalıkoğlu; agk s191-192



**SAZ CALMAYA BENZEDİ AMA** Tablosunu gazete-  
eski Cumhurbaşkanı Evren, "Bunu 70'lerden sonra yaptım. 40'le-  
dan sonra saz çalmaya benzedi ama, okulum için yaptım" dedi.

## Picasso'ya kızdı ressam oldu

● Kenan Evren, Cumhurbaşkanlığı zamanında Amerika'ya yaptığı resmi gezi sırasında Beyaz Saray'da gördüğü Picasso'ya ait yağlıboya tabloları beğenmediğini söylemiş. "O tablolar beni bile yaparım" demişti. Kenan Evren bu kızgınlığı unutmadı ve emekliye ayrıldıktan sonra kendini resme verdi.

● Eski Cumhurbaşkanı, "Marmaris'te dar bir sokakta yürüten bir adam" konulu yağlıboya tablosunu Kadıköy'de adını taşıyan lisenin bahçesinde, oku yararına açılmaya çıkarıldı. Sağ alt köşesinde, "Kenan Evren" imzası bulunan yağlıboya tablo, 50 milyon veren Sabancı'nın oldu. ● 27. sayfa



**SOHBET** Bir milyon liradan artırmaya çıkarılan Kenan Evren'e ait yağlıboya tablo, sonunda 50 milyon liraya yükselen Sakıp Sabancı'da kaldı. (Fotoğraf: Emine GÜMÜŞ)

Resim 30: <http://www.ilkerakgungor.com/o-resimler-cop-oldu/> erişim: 15.08.2018

Beral Madra'nın küratörlüğünde 25-27 Kasım 1993 tarihinde BM Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde gerçekleşen "Atsanat" adlı sergi, Evren'in açtığı sergiye tepki olarak düzenlenmiştir.<sup>152</sup> Bazı sanatçılar bu durumu protesto etmek amacıyla Aksanat'a bir sene gitmeme kararı almıştır. Sanatçıların buradaki tepkisi sadece sanat ve sanatçılarla ilgili yersiz yorumlarda bulunan bir diktatörün kendi alanlarına müdahalede bulunmuş olması değil aynı zamanda birebir tanıdıkları insanların bu isim sayesinde yaşadığı yıllar süren acılar da olmuştur.<sup>153</sup> Atsanat sergisinin Beral Madra tarafından 25 Kasım 1993 tarihinde yazılan basın bülteninin bir kısmı aşağıdaki gibidir:

"At,

*İnsanın, sevdiği, bindiği, ürettiği, besleyip baktığı, giydirdiği, boyunduruk ve semer taktığı, sahip olmaktan dolayı gurur duyduğu, ulusal, geleneksel ve sınıfsal bir simge olarak benimsediği, meydan savaşları kazandığı, üstüne atasözleri, şiirleri öyküler, romanlar yazdığı, resimlerini,*

<sup>152</sup><http://www.beralmadra.net/articles/basin-bultenleri/basin-bulteni-atsanat-sergi/>

<sup>153</sup><http://www.e-skop.com/skopbulten/diktatorun-sanatciligi/2454>

*heykellerini yaptığı, yarıştırmak için tesisler kurduğu, üstüne bahis oynayıp servet kazandığı, alıp sattığı, çaldığı, kesip yediği, işine yaramadığı zaman doğaya geri gönderdiği ya da öldürüp çöpe attığı önemli ve anlamlı hayvanlardan birisidir.*

At,

*Her yönden çok önemli bir tüketim malı olduğu için, başka hayvanların soyunun tükenmesini takmayan insan, atın soyunun tükenmemesi için elinden geleni yapmış ve insan varolduğundan bu yana at da varolmuştur.*

...

*Önemli olan resim ve heykelin, remi ve heykeli yapılan şeye benzemesidir. Ancak, burada bazı özgürlüklere de yer verilmiştir: Resmi ve heykeli yapılan şeye benzemeyen, ama o şeyi çağrıştıran, ya da o şeyden esinlenilerek yapılan “soyut” adı verilen resim ve heykeller de benimsenmektedir.*

*Herkesi ve her şeyi eşit olarak kapsadığı için, soyut ve somut resim ve heykele izin verildiği için, Türkiye’deki sanat, başka hiçbir ülkede görülmemiş derecede “demokratiktir”. Demokrat olduğunu kanıtlamak isteyen herkes, sanatın bu durumundan alabildiğine yaralanır.*

...

*Bugüne değin at resmi yaparak topluma yararlı olmayı akıllarına getirmemiş olan birçok sanatçının, bu olaydan sonra nihayet akli başına gelmiştir. Yine o güne kadar at resmi satarak topluma yararlı olmayı aklına getirmemiş olan bir sanat merkezi yöneticisi olarak ben de bu sergiyi açmayı bir borç bildim”.<sup>154</sup>*

1980’li yıllarda hareketlenmeye başlayan kadın hakları ve feminizm temelli sivil hareketler 1990’lı yıllarda artmıştır. Kadın sanatçıların kimi kendi bedenleri ile performatif işlere yönelirken, bazı kadın sanatçılar bu yöndeki sorgulamalarını daha plastik bir dil kullanarak gündeme getirmiştir.

Performans sanatı, kadın kimliğine yönelik ve kadının toplum içindeki algısına yönelik sorgulamalarda devreye girmiştir. Şükran Moral’in bu kapsamdaki radikal performansları etkili olmuştur. 1997 yılında Karaköy’de bir genelevde yaptığı performansı “*Bordello*”da (İtalyanca genelev) elinde “*for sale*” (satılık) yazılı bir kağıt

<sup>154</sup><http://www.beralmadra.net/articles/basin-bultenleri/basin-bulteni-atsanat-sergi/> erişim tarihi: 15.08.2018

tutarak içeride oturmaktadır. Genelevin kapısında ise “çağdaş sanat müzesi” yazmaktadır. Burada metalaşan kadın bedenini eleştiren sanatçı aynı zamanda çağdaş sanat müzelerine de bir eleştiri getirmektedir.



Resim 31: Şükran Moral, Bordello, 1997, <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/858> erişim tarihi: 15.08.2018

1980’li yıllarda Türkiye’de hızlanan göç olgusu, 1990’lı yıllarda da sanatçıların ele aldığı konulardan biri olmuştur. Kırsal alanlarda kentlere yapılan göçlerle değişen kültürel yapı ve toplumsal hafızaya ait verilere, Gülsün Karamustafa’nın çalışmalarında sıkça rastlanmaktadır. Sanatçı, Anadolu’dan kente göç eden insanların ortaya çıkardığı melez kültürün elemanlarını kullanarak yapıtlarını üretmiştir. Siyasi olarak aktif bir öğrencilik hayatı geçiren Karamustafa, yerinden edilme, kaçma, göç ve göç sebebiyle oluşan melez kültürel yapıyla sanat pratiğini şekillendirmiştir. Sanatçı, işlerinde halk kültüründen esinlenirken, toplumsal ve kişisel hafızayla ilişki kurmuştur. 1971 yılında askeri yönetim hüküm sürerken Gülsün Karamustafa eşiyle birlikte mahkemede yargılanmıştır. Bu dönemde yaşadığı deneyimini, 1998 yılında “Sahne” adlı enstalasyonunda görselleştirmiştir. Fotoğrafın üzerinde “*ideoloji, rejim, sahne, kontrol*” yazılı bir projeksiyonla yansıtılan görüntü de dönmektedir. Kişisel belleğinden çıkışla hazırladığı bu çalışması, Türkiye’nin yakın siyasi tarihiyle ilgili bir belge niteliğindedir ve toplumda birçok kişinin yaşadığı bir deneyimdir. Sanatçının eşiyle birlikte yargılanırken çekilen fotoğrafı, bu fotoğrafı gören birçok izleyicinin de kişisel tarihine açılan bir kapıdır.



Resim 32: Gülsün Karamustafa, Sahne, 1998, <http://www.sanatatak.com/view/saltta-bahar-vadedilmis-bir-sergiyle-devam-ediyor> erişim tarihi: 15.08.2018

Toplumsal belleğe sinen baskı, sanat etkinliklerinin organizasyonunda ortaya çıkmaktadır. Hale Tenger'in “*Sikimden Aşşa Kasımpaşa' Ekolü*” adlı çalışması 1990 yılında Galeri Nev'in düzenlediği bir grup sergisinde yer almıştır. Büyük bir kazanın üstünde sallanan yetmiş küsur kılıç ve kazanın içindeki kanı andıran sıvıyla dolu yerleştirme birçok yurtdışı sergisinde de yer almıştır. Atatürk Kültür Merkezi'nde ilk sergilendiği sırada işin isminin yazılmasıyla ilgili sıkıntılar yaşandığını belirten Tenger bu durumu, üzerinden yıllar geçmiş olmasına rağmen 12 Eylül Darbesi'nin gündelik yaşama sindirdiği baskılara bağlamaktadır.<sup>155</sup> Bu çalışmasının çıkış noktası, gazeteci ve akademisyen Bahriye Üçok'un bir suikast sonucu öldürüldüğü dönemle aynı döneme denk gelen başka bir ölümle ilgilidir. Hikayesini gazeteden takip ettiği muhasebeci iki aylık hapisane cezasının ardından hayatını kaybetmiştir. Herhangi tıbbi bir rahatsızlığı olmayan muhasebecinin hikayesi o dönemde yaygın olarak kullanılan işkenceyi hatırlatmıştır. Bu iki olayın etkisiyle, biri Batı tipi, biri Osmanlı tipi ve diğeri de çocuk kılıcından oluşan üç farklı tipte kılıçla yerleştirmesini yaparak, şiddetin her kültüre ve coğrafyaya ait olduğunu ifade etmiştir.<sup>156</sup>

<sup>155</sup> Çalıkoğlu; agk s252

<sup>156</sup> Çalıkoğlu; agk s255





Resim 33: Hale Tenger, Sikimden Aşsa Kasımpaşa Ekolü, 1990,  
<https://www.themaggar.com/galeri/hale-tenger/hale-tenger-the-school-of-sikimden-assa-kasimpasa-1990/> erişim tarihi: 15.08.2018

1994 yılında Ankara Altınpark'ta yer alan Mehmet Aksoy'un Avrupa-Asya Bienalinde (1990) birincilik ödülü almış olan "*Periler Ülkesinde*" adlı heykelini, o sırada Ankara belediye başkanı olan Melih Gökçek tarafından "*müstehcen*" bularak "*ben böyle sanatın içine tükürürüm*" ifadesiyle yerinden kaldırtmıştır. Aksoy tarafından yargıya taşınan konu 2002 yılında sonuca ulaşmış, heykel tekrar yerine konulmuş ve belediye başkanı Gökçek maddi ve manevi tazminat ödemeye mahkum edilmiştir.



Resim 34: Mehmet Aksoy, Periler Ülkesinde, 1990,

<http://emlakansiklopedisi.com/wiki/periler-ulkesinde-ya-da-periler-ulkesi-heykeli-hakkinda-bilgi> erişim tarihi: 15.08.2018

Heykeltıraş Zafer Sarı tarafından yapılan “*Aşk Yağmuru*” heykeli, 2004 yılında Antalya’nın Kemer ilçesindeki Çıralı Kavşağı’na yerleştirilmiştir. 2007 yılında değişen belediye başkanı Mustafa Gül, heykelin müstehcen olduğunu iddia ederek yerinden kaldırmıştır. Gelen tepkiler üzerine heykeli Kuğulupark’taki havuzun içine yerleştiren Gül’e sanatçı Sarı, kendisinin izni olmadan heykelin başka bir yere konulmasıyla ilgili dava açmış ve mahkeme Sarı’yı haklı bularak heykelin aynı yere konulmasına karar vermiştir.



Resim 35: Zafer Sarı, Aşk Yağmuru, 2004, <https://kazete.com.tr/haber/durasmaya-ask-yagmuru-yla-geldi-11804> erişim tarihi: 15.08.2018

Sanatçılar kamusal alanlarda heykel pratiğini uygulamanın yanında, sanatsal müdahalelerde bulunmaya yönelik uygulamalar yapmışlardır. Bu uygulamalar, çevre halkının ve o alanı kullanan kitlelerin desteği ve katılımıyla şekillenebildiği gibi; kentsel dönüşüme, soylulaştırma projelerine, yeşil alanları ve kent içindeki parkları betonarme yapılara dönüştürmeye karşı çıkmak gibi toplumsal ve ekolojik hassasiyeti olan uygulamalar da olmuştur.

“Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği”, Genç Etkinlik’te birlikte çalışan İnel İnal, Mürteza Fidan, Elif Çelebi, Hakan Onur, Didem Dayı, Yeşim Özsoy, Genco Gülan ve sonrasında dahil olan Halil Altındere ile Kültür Bakanlığı’ndan alınan 1000 TL’lik bir destek ile 1996 yılında kurulmuştur. Birinci dönem Alican Yaraş’ın başkanlığını yaptığı dernek birincisini 1996’da Atatürk Kültür Merkezi’nde, ikincisini 1997’de ve üçüncüsünü 1998’de Darphane Binaları’nda Bilgi Üniversitesi desteğiyle Performans Günleri’ni gerçekleştirmiştir.

Derneğin kuruluşundan itibaren içinde olan ve ikinci dönem başkanlığını yapmış olan İnel İnal, derneğin dışarıdan katılıma da açık olan yapısıyla alternatif bir okula dönüştüğünü, haftada bir ya da iki defa yapılan yayın, makale ya da kitap çevirileriyle güncel sanat hakkında okumalar yapıldığını belirtmektedir. Bunun yanında, Halil Altındere ile birlikte hazırlanan “Artist” dergisinin basılıp Fransa’da satılarak Avrupa’yla ilişkilerin gelişmesi, Ali Akay, Yusuf Taktak gibi daha üst jenerasyondan isimlerle bir araya gelinmesi dolayısıyla avantajlı olan ve Güney Doğu’dan Kürt sanatçıların merkeze gelmeleriyle herkesin bir araya geldiği bir dönem olmuştur.

Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği’nin içinde sabit olarak yedi kişi bulunurken, diğer taraftan dileyen herkesin katıldığı bir yapısı olmuştur. Dışarıya ne kadar açık olunursa olunsun, günümüze nazaran haberleşmenin ve iletişimin daha yavaş olduğu bir dönem olması nedeniyle de fazla popülerleşen toplantılar olmamıştır. Yapılan toplantıların her birinde sıradaki projenin ne olacağı üzerine tartışılmaktadır. Sergi içerikleri politik dil oluşturma kaygısı taşımamasına rağmen yine de ortaya çıkan çalışmaların politik bir dili bulunmaktadır.

Sanat tarihçileri ya da kuramcılarla hiçbir iletişimin olmadığını belirten İnal, bu anlamda derneğin ve dernek üyelerinin kendi başına olduğunu belirtmektedir:

*“Bati’ya bakacak olursak, sanatçıları değerlendiren kuramcılar veya sosyologların kuramları üzerine sanatçılar kendi dillerini bütünleştirici bir dile dönüştürmektedir. Kuram geliştirmek aslında sanat tarihçileriyle yapılan iş birliğiyle mümkün olur. Türkiye’de ise o dönemde hiçbir kuramcı, gazeteci veya herhangi biri bizim ne yaptığımızı merak etmemişti. Bu anlamda aslında kendi başımızaydık, yol yordam bilmiyorduk. Zaten alınan eğitim de sanatçı kolektiflerinin nasıl kurulması gerektiğiyle ilgili bize hiçbir şey öğretmemişti. Biz, yanyana nasıl durulur, hiyerarşik yapılanma nasıl olur veya proje nasıl üretilir, sponsorluk nasıl aranır, kültür bakanlığı destekleri nedir, bütçe nasıl oluşturulur gibi konularda hiçbir fikrimiz yoktu. O dönemde Türkiye’de bir tek Bilkent Üniversitesi’nin arşiv yaptığını biliyorduk ve yaptıklarımızı oraya gönderiyorduk. Sanatla kurduğumuz ilişki çıkar ya da konfor ilişkisi değildi. İnternet olmadığı için hem sergiyi yapıyorduk, hem yazıyorduk, hem basıyorduk hem de basına veriyorduk”*

İnsel İnal bireysel sanat pratiğini ve dönemin sanat pratiğini ise şu şekilde değerlendirir:

*Biz hepimiz, 12 Eylül sonrası sol görüşün ve beşeri değerlerin ortaya çıkartıldığı, yükseltildiği sosyalist bakışın ne olduğunu öğrenemedik. Yayınlar yoktu ve bizden önce bunu yaşayan kuşakla aramız bıçak gibi kesildi. Sanat, evet dekoratif bir yapı değildi. İnsanlara huzur veren terapi değildi ama neydi biz de anlamaya çalışıyorduk. Ben seramik bölümünde öğretilenlerin sanat olmadığını biliyordum ama ne olduğunu çıkartamıyordum. Çünkü hem ideolojik anlamda alt yapımız kopuk kopuktu hem de sanatsal bilgimizin, görüşümüzün veya külliyatımızın oluşturulabileceği bir yayın yoktu. Bunun haricinde siyasi olayları takip edebileceğimiz bir gazete de yoktu. 90'larda böyle bir talihsizlik vardı. Genç Etkinlik kendi içinde bireysel mağduriyetler yaşayan insanların ürettikleriyle aslında çok eleştirel gözüküyordu. Hâlbuki sanat kendi yaşadığının dışında başkasının mağduriyetleri üzerinden de yapılır. Sanatçı başka alanlarda çalışan kişidir, alan çalışması yapandır. Başka bir coğrafyada başka bir toplumda yaşarsın ya da başka bir cinsiyette, başka bir kimlikte yaşarsın. Onun üzerine çeşitli metaforik bağlamları bularak iş üretirsin. Türkiye'de 90'larda herkes kendi acısından yola çıkarak iş üretti ve herkes kendisinin ayağına basıldığı sürece çığlığını işine yerleştirdi.”<sup>157</sup>*



Resim 36: Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği, 1997,

<http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com/> erişim tarihi: 15.08.2018

<sup>157</sup> İnsel İnal ile bireysel olarak yapılan 17.07.2018 tarihli görüşme notlarından

## 5. TÜRKİYE’DE SANATÇI İNİSİYATİFLERİ VE SİVİL OLUŞUMLAR (2000-2015)

Bu bölüm, 2000’li yıllarda Türkiye’deki güncel politik meseleleri ve bunların sanatçıların, sanat pratiklerinin üzerindeki etkilerini araştırırken, sanatçıların oluşturduğu inisiyatifleri ve sivil hareketlerin sanatsal bağlamdaki ifade yöntemlerini sunmaktadır. Türkiye genelinde yaşanan hareketlerin Dünya üzerindeki örneklerle de ilişkilendirilmesi gerekmektedir. Bu nedenle, yakın yıllar içerisinde farklı coğrafyalarda yaşanan önemli toplumsal hareketlerden de örnekler verilmiştir.

### 5.1. Dünyada 2000’ler: Dönüşümler ve Kolektif Hareketler

Dünya genelinde 1968 yılından 1990’lı yıllara değin işçilerin, öğrencilerin ve emperyalizm karşıtı hareketlerin mücadelesinin yapıldığı hareketlerin patlamasından sonra geçen yıllarda uluslararası yeni bir mücadelenin yaşanmadığı söylenebilmektedir. Güney Afrika, Kuzey İrlanda, Filistin gibi ülkelerde yaşanan ayaklanmalar ve Türkiye’de de örneklerini gördüğümüz ciddi isyanlar, daha lokal isyan dalgaları olarak kalmıştır.<sup>158</sup> 1990’lı yılların sonlarında ise küreselleşme kavramı çerçevesinde yeni bir uluslararası dalga ortaya çıkmıştır. Bu uluslararası dalga, dağınık bir ağ biçiminde gelişen, tek bir odağı olmaksızın tüm diğer düğümlerle iletişim kuran, her bir mücadelenin tekilde yerel koşullara bağlı kaldığı ancak bununla beraber ortak ağın da bir parçası olduğu biçimdedir. Bu örgütlenme biçimi, tam da Antonio Negri ve Michael Hardt’ın çokluk kavramının somut hale dönüşen siyasal örneğini hayat pratiğine geçirmektedir. 1999 yılında Seattle’daki Dünya Ticaret Örgütü eylemleri, Arap Baharı ve Occupy Wall Street Hareketi 2000’li yılların gündemine yerleşmiş toplumsal hareketlerdir.

---

<sup>158</sup> Hardt & Negri; agk, s232

### 5.1.1. 1999 Seattle Dünya Ticaret Örgütü Eylemleri

Bu uluslararası dalganın ilk kıvılcımı, 1999 yılında Seattle'daki Dünya Ticaret Örgütü (World Trade Organisation) karşıtı gösterilerle ortaya çıkmıştır. 1999 yılında Seattle'daki Dünya Ticaret Örgütü zirvesinde gerçekleşen protestolar, ilerleyen yıllarda Kuzey Amerika ve Avrupa'daki Dünya Ticaret Örgütü zirve toplantılarının protesto edilmesine de zemin hazırlamıştır. Bu durum aslında daha önceki yıllarda Uluslararası Para Fonu'na (IMF), Dünya Bankası'na yönelik olarak yapılmış olan protestolarla ortak bir mücadele dalgasının sürekliliğini ve devam edeceğini göstermektedir.<sup>159</sup>

1999 yılının Kasım ayının sonları yaklaşırken, Seattle'da Second Avenue üzerindeki Speakeasy Internet Cafe, aktivist grupların bir araya gelip dev kuklalar yaparak Dünya Ticaret Örgütü'ne yönelik protestoların planlandığı bir mekan olmuştur. Çoğunluğun Seattle'dan olduğu aktivist gruplara Amerika Birleşik Devletleri dışından ve ülkenin batısındaki kentlerden de katılanlar olmuştur. Şiddetsiz protesto uygulamaları üzerine yapılan çalışmalar, okulların eğitim içeriklerinde küresel meselelerin üzerine eğilme çabaları, sokak tiyatroları planlayan siyasal aktivistler, gözaltı ihtimallerine karşı hukuk desteği hazırlayan avukatlar Seattle'ı, 135 ülkeden devlet başkanlarının, delegelerin toplandığı Dünya Ticaret Örgütü zirveye yönelik protestolara hazırlamıştır. 28 Kasım'da başlayan zirveyi izleyen günlerde yapılan protestoların hem katılım boyutu hem de alışılmışın dışında bir şekilde ilerleyen pratik boyutu, Dünya Ticaret Örgütü delegelerinin toplantılarını engelleyerek küresel gündemi ele geçirmiştir. Tahmin edilenin çok üzerinde bir sayıda katılımı güçlenen Seattle eylemlerinde McDonalds ve Starbucks gibi sembolik küresel şirketlerin camlarının inmesiyle maksimum şiddetin yaşandığı Seattle eylemleri, tamamen barışçıl ve bayram havasında geçmesi planlanan bir dizi protesto olarak planlanmıştır.<sup>160</sup> İlerleyen süreçte polis eylemcilere plastik mermilerle karşılık vermesinin yetersiz olduğu düşüncesinden olsa gerek, gerçek mermiler ve göz yaşartıcı gaz kullanılmıştır.

---

<sup>159</sup> Hardt & Negri; agk, s233

<sup>160</sup> Hardt & Negri; agk, s303





Resim 37: 1999 Seattle Dünya Ticaret Örgütü Protestoları, <http://links.org.au/node/1381>  
erişim tarihi: 15.08.2018

Ses getirecek bir protestonun yaratıcı yöntemlerle oluşturulması gerektiğinin farkında olan Seattle eylemcileri, kurdukları sanat atölyeleriyle, konserler, tiyatrolarla birlikte barışçıl protestolarını organize etmiştir. Sokakları dolduran kalabalığın en dikkat çekici planlarından biri de kıyafet tasarımları ile renkli, politik ve estetik boyutu olan dikkat çekici ve yaratıcı bir direniş eylemi örneği çıkarmış olmasıdır.

