

**1990 SONRASI İSTANBUL’DA KATILIMCI SANAT  
VE ÜRETİM YÖNTEMLERİ**



**BEKSULTAN OĞUZ**

**MART, 2021**

**1990 SONRASI İSTANBUL’DA KATILIMCI SANAT  
VE ÜRETİM YÖNTEMLERİ**

**BEKSULTAN OĞUZ**

**Tez Danışmanı**

**PROF. DR. M. TURAN AKSOY**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**PLASTİK SANATLAR VE RESİM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ**

**MART, 2021**

## İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

16.03.2021

Beksultan OĞUZ

## ÖZET

Bu tez çalışmasında Katılımcı Sanat pratikleri, “1990 Sonrası İstanbul’da Katılımcı Sanat Ve Üretim Yöntemleri” konu başlığıyla bireysellik-toplumsallık karşıtlığına odaklanarak ve tarihsel gelişimine yer verilerek incelenmektedir. Romantizm’den günümüze uzanan çizgide modernizmin tekil anlayışına karşı 20. Yüzyılın başlarından itibaren geliştirilen eleştiri ve yöntemlerine yer verilmektedir. Birey merkezli, dehayla özgü, orijinal ve biricik, gizemli gibi kavramları içeren dikey hiyerarşide ilerleyen Modernist sanat anlayışına karşı geliştirilen eleştiri ve yöntemler, bu yapıyı bozma yönünde sanat-izleyici ilişkisinde izleyiciyi katılımcıya dönüştürme, çoğulcu, demokratik, eşitlikçi, kolektif, paylaşımcı ve yatay hiyerarşi hedeflemişlerdir. Temelde Marksist eğilimli katılımcılığın 1968 sonrası ve Türkiye İstanbul bağlamında 1990 sonrası izlerini araştırmayı amaçlamaktadır.

*Anahtar kelimeler: Katılımcı Sanat, Tarihsel Avantard, Alımlama Estetiği Kuramı, Neo Avantard Hareketler, 1968 Hareketi, 1968 Kuşağı, Duvar Resmi, Kolektifler, Türkiye Solu, Toplum İçin Sanat, İnisiyatifler, Mahalle Dayanışması, Barış İçin Müzik Vakfı, Topluluk Sanatları*

## ABSTRACT

Under the title “Participatory Art and Methods of Production in Istanbul after 1990,” this thesis examines Participatory Art practices by focusing on the antithesis/opposition between individualism-societalism and by presenting its historical development. It further explores the criticism and methods developed from the beginning of the 20th century that stand against the individual understanding of modernism in a timeline extending from Romanticism to the present day. Criticism and methods that build on concepts like individual-centered, genius, originality and uniqueness, mysticism (enigmatic) that progress in a vertical hierarchy against the Modernist understanding of Art aimed at transforming the audience into a participant within the art-audience relationship and at a pluralist, democratic, egalitarian, collective, participative hierarchy by dissolving this structure. Ultimately, this thesis aims to explore the traces of Marxist-inclined participation after 1968 and in the context of Turkey / Istanbul after 1990.

*Key words: Participatory Art, Historical Avant-garde Movements, Reception-Aesthetics Theory, Noe Avant-garde Movements, 1968 Movements, 1968 Generation, Mural, Collectivities, Left Wing Politics in Turkey, Art for Society's Sake, Initiatives, Neighborhood Solidarity, Music for Peace Foundation, Community Arts*

## TEŞEKKÜR

“1990 Sonrası İstanbul’da Katılımcı Sanat Ve Üretim Yöntemleri” konu başlıklı tez çalışmamda danışmanlığımı üstlenen çok değerli hocam Sayın Prof. Dr. Mehmet Turan Aksoy’a çok teşekkür ediyorum. Bu süreçte yaptığı yorumlar ile hayat-sanat ilişkisine dair geniş bir bakış açısı kazanmamda çok değerli katkıları oldu. Hocalarımdan Sayın Prof. Dr. Gülveli Kaya’ya eğitim dönemindeki desteği için teşekkür ederim.

Tez projemin uygulama ve sergileme aşamasında Barış için Müzik Vakfı’nın kapılarını açan ve olanaklarını esirgemeyen vakıf Kurucu Başkanı Sayın Mehmet Selim Baki ve Başkan Yardımcısı Sayın Yeliz Baki’ye, projede yer alan vakıf öğrencilerine, projenin gerçekleşmesinde aracılığı, kırtasiye malzeme ve manevi desteği için Sayın Ayşe Umur’a teşekkür ederim. Video çekimleri için teknik desteğinin yanında, manevi desteği ve dostluğu için sevgili Nilbar Güreş’e teşekkür ederim. Projede yer alan ‘Heyt Be! Fanzin’ ekibi Deniz Beşer ve Sedef Karakaş’a ayrıca teşekkür ederim. Video çekimlerinde yardımını esirgemeyen sevgili Ertuğ Dinseven’e teşekkür ederim. Sevgili Selin Kocagöncü, Serra Rodoplu ve Eleni Pothou’ya desteği için teşekkür ederim. Son olarak aileme, özellikle ablam Şehzade Oğuz Cabbar’a teşekkür ederim.