Seattle protestolarının önemi, Dünya Ticaret Örgütü'ne zarar vermiş ya da aksaklığa uğratmış olması değildir. Asıl önemi, küresel yönetimlere ve sisteme karşı şikayetler için bir buluşma noktası haline gelmiş olmasıdır. Aralarında anlaşmazlıklar yaşanabilen gruplar, sendikalar, çevreciler beklenmedik şekilde birbirine destek olmuştur. Sonraki yıllarda Seattle, tarım şirketlerinin uygulamalarına, hapisane sistemine, Afrika ülkelerinin altında ezildiği porçlara ve genel küresel sisteme yönelik protestolar için bir araya gelme mekanı olmuştur. Bu ortak örgütlenme yapısı, küresel sisteme karşı yükseltelen bir ses olmasının yanında, fark ve özgürlüklerin korunduğu, hem tekilliklerin hem de ortaklıkların ifade edildiği bir ağ yapısıdır.<sup>161</sup>

<sup>161</sup> Hardt & Negri; agk, s304



### 5.1.2. Arap Baharı

2010 yılının Aralık ayında Tunus'ta başlayarak diğer Arap ülkelerine yayılan ve hükümetlerin devrilmesine varan sonuçlarıyla farklı ülkeleri de etkilemiş olan süreç "Arap Baharı" olarak adlandırılmaktadır. 17 Aralık 2010 tarihinde Tunus'ta meyve tezgahı zabıtalardan yıkılan Muhammed Bouazizi'nin valilik önünde kendini yakarak gerçekleştirdiği protesto, bu sürecin başlangıcı olarak belirtilmektedir. Bouazizi'nin protestosuna benzer olarak, ilerleyen süreç eylemcilerin intiharlı protestolarını getirmiştir.

Büyük toplumsal hareketlilikleri getiren Tunus protestolarını izleyen dönemde Mısır'da da benzer hareketler yaşanmıştır. Başbakanlığının otuzuncu yılında olan Hüsnü Mübarek'e karşı yapılan protestolar Kahire'den başlayarak ülkenin farklı şehirlerine yayılmıştır. Mısır'daki protestoların hızla yayılmasına sebep olan etkenlerden biri de, kuşkusuz sosyal medyanın kullanımı olmuştur. İsyanın devam ettiği günlerde, Orta Doğu'nun en önemli tarihi eserlerinin yer aldığı Mısır Müzesi de yanma tehlikesi atlatmıştır. İnternet kesintilerinin sıklıkla yaşandığı süreçte bankalar ve okullar tatil edilmiş, borsa kapanmıştır.



Resim 38: Arap Baharı sonrası duvarlar,

<https://www.pinterest.com/pin/311381761710413091/> erişim tarihi: 15.08.2018

Arap Baharı olarak adlandırılan süreçteki protestoların ve eylemlerin estetik boyutunu tartışmak, çok sayıda insan kaybının ve yoğun iktidar baskısının yaşanmış olması nedeniyle mümkün görünmemektedir. 2012 yılında Venedik Bienali'nde Arap Baharı'na göndermeler yapılan sergiler açılmış, Paris ve Londra gibi metropollerde Arap sanatçıların çalışmaları sergilenmiş ve hatta müzayedelerde yüksek fiyatlara satılmıştır. Londra'daki Modern İslam ve Çağdaş Sanat Galerisi sahibi Reedah El-Saieise,

*“İsyandan önce Arap sanatı egzotik ve suya sabuna dokunmayan ya da İslam geleneğine ait olan eserler olarak görülüyordu. Sanatçılar fazla politik olarak görülebilecek işlerini sergilemekten kaçınıyorlardı. Şimdi ise isyanların arka planını gösteren ve politik açıdan çok daha keskin işler arıyor”*

diyerek artan ilgiyi açıklamıştır.<sup>162</sup> Arap Baharı sürerken kentlerin duvarları, sanatçıların otoriteye karşı protestolarını görselleştirdiği platformlar olmuştur. Muhalifler, seslerini duyurmak amacıyla sloganlarını duvarlara ve sokaklara yazmıştır.

Sosyal baskılara ve yoksulluğa öfkeyle başkaldırarak kendisini Arap Baharı'yla gösteren sivil kent ayaklanmaları, iktidara, hegemonyaya ve toplumu düzenleyen hiyerarşik baskıya karşı olan, yer altından köksap gibi yayılan bir karakter taşımaktadır.<sup>163</sup> Yayılan protestoların tüm dünyada ses getirmesinden yaklaşık bir sene sonra isyan dalgası Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar ulaşmış, 2011 yılında “Occupy Wall Street” olarak adlandırılan hareketler başlamıştır. Orta Doğu'daki isyanların çıkış noktası ülkenin rejimine ve tek adam otoritesine yönelikken, Amerika Birleşik Devletleri'ne sıçrayan isyanın sebebi, bir süredir devam etmekte olan ekonomik krizdir.

### **5.1.3. Occupy Wall Street Hareketi**

<sup>162</sup><http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jan/18/arab-artists-spring-global-exhibitions?newsfeed=true>

<sup>163</sup> Sustam, E; “Siyasal Özneleşmeden Üç Ağaç Ekolojisine: Direnen Hayat ve Gezi Parkı”, Teorik Bakış : Yatay Direniş Gezi Deneyimi, 4 aylık toplumbilim dergisi içinde, Sel Yayınları, sayı:2, s:49

Occupy Wall Street hareketi, 2011 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde bir süredir yaşanan ekonomik krize tepki olarak ortaya çıkmış, hiyerarşik olmayan, heterojen toplulukların bir araya gelerek oluşturdukları bir harekettir. Amerika Birleşik Devletleri'nde 2008 yılından beri devam etmekte olan ekonomik kriz sonucunda, 2011 yılında New York Wall Street'teki Zucotti Park'ın işgalinden sonra Occupy Wall Street hareketi başlamıştır. Bu harekette dile getirilmeye çalışılan ana sorunlar, sosyal ve ekonomik eşitsizlik, yolsuzluk ve şirketlerin hükümet üzerindeki etkisidir. 2007 yılında ortaya çıkmaya başlayan ekonomik krizin giderek daha çok sayıda insanı etkilemeye başlaması sonucu, Kanada merkezli alternatif kültür dergisi Adbusters'ın çağrısıyla krizden etkilenen kitleler sokağa çıkmışlardır. Eyleme katılanlar Zucotti Park'ın ismini "Özgürlük Parkı" olarak değiştirmişler ve Mısır'ın Tahrir Meydanı'ndan ilham aldıklarını belirtmişlerdir. İşgal edilen parkta kısa zamanda bir yaşam alanı oluşmuştur. Sanatçılar burada önemli bir rol oynamıştır. Meclislerin toplanmasına ön ayak olmaktan propaganda tasarlamaya, bildirimler yayınlamaktan performanslar sergilemeye hareket içinde etkin rol oynamışlardır. Zaten protestolara bakıldığında, müze ve galerilerde olmayan, sanat dünyasının ve akademinin belirlediği "çağdaşlık" sorunsalıyla uğraşmakta olan sanat çerçevesini iptal etmiştir. Eser üretmekten ziyade, yaşamakta olan toplumsal pratikle ilişkiye geçen örgütçü olarak sanatçı modeli görülmektedir.<sup>164</sup>Renkli, dikkat çekici ve alışılmadık dışında eylem pratikleri ve gündelik yaşamı kesintiye uğratan yapısıyla hareketin merkezinin Wall Street olmasının nedeni, kapitalizmin merkezinin Wall Street olarak kabul edilmesidir.

---

<sup>164</sup> Fırat & Kurye; agk, s356



Resim 39: Occupy Wall Street Protestoları,

2011 <https://edition.cnn.com/2011/10/03/politics/occupy-wall-street/index.html> erişim tarihi:

15.08.2018

İnsanlara kazanamadıkları kadar harcama imkanı tanıyan finansallaşma, kitleleri borç batağına sürüklemiştir. Wall Street'i işgal etme eylemleri geniş kitleler tarafından uygulanmasına rağmen bu eylemlerin arkasında herhangi bir örgüt bulunmamaktadır. Doğrudan demokrasinin uygulandığı bu harekette eylemcilerin her biri genel meclislerinde eşit söz hakkına sahiptir.

Bu süreçte çağdaş düşünürlerden Slavoj Žižek, Antonio Negri, Michael Hardt gibi isimler bu hareketin içinde yer alarak destek vermişlerdir. Amerikalı tarih bilimcisi Judith Stein'a göre meydana gelen kitleler dört çeşittir: Birinci grup gençler Barack Obama'dan bir beklentisi olmayanlar, ikinci grup kadın hareketi, ekolojik hareketler gibi toplumsal hareketleri deneyimleyenler, üçüncüsü sistem muhalifleri ve dördüncüsü de gündemi takip etmek amacıyla alana gelenlerdir. Burada dünyanın dikkatini çeken bir hareket olmasının nedenlerinden biri, belli bir alanın mesken tutulması ve o alanda ortaya çıkan alternatif yaşam deneyiminin sosyal medya aracılığıyla da görünür olmasıdır. Zucotti Parkı'taki direnişe katılmayanlar alana yemek siparişi vererek destek olmuşlardır. Eyleme destek verenler arasında

harcını ödeyemeyen öğrenciler, işsizler, sigortasızlar gibi sosyal haklardan yararlanamayan insanlar yer almıştır.<sup>165</sup>

## 5.2. 2000'li Yıllarda Türkiye'de Siyasi Ortam

2000'li yılları koalisyon hükümetiyle karşılayan Türkiye, 2001 Şubat'ında ciddi bir ekonomik krizle sarsılmıştır. Krizi takip eden süreçte Türkiye'nin siyasal ve toplumsal hayatında köklü bir altüst oluşa neden olacak asıl değişim bu dönemde Milli Görüş Hareketi içinde yaşanmıştır. Refah Partisi'nin kapatılmasının ardından yerine kurulan Fazilet Partisi içerisinde geleneksel çizgiden uzakta olan genç bir kadro varlığını hissettirmiştir. Bu kadro içinde, ilerleyen yıllarda Türkiye siyaset sahnesinde etkili olacak olan Recep Tayyip Erdoğan ve Abdullah Gül de bulunmuştur.<sup>166</sup> Milli Görüş Hareketi'nin geleneksel çizgisinin yeni küresel dünyayla uyumsuz ve siyasal istikrarsızlıktan bıkmış olan kitleleri kapsamayacak kadar katı olduğunu düşünen bu kadro, aynı zamanda iktidar olabilecek bir partinin başta asker olmak üzere ulusal sermaye çevreleriyle daha barışık olması gerektiğinin farkındadırlar.

3 Kasım 2002 yılında yapılan seçimlerin sonucunda meclise sadece iki parti girmiş, bunlar da çok yeni bir parti olan Adalet ve Kalkınma Partisi ile Türkiye'nin ilk yasal siyasal partisi olan Cumhuriyet Halk Partisi olmuştur.<sup>167</sup> Bu sonuçla, Türkiye Uzun yıllar süren koalisyon döneminden tek parti çoğunluğuna dayalı hükümetler dönemine geçmiştir.

3 Kasım 2002 tarihinde gerçekleşen genel seçimler, Türkiye tarihi açısından bir kırılma yaratmıştır. 1990'lı yıllar boyunca devam eden koalisyonlar döneminin sona ererek tek başına bir parti iktidara geçmekle kalmamış, günümüzde hala yaşanmaya devam eden siyasal ve ideolojik bir dönüşüm sürecinin önünü açmıştır. Sağ-muhafazakar alanın temsilcisi olarak Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) iktidarlığın devam ettiği süreçte, bir siyasi parti devlet iktidarının çeşitli organlarında ve toplumsal formasyonun farklı alanlarında köklü bir dönüşümü örgütlemiştir. Bu politik

---

<sup>165</sup><http://www.radikal.com.tr/dunya/10-soruda-wall-street-eylemleri-1067139/> erişim tarihi: 15.10.2017

<sup>166</sup> Saraçoğlu; agk, s848

<sup>167</sup> Akşin, S; "Kısa Türkiye Tarihi", İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, s312-313

sürekliğin altında devlet içerisinde kendi hareket alanını sınırlayan güç odaklarını, kurumsal yapıları tasfiye etmiş olması yatmaktadır. Bu iktidarın inşa ettiği hegemonya projesi hem devletin farklı alanlarından hem de halkın farklı kesimlerinden gelen tepkilerle karşılaşmasına rağmen, tüm muhalefet dinamiklerini bertaraf etme çabasıyla bugünkü şekline kavuşmuştur.<sup>168</sup>

2007 yılındaki cumhurbaşkanlığı seçimleri öncesi, Adalet ve Kalkınma Partisi'nin cumhuriyeti ve laikliği sarsacağı düşüncesinin hakim olduğu günler, Atatürkçü Düşünce Dernekleri ve Çağdaş Yaşamı Destekleme Dernekleri desteğiyle ilki 14 Nisan'da olmak üzere, 29 Nisan ve 13 Mayıs'ta İstanbul, Ankara, İzmir'de gerçekleştirilen Cumhuriyet Mitingleri'ne sahne olmuştur. 27 Nisan gecesi Türk Silahlı Kuvvetleri'nin internet sitesi üzerinden yapılan bildiri, cumhuriyete ve laikliğe karşı çıkan herkesin Türkiye Cumhuriyeti'nin düşmanı olduğunu ve cumhuriyetin korunması adına Türk Silahlı Kuvvetleri'nin kendisine kanunlarla verilmiş olan yetkileri cumhuriyet düşmanlarına yönelik olarak kullanmaktan çekinmeyeceğini bildiren bir açıklama yapmıştır. Türk Silahlı Kuvvetleri'nin bildirisine ve yapılan Cumhuriyet Mitingleri'ne rağmen Adalet ve Kalkınma Partisi 22 Temmuz 2007 tarihinde yapılan genel seçimlerde yine birinci seçilen parti olmuştur.<sup>169</sup>

Bir yandan siyaset alanında farklı görüşlerden isimlerin birbirini hedefleyen açıklamalarıyla gündem şekillenirken, öte yandan sol entellektüel kesimin yükselen muhafazakar ve milliyetçi görüş karşısında kayıplar vermesi kaçınılmaz olmuştur. Türkiye'de yaşayan Ermenilere yönelik olarak yayınlanan Agos gazetesi kurucusu ve genel yayın yönetmeni Hrant Dink, 2005 yılında yazdığı bir yazı dolayısıyla "Türklüğe hakaret" suçundan altı ay hapis cezasına çarptırılmıştır. Ermenilerin 1915 yılındaki travma nedeniyle Türklerle olan ilişkilerinin başka ortaklıklar kurulmadığı sürece düzelenmeyeceğine görüşleri nedeniyle yargılandığı mahkeme sonrası adliye çıkışında bozuk paralarla ve küfürlerle protesto edilmesi keskinleşen milliyetçi bakışın şiddetini göstermektedir. 17 Ocak 2007 tarihinde, Şişli'deki Agos gazetesi önünde öldürülen Hrant Dink'in 50 binin üzerinde katılımcıyla düzenlenen cenaze töreni hala sürmekte olan bir dayanışmacı duyarlığın göstergesi olmuştur.<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Saraçoğlu; agk, s880

<sup>169</sup> Saraçoğlu; agk s929

<sup>170</sup> Saraçoğlu; agk s925

Muhafazakarlık dini bir projeden bağımsız değerlendirilebilecek bir kavram olsa da, Türkiye’de muhafazakarlık önemli ölçüde din yani sünnilik üzerinden biçimlenen bir ideolojidir. Adalet ve Kalkınma Partisi’nin temsil ettiği muhafazakarlık anlayışında da, din yalnızca toplumsal düzenin kurulması amacıyla değil, bireylerin kimliklerinin bir parçası da olmuştur. Bu dinsel baskınlığın, kurum ve değerlerin ideal biçimlerini İslam üzerinden şekillendirdiği görülmektedir. Bu değerlerden biri erkeğin egemen olduğu İslami normlar üzerinden tahayyül edilen “ideal aile” formudur. Adalet ve Kalkınma Partisi’nin toplum algılayışında aile sadece geleneksel değerlerle donatılan bir yapıdan ibaret değildir. Aynı zamanda ideal bir millet ve toplum da gelenek ve göreneklere bağlı hane özelliklerini taşımalıdır. Bu durumda kaçınılmaz olarak aklına aile mefhumu çerçevesinde bir kadınlık rolü verilmektedir. Kadın haklarından bahsetmek kadının annelik misyonunu yerine getirip getirmediğiyle bağlantılıdır.<sup>171</sup> Adalaet ve Kalkınma Partisi döneminde Kadın ve Aileden Sorumlu Devlet Bakanlığı’nın adının Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı olarak değiştirilmiş olması da bu görüşü destekler niteliktedir.

12 Eylül’le başlayan emekçi sınıflarda gerileyen çalışma koşulları, ücretler, sosyal haklar bu dönemde de devam etmiştir. 2003 yılında çıkarılan İş Kanunu’yla güvencesi olmayan ve istihdam biçimleri ve taşeronlaşma özel sektörde ve kamuda artış göstermiştir. Artan iş cinayetleri sonrasında hükümetin “kader, fitrat” tarzı yorumları yapmış olması bu durumu özetlerken dinsel bir yaklaşıma da referans vermektedir. İşçi sınıfının yapısındaki diğer bir eğilim de kayıt dışı, esnek çalışma gibi güvencesiz çalışma pratikleri olmuştur. 13 Mayıs 2014 tarihinde Soma’da düşük ücretli ve güvencesiz koşullarda çalışan 301 işçi maden kazasında hayatını kaybetmiştir. 12 Eylül’le birlikte darbe yiyerek gücünü kaybeden sendikal hareket giderek iyice zayıflamıştır. Böyle bir dönemde güçlü ve kazanım getiren işçi hareketlerinden bahsetmek pek mümkün değildir.<sup>172</sup> Yine de ses getiren ve büyük katılımıla şekillenen işçi dayanışmasının görünür olduğu eylemler yaşanmıştır.

2009 yılının 15 Aralık’ında başlayıp 78 gün süren Tekel işçilerinin direnişi, kısa sürede büyüyerek tarihe geçmiştir. 2008 yılında British Tobacco tarafından devralınarak

---

<sup>171</sup> Saraçoğlu; agk, s910

<sup>172</sup> Saraçoğlu; agk, s894-897

özelleştirilen Tekel'in on iki fabrikasının kapanacağı 2009 yılı Aralık ayında hükümet tarafından duyurulmuştur. Buna paralel olarak, yaklaşık on iki bin Tekel işçisinin on bir aylık geçici sözleşmelerle, farklı kamu işlerinde çalıştırılacağı bildirilmiştir. Sosyal güvenlik haklarında ve %40'a varan ücret kesintilerinin olacağı beklentisinin akabinde, 15 Aralık'ta on bini aşkın işçi hükümetin bu kararını protesto etmek üzere Ankara'ya hareket etmiştir. Yaklaşık olarak altı bin Tekel işçisi, Adalet ve Kalkınma Partisi merkezine yürümek isterken polis ekipleri tarafından engellenmiştir. Soğuk hava koşullarına rağmen eylemlerini devam ettiren işçilere destek olma amacıyla farklı illerden işçiler de katılmıştır. Polisin sert müdahalesine rağmen ilerleyen günlerde milletvekilleri, öğrenciler, sivil toplum örgütleri ve sanatçılar Ankara'daki eyleme katılarak Tekel işçilerine destek vermiştir. Türk Tabipleri Birliği saldırıya uğrayan işçiler için revir kurarken, Türk-İş çalışmama hakkının kullanılacağı bir takvim yayınlamıştır. Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu, Kamu Emekçileri Sendikaları Konfederasyonu ve Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği'nin de greve katılma kararı almasıyla farklı işçi ve memur konfederasyonlarının katılımıyla oluşan ortak bir mücadele zemini yaratılmıştır.<sup>173</sup> Katılımlarla büyüyen eylemin caddelere yansımaları, afişlerle, el yapımı pankartlarla ve kurulan seyyar çay ocaklarıyla olmuştur. Ankara'nın merkezi bölgelerinden biri olan Sakarya Caddesi, işçilerin "Direniş Caddesi" adını verdikleri bir çadır kente dönüşmüştür. Mart ayı başında Danıştay'ın işçilerin lehine karar vermesi ve Türk-İş'in ikna etmesiyle işçiler evlerine dönmüş ancak bir ay sonra miting için tekrar Ankara'ya gittiklerinde, polis tarafından kuşatılan Sakarya Caddesi'nde saldırıya uğramışlardır.

Tekel işçileri 4/C statüsünde çalıştırılmayı reddederken, Tunus, Mısır ve İspanya gibi farklı ülkelerde ortaya çıkan "occupy" (işgal) hareketi olarak adlandırılan yeni mücadele biçimiyle şekillenmiştir. Kazanılmış hakları korumaya yönelik direniş, bizzat hayatın güvencesizleştirilmesine karşı bir mücadele haline gelmiştir.<sup>174</sup> Tekel Direnişi'nde, başlangıçta merkezde fiziksel koşullarla ilgili siyasi talepler bulunurken, zamanla işgale evrilerek "yeni bir yaşam yaratma" arzusuna dönüşmüştür.

---

<sup>173</sup> <https://www.evrensel.net/haber/320222/tekel-direnisi-gemileri-yaktik-geri-donus-yok>

<sup>174</sup> Fırat & Kuryel, agk s:252



Bu yönüyle mücadele, güvencesizliğin insanın politikleşmesinde hayati bir başlangıç noktası olduğunu açıklamaktadır. Bu, güvencesiz hayat kaygısının Tekel Direnişi'ndeki en somut göstergesi ise Ankara gibi neoliberal bir kent peyzajının ortasında kurulan derme çatma direniş çadırlarıdır.<sup>175</sup> Öfke ve hayal kırıklığı gibi duygular, politik eylemin başlangıç noktası olarak belirlenebilmektedir. Ancak Tekel Direnişi'nde görüldüğü üzere duygular sadece harekete geçirmekle kalmamıştır. Bireysel ya da kolektif olarak farklı kesimlerden verilen destek, duygular aracılığıyla insanların birbirleriyle etkileşime girerek yarattığı bedensel iletişime de örnektir.<sup>176</sup> Tekel Direnişi, direnmenin ötesinde, yeni toplumsal ilişkiler ve yeni yaşam biçimleri kurma potansiyelini açığa çıkarmıştır.



Resim 40:<https://meren.org/blog/2010/02/konuk-fotografci-emre-ozesen-tekel-iscileri-ve-direnis/> erişim tarihi: 15.05.2018

Zamanın ve mekânın kapitalist örgütlenişini sekteye uğratan çadır kent, yavaş yavaş kurulurken, kent içinde özel/kamusal, gündüz/gece ayrımlarına meydan okumuştur. AKP merkez binasının işgal edilmesi, işçilerin İspanya'ya sembolik sığınma hakkı talep etmesi gibi yeni eylem biçimleri ve yeni toplumsal ilişkiler, kolektif yaratıcılığın somutlaşmasını sağlamıştır.<sup>177</sup> Oturma eyleminin ardından spontan biçimde ağaçlar arasında yağmurdan korunmak için kurulan muşambalar ile yerel halk tarafından bağışlanan soba ve battaniyeler caddeyi donatarak mekânın kolektif yaratıcılık

<sup>175</sup> Fırat & Kuryel; agk s:253

<sup>176</sup> Agk, s:254

<sup>177</sup> Fırat & Kuryel; agk, s:255

aracılığıyla sahiplenilmesini sağlamıştır.<sup>178</sup> Yeni bir toplumsal ve estetik dokunun örgütlendiği Tekel çadır kenti, mekânın kamusal karakterinin tartışmaya açıldığını görmemizi sağlamaktadır.<sup>179</sup>

Tekel Direnişi örneğinde, bedenler mekân aracılığıyla birbirine temas edip bağlanırken, mekân içinde yaşam ve çalışma koşullarına biat etmeyi reddederek bir yaşam biçimi kurgulayan bir aidiyetsizlik bulunmaktadır. Mekân burada, “yasal” ve “öngörülmesi” sınırları aşarak direnişçiler tarafından yeniden işlevlendirilmiştir. Sınırların oynadığı bir diğer konu ise kamusal ile özel mekânların arasındaki sınırların bulanıklaşması olmuştur. Şehrin ortasında tahta direkler ve muşambalarla kurulan çadır kent, işçilerin ve ailelerinin, özel alan olarak öngörülen bir kavram olan ev hayatını yaşadığı mekânlar haline gelmiştir.<sup>180</sup>

Adalet ve Kalkınma Partisi hükümetinin üst üste kazandığı sandık zaferleri sonrasında hakim olan özgüven ve Sunni-İslamcı bir toplum yapısını yarma çabaları karşısında etkili bir dirence sahip parlamenter yapı ortaya çıkmamıştır. Partinin genel başkanı Recep Tayyip Erdoğan, başbakanlığı ve cumhurbaşkanlığı döneminde mizah dergilerine, öğrencilerin ve halktan kesimlerin politik tepkilerine yasal yollarla yanıt vermiştir. Özgürlükçü söylemine karşı Adalet ve Kalkınma Partisi’nin otoriter yapısı, özellikle sokak eylemlerindeki polis şiddetiyle kendisini göstermiştir. Kent üzerindeki uygulamalara yönelik keskin tavırların karşılığında eylem yapan topluluklara uygulanan şiddet de bunun bir diğer örneğidir.<sup>181</sup>

2013 yılının Mayıs ayında, dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan’ın, Taksim Gezi Parkı’na Topçu Kışlası’nın<sup>182</sup> tekrar inşa edilip alışveriş merkezi ve rezidans haline getirileceğini açıklamasının sonrasında, parktaki ağaçların sökülmesi ve parktaki yıkım çalışmalarının başlaması sonucu protesto gösterileri başlamıştır. Sınıfsız, hiyerarşisiz; hem dağınk hem de toparlayıcı olan bu protestolar aynı zamanda

---

<sup>178</sup> Agk, s:256

<sup>179</sup> Agk, s:256

<sup>180</sup> Agk, s:258

<sup>181</sup> Saraçoğlu, C; agk, s953

<sup>182</sup> Taksim Kışlası ya da Topçu Kışlası olarak geçen yapı, 1780-1940 yılları arasında Gezi Parkı’nın yerinde bulunan yapıdır. Askeri işlevinin yanı sıra, gösterilerin ve yarışların da yapıldığı bir mekan olmuştur.

tüketim toplumuna ve tüketim toplumuyla bağlantılı olarak işleyen alışveriş merkezlerinin şiddetine karşı bir tavır olmuştur.<sup>183</sup> 30 Mayıs 2013 tarihinde Taksim Gezi Parkı'nda başlayan protestolar ve direnme eylemleri, kısa zamanda İstanbul'un diğer semtlerine, daha sonra sürecin devamı olacak forumlara<sup>184</sup> ve ülkenin diğer kentlerine de yayılmıştır.

Piramidal yapıdaki iktidara karşı, siyasi partilerin, örgüt hiyerarşisinin olmadığı ve aynı zamanda burjuva-işçi sınıfı, iktidar-muhalefet, erkek-kadın gibi ikiliklerin de olmadığı yatay geçişli bir mücadele söz konusu olmuştur. Farklı ülkelerden de çeşitli eylemlerle ve sosyal medya paylaşımlarıyla destek gelmiştir. Öte yandan, İstanbul'un orta yerinde gerçekleşen olayla ilgili gazetelerde ve televizyonlarda hiçbir haberin yer almaması, sansürün boyutunu göstermiştir. Sosyal medya ağlarında kurularak sansürsüz yayın yapan özgür radyolar, yatay bir mücadelenin parçası olmuş ve okuma alışkanlıklarını değiştirmiştir. Dijitalleşen televizyon imajları ve bilgisayar ekranı, pasif konumda olan izleyiciyi aktif izleyici konumuna çevirmiştir. Birbirlerine eklemlenen bu sonsuz imaj bankasına erişimiyle izleyici, kendi haberini izleyen farklı bir öznelliğe yönelmiştir. Sosyal medya yatay bir şekilde enformasyonu dağıtır hale gelmiştir.<sup>185</sup> Alternatif olarak internet üzerinden yayın yapan ve herkesin katılım sağlayarak bilgi akışına destek olabileceği alternatif medya kanalları kurulmuş, sosyal paylaşım sitelerinden haberleşme sağlanmıştır.

---

<sup>183</sup> Akay, A; "Neden Yatay Mücadeleler?", Teorik Bakış : Yatay Direniş Gezi Deneyimi, 4 aylık toplumbilim dergisi içinde, Sel Yayınları, sayı:2, s:9

<sup>184</sup> Abbasağa, Yoğurtçu, Ümraniye, Göztepe, Kocamustafapaşa, Yeniköy, Feriköy, Bakırköy, Beykoz forumları örnek olarak gösterilebilir.

<sup>185</sup> Akay, A; agk, s:7-8



Resim 41: <http://siyasihaber3.org/gezi-parki-derneginden-erdogana-yanit-gezideyiz-bekliyoruz> erişim tarihi: 15.08.2018

Gezi Parkı olaylarına dâhil olan birçok kişi ve grubun gündeminde olan konulardan biri, o güne kadar bir araya gelmekten kaçınmış ve hatta zaman zaman birbirine tamamen zıt görüşlere sahip olmuş toplulukları bir araya getirmiş olmasıdır. Klasik Marksist okumalarda ayaklanmalar banliyölerde, yoksulluğun olduğu mahallelerde şekillenirken, Gezi Parkı'nda mekana ya da kimliğe göre değil, sosyo-politik ilişkiler ağına göre şekillenmiştir.<sup>186</sup> Barışçıl, merkezsiz ve siyasi partisizliğinden gücünü alan yapı, taraftarlar ve feministler, ulusalcılar ve Kürtler, LGBTİ bireyler ve muhafazakâr kesimden bireyler, Gezi Parkı protestoları sürecinde tüm farklılıklarına rağmen aynı alanda ve benzer amaçlar uğruna direnmişlerdir. Gezi Parkı ayaklanmasını hayatının ilk siyasi deneyimi olarak yaşayanlar için ise bu olay, ciddi bir dönüşüm, önemli bir öğreti ve etkili bir deneyim olmuştur. Özellikle 1990 sonrası doğan ve 1980'lerden sonra apolitik yetiştirilen bir kuşak, Gezi Parkı direnişine beklenmedik biçimde duyarlı yaklaşarak katılım göstermiştir. Bu yeni ilişki biçiminin topluma etkisi ise, bugüne kadar yapılan siyaset biçimlerini yeniden düşünmek olmuştur. Nazan Üstündağ Gezi Parkı ayaklanmasını şu şekilde açıklamaktadır:

*“Gezi Parkı Direnişi ya da Gezi Parkı Halk Ayaklanması, bugün artık sıkça dillendirildiği gibi, Türkiye’de son birkaç yıldır birikmiş olan çok çeşitli memnuniyetsizliğin ve dışlanmanın kesişmesi sonucunda ortaya çıktı. Bir yanıla inşaat merkezli büyümeye ve yağmaya, şehrin sürekli olarak sermayeye peşkeş çekilmesine ve kamusal alanların tamamının*

<sup>186</sup> Sustam, E; “Siyasal Özneleşmeden Üç Ağaç Ekolojisine: Direnen Hayat ve Gezi Parkı”, Teorik Bakış : Yatay Direniş Gezi Deneyimi, 4 aylık toplumbilim dergisi içinde, Sel Yayınları, sayı:2, s:50

*özelleştirilmesine yönelik bir tepkinin dışı vurumuydu. Bir yanıyla ise yine sermaye merkezli bir büyüme ve bürokratikleşmiş bir iktidar ve idareye karşı kendi sesi olmayan araçların, doğanın korunması eylemiydi. Aynı zamanda Gezi Parkı Ayaklanması uzun bir süredir neoliberal mekan, zaman ve iş düzenlemeleri ile yalnızlaştırılmış, birbirinden koparılmış ve bireyselleştirilmiş şehri seçkin-leştirme ve aile güvenli-k-ileştirme politikaları ile sitelere ve alışveriş merkezlerine kapatılmış insanların, birbirlerine mıknatıs gibi çekilmesinin ve dokunmasının adıydı ki Beşiktaş taraftar grubunun “Çarşı Yalnızlığa Karşı” pankartı belki de bu yüzden alanın en sevilenlerinden olmuştur.”<sup>187</sup>*

Ekolojik hassasiyetlerle başlayan protestolara katılan kitlede dikkat çeken bir diğer özellik de kadın ve erkek katılımcıların dağılımının hemen hemen eşit olmasıdır. Kadınlar, Gezi Parkı eylemlerine katılmasının nedenlerini, bireysel özgürlüklerinin kısıtlanması ve hak ihlalleri yaşadıklarını düşünmeleri, kadınlara yönelik politikalara tepkili olmaları ve kadının yaşam alanının aile üzerinden tanımlanması olarak belirtmişlerdir. Hükümet yetkililerinin kadını toplumda geri plana atan “üç çocuk yapın”, “kadın çalışmazsa işsizlik olmaz” şeklindeki söylemleri ve artan kadına yönelik şiddet olayları göz önüne alındığında, kadınların bu eylemlerde yerini alması kaçınılmaz görünmektedir. Gezi Parkı direnişi sürecinde farklı görüşlerden ve farklı kimliklerden bireylerin bir arada olması, birbirlerine dair düşüncelerini de etkilemiştir. Önemli oranda düşünceler değişmiş, önyargılar kırılmıştır.<sup>188</sup> Gezi Parkı içinde kurulan yaşam alanındaki dayanışma bu durumu etkileyen tecrübelerden biri olarak gösterilebilir. Direnen ve parkı koruma amacıyla alanı terk etmeyen kitleler, gece gündüz canlı olan, çadırların kurulduğu, para aracılığıyla yapılan hiçbir alışverişin olmadığı, fakat her türlü ihtiyacın karşılandığı bir komün yaratmıştır. Aynı şekilde, Ramazan ayına denk gelen dönemde İstiklal Caddesi boyunca iftar vaktinde kurulan yeryüzü sofraları da heterojen bir yapıda olmuştur.

---

<sup>187</sup> Üstündağ, N; Gezi Parkı Direnişi: Farklarımızla Beraber Yaşamak ya da “Bizi Bu Fark Yaraları Öldürür”, [https://www.academia.edu/4762072/Gezi\\_Park%C4%B1\\_Direni%C5%9Fi\\_yaz%C4%B1](https://www.academia.edu/4762072/Gezi_Park%C4%B1_Direni%C5%9Fi_yaz%C4%B1) erişim tarihi: 10.04.2018

<sup>188</sup> Yükseloba, Ü; Koç, C; Zarifoğlu, A; Çaldıran, E; Kaya, M; “Gezi Parkı Eylemleri: Kamusal Alanın İnşası”, Eğitim, Bilim, Toplum Hakemli Dergi, s:27-32  
[https://www.academia.edu/10428519/Gezi\\_Park%C4%B1\\_Eylemleri\\_Kamusal\\_Alan%C4%B1n\\_%C4%B0n%C5%9Fas%C4%B1](https://www.academia.edu/10428519/Gezi_Park%C4%B1_Eylemleri_Kamusal_Alan%C4%B1n_%C4%B0n%C5%9Fas%C4%B1) erişim tarihi: 10.04.2018





Resim 42: <https://www.dw.com/tr/gezi-park%C4%B1-protestolar%C4%B1ndan-geriye-ne-kald%C4%B1/a-39066545> erişim tarihi: 15.08.2018

Gezi deneyiminin ortaya çıkardığı heterojen dinamik, daha akışkan ve yatay bir anlayışa ihtiyaç duyulan sorunlu bir demokrasi işleyişinin varlığını göstermektedir. Gezi Parkı etrafında şekillenen toplumsal hareket, eş zamanlı yıllarda dünya üzerinde farklı coğrafyalarda oluşan siyasal-tarihsel dirilişlerden bağımsız değildir. Küresel bir ağ geçişliliği üzerinden cereyan eden ayaklanma, sadece beton yığına dönmüş kentin merkezindeki son yeşil alanlardan birini savunmak adına değil; yeni otoriter dile karşı da ortaya çıkmış bir ayaklanmadır. Sivil itaatsizlik dahilinde gelişen bu yatay direniş modelinde iktidarın karşısındaki kitleye olan küçümseyici tutumu, onların muhalif ironik diline etki etmiştir.<sup>189</sup> Devlet, polis, aile, bürokrasi gibi her türlü iktidara karşı gelen genç kitle, siyasetin makro arzularına karşı Gezi Parkı'nda, kendi mikro arzularını ve minör oluşlarını seslendirmiştir.

Ali Akay'ın, gerçek bir mücadele alanı<sup>190</sup> olarak tanımladığı Gezi Parkı protestoları, kendi içindeki dinamiklerin etkisiyle yaşanmış olmasının yanında bölgede bir süredir devam etmekte olan, Taksim'i yayalaştırma projesi, Emek Sineması'nın yıkımı gibi tepkiye neden olmuş, kentin belleğini yok edecek girişimlerden bağımsız değerlendirilmemelidir. İstanbul'un en merkezi yeri Taksim Meydanı aynı zamanda

<sup>189</sup> Sustam, E; "Siyasal Özneleşmeden Üç Ağaç Ekolojisine: Direnen Hayat ve Gezi Parkı", Teorik Bakış : Yatay Direniş Gezi Deneyimi, 4 aylık toplumbilim dergisi içinde, Sel Yayınları, sayı:2, s:47

<sup>190</sup> Akay, A; "Taksim'de Neler Olmakta?", Teorik Bakış : Yatay Direniş Gezi Deneyimi, 4 aylık toplumbilim dergisi içinde, Sel Yayınları, sayı:2, s:33

Türkiye siyasi tarihinde bir belleğe de sahiptir. Farklı senelerde farklı etnik kökenlerden toplulukların yaşadığı, her türden politik refleksin görünürlük kazandığı bir mekândır. Değişen iktidarların kent meydanlarını veya anıtsal nitelik taşıyan özelliklerini kendi ideolojilerine uygun olarak dönüştürme isteğinin altında da, yeni bir bellek oluşturma niyeti bulunmaktadır.

### **5.3. 2000’li Yıllarda Türkiye’de Sanatçı İnisiyatifleri, Kolektif Bilinç, Sivil Oluşumlar**

Sivil inisiyatifler ve oluşumlar kamusal gidişatı dönüştürmek ve olaylar karşısında cevaplar üretmek için bir araya gelmektedirler. Birey olarak kamunun diğer üyeleriyle bir araya gelen sanatçılar, küçük bir yerel topluluğun sesini çıkarmada ve bu sesin daha büyük bir kitleye yayılmasında destek olmaktadır. Sivil inisiyatifler, sanatı atölyeden çıkararak konuşma ve tartışma alanı yaratarak ortak bir çalışma kültürü ve etiği oluşturmaktadırlar. Çoğunlukla yerel bir zaman ve duruma işaret eden “sivil” kavramı esasında kamusal bir vicdanı paylaşmakla ilgilidir. Bugünün dünyasında sivil olmak, başka coğrafyalarla ve cemaatlerle de iletişim içinde olmayı gerektirmektedir. Ortak kullanım alanları olan kamusal alanlarda birbirine temas eden herşey politiktir ve kamunun bireyi, bireyin de kamuyu dönüştürme gücü vardır.<sup>191</sup> Bu başlık altında, kolketif sanat pratiğini benimsemiş olan sanat inisiyatifleri ve sivil oluşumlar değerlendirilecektir.

#### **5.3.1. Sanatçı İnisiyatifleri**

Sanatçı inisiyatifleri Türkiye’de 1990’lı yıllarda hareketlenmeye başlamış olsa da, 2000’li yıllarda daha rahat hareket edebilen, toplumla daha kolay iletişim kurarak Türkiye dışından da işbirlikleri kurma olanağı bulmuştur. Bu başlık altında 2000’li yıllarda aktif olan, belli bir mekanı olabilen ve zaman zaman fon da sağlayabilen sanatçı inisiyatifleri araştırılmıştır.

---

<sup>191</sup> Çalıkoğlu; agk, s12-13

### 5.3.1.1. 5533

5533, 2008 yılında sanatçı Nancy Atakan, Volkan Aslan ve küratör Marcus Graf tarafından kurulmuştur. 2007 yılında 10. İstanbul Bienali'nin mekanlarından birinin İstanbul Manifaturacılar Çarşısı olması, bu çarşı içinde yer alan 5533 numaralı dükkanın, Atakan'ın önderliğinde bir güncel sanat mekanı olarak kurulmasını sağlamıştır. Beyoğlu bölgesindeki alışılmış sanat mekanlarından farklı olarak, Eminönü'nde yer alan plakçılar ve tekstilciler çarşısının içindedir. Güncel sanat sergilerinin yanı sıra, performanslar, video gösterimi ve konuşmalar düzenlenmiştir. Sanat etkinliklerinin yanında, kütüphane ve sanatçı dosyaları arşivi üzerine de çalışılmaktadır. Resmi bir kurum kimliğinin olmaması, kurucuları sanatçı olan ve tüm masraflarının kendileri tarafından karşılandığı 5533'ün çeşitli sanat fonlarından yararlanmasına engel olmuştur. Yapılan etkinliklerde, sanat ve ilgili alanlarda okuyan öğrencilerin gönüllü desteği ve garage sale gibi alternatif fon kaynakları sayesinde mekan ayakta durabilmiştir.<sup>192</sup>



Resim 43:<http://www.radikal.com.tr/kultur/unkapaninin-icinde-sergi-var-891508/> erişim

tarihi: 15.08.2018

<sup>192</sup> Bursalı, E; "Sanatçı İnisiyatifleri ve Sanatçılar Tarafından Yürütülen Mekânların İstanbul Güncel Sanat Alanındaki Rolü", yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültür Yönetimi Bölümü, İstanbul, 2013, s43



Mekan sabit bir direktör ve küratörle çalışmamaktadır. Aslında bir sanatçı inisiyatifi ve sergi mekanı olmanın ötesinde, sanatçılar için bir diyalog alanı oluşturma amacındadır. İstanbul Tophane’de yaşanan galeri saldırılarının aksine 5533’ün komşu esnafı, mekana karşı koruyucu yaklaşmıştır.<sup>193</sup> Hatta çevre esnafla geliştirilen iyi ilişkiler, İMÇ çaycısı Nuri Güleç’in sergi için sanatçısı seçmesi noktasına ulaşmıştır.

### 5.3.1.2 Apartman Projesi

Apartman Projesi, 1999 yılında Selda Asal tarafından kurulan bağımsız bir sanatçı inisiyatifidir. Disiplinlerarası ve sanatçıların kendi idaresi ile yürütülen bir alan olma fikrinden yola çıkan Apartman Projesi ilk kurulduğu yıllarda multimedya ile çalışan sanatçılara olanaklar açmıştır. Asmalımescit’teki mekânının en önemli özelliği sokaktan geçen insanın da mekandaki sergiye dâhil olabileceği, göz hizasına yakın pencerelerinde yerleştirmelerin yapıldığı, film gösterimlerinin pencerelere yansıtılarak yapıldığı ve dolayısıyla tamamen sokaktaki insana dönük olmasıdır.

1990’lı yıllarda mekanın yer aldığı Asmalımescit’teki sosyo-kültürel yapısı alışılmış sanat izleyicisinin profilinden oldukça farklıdır ve ilk yapılan sergi tehdit almıştır. İlerleyen yıllarda ise halkın yaklaşımı çok daha olumlu olmuş; Gül Kozacıoğlu’nun “*Ice Ice Baby*” isimli dışarıda sergilenen ve buzdan oluşan enstalasyonunda özellikle çevre esnafının eriyen buzları yenilemek gibi desteği olmuştur. 1999’da kurulan inisiyatif, 2000’li yıllarından başında işbirliğine dayalı çalışmalara, atölye çalışmalarına dönük projelere geçmiştir. Bir inisiyatif olarak ayakta kalmak için, sergi ihtiyaçlarını gidermeye yönelik olarak çeşitli kurumlardan malzeme sponsorluğu talep etmişlerdir. Mekanın kurulduğu ilk yıllarda, yerel halkla birebir kurulan ilişkilerle ilerleyen yıllarda bölgenin bir eğlence merkezine dönüşmesi nedeniyle kurulan ilişkiler farklıdır. Bölge henüz daha sakinken sokağa dönük yapılan sergiler ve gösterimler daha çok dikkat çekerken, yeni eğlence mekânlarının açılmış olmasıyla kalabalıklaşan bölgede yapılan işler neredeyse kaybolur olmuştur.<sup>194</sup> Apartman

<sup>193</sup><http://www.artfulliving.com.tr/sanat/inisiyatifler-dunyali-mi-marsli-mi-iv-5533-i-2448> erişim tarihi: 10.05.2018

<sup>194</sup> Çalikoğlu; agk, s85-104

Projesi, sabit mekanından sokağa hitap ederken, bir yandan avantaj gibi görünen okuyar yazar kitlenin bölgedeki artışı yapılan işlerin etkisini yitirmesine neden olmuştur.