Beksultan Oğuz

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                 |             |
|---------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>İNTİHAL SAYFASI.....</b>                                                     | <b>i</b>    |
| <b>ÖZET .....</b>                                                               | <b>ii</b>   |
| <b>ABSTRACT.....</b>                                                            | <b>iii</b>  |
| <b>TEŞEKKÜR .....</b>                                                           | <b>iv</b>   |
| <b>İÇİNDEKİLER.....</b>                                                         | <b>v</b>    |
| <b>RESİM LİSTESİ .....</b>                                                      | <b>viii</b> |
| <b>1. BÖLÜM .....</b>                                                           | <b>1</b>    |
| <b>GİRİŞ .....</b>                                                              | <b>1</b>    |
| <b>2. BÖLÜM .....</b>                                                           | <b>29</b>   |
| <b>2.1 KURAMLAR.....</b>                                                        | <b>29</b>   |
| 2.1.1 Alımlama Estetiği Kuramı.....                                             | 29          |
| 2.1.2 Toplum Merkezli Yaklaşım.....                                             | 31          |
| <b>3.BÖLÜM .....</b>                                                            | <b>34</b>   |
| <b>3.1 ÖRNEKLERLERİYLE KATILIMCILIK, İLİŞKİLİ KAVRAMLAR VE İDEOLOJİLER.....</b> | <b>34</b>   |
| 3.1.1 1968 Hareketi.....                                                        | 35          |
| 3.1.2 Kolektiflik.....                                                          | 42          |
| 3.1.3 Fiziksellik – Zihinsellik.....                                            | 54          |
| 3.1.3.1 Tesadüfi Katılım .....                                                  | 58          |
| 3.1.3.2 Kontrollü Katılım .....                                                 | 62          |
| 3.1.3.3 Yarı Kontrollü Katılım.....                                             | 67          |
| 3.1.4. Toplumsallık .....                                                       | 78          |
| 3.1.5. Bireysellik - Kitlesellik .....                                          | 84          |
| 3.1.5.1. Sanat - Endüstri .....                                                 | 87          |
| 3.1.5.2. Topluluk Sanatları Hareketi (Community Arts Movement) .....            | 92          |

|                                                                                                        |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>4. BÖLÜM .....</b>                                                                                  | <b>101</b> |
| <b>4.1 İSTANBUL'DA SANAT VE ÖZELLİKLE KATILIMCI SANAT ÜZERİNDE ETKENLER .....</b>                      | <b>101</b> |
| 4.1.1. 20. Yüzyılın Başı Türkiye Solu Ve Toplum İçin Sanat .....                                       | 101        |
| 4.1.1.1. 20. Yüzyılın Başı Türkiye Solu .....                                                          | 102        |
| 4.1.1.2. Toplum İçin Sanat .....                                                                       | 105        |
| 4.1.2 1968 Kuşağı ve Topluma Sanat Götmek, Duvar Resimleri .....                                       | 113        |
| 4.1.2.1. 1968 Kuşağı ve Topluma Sanat Götmek .....                                                     | 113        |
| 4.1.2.2. Duvar Resimleri.....                                                                          | 122        |
| 4.1.3. 1990'lar Azınlık Kimliklerin Temsili, İnisiyatifler Ve Katılımcı Sanat Örnekleri .....          | 136        |
| 4.1.3.1 1980'lerde Dünyada Gelişmeler.....                                                             | 140        |
| 4.1.3.2 1980'lerde Türkiye'de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal Yapılanma Ve Kültür ve Sanata Etkileri..... | 142        |
| 4.1.3.3 1990'lar Azınlık Kimliklerin Temsili .....                                                     | 144        |
| 4.1.3.3.1 Sanatçı İnisiyatifleri .....                                                                 | 145        |
| 4.1.3.3.2 Kültürel Aracılar .....                                                                      | 154        |
| 4.1.3.3.3 Kamusal Alanda Karşılaşmalar .....                                                           | 162        |
| 4.1.3.3.4 Dayanışmalar, Mahalle Evleri .....                                                           | 167        |
| 4.1.3.3.5 Performans .....                                                                             | 175        |
| 4.1.3.3.6 Açık Atölye .....                                                                            | 181        |
| <b>5. BÖLÜM .....</b>                                                                                  | <b>190</b> |
| <b>5.1 BEKSULTAN OĞUZ'UN ÇALIŞMALARINDA İZLEYİCİ VE KATILIMCILIK İLİŞKİSİ.....</b>                     | <b>190</b> |
| <b>6. BÖLÜM .....</b>                                                                                  | <b>213</b> |
| <b>6.1 SONUÇ .....</b>                                                                                 | <b>213</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                                                                                   | <b>215</b> |