Resim 44:<http://www.apartmentproject.com/> erişim tarihi: 15.08.2018

### 5.3.1.3 Depo

Depo, tarihi ve güncel sosyal meselelere odaklanan sanatsal ve kültürel pratiklerin oluşturulduğu, tartışıldığı ve sergilendiği bir alandır. Gösterimler, paneller, atölye çalışmaları, konuşmaların düzenlendiği otumlarda siyasi içerikler sıkça yer almaktadır. Kültür ve sanat alanında faaliyet gösteren kişiler, akademisyenler ve araştırmacılar fikirlerini ve deneyimlerini farklı kitlelerle paylaşabilmektedir. 1950’li yıllara kadar tütün deposu olarak kullanılan bina, 2005 yılındaki 9. İstanbul Bienali’nin mekânlarından biri olarak kullanılmasından sonra aralıklarla sergi ve proje alanı olarak kullanılmıştır. İlk sergisi 2009 yılının Ocak ayında “*Mekana Özgü Neon Yerleştirme*” olarak yapılmıştır. “*Depo*” adıyla kapılarını düzenli etkinlikler yapmak üzere açmıştır. İstanbul’un merkezi yerleşim yerlerinden biri olan Tophane’de yer alan Depo, atölye çalışmalarından bazılarını mahallede yaşayan çocuklarla yapmıştır. Kar amacı gütmeyen bir kurum olan Anadolu Kültür’ün girişimiyle kurulmuştur. Düzenlenen sergilerin çerçevesini politik güncel ve yakın tarihten meseleler oluşturmaktadır. İnsan hakları, azınlık hakları, toplumsal hareketler, bellek ve kentsel dönüşüm gibi konular,

Depo'nun ev sahipliğini yaptığı çok ya da az sayıda katılımcılardan oluşan grup sergilerinde ve projelerde ele alınmaktadır.<sup>195</sup>

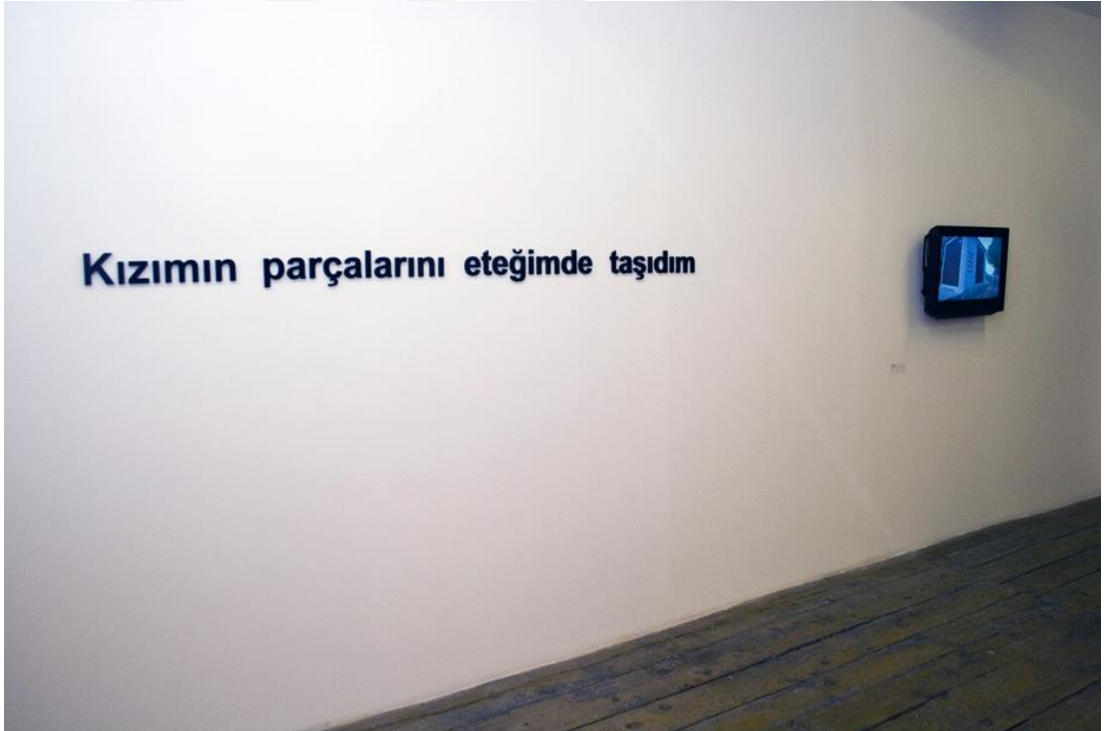
Depo, 2010 ve 2011 yılında politik içerikli önemli kolektif sergilerden “*Fikirler Suça Dönüşünce*” ve “*Ateşin Düştüğü Yer*” adlı iki sergiye ev sahipliği yapmıştır. Fikirler Suça Dönüşünce, küratörlüğünü Halil Altındere'nin yaptığı ve ifade özgürlüğünün sınırları üzerine yoğunlaşan bir sergi olmuştur. Farklı kuşaklardan kırk sekiz Türkiyeli sanatçının katıldığı sergideki çalışmalar, militarizm, iktidar, milliyetçilik, toplumsal cinsiyet politikaları ekseninde yer almaktadır. Sergide bir küratör olmasına karşın sergideki kolektif yapı, farklı kuşaklardan ve politik duruşlardaki sanatçıların katılımıyla gerçekleşen diyalog oluşturma özelliğiyle açıkça hissedilmektedir. Altan Gürman, Gülsün Karamustafa gibi Türkiye yakın tarihine tanıklık etmiş sanatçıların yanında, genç kuşak sanatçıların ve hatta İç Mihrak gibi internet üzerinden kitlelere ulaşan propaganda içerikli grafik tasarım kolektifi gibi oluşumlar da yer almıştır. Sanatçıların kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak oluşturdukları otobiyografik çalışmaların yanında, siyasi bir meseleye odaklanan açık söylemli çalışmalar mevcuttur.

Bu sergi, özgür düşünce ürünü olarak suça dönüşen fikirler gibi, temelini politik söylemlerin oluşturduğu sanat çalışmalarının da suça dönüşüm sürecini gündeme getirmektedir. Sergi yapıldığı dönemde, kendi kuşağından ve önceki kuşaklardan sanatçıların iktidar karşısındaki duruşunu göstermektedir. Serginin başlığı aslında ironik bir tanımlamayı tekrarlamaktadır. Kavramsal olarak bakıldığında “*suç*” bir eylemdir. Bir fikir suç işlemeye yönlendiriyor ise, henüz bir suç eylemi gerçekleşmediği için bu fikrin üzerine herhangi bir yaptırım uygulanması çelişkili bir durumdur. Dolayısıyla, eylemsel bir sonuç olarak suça yönlendirdiği iddia edilen bir fikrin, hukuki ve yasal bir yaptırımının olması mantık dışıdır. Bu sebeple fikir suçu, aslında otoritenin kendi lehine kullandığı bir baskı mekanizmasıdır.<sup>196</sup>

<sup>195</sup><http://www.depoistanbul.net/about/>

<sup>196</sup><https://burak-arikan.com/suc-ve-sanat/>

Ateşin Düştüğü Yer, 2011 yılında İnsan Hakları Vakfı'nın yirminci kuruluş yıldönümü dolayısıyla ve “Sürmekte Olan Toplumsal Travmayla Baş Etme Projesi” kapsamında düzenlenmiştir. Yüz otuz dört sanatçı ve inisiyatifin katılımıyla oluşan sergi, toplumsal belleği canlı tutarak insan hakları ihlalleriyle yüzleşmeyi amaçlamıştır. Neriman Polat'ın duvarda yazılı olan çalışması “Kızımın Parçalarını Eteğimde Taşırım” devlet şiddeti; Suat Öğüt'ün 1970'li ve 1980'li yıllarda Türkiye'de farklı ideolojik ve sınıfsal katmanlardan gelen politik grupların sloganlarından oluşan Türk Sanat Müziği formatında seslendirilmiş “Devrim Seni Seviyorum” şarkısı militarizm ve darbeler; Halil Altındere'nin kayıp insanların fotoğraflarından yapılan pulları kayıplar; Canan'ın “Erkeklerin Sevgisi Her Gün Üç Kadın Öldürüyor” başlıklı posterini kadına yönelik şiddet gibi konulara eğilmiştir. Bu sergide de yine farklı kuşaklardan ve farklı politik görüşlerden sanatçılar bir araya gelmiştir. Sponsor ya da bütçe desteğinin olmadığı sergi kolektif bir yapılanmayla sanatçıların ve vakfın desteğiyle yapılmıştır. Sergiye insan hakları temalı panel ve gösterimler eşlik etmiştir. Bu yapıyla alışılmış sergilerin dışında, toplumsal duyarlılığı olan ve farklı iletişim yollarını sunarak topluma ulaşmıştır.



Resim 45: Neriman Polat, Ceylan, Ateşin Düştüğü Yer sergisi, 2011,  
[http://www.nerimanpolat.com/works/2011\\_00.htm](http://www.nerimanpolat.com/works/2011_00.htm) erişim tarihi: 15.08.2018



Resim 46: Canan, “Erkeklerin Sevgisi Her gün Üç Kadın Öldürüyor”, Ateşin Düştüğü Yer sergisi, 2011 <http://www.cananxcanan.com/nazar%20degdi%20dunyama.html> erişim tarihi: 15.08.2018

#### 5.3.1.4. Hafriyat

Sanatçı inisiyatifi olan Hafriyat, bir yandan kimliklerini koruyan, öte yandan içerisindeki manifestoyu koruyan bir topluluk karakteridir. Kurumsal olmayan, sayının değişebildiği hatta zaman zaman farklı kentlerden katılanların da olduğu muhalif tavrı olan sivil bir oluşumdur. 1996 yılında Kare Sanat Galerisi’nde ilk sergilerini açan sanatçı inisiyatifi Hafriyat, sanatı, tuvalin ya da resmin dışına çıkararak, etrafla bağlantı kurması gerektiğine inanılan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır.

Hafriyat’ın 2000 yılında Asmalımesit’teki Nur Apartmanı’nda yaptığı “*Hain Geceler*” sergisi, karar verici bir merkezin ve statükonun olmadığı, herkesin katılımıyla yapılmış bir sergi olmuştur. Geceleri dahi açık olan serginin izleyici kitlesi de toplumun her kesiminden insanlar olmuş, bölgede yaşayan tinerici çocuklar sergiyi gezmiş, bir sokak ressamı kendi yaptığı resimleri sergi mekânında sergilemiştir. Hafriyat’ın bir sanatçıyı ya da farklı disiplinden bir katılımcıyı kendi bünyesine dâhil

ederken herhangi bir kriteri olmamıştır. Yaşadığı coğrafyanın politik zorunluluklarından ve hatta arabesk kültüründen dahi etkilenmiştir. Kendilerini “*egosunu kırabilen sanatçıların oluşturduğu grup*” olarak tanımlayan Hafriyat, resim pratiği olan sanatçıların oluşturduğu bir toplulukken, ilerleyen yıllarda heykel, karikatür ve video gibi pratikleri olan sanatçıları da bünyesine dahil etmiştir. Tuval resmi ya da tuval dışı sanat/tuvali inkar eden sanat tarzında bir seçeneğe tabi tutulan tavrı olmamıştır.

Sınırları ve keskin çizgileri olan bir oluşum değil, sanatçıların aynı zamanda bireysel pratiklerine de devam ettiği, değişen zamanla farklı sorgulamaların yaşandığı bir inisiyatiftir. 1960’lı yıllarda kurumsal eleştiri yapan sanatçıların sponsorluk konusundaki şüpheli yaklaşımları Hafriyat için de geçerlidir.<sup>197</sup>

### **5.3.1.5. Karşı Sanat Çalışmaları**

Karşı Sanat Çalışmaları, 1999 yılında Beyoğlu Elhamra Han’da açılmıştır. Mekânın kuruluşu, 1970’li yıllarda Mimar Sinan Üniversitesi’nde öğrenciliğini yaşamış olan Feyyaz Yaman, Sevgi Yaman, Feyzan Yaman, Müfit İşler, Aslan Eroğlu, Mustafa Salihoğlu, Biles Öcal, Ahmet Umur Deniz ve Sabahattin Tuncer’in atölye geçmişine uzanmaktadır. Türkiye’nin oldukça çalkantılı geçen bir döneminde yaşadıkları öğrencilik yıllarında, politik ve kolektif bir ruh hali hakimdir. 1980 döneminin getirdiği suskunlukla demokratik alanların kısıtlı hale gelmesi kolektif hareketin de önüne geçerek bireyselleşmeyi ve yalnızlığı da getirmiştir.

Karşı Sanat da kurucularının sanatçı varlık olarak hayatın neresinde durduğu ve ne yapmaya çalıştığı konusunda yaşadıkları çelişkileri bir payda altında toplama özelliğinde olan bir oluşumdur. Özel galeriler ve özel sanat kurumlarına karşıt olarak sanatçının özgürlüğünü koruyacak sivil bir yapılanma ihtiyacının yanında, bir tartışma

---

<sup>197</sup> Çalikoğlu; agk, s23-57

ve konuşma ihtiyacına yönelik dayanışmadan doğmuştur. İktidarsız bir yapılanma benimsenmesi nedeniyle oluşumun ismi “*Karşı Sanat Çalışmaları*” olmuştur.

1970’li yılların sonuna alternatif bir bakışla yaklaşan Defter dergisi grubuyla da (İskender Savaşır, Bülent Somay, Oruç Aruoba, İhsan Bilgin, Zeynep Sayın, Tansel Korkmaz) çalışmışlardır. Sivil toplum örgütü düşüncesiyle çalışan oluşum hiçbir zaman sergilerden yapılacak satışın gelirini düşünerek hareket etmemiştir.<sup>198</sup> Başta sanat olmak üzere her alanda olup bitenlere eleştirel bir sorgulama ile bakan Karşı Sanat Çalışmaları, bunların farklı bir perspektiften ele alınması için tartışma ortamları açmaktadır. Toplumsal süreçler üzerinde belirleyici güç ve baskı unsuru oluşturma çabasındaki tüm sistemlere karşı bir duruşu vardır.<sup>199</sup> Soykırım, cinsel ayrımcılık, ötekileştirme, kentsel dönüşüm, 16 Mart 1978, 6-7 Eylül ve 1 Mayıs 1977 gibi tarihsel olaylar, işgaller, iktidarların uyguladıkları şiddet, bienale muhalif içerikler Karşı Sanat Çalışmaları’nda yapılan sergilerin, söyleşilerin ve etkinliklerin içeriğini oluşturan konulardan bazılarıdır.

### **5.3.1.6. Oda Projesi**

Oda Projesi, 1997 yılından beri birlikte üretim yapan ve 2000 yılından itibaren Oda Projesi ismiyle devam eden Seçil Yersel, Özge Açikkol ve Güneş Savaş’ın kurduğu sanatçı kolektifidir. Mekân kurmak ve ilişki kurmak temelleri üzerinden çeşitli deneyimleri sanat ve gündelik hayat içinde eritmeyi deneyimlemektedir. Bir mahallenin ya da bir alanın gündelik işleyişini düşünerek, bu işleyişi nasıl dönüştürebileceklerini ve nasıl yeniden kurgulayabileceklerini düşünmektedirler. Üniversite yıllarında kendi mekânlarını açmak üzere Galata Şahkulu Sokak’ta bir mekân açan üç sanatçı, mahalleliyle iletişime geçme sürecinde sanatın galeri, müze gibi tanımlı mekânlarda yapılan kısıtlı üretimi de sorgulamaktadır. Özellikle İstanbul

---

<sup>198</sup> Çalıkoğlu; agk s107-116

<sup>199</sup> <http://www.karsi.com/karsisanat.php>



gibi bir kentte sınırlı bir alanda üretim yapılamayacağı düşüncesinden yola çıkarak, 2000 yılından itibaren kendi mekânlarının bir odasını farklı projeler için açmıştır.

Kapalı bir sanat üretiminden ziyade, mahalleyi yaşama, deneyimleme, komşu olma deneyiminin ardından, bu kamusal alanla kendi sanat bilgilerini nasıl bir araya getirecekleri üzerine düşünmüşlerdir. Sanatı, galeri veya müze dışında başka bir alan içinde yeniden kurgulamaya çalışıyor olmaları, sanat mekânlarındaki nesnel araçları olmamıştır. Oda Projesi'nin hareket noktası fiziki mekân olmuştur. Kendi mekânının tam bir tanımı olmaması, zaman zaman depo olarak, buluşma mekânı olarak kullanılması oranın işlevsiz ve klasik anlamda bir atölye ya da sanat mekânı olmamasını sağlamıştır. 2000'li yıllarda farklı sanatçıları ve mahalleliyi de dâhil ettikleri etkinlikler yapılmıştır. Oda Projesi'nin proje amaçlı davet ettiği sanatçıların planladıkları projeler, o alana geldikten sonra hava koşulu ya da mahalleden birinin hasta olmasına kadar değişiklik gösterebilmektedir. Bu durum, Oda Projesi'nin tamamen kamusal temelli bir sanat pratiği olduğunu, bölgeyi fiziksel, sosyal ve kültürel yapısıyla deneyimlemeye dayalı projeler gerçekleştirdiğini göstermektedir. Bu dinamikler nedeniyle sanatçıyı da gerektiğinde farklı çözümler bulmaya ve projesini akışkan bir halde tutmaya yönlendirmektedir. Bütün mahalleliyi dâhil ettikleri projelerde piknikler, buluşmalar oluşturmaktadırlar. Bu planlamaların hazırlık aşaması da proje sürecine dâhil olarak, her an değişime açık bir işleyiş göstermektedir.

Libia Perez de Siles de Castro ve Olafur Arni Olafsson'ın projesi "*Çamur Dili Aranıyor*", mahalleliyle bir ay kadar bir sürede yapılan çalışmayla ortaya çıkmıştır. Aradaki İngilizce dili sorunsalı nedeniyle mahalleliyle sanatçı çiftin arasında yarı Türkçe ve yarı İngilizce türeyen kelimeler ve cümleler ortaya çıkmıştır. Bu proje için mekânın fiziksel koşullarında değişiklik yapılmış, giriş alçalmıştır. Duvarlarda kilden harfler bulunmakta ve mahalleli çocuklar duvarlara resim çizmişlerdir. Tamamen sosyal bir ilişki üzerine kurulmuş olan projedir. Kolektifin amacı mekânlarında görünür bir sanat nesnesi üretmek değil, kendi kendini tüketebilen, zaman zaman proje sürecinin bir parçasının yiyecek olarak üretilip tüketildiği, yok olan projelerdir. Oda Projesi'nin İstanbul dışındaki projelerinden biri, Stockholm'ün bir göçmen mahallesinde Tensta Konsthall'de yaptığı projedir. Grup yine proje alanına gitmeden



bir proje belirlememiş, alana vardıktan sonra şekillendirmiştir. O sırada boş olan mekân, kadınların, çocukların ve yaşlıların kullanabilecekleri buluşmalar yaratabilecekleri yerlere dönüştürülmüştür.<sup>200</sup>

### 5.3.1.7. Pasaj

2011 yılının Ocak ayında kurulan ve İstanbul merkezli bir sanatçı inisiyatifi olan Pasaj, iki sanatçı, iki kültür yöneticisi ve bir küratör tarafından yürütülmektedir. Sosyal odaklı sanat projelerine ve katılımcı sanat pratiklerine yer veren Pasaj, yerli ve yabancı sanatçılara mekânını vererek, deneyim temelli projelere alan sağlamaktadır. Farklı kişi ve kurumlar tarafından desteklenen inisiyatif, yer almak isteyen herkese açık bir oluşumdur. Aynı zamanda bu kolektif yapı, yapılan destek çağrılılarıyla mekânın tadilatı, boyanması ve yenilenmesi gibi konularda aktive olurken; herkesin katılımına açık “Çorbada Tuzum Olsun” partisiyle inisiyatifin gelişimine dair fikirlerin özgürce konuşulduğu bir alan olmuştur. Bu yapısıyla Pasaj kolektif bilinci sanat pratiği alanında uygulamayı her alanda gerçekleştirmiştir. Sanat izleyicisini sadece sanat pratiklerine ya da eylemlere karşı pasif olmaktan çıkarmakla kalmamış, izleyiciye mekânın ve işleyişin de bir parçası olduğu hissini vermiştir. Pasaj’ın ana yapısı ve işleyişi yurt dışında yapılan sunumlarla, benzer sanat mekânları ve alternatif organizasyonlarla deneyim paylaşımı amacıyla yapılmıştır.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup>Çalikoğlu, agk, s23-57

<sup>201</sup><https://pasajist.wordpress.com/> erişim tarihi: 15.10.2017



Resim 47: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/inisiyatifler-dunyali-mi-marsli-mi-ii-pasaj-i-1711> erişim tarihi: 15.08.2018

2010 yılında “Cityscale München-İstanbul” sanatsal değişim programı kapsamında, Anja Uhlig / “Spitzbergen Projesi” ile sergiye katılan sanatçılar, konuklar ve yoldan geçen insanların dâhil olduğu kolektif bir eylem yapmıştır. 613 adet narın kamusal alanda soyulduğu ve kaynatıldığı bu eylemde, her nardan geriye bir tohum kalmıştır. O günden 2013 yılına kadar yetişen tohumlardan oluşan fideler, önce Münih’te insanlara dağıtılmış ve 2013 yılında Pasaj önderliğinde İstanbul’da dağıtılmıştır. Fidler dağıtılırken, sanatçıyla insanlar arasında bir söz verme süreci ve bunun belgelenme süreci yaşanmaktadır. Eyleme dâhil olan katılımcı, seçtiği ağacı korumaya söz veriyor ve realitaetsbüro ise bu anın fotoğrafını çekmiştir. Münih ve İstanbul arasındaki bu gizli orman, kamusal alanda gerçekleştirilen bir eylem aracılığıyla ve bizzat kamuyu oluşturan bireylerin de dâhil olduğu bir süreçle oluşmuştur.<sup>202</sup>

<sup>202</sup><https://pasajist.wordpress.com/> erişim tarihi: 15.10.2017



Resim 48: Anja Uhlig / “Spitzbergen Projesi, 2010, Pasaj, İstanbul,  
<https://pasajist.wordpress.com/> erişim tarihi: 15.08.2018

### 5.3.1.8. Pist

Pist Disiplinlerarası Proje Alanı, İstanbul'daki sanatın hakim olduğu bölgelerin dışında, Pangaltı'da açılmış olan güncel sanat odaklı bir proje alanıdır. Müze ve galerilerden farklı olarak, sanatçının üretimini destekleyen alan, deneysel işlere fırsat tanımaktadır. Sanat kurumlarına bilinçli olarak sergi görmeye giden izleyici kitlesinin aksine, kamuya açık yapısıyla sokağa taşarak sanatla ilgisi olmayan bireyleri de kapsama alanına almaktadır. Kurucuları Didem Özbek ve Osman Bozkurt tarafından “*kamusal alan ve özel alan çatışmasının yoğun yaşandığı*” şeklinde tanımlanan bir sokakta yer alan inisiyatif çokdisiplinli ve disiplinlerarası projeler üzerine çalışmaktadır. Üretim sürecinin sorgulandığı, klasik sergileme yöntemlerinin dışında dillerin oluştuğu bir alan olan Pist, sanat projelerinin yanında konuşmaların ve gösterimlerin de yapıldığı bir alandır. Mekanın sanat projelerinin düzenlendiği bir yer olması, daha önce bir bakkal olarak kullanılıyor olmasının izlerini tamamen silmemiştir. Bu yönüyle, kurucularının kişisel belleğine ait bir bölgede kurulan mekan, kendi tarihinde de toplumla ilişki kuran bir alan olmuştur.<sup>203</sup>

<sup>203</sup><http://www.agos.com.tr/tr/yazi/2844/sokagin-basindaki-minik-birahane-ya-kapanirsa>

Didem Özbek Pist'in sokakla olan ilişkisini, *“sokakla iletişim bizim sanat pratiğimiz için çok önemli. Sokağa iniyoruz sürekli iletişim halindeyiz, iletişim karşılıklı geliyor”* şeklinde tanımlamıştır. 2006 yılındaki *“Rezerve”* sergisinde 13 sanatçıya 15 dakika boyunca ister dükkânda, ister sokakta sergileme imkânı verdiklerini ve kimi sanatçının birahaneyi kullandığını, kimi sanatçının da ekmek dağıttığını belirtmiştir. Pist'in sokağında ikamet edenler ve sanatla ilgilenmeyenler bile bir süre sonra mekâna gelmeye başlamıştır.<sup>204</sup> Mekânın camları vitrine dönüştürerek sokaktan sürekli izlenebilir bağımsız bir sergi alanı haline getirilmiştir. Zamanla sokak esnafıyla gelişen yakın ilişkiler, Pist'in esnaf tarafından *“dükkân sahibi”* *“komşu”* olarak tanımlanarak sahiplenilmesini sağlamıştır. Bu tanım, Pist'in sınırları belli bir sanat kurumu olmaması, sürekli üretim sürecini güncel tutan alternatif bir yapılanma olmasından kaynaklanmaktadır.<sup>205</sup>

Gayrimüslimlerin yoğun olarak yaşadığı bir bölgede kurulmuş olan PİST, Agos gazetesi binasına da komşudur. Gazeteci Hrant Dink'in 19 Ocak 2007'de Agos gazetesi önünde öldürülmesinin ardından, o esnada Pist'te sürmekte olan *“Juke Box”* video gösterimlerine rağmen, *“acımız derin, bugün erken kapatıyoruz”* notuyla mekânı kapatmışlardır. Ertesi gün ise, gösterimlerin Hrant Dink anısına devam edeceği duyurulmuştur. Bir hafta süreyle Hrant Dink'in fotoğrafı mekânda tutulmuş, izleyicilere küçük barış bayrakları verilmiştir. Birçok entellektüel gibi sanatçılar da, Hrant Dink'in öldürülmesine ve düşünce özgürlüğüne yönelik hoşgörüsüz tutuma tepkilerini göstermiştir.