|                                  |            |
|----------------------------------|------------|
| <b>Kitap / Makale / Tez.....</b> | <b>215</b> |
| İnternet Kaynakları .....        | 223        |
| Ansiklopedi ve Sözlük .....      | 226        |
| Görsel Kaynaklar .....           | 226        |



## RESİM LİSTESİ

|                                                                                                                                                                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 1.</b> Umberto Boccioni, Caricature of the Futurist Serata Held in Treviso, 2 June 1911 .....                                                                                                                       | 8  |
| <b>Resim 2.</b> Gerardo Dottori, Futurist Serata in Perugia, 1914. Ink on paper .....                                                                                                                                        | 9  |
| <b>Resim 3</b> Cabaret Voltaire'in açılışı için Marcel Slodki'nin tasarladığı afiş, 1916.....                                                                                                                                | 10 |
| <b>Resim 4.</b> Marcel Janco, Cabaret Voltaire, 1916.....                                                                                                                                                                    | 11 |
| <b>Resim 5.</b> Poster - Excursions & Visites Dada lère visite: Saint Julien le Pauvre Je udi Avril A 3 h. (Gezinti & Ziyaret:Dada 1. Ziyaret: Saint Julien le Pauvre Perşembe 14 Nisan Saat 15:00).....                     | 16 |
| <b>Resim 6.</b> Breton kilisenin önünde bir manifesto okuyor.....                                                                                                                                                            | 17 |
| <b>Resim 7.</b> Geziden görüntüler.....                                                                                                                                                                                      | 17 |
| <b>Resim 8.</b> The Red stage, Storming of the Winter Palace , mass spectacle, Petrograd, November 1920 (I. M. Bibikova and N. I. Levchenko, comps.,Agitatsionno-massovoe iskusstvo: Oformlenie prazdnestv,Moscow,1984)..... | 21 |
| <b>Resim 9:</b> The Wall of Respect (Photo by Robert A. Sengstacke).....                                                                                                                                                     | 37 |
| <b>Resim 10:</b> Duvar yazısı 'Il est interdit d'interdire / Yasaklamak Yasaktır'.....                                                                                                                                       | 39 |
| <b>Resim 11:</b> Atelier Populaire, Je participe... 1968 Kağıt üzerine serigraf baskı.....                                                                                                                                   | 39 |
| <b>Resim 12.</b> SE, "Cosio d'Arroscia Konferansı", soldan sağa doğru: Guiseppe Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, Walter Olmo.....                                    | 45 |
| <b>Resim 13:</b> Fountain, 1917/1964 , Glazed ceramic with black paint, 15 × 19 1/4 × 24 5/8 in 38.1 × 48.9 × 62.5 cm.....                                                                                                   | 46 |
| <b>Resim 14.</b> Quasar Dia Victor Vasarely 1965.....                                                                                                                                                                        | 48 |
| <b>Resim 15.</b> GRAV – Biennale de Paris, 1963.....                                                                                                                                                                         | 49 |
| <b>Resim 16.</b> GRAV – Biennale de Paris, 1963.....                                                                                                                                                                         | 49 |
| <b>Resim 17.</b> GRAV – Biennale de Paris, 1963.....                                                                                                                                                                         | 49 |
| <b>Resim 18.</b> GRAV – Biennale de Paris, 1963.....                                                                                                                                                                         | 50 |
| <b>Resim 19.</b> GRAV – Biennale de Paris, 1963.....                                                                                                                                                                         | 50 |
| <b>Resim 20.</b> GRAV – Biennale de Paris, 1963.....                                                                                                                                                                         | 50 |
| <b>Resim 21.</b> Guy Debord, <i>The Naked City</i> . Lithography, M.I.B.I., Copenhagen 1957 (Çıplak Şehir. Litografi, Kopenhag).....                                                                                         | 61 |
| <b>Resim 22.</b> Kaprow'un 'Altı Parçalı On Sekiz Happening' için notları.....                                                                                                                                               | 64 |
| <b>Resim 23.</b> 'Altı Parçalı On Sekiz Happening' katılımcıları için talimatlar.....                                                                                                                                        | 64 |
| <b>Resim 24.</b> Altı Parçalı On Sekiz Happening.....                                                                                                                                                                        | 65 |
| <b>Resim 25.</b> Altı Parçalı On Sekiz Happening.....                                                                                                                                                                        | 65 |
| <b>Resim 26.</b> Altı Parçalı On Sekiz Happening .....                                                                                                                                                                       | 65 |
| <b>Resim 27.</b> Altı Parçalı On Sekiz Happening.....                                                                                                                                                                        | 66 |
| <b>Resim 28.</b> Altı Parçalı On Sekiz Happening .....                                                                                                                                                                       | 66 |
| <b>Resim 29.</b> 7000 Meşe - Joseph Beuys.....                                                                                                                                                                               | 69 |
| <b>Resim 30.</b> Joseph Beuys ve katılımcılar .....                                                                                                                                                                          | 70 |
| <b>Resim 31.</b> Joseph Beuys ve katılımcılar .....                                                                                                                                                                          | 72 |
| <b>Resim 32.</b> Joseph Beuys, 7000 Eichen, 1982-ongoing © Joseph Beuys-Artists Rights Society (ARS), New York. Photo Bill Jacobson Studio, New York. Courtesy Dia Art Foundation, New York .....                            | 72 |

|                                                                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 33.</b> Yoko Ono, Cut Piece, 1964, Yamaichi Concert Hall, Kyoto. (Photograph Courtesy Lenono Photo Archive New York).....                | 75  |
| <b>Resim 34.</b> Yoko Ono, Cut Piece, 1964, Sogetsu Art Center Tokyo (Photograph Courtesy Lenono Photo Archive New York).....                     | 75  |
| <b>Resim 35.</b> Yoko Ono Cut Piece, 1965, Carnegie Recital Hall New York (Photograph Minoru Niizuma Courtesy Lenono Photo Archive New York)..... | 76  |
| <b>Resim 36.</b> Yoko Ono, Cut Piece, 1966, Africa Center, London. (Photograph: JohnP. Rosser. Courtesy Lenono Photo Archive, New York).....      | 76  |
| <b>Resim 37.</b> Marina Abramovic "Rhythm 0".....                                                                                                 | 77  |
| <b>Resim 38.</b> Akşam Yemeği Partisi - Judy Chicago.....                                                                                         | 80  |
| <b>Resim 39.</b> Akşam Yemeği Partisi - Judy Chicago.....                                                                                         | 81  |
| <b>Resim 40.</b> Thursday Night Potluck with "The Dinner Party" Workers, 1978. Courtesy of Through the Flower Archive.....                        | 81  |
| <b>Resim 41.</b> Judy Chicago Designing the Entry Banners for "The Dinner Party," 1978. Courtesy of Through the Flower Archive.....               | 82  |
| <b>Resim 42.</b> "The Dinner Party" Workers Painting Names on the Heritage Floor Tiles, 1978. Courtesy of Through the Flower Archive.....         | 82  |
| <b>Resim 43.</b> "The Dinner Party" Needlework Loft, 1977 Brooklyn Museum.....                                                                    | 83  |
| <b>Resim 44.</b> Barbara Steveni.....                                                                                                             | 89  |
| <b>Resim 45.</b> Hille Fellowship, 1970 Poly Wheel – Robin Day stacking chairs. 212 chairs circle.....                                            | 90  |
| <b>Resim 46.</b> Hille Fellowship, 1970 Poly Wheel – Robin Day stacking chairs. 212 chairs circle.....                                            | 91  |
| <b>Resim 47.</b> Floyd Road Mural.....                                                                                                            | 96  |
| <b>Resim 48.</b> Floyd Road Mural detail.....                                                                                                     | 97  |
| <b>Resim 49.</b> Gentle Giant / Gulliver.....                                                                                                     | 98  |
| <b>Resim 50.</b> Gentle Giant / Gulliver.....                                                                                                     | 98  |
| <b>Resim 51.</b> Gentle Giant / Gulliver.....                                                                                                     | 99  |
| <b>Resim 52.</b> Easterhouse Mosaics.....                                                                                                         | 100 |
| <b>Resim 53.</b> Halkevi.....                                                                                                                     | 107 |
| <b>Resim 54.</b> Gazete K     .....                                                                                                               | 107 |
| <b>Resim 55.</b> Narmanlı Han, Mimoza   apka Mağazası   n   8 Ekim Pazar 1933.....                                                                | 109 |
| <b>Resim 56.</b> Sergi a  ılı   davetiyesi.....                                                                                                   | 110 |
| <b>Resim 57.</b> Nuri İ  em, Yolculuk Var, 1941.....                                                                                              | 112 |
| <b>Resim 58.</b> Devrimci Afiş Atölyesi.....                                                                                                    | 118 |
| <b>Resim 59.</b> Halka Dönük Eēitim İ  in İşgal.....                                                                                           | 119 |
| <b>Resim 60.</b> 6.Filo protestosu.....                                                                                                           | 120 |
| <b>Resim 61.</b> Protesto y  r  y    .....                                                                                                        | 120 |
| <b>Resim 62.</b> D  SK Dayan    ma Fonu i  in sergisi davetiyesi.....                                                                             | 124 |
| <b>Resim 63.</b> Cihat Aral, <i>İ     Analar ve Çocukları</i> , 1976.....                                                                        | 126 |
| <b>Resim 64.</b> Yusuf Taktak, <i>İki D  nya</i> , 1976 (saldırı sonrası g  r  n  m).....                                                         | 129 |
| <b>Resim 65.</b> Yusuf Taktak, <i>İki D  nya</i> , 1976, İ   hazırlıē .....                                                                       | 130 |
| <b>Resim 66.</b> Orhan Taylan, Prometheus, 1976.....                                                                                              | 131 |
| <b>Resim 67.</b> Avni Memedoē lu, İsimsiz, 1976.....                                                                                              | 132 |
| <b>Resim 68.</b> Gülsün Karamustafa, duvar resmi, 1976.....                                                                                     | 133 |
| <b>Resim 69.</b> Solda Zehra Aral ve izleyiciler. Saē da saldırı sonrası resmin son hali.....                                                     | 133 |
| <b>Resim 70.</b> Zehra Aral, İsimsiz, 1976.....                                                                                                   | 134 |
| <b>Resim 71.</b> Figen Aydıntaşbaş, i   hazırlıē , Antalya Bölge Müzesi, 1976.....                                                           | 134 |