22 Ocak'ta Pist'te sanatçıların, küratörlerin katılımıyla Pist'te bir buluşma gerçekleştirilmiştir. İstanbul çağdaş sanat sahnesi bu cinayete ortak bir tepki vermiştir. 28 Ocak'ta ikinci buluşma Pist'te, 18 Şubat'taki üçüncü buluşma ise BAS'tan Banu Cennetoğlu tarafından organize edilerek DOT tiyatro mekânında gerçekleştirilmiştir. Sanatçıların, küratörlerin ve farklı disiplinlerden insanlar, çağdaş sanatın çatısı altında bir araya gelmişlerdir. İlerleyen yıllarda farklı sanat oluşumlarına ait mekânlarda, ev

<sup>204</sup><https://m.bianet.org/biamag/azinliklar/124993-mahallenin-ogretmeni-degil-ogrencisiyiz>

<sup>205</sup><http://v3.arkitera.com/interview.php?action=displayInterview&ID=41>

ya da restoranda devam etmiş olan toplantılarda, sivil itaatsizlik, çağdaş sanatta sansür, anonim aktivizm gibi sorunsallar çerçevesinde tartışmalar yapılmıştır.<sup>206</sup>

### 5.3.1.9. Artık İşler Kolektifi

Artık İşler Kolektifi, görsel kültür ve sanat alanında ana akım olmayan, kolektif üretim ve alanlar yaratmaya çalışan bir video kolektifidir. Türkiye yakın tarihinde yaşanan toplumsal olayların ve soylulaştırma, göç, mültecilik, kolektif hafıza gibi alanları sorgulayan videolar üretir.<sup>207</sup> Güncel politik olaylar ve bunların medyadaki yansıması çalışmalarının temelini oluşturur. Medyadan alıntılacağı görüntülere müdahale ederek oluşturduğu videolar, toplum içinde yaşanan direniş temelli hareketleri tekrar gündeme getirir. “*Video eylem*” olarak tanımlanabilen çalışmalarında, medya aktivizmi aracılığıyla kolektif hafıza yeniden yaratılmaktadır.

2009 yılında başlayan Tekel işçileri direnişi, 1995 yılında meydana gelen Gazi Mahallesi olayları ve 2013 yılındaki Gezi Parkı protestolarına dair görüntüler toplumsal hareketlerin dijital kaydıyla oluşan aktivist özelliği olan sanat pratiklerine dönüşmüştür. Türkiye’de kolektif belleği canlı tutan bu videolarda direniş eylemleri görülürken, yapılan müdahaleler ve kurgularla videolara estetik boyut katılmıştır.



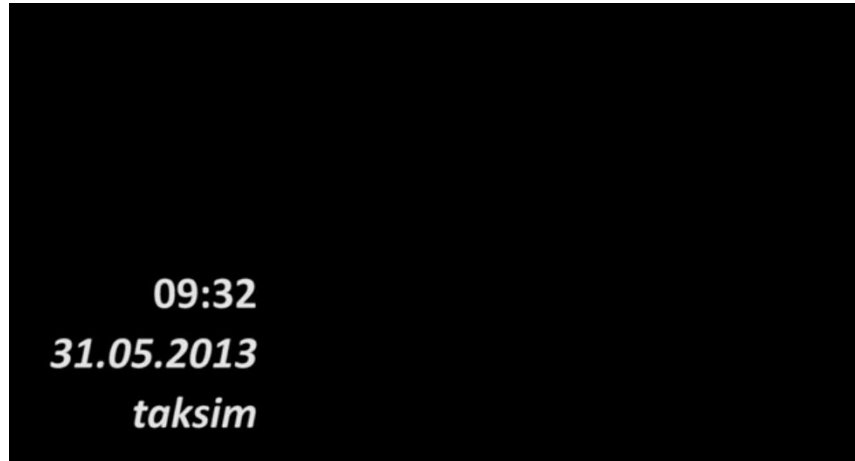
Resim 49: Artık İşler Kolektifi, Tekel İşçileri Direnişi, 2015, 14. İstanbul Bienali, <http://artikisler.net/works-isler/642/> erişim tarihi: 15.08.2018

<sup>206</sup>[http://www.wearetheartists.net/download/page\\_download/96\\_wata10.pdf](http://www.wearetheartists.net/download/page_download/96_wata10.pdf)

<sup>207</sup><http://artikisler.net/#hakkimizda> erişim tarihi: 15.07.2018



31 Mayıs 2013'te Gezi Parkı protestoları esnasında çekilen görüntülerden oluşan "Boşlukları Hatırla" adlı video, yaklaşık olarak beş saatlik bir süreçte yaşananları, kesintilerle sunmaktadır. Sivillerin protesto hakkına karşı devletin uyguladığı şiddet, bu süreçte yaşananlar ve gündelik yaşamın uğradığı kesinti, videoya uygulanan kurguyla gösterilmiştir. Tekel işçilerinin Ankara'daki direnişinden görüntülerin olduğu "Tekel İşçileri Direnişi", 14. İstanbul Bienali kapsamında sergilenmiştir. Bu videoda yakın tarihten bir kesit olarak direniş süreci, direnen işçilere yapılan uyarılar ve bunun karşısında işçilerin verdiği tepkiler görüntülenmektedir. "Hafıza, Buluntu Görüntü" adlı video ise bir film sahnesiyle başlar ancak ilerleyen dakikalarda Gazi Mahallesi'nde 12 Mart 1995 tarihinde meydana gelen olaylar son dakika gelişmesi olarak alt yazıyla geçmeye başlar. Devamında ise haber bülteninde Gazi Mahallesi'yle ilgili gelişmeler bizzat olayın geçtiği yerden verilir. Olayın yaşandığı gün haber bülteniyle yapılan yayın, kolektifin video kurgusuyla yeniden izleyici karşısına çıkmıştır. 2016 yılında KAOS GL'nin "Gelecek Queer" adlı sergisi için yapılan "Yorum İstiyoruz" adlı video yerleştirmesinde iş talebiyle açıklama yapan transseksüel bireyler görülmektedir. Heteroseksist bakış açıları nedeniyle yaşam alanlarının kısıtlanıyor olması ve iş bulamıyor olmaları hakkında açıklama yapan bireylerin videoları internette yayınlandığında zamanla homofobik ve ırkçı söylemlere maruz kalmıştır.<sup>208</sup> Kolektif bu videoyu "Gelecek Queer" sergisi kapsamında sergilerken, izleyicilerin yorumuna açarak etkileşimli ve müdahaleye açık bir yerleşim yapmıştır.



Resim 50: Artık İşler Kolektifi, Boşlukları Hatırla, 2014, <http://artikisler.net/works-isler/bosluklari-hatirla-video-210-2013-remember-the-blanks/> erişim tarihi: 15.08.2018

<sup>208</sup><http://artikisler.net/gelecek-queerin-mudahaleci-tahayyulleri/> erişim tarihi: 15.07.2018

Sivil hareketlerin sanat pratiğiyle olan ilişkisi ile sanatın aktivizmle olan ilişkisi eylemsel ve performatif boyutuyla değerlendirilirken, Artık İşler Kolektifi'nin güncel olaylardan alıntılanan, politik kaygıların yoğun olduğu ve kolektif hafızayı canlı tutmaya yönelik olan videoları medya aktivizmi kapsamında değerlendirilebilmektedir.

#### **5.4. Direniş Odaklı Kolektifler, İnisyatifler ve Oluşumlar**

Bu başlığın altında, bir sanatsal oluşum ya da sanat pratiği oluşturma kaygısından öte, toplumsal meselelere duyarlı üretim amacındaki kolektifler değerlendirilecektir. Bu kolketifler güncel politik meseleler karşısında tepkilerini, kamusal alanlarda ve yaratıcı üretim biçimleri kullanarak göstermektedir. Sanat üzerinde iktidarı olan kurumlar, eril iktidar ya da sermaye sahiplerine yönelik olarak ortaya çıkan karşı hareketler, sanatçıların verdiği desteklerle de zaman zaman biçimlenmiştir. Bu formdaki oluşumlar, iç dinamiğini toplumun içinden oluşurmaktadır. Güncel sanat pratikleriyle ilişkili olsalar dahi, eylemsel boyutu ağır basan işler ortaya çıkmaktadır. Performatif yönüyle çağdaş sanat kapsamında değerlendirilebilecekken, bu performatif yapının sanat mekanlarında olmaması, bu oluşumların diğer sanatçı inisiyatiflerinin politik bağlamda oluşturulan işlerinden ayrılmasını sağlamaktadır.

##### **5.4.1. Açık Alan Sanat Kolektifi**

Kurumsallaşan sanatın sermayeyle kurduğu ilişkiye direnen yapısıyla Açık Alan Sanat Kolektifi, sanatın toplumsal gücüne inanan ve bundan beslenen bir kolektiftir. Güncel siyasi konulara yönelik muhalif yaklaşımını sanat aracılığıyla dile görünür kılmaktadır. Tıpkı aynı yıllarda aktif olan muhalif söyleme sahip sanat kolektifleri gibi Açık alan Sanat Kolektifi de, tepkisel performanslara ya da eylemlere göre kişi sayısını artırmış ya da azaltmıştır. Sanatın paylaşılabilir bir olgu olduğunu savunması nedeniyle, kitleleri sanatla buluştururken sanatın katılımcı yapısına ve deneyimlenme olanağına dikkat çekmiştir. Sanatın; insan, toplum, doğa, bilim, özgürlük ve eşitlik için

var olduğunu savunmaktadır. Sanatın toplumsal işlevini ve gücünü artırmak amacıyla fikir ve pratik desteği vermek isteyen her bireyi açık bir şekilde kolektife davet etmektedir.

Siyasi bir forum olarak kamusal alan fikrine odaklanan<sup>209</sup> “*Anne Ben Barbar mıyım?*” başlıklı 13. İstanbul Bienali, açıklanan kavramsal çerçeveye rağmen sermayeyle olan ilişkisi bağlamında çokça eleştirilmiştir. Açık alan Sanat Kolektifi de 13. İstanbul Bienali’nin “*Kamusal Simya*” başlıklı etkinliğinin “*Kamusal Sermaye*” adlı alt etkinliğinde “*Karşı İsen, Müdahale Et*” performansını gerçekleştirmiştir. Bu müdahalenin nedeni, bienalin ana sponsoru olan Koç Holding’in ve bünyesinde, bienali düzenleyen İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nı barındıran Eczacıbaşı Holding’in kentsel dönüşüm projelerine verdiği destektir.



Resim 51: Açık Alan Sanat Kolektifi, *Karşı İsen Müdahale Et*, 2013, <http://acikalansanatkolektifi.blogspot.com/> erişim tarihi: 15.08.2018

Kentsel dönüşümün uygulandığı kentlerde demokratik bir kamusal alandan bahsetmek mümkün değildir. Kamusal alan kavramının tartışmaya açıldığı ve sorgulandığı 13. İstanbul Bienali ise destekçi kurumların bu konudaki yaklaşımı ve sanatı sermayeyle

<sup>209</sup><http://13b.iksv.org/tr> erişim tarihi: 10.05.2018



ilişkilendiriyor olması nedeniyle tepki çekmiştir. Kentsel dönüşümün, yerel halkın evsiz kalması ve yaşam düzenin bozulması, kültürel yapının yok olarak tarihi bölgelerin kimliksizleşmesi gibi kayıplara neden olmasının yanında, yıkımlar sırasında ortaya çıkan tozun neden olduğu çevre kirliliği de çeşitli sağlık sorunlarına zemin hazırlamaktadır. Açık Alan Sanat Kolektifi de tam da bu nedenlerden, 13. İstanbul Bienali'ne karşı eylemler yapmıştır. Kamusal Sermaye etkinliğinde kolektif, farklı gruplarla bir araya gelerek<sup>210</sup>, üzerinde kentsel dönüşüme uğrayan semtlerin adlarının yazdığı tişörtlerle yere yatarak tepkilerini göstermişlerdir. Üzerlerine bienalin sponsoru olan kurumların isimlerinin yazılı olduğu battaniyeleri örten grubu güvenlik görevlilerinin müdahalesiyle karşılaşmıştır.

#### 5.4.2. Biz Erkek Değiliz İnisiyatifi

*“Tecavüz etmek erkeklikse BİZ ERKEK DEĞİLİZ!*

*Namus-töre bekçiliği yapmak erkeklikse BİZ ERKEK DEĞİLİZ!*

*Öldürmek erkeklikse BİZ ERKEK DEĞİLİZ!*

*Homofobik olmak erkeklikse BİZ ERKEK DEĞİLİZ!*

*Hayatı ve sokakları kadınlara dar etmek erkeklikse BİZ ERKEK DEĞİLİZ”<sup>211</sup>*

İtalyan performans sanatçısı Pippa Bacca, 8 Mart 2008’de Silvia Moro ile birlikte Milano’da başlayıp otostopla gideceği Tel Aviv’de sonlandırmayı *planladığı* “*Barış Gelini*” adlı performansını yaparken, Türkiye’de tecavüz edilerek öldürülmüştür. Bacca’nın, dünya barışına dikkat çekmek amacıyla gelinlikle çıktığı yolculuğu esnasında öldürülmesine yönelik fiili tepkiler, sadece feminist oluşumlar tarafından değil, bir grup erkeğin oluşturduğu “*Biz Erkek Değiliz İnisiyatifi*” tarafından da ortaya konulmuştur. “*Toplumda hâkim olan erkeklik biçimlerine, cinsiyetçiliğe, dayatılmış*

<sup>210</sup>Kamusal Direniş Platformu (Kent Hareketleri, Açıkalan Sanat Kolektifi, Kamusal Sanat Laboratuvarı, ArtHack, Homur Mizah ve Karikatür Grubu, Öğrenci Kolektifleri, Gündoğusu Sanat ve Düşün Topluluğu, Red Fotoğraf, Bağımsız Sanatçılar, Bağımsız Üniversite Öğrencileri)

<sup>211</sup>Biz Erkek Değiliz Birinci Bildirisi <http://bizerkekdegilizinsiyatifi.blogspot.com/search?updated-max=2008-04-29T15:00:00-07:00&max-results=7&start=7&by-date=false>)

*cins kimliklerine ve homofobiye karşı olan anti-otoriter bir erkek inisiyatifi*<sup>212</sup> olarak kendini tanımlayan oluşumun üyeleri, feministlerin de desteğini alarak 19 Nisan 2008 Cumartesi akşamı Galatasaray Lisesi önünde başlayıp Taksim meydanına kadar bir yürüyüş gerçekleştirilmiştir. Mor Çatı ve Emekçi Kadın Derneği'nin davaya müdahil olma talebi reddedilirken, medyaya yansıyan Bacca cinayetinin “*Türkiye'nin imajının zedelenmesi*” şeklindeki yorumlar da eleştirilmiştir. Pippa Bacca cinayeti sonrası oluşan inisiyatif, toplumsal cinsiyet rollerini reddederek, homofobik saldırılara ve cinayetlere tepki göstermiştir. İkinci bildirimlerinde Türkiye’de ve dünyada kadın olmanın zorluğunu kabul eden oluşum, aynı şekilde erkek olmanın da zorluğunu belirtmektedir. Erkeklerin kabul edilebilmek için zorbalığa, şiddete, militarizme, cinayete başvurmasına tahammül etmedikleri için dayatılan erkek modelleri gibi olmayı reddettikleri belirtilmektedir.



Resim 52: Biz Erkek Değiliz İnişiyatifi, <https://www.demokrathaber.org/kadin/erk-istemeyen-erkekler-harekete-gecti-h3148.html> erişim tarihi: 15.08.2018

Pippa Bacca'nın simge olarak beyaz gelinlikle yola çıkmasına bir gönderme olarak inisiyatif, ilk eyleminde siyah duvak takmıştır. Erkek egemen kültürün yansıması olarak beyaz gelinliğin, kadının iffetli, temiz olmasının önemine yönelik bakış açısına karşı çıkmaktadırlar. Kadın cinayetlerine ve toplumsal cinsiyet rollerine karşı

<sup>212</sup><http://bizerkekdegilzinsiyatifi.blogspot.com/>

genellikle yine kadınların tepki gösterdiği erkek egemen kültür kaynaklı meselenin, erkekler tarafından dile getirilmesi önemsenmiştir. Bir sistem olarak toplumsal cinsiyet eleştirilirken, erkeklerin ve erkekliğin de sorgulandığı, ahlaki ve milliyetçi değer sisteminin karşısında durulmuştur. Militarizmi, ırkçılığı ve faşizmi üreten erkek egemen bakışın, kadına yönelik şiddetin yanında, travestiler ve eşcinseller gibi baskıya maruz kalan tüm cinsel kimliklere yönelik olumsuz tavrına karşı çıkmaktadır.

BEDİ, 2009 yılında bir “*Taciz ve Tecavüze Karşı Farkındalık Atölyesi*” düzenlemiştir. Bloglarında “*10 Soruda Erkeklik Seviyenizi Öğrenin*” testi sunmuş ve bu testi sonuçlarına göre değerlendirerek interaktif bir toplumsal cinsiyet farkındalığı yaratmıştır. 2009 yılının 30 Aralık gününde ise, Taksim ve Galatasaray Meydanı’nda bir açıklama yapılmıştır. Bu açıklamada her yılbaşında Taksim Meydanı’nda kadınların uğradığı taciz eleştirilirken, tacizcilere verilmek üzere hazırlanan yılbaşı kartları dağıtılmıştır.

#### **5.4.3. Kamusal Alan Sanat Atölyesi**

Kamusal Alan Sanat Atölyesi, karşıt kamusal alan ve kamusal sanat alanında çalışırken, teorik donanımlarını artırmak ve pratik çalışmalara zemin hazırlamak amacıyla, Ender özer ve yasemin ülgen’in hazırladıkları okuma listelerini daha fazla insanla tartışmaya açmaya karar vermeleriyle oluşmuştur. Herkese açık yapılan toplantılarda, konuyla ilgili olarak belirlenen makaleler, toplantılar öncesinde katılımcılara ulaştırılmaktadır. Sanat alanında teorik ve pratik üretimi olan bireylerin, bir araya gelerek kolektif bir tartışma zemini yakaladığı Kamusal Alan Sanat Atölyesi; yeni tip kamusal sanat, katılımcı sanat, yaratıcı eylem biçimleri gibi pratikleri gündeme getirmiştir. Yeni tip kamusal sanatın, kamunun gündemini sanat aracılığıyla ifade etmesiyle kamusal sanattan ayrılıyor olmasına dikkat çekilmektedir. Sanat kurumlarında, sanat alımlayıcısıyla yapıt arasında oluşan hiyerarşik boşluğa karşılık olarak; yeni tip kamusal sanatın daha demokratik bir ilişkiye sahip olması, Kamusal Alan Sanat Atölyesi’nin katılımcı pratikleriyle örtüşmektedir. Yeni tip kamusal sanat, sanatçıyı ve sanat nesnesini yeniden tanımladığı gibi, kamusal alanı da tekrar tanımlamaktadır. Meydanlar ve sokaklar gibi fiziksel sınırları olan mekanlar yerine, farklı söylemlere sahip insanların bir aradalıklarıyla oluşan karşıt kamusalılıklardır.

#### 5.4.4. Kamusal Sanat Laboratuvarı

*“... İnsanca bir yaşamın kurulmasında yaratıcılığın hayati önem taşıdığına inanıyoruz. Yeni bir dil ve ifade biçimi yaratılmadan yeni bir yaşam önerisi getirilemeyeceğini düşünüyoruz. Bize göre sanat "yürekte, kitapta ve sokakta" yalanı yenebilmenin yoludur. Sanat duyguda, düşüncede, düşte ve gerçekte başka bir dünyanın kurulma olasılığıdır. Tam da bu nedenle sanat politiktir. Bizler üreteceğimiz "somut düşünceleri" sanatsal olduğu kadar politik birer eylem olarak tanımlıyoruz.*

*Hayallerimiz geleceğe dair, yolculuğumuz geleceğin koşulsuz bütünleşmiş insanıyla buluşuncaya kadar sürecek.”<sup>213</sup>*

Kamusal Sanat Laboratuvarı, manifestolarında belirttikleri şekliyle “insana, doğaya, kültüre, bilime, sanata ve farklı yaşam biçimlerine karşı, iktidarlar tarafından uygulanan boğucu şiddetin yarattığı öfke”nin sonucunda bir araya gelmiştir. Herkese açık bir örgüt yapısını benimseyen kolektif, ekolojik kaygılarla yapılan eylemler, eleştirel ve tepkisel performanslar, sanat-siyaset ilişkisini ve sanatı yeniden tanımlamak gibi pratikleri temel almıştır. Sanat pratiğinin, Sitasyonist’lerde olduğu gibi sanatı dönüştürücü gücünü önemseyen Kamusal Sanat Laboratuvarı, adaletli bir yaşam için yaratıcılık aracılığıyla oluşturulacak yeni bir ifade biçiminin önemini vurgulamıştır.<sup>214</sup>

Sermayenin ve şirketlerin sanatın üzerinden elini çekmesini şiddetle savunan oluşum ilk eylemini, 2011 yılında 12. Uluslararası İstanbul Bienali’nin sponsorlarından biri olan Koç Holding’e yönelik olarak yapmıştır. Koç Holding’in kurucusu Vehbi Koç’un 3 Ekim 1980 yılında, dönemin Genelkurmay başkanı ve darbenin mimarı Kenan Evren’e yolladığı mektup, Kamusal Sanat Laboratuvarı’nın eyleminin çıkış noktası olmuştur. Koç’un Evren’e gönderdiği mektup aşağıdaki gibidir:

<sup>213</sup><http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/p/manifesto.html>

<sup>214</sup><http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/p/manifesto.html>

*Yakalanan anarşistlerin ve suçluların mahkemeleri uzatılmamalı ve cezaları süratle verilmelidir. Polis teşkilatı teçhiz edecek ve onu kuvvetlendirecek imkânlar genişletilmeli, gerekli kanunlar bir an önce çıkarılmalıdır. İşçi-işveren ilişkilerini düzenleyecek olan kanunlar asgari hata ile çıkarılmalıdır. Bazı sendikaların Türk Devleti'ni ve ekonomisini yıkmak için bugüne kadar yaptıkları aşırı hareketler, göz önünde bulundurulmalıdır. DİSK'in kapatılmış olmasından dolayı bir kısım işçiler sendikal münasebetler yönünden bekleyiş içindedirler. Militan sendikacılar bu işçileri tahrik etmek ve faaliyeti devam eden sendikaların yönetim kadrolarına sızarak davalarını devam ettirmek niyetindedirler. Bu durum bilinerek hazırlanacak kanunlarda gerekli tedbirler alınmalıdır. Komünist Parti'nin, solcu örgütlerin, Kürtlerin, Ermenilerin, birtakım politikacıların kötü niyetli teşebbüslerini devam ettirecekleri muhakkaktır, bunlara karşı uyanık olunmalı ve teşebbüsleri mutlaka engellenmelidir. Zatiâlılarına ve arkadaşlarınıza muvaffakiyetler temenni ediyorum. Emrinize amadeyim.<sup>215</sup>*



Resim 53: Kamusal Sanat Laboratuvarı, Mektup, 2012,

<http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/> erişimi tarihi: 15.08.2018

Bu mektubun, Koç'un sanatçılara, aydınlara, işçilere ve öğrencilere olan bakışının ne kadar acımasızca olduğu, Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın dikkat çektiği konudur. 12 Eylül Darbesi nedeniyle cezaevlerinde yıllarını geçirmiş, işkencelere maruz kalmış ya da hayatını kaybetmiş birçok aydın, sanatçı, işçi ve öğrenciye rağmen, Uluslararası İstanbul Bienali'nin Koç Holding tarafından destekleniyor olması Kamusal Sanat

<sup>215</sup><http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/2011/09/emrinize-amadeyim-pasam.html#more>

Laboratuvarı'nın bu etkinliği protesto etmesi için yeterli bir nedendir. Grup eylemini, 12. İstanbul Bienali'nin açılışında Mustafa Koç ve Bülent Eczacıbaşı da dâhil olmak üzere katılımcılara dağıttığı davetiye görünömlü kazı kazan şeklindeki kartlarla yapmıştır. Bu kartların üzeri kazınınca İngilizce ve Türkçe olarak yazılan metinde Vehbi Koç'un 12 Eylül Darbesi'nden hemen sonra Kenan Evren'e yazdığı mektup bulunmaktadır. Bu satırların "*Türkiye'nin geçmişi, bugünü ve geleceği*" olduğunu belirten Kamusal Sanat Laboratuvarı, holdinglerin ve siyasal iktidarlara destek veren şirketlerin ellerini sanatçıların ve sanatın üzerinden çekmesi gerektiğini belirtmektedir.