|                                                                                                                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 72.</b> Figen Aydıntaşbaş duvar resminin kartpostalı Kaynak: SALT Araştırma.....                                                                                                                  | 135 |
| <b>Resim 73.</b> 13. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali Resim ve Heykel Sempozyumu ile ilgili haber, Antalya Festivalinde resim ve heykeller taşlanıp parçalanıyor.....                          | 135 |
| <b>Resim 74.</b> Oda Projesi, Piknik, Galata, İstanbul, 2004.....                                                                                                                                          | 146 |
| <b>Resim 75.</b> Piknik.....                                                                                                                                                                               | 146 |
| <b>Resim 76.</b> Mahalleliler sorunlarını anlatıyor.....                                                                                                                                                   | 149 |
| <b>Resim 77.</b> Su Yücel Resim Atölyesi.....                                                                                                                                                              | 149 |
| <b>Resim 78.</b> Çocuk Gözüyle Sulukule Atölyesi, Tansel Atasagün Fotoğraf Atölyesi.....                                                                                                                   | 150 |
| <b>Resim 79.</b> ‘Çocuk Gözüyle Sulukule’Tansel Atasagün Fotoğraf Atölyesi.....                                                                                                                            | 150 |
| <b>Resim 80.</b> Gülsuyu-Gülensu Dükkanı bileşenleri.....                                                                                                                                                  | 156 |
| <b>Resim 81.</b> Gülsuyu Gülensu Dükkanı, Seyyar Vitrin sergisi.....                                                                                                                                       | 157 |
| <b>Resim 82.</b> Dükkan’ın Uzun Süreli Misafirleri: Grupo Etcetera, Çocukların Dilinde Zaferin Adı, performatif eylem, 2010.....                                                                           | 158 |
| <b>Resim 83.</b> Cuma Sohbetleri, Canan Şenol.....                                                                                                                                                         | 158 |
| <b>Resim 84.</b> Dükkan’da Cuma Buluşmaları 11, “Değişen İstanbul Tahayyülleri”, Derya Özkan ve Yücel Demir. 2010.....                                                                                     | 159 |
| <b>Resim 85.</b> Dükkan’ın Uzun Süreli Misafirleri: Burak Delier, Başka Bir Mimarlık Mümkün mü? Proje kapsamında yapılan çalışmalarda mahalleliden gelen bir öneri, “Mobese kamerası şemsiyesi”. 2010..... | 159 |
| <b>Resim 86.</b> ‘Başka Bir Mimarlık Mümkün mü?’ proje önerileri.....                                                                                                                                      | 160 |
| <b>Resim 87.</b> 23 Nisan etkinliği.....                                                                                                                                                                   | 160 |
| <b>Resim 88.</b> Ahşap Tünek, Fotoğraf, Laleper Aytek .....                                                                                                                                                | 163 |
| <b>Resim 89.</b> Ahşap Tünek, Fotoğraf, Laleper Aytek.....                                                                                                                                                 | 164 |
| <b>Resim 90.</b> Kent Bostanı.....                                                                                                                                                                         | 165 |
| <b>Resim 91.</b> Kamusal Çalışma ve Oyun Alanı Heykeli İstanbul.....                                                                                                                                       | 165 |
| <b>Resim 92.</b> Don Kişot Sosyal Merkezi.....                                                                                                                                                             | 170 |
| <b>Resim 93.</b> Bombalara Karşı Sofralar etkinlik afişi.....                                                                                                                                              | 170 |
| <b>Resim 94.</b> Duvar resimleri.....                                                                                                                                                                      | 171 |
| <b>Resim 95.</b> Performans.....                                                                                                                                                                           | 171 |
| <b>Resim 96.</b> Felsefe Semineri.....                                                                                                                                                                     | 172 |
| <b>Resim 97.</b> Hareket Atölyesi 22 Eylül 2014 Hareket Atölyesi.....                                                                                                                                      | 172 |
| <b>Resim 98.</b> Sergi afişi ve sergiden görünüm.....                                                                                                                                                      | 172 |
| <b>Resim 99.</b> Atölye çalışmaları ve fanzin sergisi.....                                                                                                                                                 | 173 |
| <b>Resim 100.</b> Caferağa Mahalle Evi.....                                                                                                                                                                | 173 |
| <b>Resim 101.</b> Caferağa Mahalle Evi.....                                                                                                                                                                | 173 |
| <b>Resim 102.</b> Jacques Ranciere Don Kişot işgal evinde.....                                                                                                                                             | 174 |
| <b>Resim 103.</b> Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, performans, Fatih, 2008.....                                                                                                                           | 176 |
| <b>Resim 104.</b> Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, performans, Fatih, 2008.....                                                                                                                           | 176 |
| <b>Resim 105.</b> Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, performans, Kadıköy, 2008.....                                                                                                                         | 177 |
| <b>Resim 106.</b> Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, performans, Üsküdar, 2008.....                                                                                                                         | 177 |
| <b>Resim 107.</b> Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, performans, Beşiktaş, 2008.....                                                                                                                        | 177 |
| <b>Resim 108.</b> İnsel İnal, İnce Örgü Teknikleri, performans, 2005.....                                                                                                                                  | 180 |
| <b>Resim 109.</b> Mine Çelengil Göker’in çalışması ve Mavi Sandalye.....                                                                                                                                   | 182 |
| <b>Resim 110.</b> Kuzguncuk’la İç İç Etkinliği Kapsamında Bostan Çocuk Atölyesi.....                                                                                                                       | 183 |
| <b>Resim 111.</b> Kahvehane.....                                                                                                                                                                           | 183 |
| <b>Resim 112.</b> Atölyesini açan sanatçılardan Füsun Onur.....                                                                                                                                            | 184 |
| <b>Resim 113.</b> Gülgün Üçyiğit, Seramik Yerleştirme Sergilendiği Yer: Kuzguncuk Bostanı.....                                                                                                             | 184 |