Sanat ve sermaye ilişkisi üzerinden yaptıkları eylemlerin yanında, kentsel dönüşüm projelerine karşıt olarak performatif boyutlu eylemler yapan grup, 2011 yılının Ekim ayında, "*Çarpana*" adlı performanslarını yapmıştır. Yörük kültürüne ait ilkel bir dokuma kültürü olan ve Anadolu'daki kültürler arasında da yaygınlaşmış olan çarpana, farklı desenlerin ortaya çıktığı bir mekanizma olarak, çadırları ve zemini birbirine bağlamak amacıyla kullanılmıştır. Kent Hareketleri Platformu'nun düzenlemiş olduğu "*Mahalleler Birleşiyor Eylemi*"nde yapılan performansta, katılımcılar hep birlikte çarpana yöntemiyle bir ağ oluşturmuştur. Kentsel dönüşüm projelerinin rant sebebi olmasının yanında kentleri tek tipleştiriyor olması, tarihi dokuyu yok etmesi ve farklı kültürlerin bir arada yaşamasının verdiği kültürel zenginliğin yok olması, bu performansta çarpana aracılığıyla eleştirilmektedir. Hem Anadolu kültürünün içinden geleneksel bir el işçiliği gündeme getirilmiş hem de temsili olarak bir birliktelik sağlanmıştır. Bu performatif pratik, kentsel dönüşüm karşıtı bir protesto ya da eylem değil, sanatı aracı olarak kullanan bir olaydır. Çarpana orada geleneksel kullanımı dışında bir amaçla metaforik bir yapı olarak orada yer almaktadır. Bu performansın eylemsel boyutundan ziyade sanatsal boyutu ağır basmasına rağmen, herhangi bir sanatsal kaygısı da bulunmamaktadır.



Resim 54: Çarpana, Kamusal Sanat Laboratuvarı, 2011,

<http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/> erişim tarihi: 15.08.2018

Kentsel dönüşüm gibi kamuyu ilgilendiren konuların yanında, ekolojik kaygılar da Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın gündeminde olmuştur. 2012 yılında Trabzon'un Çaykara ilçesine bağlı Köknar Karaçam köyünde yapılması planlanan Hidro Elektrik Santral (HES) projesine karşı çıkan köylüler gözaltına alınmıştır.<sup>216</sup> HES projesinin hissedarlarından biri olan Şekerbank aynı dönemde açtığı “Açık Ekran” sergilerinde, ekoloji temasını gündemine almıştır. Bu sergilerle çevre duyarlılığı yaratma çabasında olduğunu gösteren Şekerbank, Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın hedefi haline gelmiştir. Karadeniz İsyandadır Platformu'nun ve birçok sanatçının da destek verdiği eylemde, üzerinde “Şekerbank HES Çalışmalarına Devam Ediyor” ve Şekerbank'ın son sergisinin adı olan “İçten Bakış” yazılı bir pankartın olduğu 2 metre çapında HES borusu, bankanın giriş kapısı önüne taşınmıştır. Sergiyi gezmek için ya da bankaya girmek için borunun içinden geçilmesi gerekmektedir ve bu da HES projesinin doğaya ve yaşam alanlarına verdiği zararın suçuna ortak olmak anlamına gelmektedir. Borunun içine asılan fotoğraflarda Köknar halkına yapılan saldırılar ve HES'lerin doğada yarattığı zararlarla ilgili fotoğraflar asılmıştır. 200'den fazla sanatçının

<sup>216</sup><https://m.bianet.org/bianet/cevre/139795-karacam-dan-mektup-var>



imzasının yer aldığı Şekerbank'ın ekoloji temelli sergisinin eleştirildiği metinde, “doğayı ve insanların yaşam alanlarını yok eden HES projelerinin utancına ortak olmayacaklarını ve sanatçıların bu suça ortak olmaya sürüklendiğinin farkında olduklarını” açıklamıştır.<sup>217</sup>



Resim 55: Kamusal sanat Laboratuvarı, Şekerbank HES Çalışmalarına Devam Ediyor,2012<http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/> erişim tarihi: 15.08.2018

#### 5.4.5. Özgür Kazova Tekstil Kolektifi

2013 yılının Şubat ayında Kazova Tekstil işçilerinin, ödenmeyen maaşlara ve işten çıkarmalara tepki olarak İstanbul Bomonti'deki çalıştıkları fabrikada başlattıkları direniş, patronsuz üretime giden bir sürece sahne olmuştur. Aynı yılın Nisan ayında fabrikanın önünde çadır kuran işçiler direnmeye devam etmiştir. Aynı dönemde iflas eden fabrikanın içindeki makinaların ve parçaların boşaltılmaya başladığını fark eden işçiler, sayıları düşmesine rağmen Haziran ayında fabrikayı işgal etmeye karar vermiştir.

Bu işgal, polislerin dışarıdaki işçileri gözaltına alması ve fabrikanın içindeki işçilerin açlık grevine başlaması takip etmiştir. Aynı dönemde başlamış olan Gezi Parkı

<sup>217</sup><https://www.youtube.com/watch?v=WpThiHFS7-8>

eylemlerinin devamlılığını sağlayan semt forumlarından gelen destek, Kazova işçilerinin direnişini daha görünür kılmıştır. Fabrikada çoğu makine parçalanmış ve alınmış olmasına karşın, işçiler içeride buldukları çok sayıda bitirilmemiş kazağı tamamlayıp forumlarda satmıştır. Başlangıçta sadece alamadıkları maaşlarının kaygısında olan işçiler, farklı kesimlerden aldıkları destek ve mücadeleyle patronsuz bir üretim sürecine girmiştir. 2013 yılının Ekim ayında mahkeme binada kalan makineleri maaş ve kıdem tazminatları karşılığında çalışanlara vermiştir. Satılan fabrika binasından çıkarak kendilerine yeni bir mekân bulan işçiler, yaşanan ayrılıklar sonrasında yola “*Özgür Kazova Tekstil Kooperatifi*” adını alarak devam etmiştir.

Ezgi Bakçay, Özgür Kazova Tekstil Kolektifi’nin direniş sürecini değerlendirirken, Lefebvre’nin gündelik hayat kavramından bahseder. Gündelik hayat, görünürde basit, sıradan ve rutin etkinliklerin bütünüyken aynı zamanda, üretici ve yaratıcı etkinliğin yeni yaratımları olanaklı kılan bir alandır. Gündelik yaşamın dönüştürülmesini kapital eleştirisiyle ilişkilendiren Marx’ın devrimci pratiği, Lefebvre’nin çalışmasının başlangıç noktasıdır. Lefebvre’nin “*gündelik hayat*” kavramı, estetik deneyim ile sanat pratiğini ve politik eylemi hiçbir hiyerarşiye tabi tutmadan bir kültür tanımını mümkün kılmaktadır.<sup>218</sup> Özgür Kazova işçilerinin hak mücadelesi, üretimi ve kültürel-politik problemlerinin bir arada değerlendirilmesi, Bakçay’a göre konuyu gündelik hayat bağlamında düşünmekle mümkündür. Gündelik hayat tarafından belirlenen, üretilen ve mekânsallaşan direniş ve patronsuz üretim aşaması, alternatif ekonomiler ve politik öznellikler bağlamında düşünüldüğünde yeniden anlam kazanmaktadır. Fabrikanın önünde kurulan direniş çadırı da, Özgür Kazova’yı mekânsal olarak gündelik hayat politikasına bağlayan ilk toplumsal mekândır. Direniş nöbeti esnasında, misafirlerin artmasıyla büyüyen, Gezi Parkı Direnişi esnasında revire dönen çadır, farklı sınıflardan ve kimliklerden insanların bir araya geldiği bir ortak kullanım alanına dönüşmüştür. Nihayetinde bu ortak kullanım alanının sağladığı kamusal deneyim, fabrikanın içine açılan gizli bir geçit olarak, işgal eyleminin deneyimini sağlamıştır. İşgal edilen fabrikanın içinde kalan parçaları bir araya getiren işçiler, yeni bir yaşam

---

<sup>218</sup> Bakçay, E; “Özgür Kazova İşgal Fabrikası ve Kooperatif Deneyimi”, Kuryel, A ve Özden Fırat, B (der.), Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, İletişim Yayınları, 2015, İstanbul s:295

biçimi oluşturma yoluna gitmiştir. İşgalle gelen özyönetim sürecinde gündelik hayat, kolektif ve eşit biçimde devam ettirilecek bir tartışma alanına dönüşmüştür.<sup>219</sup>



Resim 56: <http://kazovaiscileri.blogspot.com/2014/> erişim tarihi: 15.08.2018

Çalışma zamanı ile boş zaman arasındaki ayrımın Özgür Kazova Kolektifi'nde ortadan kalkması, bu kavramların kapitalist üretim ilişkilerindeki anlamlarını kaybetmesine neden olmuştur. Otonomist Marksist politik stratejinin gerekli bir temeli olarak görülen “çalışmanın reddi”, burada dönüştürücü bir politik eylem biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Kapitalist üretim biçimine direnen kolektifin bağımsız ve yaratıcı üretimi avangard bir yapı oluşturmaktadır.<sup>220</sup>

Belli bir amaç doğrultusunda işlevselliği olan üretimde bulunmaya yönelik olarak ortaya konulan “emek”in karşısında sanat, haz ve arzu üzerine temellenerek ekonomi alanından özerkleşmiştir. Sanatçıların burjuvazi tarafından güvencesiz işçilere dönüştürülmesi, sanat eserinin değerinin kapitalist piyasa koşullarında biçilmesine neden olmuştur. Bakçay, giyilebilir patronsuz kazakların kapitalist değer biçiminin eleştirisi olarak Marcel Duchamp'ın hazır yapıtlarıyla karşılaştırmaktadır.<sup>221</sup> Özgür

<sup>219</sup> Bakçay; agk, s:297

<sup>220</sup> Bakçay, E; agk, s:305

<sup>221</sup> Bakçay, E; agk, s:311

Kazova Kolektifi işçilerinin ürettiği sembolik bir değer olarak patronsuz kazağın, özgür emeğin simgesi olan sanat yapıtıyla bütünleştiği noktalarda, sıradan bir nesne ile sanat yapıtının arasındaki farkları sorgulamaya yönelik tartışmaları düşündürmektedir.

Patronsuz, demokratik bir öz-yönetimi ve eşitlikçi paylaşımı benimseyen Özgür Kazova Kolektifi, hem direniş eylemlerinde hem de üretim sürecinde çağdaş sanatçılar tarafından destek almıştır. Özellikle politik, katılımcı, kolektif sanat pratiklerine yönelimler Özgür Kazova Kolektifi'ne sanat etkinliklerinden ve sanatçılardan gelen tekliflerin açıklaması olarak gösterilebilir. Sürecin başından beri sanatçıların direniş destek olması, kolektifin üyelerinin sanatçılarla dostluk geliştirmesini ve böylelikle sanatı gündelik tartışmalarına almalarını sağlamıştır. 2015 yaz koleksiyonu için, ortak bir çalışma yapmak amacıyla hazırlanacak ürünlere basılacak olan desenler için sanatçılara çağrı yapılmıştır. Öte yandan bu işbirliği emeği, güvencesizliği resmi kılan piyasa koşulları aracılığıyla sanata dönüşmeye zorlayacak olması nedeniyle kaçınılması gereken bir durumdur.<sup>222</sup>

Gezi Parkı Direnişi ve Özgür Kazova'nın, yatay örgütlenme, kolektif yaratım süreci, gündelik hayatın toplumsal mekânlarına müdahalesi gibi sahip oldukları ortak özellikler, bedeninin duyularına yeniden kavuşması bağlamında her ikisinin de “*estetik-politik eylem*” kavramına yakın durmasını sağlamaktadır. Üretim, özgürleştirici politik eyleme dönüşmesiyle, değişen isyan etme biçimleriyle, toplumsal olan yeni olasılıklara açılmıştır.<sup>223</sup>

#### **5.4.6. Yaratıcı Direniş Eylemleri**

Yaratıcı direniş, siyaset, estetik ve sanat alanlarının kesiştiği noktalarda ortaya çıkan eylem biçimidir. Terry Eagleton'a göre yapay nesnelere sanat ürünleri, piyasada bir kez meta haline geldiklerinde, hiçbir şey ve hiç kimse için var olmamaktadırlar.

---

<sup>222</sup> Bakçay, E; agk, s:304

<sup>223</sup> Bakçay; agk, s:320

Estetiğin temelde yöneldiği yeni söylem de, bu özerklik ya da kendine gönderme anlayışıdır ve köktenci bir bakış açısından, bu tür bir estetik özerklik fikrinin ne kadar çarpıtıcı olduğu yeterince açıktır. Sanat, tüm diğer toplumsal pratiklerden uygun bir tarzda soyutlanmış değildir.

2012 yılında “*Korkuyu Unut, Sanat İçin Eyle*” temasıyla yola çıkan 7. Berlin Bienali’nin küratörleri Arthur Zmijewski ve Joanna Warsza’nın bienale katılmak isteyen sanatçıları politik görüşlerini açıkladıkları bir metin yazmaya davet etmesi, Eagleton’ın düşüncesini destekler niteliktedir.<sup>224</sup> Bu düşüncenin temelinde, sanatın etkili bir siyasete alan açan bir araç olması yatmaktadır. Bienale Amerika ve Avrupa’dan işgal hareketlerinin de dahil edilmesi, sanatın direnme odaklı sivil hareketlerle olan benzer yapısını ortaya çıkarmıştır. 1990’lı yıllar ve sonrasında sanatın içeriğinde ve sanat pratiklerinde yaşanan bu dönüşüm, dünya genelinde yaşanan toplumsal hareketlerle paralellik göstermektedir. Ekolojik duyarlık, cinsiyet temelli hareketler, LGBTİ hareketler, iktidar ve tahakküm karşıtı hareketlerin ifade şekilleri de artık sloganlarla sınırlı kalmamış, bunun yerine daha dikkat çekici ve gündemde kalabilecek görselliğe dayalı yeni eylem formları geliştirmişlerdir.

Kamusal alanlarda kitleler halinde hareket etmenin bir önemli tarafı, daha fazla insanı çekebilme potansiyelinin yüksek olmasıdır. Bu yeni eylem formları da yaratıcı dinamikleriyle sanat pratiği formu olma özelliğine sahiptir. Sanatçıların dahil olduğu ve bizzat aktivist olarak yer aldığı eylemlere kattıkları sanatsal boyutun yanında, kendiliğinden bir yaratıcı boyut dinamiğine sahip hareketlere de rastlanmaktadır. Bunlar genel olarak yaratıcı direniş örnekleri olarak adlandırılabilir.

---

<sup>224</sup>Firat & Kuryel; agk. s9



Resim 57: Türk Hava Yolları Grevi, 2013, İstanbul,

<http://alkislarlayasiyorum.com/icerik/125094/thy-grevi-guvenlik-brifingi> erişim tarihi:

15.08.2018

5 Haziran 2013'te Türk Hava Yolları'nda çalışan Hava-İş sendikasına bağlı hostesler, grevlerini sürdürürken alışlagelmiş eylemlerin dışına çıkarak yaratıcı direniş örneği göstermiştir. Uçaklarda kabin görevlileri tarafından, güvenlik amacıyla her uçuş öncesi okunan mesajı eylemlerine uyarlamıştır. *“Can yeleğiniz yanınızdaki yoldaşınızdır”, “acil durumlarda moral ve motivasyon can yeleğiniz tarafından verilecektir”, “can yeleğinizi tutun, kendinize doğru çekin ve sıkıca sarılın”, “her duyduğunuza inanmayın ve direnmeye devam edin”* anonsları yapılırken, eylemciler de yüzlerinde maskelerle bu söylemleri canlandırmıştır. 29 Haziran 2014'te yirmi ikinci LGBTİ Onur Haftası'nda, Taksim Meydanı'nda toplanılmasına izin verilmemiştir. Şiddetsiz bir eylem olarak, İstiklal Caddesi boyunca yürüyüş yapılmıştır. 19 Mayıs 2015 tarihinde, 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı özel yayını için canlı yayında Boğaziçi Caz Korosu, *“Entarisi Ala Benziyor”* şarkısını seslendirirken küçük çaplı bir protesto yapmıştır. 2013 Haziran ayında Gezi Parkı protestoları karşısında, dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın eylemciler için kullandığı *“çapulcu”* tanımlamasını şarkının sonuna eklemiştir.

## 5.5. Feminist Oluşumlar

1960'lı yılların özgürlük ve eşitlik arayışı, cinsiyet eşitliği taleplerinin artmasını ve kadın haklarının gündeme gelmesini sağlamıştır. Türkiye'de 1987 yılında Çorum'da



bir hakim, şiddet gören çocuklu bir kadının boşanma talebini reddedince, karşı kampanyalar başlamıştır. “*Dayağa Karşı*” kampanyası ve “*Bağır Herkes Duysun*” adlı kitap tanıklıkları içeren ve kadına yönelik şiddete tepki amacıyla ortaya çıkmıştır. Bu dönemde cinsel tacize karşı yürütülen “*Mor İğne*” kampanyası kamu veya özel alanda kadına yönelik şiddete ve tacize yönelik eylemdir. Mor kurdelelerin bağlandığı iğneler, sokaklarda, toplu taşımalarda, meydanlarda kadınlara dağıtılarak kendilerini sembolik olarak savunma önerisi getiriyordu. Kadına yönelik şiddete karşı yasaların değişmesi ve bunun tartışılmaya başlaması, özel alan gibi konular eylemler aracılığıyla tartışılmaya başlamıştır.



Resim 58: Mor İğne Eylemi, 2015, İstanbul, <https://gaiadergi.com/sepetlerdeki-mor-igneler-ile-baslayan-kadin-haklari-hareketi-26-yilinda/> erişim tarihi: 15.08.2018

“*Kırmızı Kart*”, 2012 yılında bir grup sanatçı, kültür-sanat çalışanı, yazar ve aktivist kadınlar tarafından kurulan bir inisiyatifdir. Başta kadın cinayetleri olmak üzere, heteroseksizme ve insan hakları ihlaline karşı bir duruşu vardır. Hiyerarşik olmayan ve katılıma açık yapısıyla feminist sivil oluşumlarla birlikte hareket etmiştir. 2015 yılında tecavüz eden akrabasını öldürdüğü için müebbet hapis cezasına çarptırılan Nevin Yıldırım’ın dava sürecinde gerçekleştirilen eylemde, çarşafların üzerine Yıldırım’ın portresi yapılmıştır. “*Kadınlara adalet için, yaşadığımız adaletsizlikleri*



*çarşaf çarşaf ortaya döküyoruz*” sloganıyla, Yıldırım’ın serbest bırakılması talebinde bulunulmuştur.



Resim 59: Kırmızı Kart, Yıkanınca Çıkmıyor, Nevin Size Bakıyor, 2015, İstanbul, İtir Demir kişisel arşiv

İnisiyatifin performatif bir eylemi de 2013 yılının 8 Mart’ında, yazar ve aktivist Pınar Selek için yapılmıştır. 1998 yılında Mısır Çarşısı patlamasında gözaltına alındıktan sonra tutuklanan Pınar Selek için 2013 yılında Beyoğlu Tünel Meydanı’nda inisiyatif tarafından halka kurabiyeler dağıtılmıştır. Bu kurabiyelerin geçmişi bir efsaneye göre 14. Yüzyıl’a dayanmaktadır. Moğol istilası altındaki Çin halkı geliştirdiği bu yöntemle, kurabiyelerin içine konulan kağıt üzerindeki notlarla kendi aralarında haberleşme sağlamaktadır. Kırmızı Kart da Pınar Selek için adalet talebini, şans kurabiyeleri içindeki notlarla kamuya ulaştırmıştır. İnisiyatifin sanatçılardan oluşması ve kurabiye dağıtma eylemi, katılımcı bir performans olarak inisiyatif dahilindeki kadın sanatçılar tarafından yapılmıştır. Selek davasının hem insan haklarını ihlal eder boyutta olması hem de ötekileştirilen kitleleri gündeme getiren Selek’in politik duruşu, bu performansı sosyal meselelere duyarlı bir içeriğe sahip olmasını sağlamıştır.

## 5.6. Kentsel Dönüşüm Odaklı Oluşumlar

Kent kavramı, insanla birlikte var olan bir öğeler bütünüdür. Lewis Mumford kenti “*insanın en büyük sanat eseri*” olarak görürken, Wold Schinder kenti “*insanın kendisi için inşa ettiği bir dünya*” olarak tanımlar. Kent, bilinçli insanların içinde yaşadığı, toplumsal-politik ve kültürel birçok öğenin birlikte var olduğu, canlılığını koruyan bir yerleşim birimidir.<sup>225</sup> Kentlerin siyaset açısından önemi, iktidarların kendi ideolojilerini ve kimliğini kalıcı hale getirmek için meydanları, sokakları ve parklarıyla ciddi bir dönüştürücü mekân potansiyeli taşıyor olmasında yatmaktadır. Kitlelerin bir aradalığına uygun zemin hazırlayan parklar ve meydanlar, siyasi belleği oluşturmada, ulusal kimliğin inşasında önem taşımaktadır. Bellek, bireysel olduğu kadar toplumsaldır. Bir kentin deneyimleri, yaşanmışlıkları ve kentin tüm sakinlerinin ortak belleği, kentin belleğini yaratmaktadır.

Günümüzde kent gerçeği, kentin fiziksel özelliklerinden ya da yapılarından ziyade kentlilerin yaşam ritimlerinde ve iletişim ağlarında mevcuttur. Kentsel mekanlar bir yandan bireylerin yalnızlaşmasına ve yabancılaşmasına imkan sağlayan tecrit yerleri olabilirken, öte yandan insanların hareketleriyle var olan yaşam alanlarıdır. Bir iletişim ve etkileşim ağına dönüşerek, bir bilinç alanı olmaktadır. Kentin imgesini ve kavramını değiştiren sosyal hareketler aynı zamanda politik bir alan da yaratmaktadır. Mülkiyet ve sahiplenme mücadelesi ile ekonomik ve güç çıkarlarının mücadelesinin alanı olan kent mekânlarının mekanizması, insan ilişkilerinin üretimi ve tüketiminden oluşmaktadır.<sup>226</sup> İnsan ilişkilerinin üretildiği ve tüketildiği alanlarda bu mülkiyet ve sahiplenme mücadelesine yönelik tepkiler sonucunda ortaya çıkan sosyal hareketler, toplumla kent arasındaki aidiyet duygusunun da göstergesidir.

Kamusal mekanların yaşanabilirliğinin ve estetik değerinin yükseltilmesi için, kamusal sanat uygulamaları, yerel yönetimlerin ve merkezi yönetimlerin gündeminde olmuştur. Kent sakinlerinin ya da ziyaretçilerinin hafızasında iz bırakması amacıyla, estetik değer yaratma kaygısıyla çeşitli uygulamalar da yapılmaktadır. Mekânsal yapı içinde çevreyi oluşturan nesnelere, biçimiyle, rengiyle, o çevrede yaşayan kişiyi uyarıcı, yaşama ritmini belirleyici nitelikler kazanmaktadır. Kent ve çevre planlaması

<sup>225</sup> Karaaslan, S; “Heykellerin Kent Estetiğine Katkısı”; Güney Mimarlık dergisi, TMMOB Mimarlar Odası Adana Şubesi, sayı 13, s33, 09.2013

<sup>226</sup> Erzen; agk, s19

çerçevesinde yollar, caddeler ve meydanlar kentin çevre özelliklerini oluşturan yapılardır. Resmi daireler, bürolar ve iş yerleri, kültür merkezleri, okullar, tiyatro ve gösteri salonları, eğlence yerleri ya da gün içinde zorunlu olarak kullanılan istasyonlar ve terminaller ise, mimari iç mekânlar kapsamında değerlendirilebilmektedir. İşaret ve sembol niteliği taşıyan tarihi olaylar ya da kişilerin anıtları ile betonarme yapıları daha yaşanılır kılma amacıyla yapılan sanat ve bilgi objesi nitelikli yapılar bu tür kent mekânlarında karşılaştığımız örneklerdir.<sup>227</sup>

Türkiye’de 1980 sonrasında ekonomik kaygılarla şekillenen kentsel dönüşüm projeleri soylulaştırma olgusu kapsamında eleştirilmiştir. Kentsel dönüşüm projelerinin uygulamaya konulmasıyla, yeniden yapılanma amaçlı müdahale edilen mahallelerde yaşayan yerel halkın uzaklaştırılarak yerine üst kesimden insanların gelmesi tepki çeken konulardan biri olmuştur. Kentsel dönüşüm projeleri kapsamında yenilenme adı altında yapılan çalışmaların yanında, kentleşmenin olmadığı doğal alanlara da çeşitli uygulamalar yapılmaktadır. Devletlerden belediyelere uzanan her tür yerel otorite, anti-demokratik ve yozlaşmış yöntemler kullanarak kentsel uygulama ve düzenlemeler üzerinde değişikliklere, oynamalara girişmekte; üstelik bunu da “özgürleştirme” olarak adlandırmaktadır. Ne var ki, diğer yandan, bireylerden hükümet dışı örgütlenmelere uzanan bir yelpazede giderek daha fazla toplumsal girişimin böylesi bir eğilime direnme yönünde strateji ve vizyon geliştirmeye çabaladığı görülmektedir. Bu girişimler arasında enformel ekonominin çeşitli biçimleri, alternatif örgütlenmeler, kültürel, toplumsal ve siyasi projeler ve çevreci aktivizm sayılabilmektedir.<sup>228</sup>

Kamusal alanlarda tam anlamıyla demokratiklikten bahsetmek, tüm farklılıklarına rağmen tüm sakinlerin bu alan hakkında söz sahibi olmasıyla mümkündür. Kamunun tüm farklılıklarıyla bu alanda karşılaşarak iletişime geçmesi gerçek bir kamusal özgürlük alanı yaratmaktadır. Kamusal alandaki çokluğa her yaşayanın dahil olmadığı durumlar, bu alanların devletin şiddetine ve iktidarına ait olup olmadığı sorusunu akıllara getirmektedir. Soylulaştırma amacıyla müdahale edilen, sosyal ve mimari yapısı bozulan bölgelere sanatın da dahil edilmesi devletin şiddetini kamuya daha sempatik bir şekilde uygulama biçimi olarak zaman zaman karşımıza çıkmaktadır.

---

<sup>227</sup> Akdeniz, H; Plastik Sanatların Toplu Kullanım Mekânlarına Yaygınlaştırılması, Bilim-Birlik-Başarı dergisi, Yaşar Holding Özel Yayımları, İzmir 1986, Sayı 44, s. 6-12

<sup>228</sup>Tan & Boynik; agk, s139

Gerçek kamuyu yok sayan, o alana ait sosyal ve kültürel geçmişi silerek yeni bir sosyal yapı inşa etme sürecine giren kentsel dönüşüm projelerinde de iktidar yanlısı bu tür sanatsal pratikteki girişimler zaman zaman görülmektedir. Bunun yanında, kentsel dönüşüme ve soylulaştırmaya karşı çıkan, farklılıklarıyla oluşturdukları çoklukla kamusal alanın gerçek sahibi olan halkın yanında durarak iktidar karşıtı tavır alan sanatçılar, sanatçı inisiyatifleri ve sivil oluşumlar da mevcuttur.

Kentin kimliğini oluşturan özelliklerden biri kendine özgü farklılıkları olan toplulukların bir arada yaşam alanı kurmasıdır. Yaşam alanlarının kurulduğu birimlerden biri olan mahalleler, kentsel dönüşüm projelerinin uygulanmasıyla sosyal dokularında değişimler yaşamaktadır. Bu sosyal doku değişimi zaman zaman mahallelerin kimliksizleşen bir yapı haline gelmesine de neden olmaktadır. Yaşam alanlarından uzaklaştırılan insanların kentle aralarındaki aidiyet duygusu kaybolmakta ve bu kayboluş da değişen sosyal ve kültürel dinamikleri beraberinde getirmektedir. Kentsel dönüşüm projelerinin tepki çeken yanlarından biri, yeniden yapılanma amacıyla müdahale ettiği mahallelerdeki halkın uzaklaştırılması olmuştur. Kentsel uygulamalar ve düzenlemeler üzerinde yapılan değişiklikler, bu değişikliklere karşı çıkan bireyler ve gruplar tarafından direnme eylemleriyle de karşılık bulmaktadır. Çevre duyarlılığı olan aktivist hareketler ve alternatif örgütlü yapılar bu hassasiyete sahip oluşumlardandır.

### **5.6.1. Kader Kısmet Atölyesi**

Sulukule Mahallesi, İstanbul'un eski semtlerinden biri olan ve tarihi yarımadanın merkezi sayılan Fatih'in bir mahallesidir. Tarihi yıkımlarla geçen ve uzun yıllardan beri Romanlar'ın çoğunlukta olduğu<sup>229</sup> mahalle, Kentsel Tasarım Projeleri kapsamında 2005 yılında çıkan 5366 sayılı "*Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında*" çıkan kanunla dönüşüm sürecine girmiştir.

---

<sup>229</sup> Yılmaz, E; "Türkiye'de Kentsel Dönüşüm Uygulamalarında Süreç ve Aktörler: Sulukule Örneği", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlama Ana Bilim Dalı Kentsel Tasarım Programı yayınlanmamış yüksek lisans tezi, s:53-56, 2009, İstanbul

İlerleyen yıllar, Sulukule yerlilerinin, sivil toplum kuruluşlarının, İnsan Hakları Derneği'nin desteğiyle yürütmeyi durdurma kararı için İstanbul İdare Mahkemesi Başkanlığı'na dava açılmıştır. Akademisyenlerin, öğrencilerin, sanatçıların, sivil toplum kuruluşlarının desteğiyle yapılan “40 Gün 40 Gece Sulukule” etkinliklerinde paneller, çocuk sanat atölyeleri, müzik atölyeleri, sergiler yapılmıştır.<sup>230</sup> 2008 yılında artan yıkımlar Sulukule halkını ciddi zorluklar altında bırakmıştır. Tescilli tarihi evlerin dahi yıkıldığı süreç sürerken, 8 Nisan 2008'de, Dünya Roman Günü'nde mahalleliler dozer sesleriyle uyanmıştır.

Kader Kısmet Atölyesi, kentsel dönüşüme uğramadan önce Sulukule'de komşu olan bir grup kadın ve gönüllüler tarafından kurulmuştur. “Kadınların dayanışmacı üretimi” olarak doğan bu atölye, kentsel dönüşüm sonrasında farklı bölgelere yerleşmek zorunda kalmış olan kadınların ürettiği tekstil ürünleriyle var olmuştur. Sulukule Platformu'ndan insan hakları savunucusu Neşe Ozan'ın desteğiyle kurulan Kader Kısmet Atölyesi, kentsel dönüşüm mağduru bireylerin, göçmenlerin, LGBTİ bireylerin, öğrencilerin ve herkesin el zanaatlarını geliştirmek amacıyla katılabileceği bir atölyedir. Sanatçı İlhan Sayın ve sanatçı Nalan Yırtmaç da, desenleriyle bu atölyeye katkı sağlamıştır. Boya kombinasyonları, renk hazırlama teknikleri ve baskı dizaynı gibi teknik çalışmalarda da iki sanatçı destek olmuştur.

Kader Kısmet Atölyesi; pahalı hayat, yüksek kiralar, yıkımın travmatik etkileri ve mesafeli ilişkiler gibi sorunlara çözüm arayışı içinde doğmuştur. Grubun önemsedikleri; gelir elde etmek, ortaklaşa çalışmak, dayanışmak ve çalışmada ve paylaşmada hakkaniyettir.

Sanatçı İlhan Sayın, Kader Kısmet Atölyesi'nin üretimlerinde yer almıştır. Ahşap baskı ve serigrafi gibi teknikler, atölyenin üretiminde sanatçıların desteğiyle yapılmıştır. Hiyerarşik olmayan bir yapılanma ve patronsuz bir yapı olması nedeniyle, kazancın adaletli bir şekilde paylaşımı söz konusudur. Atölye aynı zamanda sürdürülebilirliği kendi kaynaklarıyla sağlama kaygısındadır. Sanatçıların, aktivistlerin, ev hanımlarının yani farklı kesimlerden bireylerin bir araya geldiği yapı,

---

<sup>230</sup><http://40gun40gece-sulukule.blogspot.com.tr/>

birlikte üretim sürecinin deneyimlendiği, kapitalist üretim ve yaratım sürecine alternatif bir ekonomik modelin yaratıldığı bir yapıdır. Tek bir beğeni ve estetik yaklaşımın dayatılmadığı, özgür bir yaratım ortamının olduğu ve inisiyatifi paylaşma yollarının icad edildiği bir platformdur.



Resim 60: Kader Kısmet Atölyesi, serigrafi atölyesi,

<http://kaderkismetatolyesi.blogspot.com/2012/04/ahsap-kaliplar-yeni-serigrafi.html> erişim

tarihi: 15.08.2018

Toplumsal bir fayda sağlama kaygısı taşıyan atölyede sanatçı, sanatın dokunulmazlık alanından çıkarak, sosyal sorumluluk bilincini aktive eden bir birey olarak yer alırken; sanatın ve sanat nesnesinin işlevini, salt görsel haz nesnesi olarak sunulduğu müze ve galeri dışına çıkarmıştır. Sanatçılar bu yapıya, sanatçı kimliğiyle misafir edilen bir birey olarak değil, organik bir şekilde yapıya dahil olan dayanışmacı bireyler olarak eklenmiştir. Atölyenin işleyişinde, para kazanmak değil, kadın emeğini yücelten, kentsel dönüşüme karşı çıkan bir dayanışma içinde olmak temel noktadır. Kadının kamusal alanda görünürlük kazanmasına destek olmuştur.<sup>231</sup>

<sup>231</sup>Depo Açık Masa İştirak Programı 21 Aralık 2012, Depo Tophane İstanbul

<https://www.youtube.com/watch?v=lmRmGfgWsC0>



## 5.6.2. Kültürel Aracılar

Kültürel Aracılar, İstanbul'un 2010 yılında Avrupa Kültür Başkenti projelerinin kent merkezi odaklı yaklaşımına alternatif olarak, merkezin dışına sanatsal ve kültürel yapıyı yaymaya yönelik çalışmalar yapmış olan bir inisiyatifdir. Kentin merkezlerinde yer alan müze, galeri gibi kültür kurumlarına merkez dışı alanlarda rastlanmıyor oluşuna karşın, Kültürel Aracılar projesi, seçilen mahallelerdeki yerel halk ile yeni bağlantılar ve karşılıklı ilişki biçimleri kurmaktadır. Sanatçılar, aktivistler, öğrenciler mahalle sakinleriyle kurdukları ilişkilerle yürüttükleri alan araştırmalarıyla merkez ve merkez dışı arasındaki kültürel boşluğu dolduran “aracılar”ı araştırmaktadır. Kurulan ilişki biçimleri, mahalle sakinlerinin fiziksel ve kültürel çevreleriyle sıkıca özdeşleşmesini sağlamaktadır. İnisiyatifin farklı disiplinlerden katılımcılara sahip olması, dayanışmaya dair bir zenginlik sağlamaktadır.<sup>232</sup> Gülsuyu-Gülensu Mahallesi'nde, sanat projeleri ve sergiler, yerelin içine sızarak kebabçı gibi mekanlarda açılmıştır.



Resim 61: Kültürel Aracılar, <http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/> erişim tarihi:

15.08.2018

<sup>232</sup><http://kulturel-aracilar.blogspot.com/> erişim tarihi: 15.10.2017



Ana motivasyon, periferide kurumsal sanat pratiği icra eden bir kurum olursa nasıl karşılaşmalar yaşanırdı üzerine kurulmuştur. Kurucu ekibin mahalledeki ilk deneyimleri bazı karşılaşmaları ortaya çıkar mıştır. İniyatifin mahallede hangi amaçla bulunduğu, ne yapmak istediği ve neyi izlediği gibi sorular mahalleliler tarafından merak edilmiştir. Bunun üzerine mahalleden bir dükkan tutan inisiyatif, 16 metrekarelik bu mekanı, etkinlik, koleksiyon, arşiv, kütüphane, ofis ve iletişim olmak üzere 6 bölüme ayırarak kurumsal bir yapı yaratmıştır. Garanti Bankası'nın sanat kurumu olarak Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi proje ortağıdır ve Alman Allianz Kültür Vakfı tarafından desteklenmiştir. O yıllarda Batman Hasankeyf'te yapılması planlanan İlısu Barağı ve Hidroelektrik santralinin finansmanı olan Garanti Bankası ve kentsel dönüşüm destekçilerinden Koç Grubu'yla ortaklıkları olan Allianz Vakfı'nın böyle bir projenin destekçileri olması tartışmalı bir durumdur. Projenin sadece iki yıllık bir süre zarfında işlemiş olması, sürekliliğini ve dolayısıyla kalıcılığı olumsuz yönde etkilemiştir.<sup>233</sup>

### 5.6.3. Emek Sineması Eylemleri

İsmi 1924 yılında binanın Emekli Sandığı Genel Müdürlüğü'ne devredilmesiyle alan Emek sineması, yıllar boyunca film festivallerine, konserlere ve galalara ev sahipliği yapmış olan İstanbul'un en eski sinemalarından biridir. 2009 yılında sinema kapanmıştır. Emekli Sandığı'nın 1993 yılında sinemayı özel bir işletmeciye devretmesiyle imzalanan yap-işlet-devlet sözleşmesi nedeniyle Kamer İnaaat şirekti'nin, Avrupa Kültür Başkenti projelerine yetiştirilmek üzere sinemanın kapandığı ortaya kmıştır. Yerine bir alış veriş merkezi yapılması planlanan Emek Sineması'nın, yıkılmadan sklerek alış veriş merkezinin en st katına taşınacağı savunulmuştur.

<sup>233</sup><https://www.youtube.com/watch?v=75F1XVgjeZc> erişim tarihi: 15.10.2017



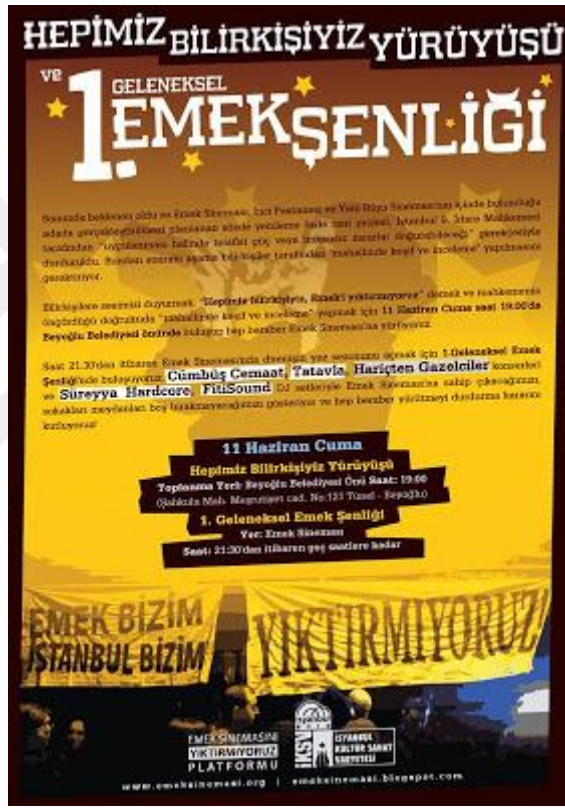
Resim 62: <http://m.ensonhaber.com/emek-sineması-eylemcileri-beraat-etti-2013-10-24.html>  
erişim tarihi: 15.08.2018

2010 yılında 29. Uluslararası İstanbul Film Festivali, “İsyانبul Kültür Sanat Varyetesi”nin kültür ve turizm bakanının konuşmasını borazan sesleriyle kesintiye uğrattığı protestoyla açılmıştır. Burada, iletişimsel bir eylemin kurulduğu varsayılan bir kamusal alana oyuncak bir borazanla yapılan bir müdahale söz konusudur. İktidarın aktarmakta olduğu söylem kesintiye uğratılmıştır. Emek Sineması’nın mücadelesi, zamanla kentsel dönüşüm karşıtı sembollerden biri haline gelerek, sermayenin görünürde yarattığı sosyal sorumluluk ve kültür sanata destek görüntüsünün altındaki yeni yatırım amaçlarını görünür kılmaya çalışmıştır. Kitlesel yürüyüşlerden sokak şenliklerine, film gösterimlerinden sokak işgallerine kadar çeşitli şekillerde ortaya çıkan kolektif eylemler gerçekleşmiştir.<sup>234</sup>

Emek Sineması, sürece yayılan mücadelesi, kentsel toplumsal hareketler için kazandığı sembolik değer ve eylemlerin sanat ile siyaset alanları arasındaki ilişkiselliği ortaya çıkaran ve dönüştüren bir dinamik barındırmaktadır. “Çakma” festival açılışı, “Plastik Lale” ödül töreni, bir ay boyunca her Pazar düzenlenen “Emek Sineması’nu geri alma şenlikleri”, “1. Geleneksel Emek Sineması Şenliği” konserleri, “Tekrar

<sup>234</sup>Özden Fırat, B & Bakçay E; Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Toplum ve Bilim dergisi, sayı:125, İstanbul, 2012, s: 54-55

*Merhaba 1 Mayıs*” kutlaması gibi eylemler, kolektif pratikler aracılığıyla kamusal mekan olarak sokağı sarmayı hedeflemiştir. Bu tür eylemler, sokağı sermayeden ve siyasi iktidardan geri almakta ve yeni toplumsallıklar yaratmayı amaçlamaktadır. Mimarlar Odası, Kamusal Sanat Laboratuvarı, Sinema Yazarları Derneği, İmece-Toplumun şehir hareketi gibi oluşumların katılımıyla birlikte eylemler üretilmiştir. Bu katılımcı ve ortaklaşa örgütlenen yapı, Situasyonist Enternasyonal’in “*oluşturulmuş durum*” konseptine yaklaşmaktadır. Situasyonistler karşılaşmalar yaratan alanları hazırlarken, İsyambul Kültür Sanat Varyetesi de eylemlerin biçimini belirleyip alt yapıyı oluşturmaktadır.



Resim 63: <http://emeksinemasi.blogspot.com/2010/> erişim tarihi: 15.08.2018

*“Emek Bizim İstanbul Bizim! Yıktırmıyoruz”* söylemi sloganlaşan bir redde dönüşmüştür. Tahrip edilen Mobese kameraları, sinema tabelası üzerindeki reklam tabelasının alınması gibi bu eylemler aslında sokağın da geri alınmasıyken, aynı zamanda sermayeye karşı değerlerin üretildiği dayanışmacı bir toplumsal ilişkidir.<sup>235</sup>

<sup>235</sup> Fırat & Bakçay; agk, s:59

## 6. SONUÇ

Politikanın görünürlük kazandığı kamusal alanda kurulan ilişkiler vasıtasıyla, kamusal sorunlar gündeme gelmektedir. Kamusal alandaki demokratik ilişkiler ağı kurma olanağı ise, bireylerin fikirlerini özgürce ifade etme ihtimalini güçlendirmektedir. Bu ifade özgürlüğü ihtimaline karşın “bir iktidar organı” olarak devlet ise, kamusal alana yönelik müdahalelerinde şiddet araçlarını elinde tutmaktadır. Farklılıkları içinde barındıran heterojen yapısıyla sivil toplum kavramı, bu şiddet araçları karşısında bir özgür alan yaratımını tanımlamaktadır. Bağımsızlığın ön planda olduğu ve hiyerarşiyi reddederek otonomiye vurgulayan ve toplumsal kaygılarla şekillenen yeni toplumsal hareketler, özgür yaratımı ortaya çıkararak, iktidarlar karşısında dönüştürücü gücünü ortaya koymaktadır.

Değişen toplumsal yapılarla birlikte farklılaşan kamusal alan deneyimleri ve kamusal alan tanımları, toplumu oluşturan her bir bireyin hayat pratiklerini etkilemektedir. Değişen siyasal düzen, fikirselleşen yaklaşımları dönüştürme gücüne sahipken, karşıt bir güç olarak doğan muhalif oluşumlar ise hayatı dönüştürme potansiyeline sahiptir. Bu dönüştürme sürecinde uygulanan eylem pratikleri, günümüzde iz bırakma ve bireyler

arasında duygulanım yaratma amacıyla çeşitli yaratıcı dokunuşlarla hedefini yerine getirmeye daha çok yaklaşmaktadır. Farklı düşüncelerin ve söylemlerin üretildiği ortak bir zemin olarak kamusal alan, bu tanımıyla ifade olanaklarına ve dolayısıyla üretim biçimlerine açık bir yapıdadır. Bu açık yapı, sanat üretimi düşüncesinin özündeki paylaşım güdüsüyle örtüşmektedir. Bu paylaşım olanağı kamusal sanat pratikleri aracılığıyla toplumun farklı kültürel geçmişlere sahip parçalarının birlikteliklerine ortam sağlamaktadır.