|                   |                                                                       |     |
|-------------------|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 114.</b> | Sokak, Gönül Karakan’a ait çalışma.....                               | 185 |
| <b>Resim 115.</b> | Açık Stüdyo Günleri afişi.....                                        | 186 |
| <b>Resim 116.</b> | Açık Stüdyo Günleri ziyaretçiler.....                                 | 187 |
| <b>Resim 117.</b> | Açık Stüdyo Günleri ziyaretçiler.....                                 | 187 |
| <b>Resim 118.</b> | Açık Stüdyo Günleri, 2019.....                                        | 188 |
| <b>Resim 119.</b> | Open Sesame   Sesam luk dig op   Aarhus, Denmark.....                 | 191 |
| <b>Resim 120.</b> | Atölye katılımcılarının çalışmaları.....                              | 191 |
| <b>Resim 121.</b> | Enstalasyon ‘Oyun’, 2010.....                                         | 193 |
| <b>Resim 122.</b> | Enstalasyon ‘Oyun’, 2010.....                                         | 193 |
| <b>Resim 123.</b> | Barış İçin Müzik.....                                                 | 195 |
| <b>Resim 124.</b> | Beksultan Oğuz, Resim atölyesi .....                                  | 196 |
| <b>Resim 125.</b> | Sipel Çelik, Melis Erselcan.....                                      | 197 |
| <b>Resim 126.</b> | Esra İrem Seçkin, Onur Yıldız, Zeynep Simay Al, Tarık Celik Evcı..... | 197 |
| <b>Resim 127.</b> | Tarık Celil Evcı, tuba.....                                           | 198 |
| <b>Resim 128.</b> | Resul Demirezen, tuba.....                                            | 198 |
| <b>Resim 129.</b> | Özlem Çoban.....                                                      | 199 |
| <b>Resim 130.</b> | Zeynep Simal Al, Zeynep Eda Güller.....                               | 199 |
| <b>Resim 131.</b> | Dicle Kıpırtı, Esra İrem Seçkin .....                                 | 200 |
| <b>Resim 132.</b> | Ela Esma Arsal, Şevval Ak.....                                        | 200 |
| <b>Resim 133.</b> | Şule Taşova, İlayda Özen.....                                         | 201 |
| <b>Resim 134.</b> | Adad Abdülrazak, Resul Demirezen.....                                 | 201 |
| <b>Resim 135.</b> | Heyt Be! Fanzin ekibi, fanzin atölyesi.....                           | 202 |
| <b>Resim 136.</b> | Katılımcıların ürettiği fanzinler.....                                | 204 |
| <b>Resim 137.</b> | Hazal Anık, videodan bir kare.....                                    | 205 |
| <b>Resim 138.</b> | Bayram Eren Kurt ve Tarık Celil Evcı, videodan bir kare.....          | 205 |
| <b>Resim 139.</b> | Zeynep Simay Al, videodan bir kare.....                               | 205 |
| <b>Resim 140.</b> | Beksultan Oğuz, Melodiye İlk Adım, defter, 2017.....                  | 208 |
| <b>Resim 141.</b> | Katılımcılar ve mini konser.....                                      | 209 |
| <b>Resim 142.</b> | Sergiden görünüm.....                                                 | 209 |
| <b>Resim 143.</b> | Beksultan Oğuz, Seramik atölyesi, 2019.....                           | 211 |
| <b>Resim 144.</b> | Katılımcı çalışmaları, enstalasyon, 2019.....                         | 211 |
| <b>Resim 145.</b> | Katılımcı çalışmaları.....                                            | 211 |
| <b>Resim 146.</b> | Katılımcı çalışması, Ebru Atilla Sağan.....                           | 212 |
| <b>Resim 147.</b> | Katılımcı çalışması, Zeplin.....                                      | 212 |