Kamusal alanlardaki bireylerin bir aradalıkları, iktidarlar için her zaman bir tehdit unsuru olmuştur. Farklı ve muhalif fikirlerin buluşması ve aynı zeminde tartışılması da, gücünün sarsılması ihtimali nedeniyle iktidarın karşı çıktığı bir durumdur. Bir araya getirici ve ortak bir paydada farklılıkları buluşturucu olma özelliğiyle sanat, kamusal alanlardaki birlikteliklerden doğan gücüyle, iktidar karşısında bir tehdit niteliği taşımaktadır. Bu sebeple, tarihte de örnekleri görülen sanata ve sanatçıya yapılan müdahaleler günümüzde de devam etmektedir. Savaş karşıtı eylemlerden, insan hakları ihlallerine yönelik tepkilere; kadın haklarından çevre duyarlılığına yönelik hareketlere; düşünce özgürlüğünün kısıtlanmasından, ifade özgürlüğüne, sanatçılar birçok oluşumda yer almışlardır. Zaman zaman aktivist yönleriyle de seslerini yükselten sanatçılar, kendi sanat pratiklerini uygulayarak da bir düşünce altında birleşmişlerdir. Sanatçıların barış içinde bir dünya ve insan hakları ihlallerinin olmadığı bir toplum talep ettiklerini görmekteyiz. Bu taleplerini ifade etmeye çalışırken, sanatçıların sıkıntılar yaşadıkları da açıkça ortadadır. Barış ve daha iyi bir yaşam talep ettikleri için darbe sonrası aranan ve hatta bu yüzden ülkelerini terk etmek zorunda kalmış olan kimi sanatçıların kırgınlıkları resimlerine, heykellerine yansımaktadır. Bunun yanında, açtıkları sergilerin muhalif tavrı nedeniyle sergisi baskına uğrayan, işleri ve kendileri darp edilen sanatçılar da bulunmaktadır. Sanatın birleştirici gücü ve iktidar tarafından tehdit unsuru olarak görülmesinin nedenlerini de burada görmekteyiz. Sanatçının aktivist yönünü ortaya koyduğu beden odaklı sanat pratikleri, sanatsal bir kaygı taşımadan gerçekleştirilen muhalif eylemlerle olan ortak noktalara sahiptir. Galerilerden ve müzelerden taşarak izleyicinin alanına müdahil olan kamusal sanat pratikleri de bu kapsamda değerlendirilen başka bir içeriktir. Sanatçıların izleyiciye sınırsız bir şekilde ulaştığı kamusal alanlar, müze ve galeri gibi sınırları olan alanlardan çok farklıdır. Her kesimden izleyiciye ulaşılan katılımcı sanat pratiklerinde, mahalleliyle sanatçının ortak üretim süreciyle bir iş oluşturulmaktadır.

Bu iş de yine, bir aradalık özelliği taşıması nedeniyle, farklılıkların oluşturduğu heterojen bir yapıya dönüşür. Bu heterojen yapı, çok sesli ve çok renklidir. Çoğul niteliği sayesinde her bireyden, her kültürden, her örgütlenmeden bir iz taşımaktadır. Bu özelliğiyle kamusal bir sanat pratiği yaratılmış olmaktadır.

Dünya genelindeki politik gelişmelere paralel olarak Türkiye’de 1960’lı yıllar sanatçıların toplumsal duyarlıkta işler ürettiği, politik söylemlerin resim, heykel gibi plastik sanatlar alanında da ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde kamusal alanda heykelin bir yandan yarışmalarla desteklenirken öte yandan kamusal alana yerleştirilen heykellerin, toplumun kimi kesimleri tarafından ve bu kesimlerin siyasi temsilcileri olan figürler tarafından hoş karşılanmadığı da görülmektedir. Bu hoş karşılanmama durumu siyasal ve ideolojik yaklaşımların yanında, toplumsal cinsiyet kavramı temelinde de kendini göstermiştir. Müstehcen bulunarak kaldırılmak istenen ya da “Türk anasını küçük düşürüyor” söylemleriyle yeri değiştirilen heykeller, Türkiye’de kamusal alanda sanatın ne kadar kabul gördüğü, kamusal alanın farklılıkları ne kadar kabul edip etmediği konusunda da bir fikir vermektedir. Yaşadığımız coğrafyada her zaman çözülmesi gereken bir sorun olarak toplumsal cinsiyet ve kadınlık mefhumu 1980’li yıllarda kadın hareketlerinin görünür olmasıyla gündeme daha çok gelmiştir. Bu defa kamusal alanları ele geçiren kadınlar, kitlesel hareketleri aracılığıyla güçlenmiştir. Bu kadın hareketlerine paralel olarak 1980’li yıllarda Türkiyeli kadın sanatçıları kadın olma deneyimlerini resim, heykel gibi geleneksel türlerin yanında, video gibi çağdaş tekniklerle de paylaşmıştır. Seslerini yükseltebilen kadınlar, feminist odaklı eylemlerde yer almanın yanında, ideolojik temelli heterojen toplumsal hareketlerin içinde de yer almıştır. Yaşadıkları siyasi deneyimlerin izlerine, enstalasyon gibi çağdaş sanat pratiklerinde de şahit olmaktayız.

Sanatın, toplumsal dinamiklerden bağımsız olmadığına dair düşünce 1990’lı yıllarda da net bir şekilde görülmektedir. Kimlik kavramı, farklı etnik kökenlere sahip sanatçıların çalışmalarında özellikle 1990’lı yıllarda görülmektedir. Bir direniş alanı olarak sanat, sanatçıların bir araya gelerek inisiyatifler oluşturduğu ya da toplumsal direniş eylemlerine destek vererek güncel politik hareketlere müdahil olduğu bir zeminde güçlenmiştir. Bu yıllar aynı zamanda etnik köken ve kimlik kavramının ön plana çıkarak sanat alanında önemli kırılma noktalarının da yaşandığı bir dönemdir. 2000’li yıllarda sivil hareketlerin yaratıcı boyutu, ilişkisel ve katılımcı sanat

pratikleriyle benzer nitelikler taşımaktadır. Sanatçılar 1960'lı yıllarda siyasal imgelerle politik duruşlarını ya da yaşam deneyimlerini ortaa koymuşlardır. 1980'li yıllarda sanatçılar politik tavırlarını çağdaş sanat pratikleriyle gösterirken, 2000'li yıllarda ise bu süreç yaratıcı direniş eylemlerine evrilmiştir. Bu eylemlerin ortak özellikleri bir tahakküm karşısında direnen kitlelerin geleneksel protesto yöntemlerini değil, sınırsız bir hayal gücüyle ve farklı materyallerle çok daha dikkat çekici ve etkili hale getirmesidir. İletişime, etkileşime ve katılıma dayalı sanat pratikleri izleyiciyi kendine davet ederek müdahale yaratırken, yaratıcı direniş eylemleri tüm dikkat çekiciliğiyle sokaklara, yani bizzat yaşama müdahil olmaktadır. Bu tür eylemler, derdinin hayatı dönüştürmek olması nedeniyle, sanatın avangard akımlarla gerçekleştiremeyip sonunda yine müzeye girerek kaçırdığı devrim idealini gerçekleştirme potansiyeline sahiptir. Sanat eğitimi almış ya da sanatçı olarak tanımlanan bireylerin bu yöndeki kimliklerini bir kenara atarak sistem karşısında yerini aldığı sivil hareketlerde topluluk arasında herhangi bir hiyerarşi bulunmamaktadır. Dolayısıyla, sanatın bu hareketler karşısında bir hiyerarşiye sahip olduğundan bahsetmek mümkün değildir. Sanat etkinliklerinde sanatçı, izleyiciyi yapıtına/pratiğine dahil ederek demokratik bir ortam yaratma derdindeyken, sivil hareketlere bizzat dahil olduğunda ise böyle bir çaba içerisine girmesine gerek kalmamaktadır. Bu tür eylem pratikleri heterojen ve demokratik bir yapıya zaten sahip olduğundan hareket içindeki bireylerin sanatçı kimliğinin bir hiyerarşisi olmamaktadır.

Günümüzde, nesneden çoktan bağımsızlaşmış olan sanat artık ilişkisel ve diyalojik boyutuyla sınırlı kalmayarak iletişim özelliğini almıştır. Bu iletişim, farklı plastik değerleri de farklı performatif ifade biçimlerini de kapsamaktadır. Sanatçıyla izleyicinin arasındaki sınırlar kalkmış, bu da sınırsız bir sanat algısının oluşmasını tetiklemiştir. Aynı toplumun bireyi olarak sanatçı ve izleyici birbirini etkilemekte ve bu durum da sanat pratiğini şekillendirmektedir. Toplumun her kesiminin etkilendiği politik gündemin etkisiyle meydanlara ve sokaklara yayılıp, sınırsız olanaklarla estetik boyutu olan görsel işitsel ya da eylemsel pratiklerle hayata müdahale etmek mi daha etkilidir yoksa izleyicisi en başından belli alanlarda demokratik bir alış-veriş yaratmak için uğraşılan bir sanat pratiği mi? Tüm bu demokratikleşme çabası 2000'li yıllarda otonom bir yapıyla kamuyla bütünleşme derdinde olan sanatçı oluşumlarının yıkılmak istediği bir duvar gibi görünmektedir. Aşılmaz gibi görülen bu duvarlar ise, estetik



boyutu söz konusu olan politik eylemlerle yeni bir oluşum sürecine girmektedir. Katılımcı sanat pratiklerinin içinde var olan bu demokratikleşme kaygısı, hayatın içine akan politik güdüye sahip sivil hareketlerin yaratıcı yöntemleri kullanmaya devam etmesiyle ortadan kalkabilecektir.

## KAYNAKÇA

Akay, Ali; “Taksim’de Neler Olmakta?”, Teorik Bakış: Yatay Direniş Gezi Deneyimi, 4 aylık toplumbilim dergisi içinde, Sel Yayınları, sayı:2,

Akay, Ali; “Neden Yatay Mücadeleler?”, Teorik Bakış: Yatay Direniş Gezi Deneyimi, 4 aylık toplumbilim dergisi içinde, Sel Yayınları, sayı:2,

Akalın, Cüneyt; “Düşler ve Gerçekler: Tanıklarıyla Dünya’da ve Türkiye’de 68”, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995

Akdeniz, Halil; Plastik Sanatların Toplu Kullanım Mekânlarına Yaygınlaştırılması, Bilim-Birlik-Başarı dergisi, Yaşar Holding Özel Yayını, İzmir 1986, Sayı 44

Akşın, Sina; “Kısa Türkiye Tarihi”, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008

Amoros, Miguel; Bayat, Asef; Harvey, David; Merrifield, Andy; Negri, Antonio; Torlak, Soner; Wacquant, Loic; Mekan Meselesi, Tekin Yayınevi, 2016, çev: Torlak, Soner & Kulak, Önder

Arato, Andrew. & Cohen, Jean. "Civil Society an Political Theory" Cambridge: MIT Press, 1992

Baker, Ulus; Sanat ve Arzu, ed: Açık, T; İletişim Yay, 2014, İstanbul

Bek, Güler; "1970-1980 yılları arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam", yayınlanmış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 2007,

Bulut, Feryat; "68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye’de 68 Kuşağı’na Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı", Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi, 11/23, 2011 Güz

Bürger, Peter; "Avangard Kuramı", İletişim Yayınları, 2003, İstanbul, çev: Özbek E; Öztürk, Ş

Çalıkoğlu, Levent; Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008,

Çavdar, Tevfik; "Türkiye’nin Demokrasi Tarihi, 1950’den Günümüze", İmge Kitabevi, 2013,

Çetinkaya, Yusuf Doğan; "1908 Devrimi’nde Kamusal Alan ve Kitle siyasetinde Dönüşüm", İstanbul Teknik Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, sayı 38, 2008

Dacheux, Eric; "Kamusal Alan" Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012

Downing, Jhon Derek Hall; "Radikal Medya: İsyancıların İletişimi ve Toplumsal Hareketler" içinde "Toplumsal Hareketler, Kamusal Alan, Ağlar", yayına hazırlayan: Doğanay, Ü; çev: Doğanay, Ü; Taş, O; Özdemir, İ; İmge Kitabevi, 2017, Ankara

Düben, İpek; Yıldız, Esra; "80’lerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar", İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008,

Eagleton, Terry; Estetiğin İdeolojisi, çev: Hünler, Hakkı; Özne Yayınları, 1998, İstanbul

Erten Bağış; “Türkiye’de 68”, “Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Tarihi” içinde, İletişim Yayınları, 2008, İstanbul

Erzen, Jale; “Sosyal Heykel Olarak Kent”; Güney Mimarlık dergisi, TMMOB Mimarlar Odası Adana Şubesi, sayı 13, 09.2013

Habermas, Jürgen; “Kamusalın Yapısal Dönüşümü”, İletişim Yayınları, 2007, İstanbul

Hardt, Michael. & Negri, Antonio; Çokluk/İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi, Ayrıntı Yayınları, 2011, İstanbul

Hughes, Robert; The Shock of the New: The Hundred-Year History of Modern Art, 2013, New York

Kahraman, Hasan Bülent; “Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri”, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005

Karaaslan, Suat; “Heykellerin Kent Estetiğine Katkısı”; Güney Mimarlık dergisi, TMMOB Mimarlar Odası Adana Şubesi, sayı 13, 09.2013

Levi-Strauss, Claude; “Hüzünlü Dönenceler”, Yapı Kredi Yayınları, çev: Bozkurt, Ö, İstanbul, 2012

Ozan, Ebru Deniz; “Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinlerarası İlişkiler” içinde “Sivil Toplum”, Hazırlayanlar: Atılğan Gökhan; Aytekin, Atilla; Yordam Kitap, 3. Basım, 2013, İstanbul

Öcal, Seyran Başak; Hannah Arendt’te Kamusal Alan Kavramının Epistemolojik Temelleri, YL Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir, 2006,

Pelvanoğlu, Burcu; 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat; yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Sandler, Irving; “Art of the Postmodern Era: from the Late 1960’s to the Early 1990’s”, New York, Icon Editions, 1996

Satıcı, Ferhat; “Sanatta Bir Özgürleşme ve Kapatılma Biçimi Olarak Grafiti”, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim Bölümü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim Öğretmenliği Bilim Dalı, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul, 2009

Saygı, Sevil; “Kamusal Alanda Sanat”, “Dergimiz Güncel Sanat Dergisi, Haziran-Temmuz 09

Sustam, Engin; “Siyasal Özneleşmeden Üç Ağaç Ekolojisine: Direnen Hayat ve Gezi Parkı”, Teorik Bakış : Yatay Direniş Gezi Deneyimi, 4 aylık toplumbilim dergisi içinde, Sel Yayınları, sayı:2,

Tan, Pelin. Boynik, Sezgin; “Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları”, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, İstanbul

Ünüvar, Kerem; “Öğrenci Hareketleri ve Sol”, “Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Tarihi, 8” içinde, İletişim Yayınları, 2008, İstanbul

Wilson, Michael; Çağdaş Sanat Nasıl Okunur? 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak, Hayalperest Yayınları, 2015, çev: Candil Erdoğan, Firdevs

Wood, Ellen Meiksins;Kapitalizm Demokrasiye Karşı: Tarihsel Maddeciliğin Yeniden yorumlanması, İstanbul: İletişim, 2008

Yaşar, Ahmet; “Osmanlı Şehir Mekanları: Kahvehane Literatürü”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, sayı 6, 2005

Yeşilbağ, Melih; “Osmanlı’dan Günümüze Türkiye’de Siyasal Hayat”, Yordam Kitap, İstanbul, 2008

Yetkin, Çetin; Siyasal İktidar Sanata Karşı, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1970,

Yılmaz, Evrim; “Türkiye’de Kentsel Dönüşüm Uygulamalarında Süreç ve Aktörler: Sulukule Örneği”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlama Ana Bilim Dalı Kentsel Tasarım Programı yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 2009, İstanbul

Yükseloba, Ülker; Koç, Cansu; Zarifoğlu, Ayça Ece; Çaldıran, Ezgi; Kaya, Muharrem Enes; “Gezi Parkı Eylemleri: Kamusal Alanın İnşası”, Eğitim, Bilim, Toplum Hakemli Dergi, 2013

Zürcher, Erik Jan; “Modernleşen türkiye’nin Tarihi”, İletişim Yayınları, 2008, İstanbul

### **İnternet Kaynakları**

Akşit, Elif; Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye’de Kamusal Kavramının Dönüşümü ve Dışladıkları, [http://www.politics.ankara.edu.tr/dergi/pdf/64/1/1-aksit\\_ekin\\_elif.pdf](http://www.politics.ankara.edu.tr/dergi/pdf/64/1/1-aksit_ekin_elif.pdf)

Aşıkkutlu, Tülay; Türkiye’nin Kamusal Alan Tecrübesi, [http://www.academia.edu/5233990/T%C3%BCrkiyenin\\_Kamusal\\_Alan\\_Tecr%C3%BCbesi](http://www.academia.edu/5233990/T%C3%BCrkiyenin_Kamusal_Alan_Tecr%C3%BCbesi)

[https://www.academia.edu/10428519/Gezi\\_Park%C4%B1\\_Eylemleri\\_Kamusal\\_Alan%C4%B1n\\_%C4%B0n%C5%9Fas%C4%B1](https://www.academia.edu/10428519/Gezi_Park%C4%B1_Eylemleri_Kamusal_Alan%C4%B1n_%C4%B0n%C5%9Fas%C4%B1)

[https://www.academia.edu/10428519/Gezi\\_Park%C4%B1\\_Eylemleri\\_Kamusal\\_Alan%C4%B1n\\_%C4%B0n%C5%9Fas%C4%B1](https://www.academia.edu/10428519/Gezi_Park%C4%B1_Eylemleri_Kamusal_Alan%C4%B1n_%C4%B0n%C5%9Fas%C4%B1)

<http://www.beralmadra.net/articles/basin-bultenleri/basin-bulteni-atsanat-sergi/>

<http://www.beralmadra.net/articles/other-articles/modernizm-ve-1980lerde-sanat/>

<http://www.bianet.org/biamag/toplum/147584-gezi-parki-ve-ortaklik>

<http://www.bilgi-rehberi.com/kanunlar/kanun5765uc-117.html>

<http://www.e-skop.com/skopdergi/asfaltin-altinda-orman-var-sokaklari-geri-al/2900>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/banksy-politik-sanatin-uzlasmaci-yuzu/994>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/diktatorun-sanatciligi/2454>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/street-artin-art-ci-etkisi/887>

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jan/18/arab-artists-spring-global-exhibitions?newsfeed0true>

<http://www.radikal.com.tr/dunya/10-soruda-wall-street-eylemleri-1067139/> erişim tarihi:

<http://www.milliyet.com.tr/kenan-evren-e-muebbet-hapis-cezasi-siyaset-1899002/> erişim tarihi:

<http://www.karsi.com/karsisanat.php>

Olgun Biçer, Hülya; “Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett’in Kamusal alan Yaklaşımları”, <http://dergipark.gov.tr/issue/30366/321958>

Öztürk, Serdar; “Osmanlı’da Kamusal Alanın Dinamikleri”,

[http://www.academia.edu/2369151/Osmanli%C4%B1da\\_Kamusal\\_Alan%C4%B1n\\_Dinamikleri](http://www.academia.edu/2369151/Osmanli%C4%B1da_Kamusal_Alan%C4%B1n_Dinamikleri)

Üstündağ, Nazan; Gezi Parkı Direnişi: Farklarımızla Beraber Yaşamak ya da “Bizi Bu Fark Yaraları Öldürür”,

[https://www.academia.edu/4762072/Gezi\\_Park%C4%B1\\_Direni%C5%9Fi\\_yaz%C4%B1](https://www.academia.edu/4762072/Gezi_Park%C4%B1_Direni%C5%9Fi_yaz%C4%B1)

[www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)

<https://www.tbmm.gov.tr/hukumetler/HB57.htm>

[www.temporaryservices.org/track\\_listenings](http://www.temporaryservices.org/track_listenings)

<http://tr.internationalism.org/book/export/html/34>

<http://40gun40gece-sulukule.blogspot.com.tr/>

<http://www.68liler.org/tarihce/dunyada68liler.html>



## ÖZGEÇMİŞ

### **Eğitim Bilgileri**

2013 - 2018 Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programı

2014 - 2015 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Pedagojik Formasyon Eğitimi

2007 - 2011 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Programı.

2001 - 2007 Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar (Resim-Heykel) Bölümü Lisans Programı

### **Katıldığı Sergiler**

2017 “Ses Sese Karşı”, Space Debris Art, İstanbul, Türkiye

2016 “Performansı Fark Ettiniz mi?”, Mamut Art Project, İstanbul, Türkiye

2015 “Alice”, StudioKEIN, Beyoğlu, İstanbul, Türkiye

2013 “21 Artists”, 3Spaces, Embankment, Londra, İngiltere.

2013 “performanceopen” , PerformanceSpace, Hackney Wick, Londra, İngiltere.

2013 “İsimsiz”, Mixer Arts, Tophane, İstanbul.

2012 IPA Summer 2012 Performans Sanatı Festivali, PasajİST, Beyoğlu, İstanbul.

2012 Art Bosphorus Çağdaş Sanat Fuarı, Haliç Kongre Merkezi, Söğütözü, İstanbul.

- 2012 "Cockaigne", PasajİST, Beyoğlu, İstanbul.
- 2011 "Manipüle Demokrasi Hikâyeleri", KargArt, Kadıköy, İstanbul.
- 2011 "Boğucu Kültür (Jean Dubuffet'ye Göndermeyle)", Uluslararası Kervansaray Buluşmaları IV, Battalgazi, Malatya.
- 2011 "Tekinsiz Oyunlar", Tahtakale Hamamı, Eminönü İstanbul, PG Art Galeri.
- 2011 "Form It Able", Nezaket Ekici Project, 4. Art Bosphorus Çağdaş Sanat Fuarı, Fulya Fuar ve Kongre Merkezi, İstanbul.
- 2011 "İstanbul'dan Çağdaş Sanat: Kalibren Kadar Konuş", Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Mersin.
- 2011 "Ateşin Düştüğü Yer", Depo, Tophane, İstanbul.
- 2010 "Performans Günleri", Galata Perform, Galata . Kargart, Kadıköy.
- 2010 "Müdahale – Müsamere", İstanbul 2010 'Taşınabilir Sanat', yerleştirme, Cennet Kültür Merkezi, Küçükçekmece, İstanbul.
- 2009 "Müdahale – Müsamere", İstanbul 2010 'Taşınabilir Sanat', yerleştirme, Atakent Kültür Merkezi, Ümraniye İstanbul.
- 2009 "Artist 2009", Tüya Kongre ve Fuar Merkezi.
- 2009 "My Name Is Casper", Sümerbank Binası, Karaköy, İstanbul.
- 2009 "Savaşın İçinde", Kargart, Kadıköy, İstanbul.
- 2009 "Marmara Üniversitesi Öğrenci Sergisi", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kadıköy, İstanbul.
- 2008 "Terapi", Kargart, Kadıköy, İstanbul.
- 2008, "Görünürlük Projesi 04", GalataPerform, Galata, İstanbul.
- 2007, "Mezuniyet Sergisi", Kocaeli Üniversitesi Ramazan Akkuş Sergi Salonu Hereke, İzmit.
- 2007 "Performans Zamanı 07", GalataPerform, Galata, İstanbul.
- 2006 Kocaeli Üniversitesi "Yıl Sonu Öğrenci Sergisi", Kocaeli Üniversitesi Ramazan Akkuş Sergi Salonu, Hereke, İzmit.

## **Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayınlanan Makaleler**

“Baruch Spinoza ve Gilles Deleuze Kavramları Üzerinden Nezaket Ekici, Kardelen Fincancı ve Tunç Ali Çam’ın Çalışmalarının Değerlendirilmesi”, TOJDAC, Temmuz 2017, Volume 7 Issue 3, ISSN: 2146-5193

## **Yayınlar**

“Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge” Clark, T, kitap tanıtım yazısı, www.kitapeki.com, (Eylül 2017)

“Kurumsal Eleştiri Üzerine Notlar”, Rh+ Art Magazine, No: 119 (Şubat 2016)

“Agorafobiye Karşı Sanat ve Sivil Hareketler”, Rh+ Art Magazine, No:113 (Nisan 2015)

“Dikkat Dikkat! Günümüz Sanatçıları”, Genç Sanat Dergisi, No: 229, s:24-26

"Sanat-Beden-İzleyici İlişkisi: Performans Sanatı", Ekin Sanat Dergisi, sayı: 55, sayfa: 31 - 33