## 1. BÖLÜM

### GİRİŞ

Bu tez çalışması Katılımcı Sanat pratiklerini toplumsallık-bireysellik karşıtlığı üzerinden ele almaktadır. Bu nedenle bunların tarih içerisindeki gelişimine değinir. Romantizm’den başlayarak gelişen birey merkezli, dehaya özgü, orijinal ve biricik sanat yapıtı tanımına karşı 20. yüzyıl başlarından itibaren geliştirilen ve bu tanımları bozacak üretim biçimleri ve stratejileri içerisinde, sanat-izleyici ilişkisini değiştirmeyi hedefleyen katılımcılığı, bunun özellikle 1968 sonrası ve Türkiye, İstanbul bağlamında 1990 sonrası izlerini araştırmayı amaçlamaktadır.

Sanatta ‘katılımcılık’ sanat eseri ve izleyici, sanatçı ve halk arasında dönemin düşünce yapısı, ideolojik belirleyiciler nedeniyle değişiklik gösterir. Katılımcılığın bu anlamda ayırt edici yanı sanatın toplumsal işlevi ve bağıyla ilişkilenebilir olmasıdır. Çünkü katılımcılık bir yandan bireysel izleyicinin sanat ürünü ile ilişkisini ‘bakan kişi’ olmaktan çıkarırken diğer yandan bir toplumsallaşmayı gerektirir. Bu toplumsallaşma, toplumsallaşmanın her türünde olduğu gibi, politik nitelikler taşıy ve manipülasyonlara da açıktır.

Katılımcılık temelde Marksist eğilimli, kolektivizmle de bağlantılı bir tutum olmakla birlikte yakın zamanın neo-liberal kültür politikaları içinde önemli yer tutar. Neo-liberal politikalar “ulusal ekonomiler, otarşik bloklar ve devlet güdümlü kapitalizm çağı” yerine “küresel ekonominin, ulus devletlerin kontrolü dışındaki uluslararası bankalarla çokuluslu şirketlerin egemenliğine girdiği yeni bir çağı” getirmiştir (Faulkner, 2014 s.263).<sup>1</sup> Dolayısıyla sanatın da çokuluslu şirketlerin himayesinde bienaller, fuarlar ile küresel bir oluşum haline geldiği görülür. Devlet açısından bu gelişmede sanat, serbest ticaretin toplumsal birlik üzerindeki yıkıcı etkilerini dengelemeye çalışmasına yardımcı olurken, şirketler açısından reklamla sağlanamayacak marka bağımlılığı yaratmasında yardımcı konumda yer alır (Stallabrass, 2010, s.117).

---

<sup>1</sup>Neil Faulkner (1958) İngiliz arkeolog, tarihçi, yazar, öğretim görevlisi, yayıncı ve politik aktivisttir.

Irmgard Emmelhainz, neoliberalizmi “özellikleri şekillendiren, sanata ve kültüre nüfuz eden, insanları hem farklılaştıran hem birörnekleştiren, yaşamları ve arzuları kalıba döken bir *duyarlılık* olarak” tanımlamaktadır.<sup>2</sup> Bu duyarlılık çerçevesinde empati ve duygudaşlık kavramlarının vurgulandığını, “yeni Öteki”nin sınırlarını çizdiğini belirtir. Buna göre; “Öteki’ne “yardım etmek”, bir “toplumsal sorumluluk” veya toplumsal çalışma olarak yapılandırılır ve mevcut kapitalist sistemin azınlık kimliklerinin (etnik kimlikler, cinsel kimlik, kadınlar, siyahlar, göçmenler, mahkumlar, çocuklar, ekolojistler, evsizler vb.) temsiliyetine odaklanarak “hoşgörü, saygı, diyalog, şeffaflık ve işbirliği gibi kişisel ve yönetsel pratikleri yayma anlamı” taşıdığını söyler. 1990’larla birlikte katılıma ve işbirliğine dayalı sanatsal pratiklere ilginin arttığı görülür. Bu dönemin katılım sağlanan sanat yaklaşımları; “*sosyal içerikli sanat, topluluk temelli sanat, deneysel topluluklar, diyalojik sanat, littoral sanat (kurum dışı sanat), müdahaleci sanat, katılımcı sanat, iş birliğine dayalı sanat, bağlamsal sanat ve yakın zamanlarda sosyal pratik*”, kamu sanatı, yeni tip kamusal sanat olarak adlandırılmışlardır. Performans sanatı ve sokak sanatı da katılım sağlanan sanat türleri arasındadır (Bishop, 2018, s.9). “Sosyal ortamda gerçekleşen veyahut kendi ‘sosyal ortamını’ kurgulayan, izleyicinin sanatçı ile işbirliği yapmasına dayanan” sanat örnekleri ise İlişkisel Estetik başlığında Nicolas Bourriaud tarafından kuramsallaştırılmıştır (Antmen, 2010).

*“Katılımcı sanat, izleyici ile yaratıcı süreçlerde direkt olarak temas eden bir sanat formunu tarif eden bir kavramdır. Böylece izleyici olayın, durumun katılımcısı olur”*  
(<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art>).

Sanat-izleyici ilişkisinin değişiminde, katılımcı formaların ortaya çıkmasında; hayat-sanat ilişkisini güçlendirme, farkındalık yaratmak, toplumsal dönüşüm, sanat ve gündelik hayatın ilişkilenebilirliği, toplumsal bağ güçlendirme, toplumsal eşitlik, halka sanat götürmek, toplumsal iyilik, demokratikleşme, toplumsal dayanışma gibi idealler geniş bir yelpazede sıralanabilirken günümüzde ise şirketlerin güven geliştirme stratejileri olarak ‘sanatın araçsallaştırılması’ da eklenmiştir.

Katılımcı uygulamalara; “Leonore Annenberg Prize for Art and Social Change” (ABD), ilk ödülleri Jeanne van Heeswijk, Mel Chin, Pablo Helguera gibi sanatçıların aldığı

<sup>2</sup> Detaylı bilgi için bkz: Emmelhainz, I. ‘Neoliberalizm ve Sanatın Özerkliği’ başlıklı makale.

International Award for Participatory Art (İtalya) gibi ödüller verilir. Çeyrek asırdan daha uzun bir geçmişe sahip New York Public-Art Organization Creative Time bu konu üzerine Creative Time Summit başlığı altında konferanslar, oturumlar düzenlemektedir. 2016 yılında ise Guggenheim Müzesi, Edmond de Rothschild Foundation ‘Guggenheim Social Practice’ inisiyatifi için fon sağlamıştır. Bu gelişmeler post-modern bir hamle, kültür endüstrisi stratejilerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Bishop, 2018). Oysa sanat-izleyici ilişkisinin tarihsel değişimi göz önünde bulundurulduğunda Katılımcı Sanat’ın “piyasanın güdümünden, kurumsal hiyerarşiden uzak duran bir özgürleşme çabası olarak ortaya çıktığı” görülmektedir (Sönmez, 2018).

Türkiye’de ise 1980 yılında yaşanan askeri darbe, Özal Dönemi’nde serbest piyasa ekonomisine geçiş, 1990’larla birlikte başlayan göç doksanların siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel ortamını değiştiren etkenler olmuştur. Neo-liberal politikalarla “çok kültürlülük, etnik, cinsel, kültürel kimlik ve melez kültür gibi olguların gündeme gelmeye başladığı”, bu olguların yanısıra göç, sınıfsal farklılık, kamusal alan, kentsel dönüşüm konularının sanatın konusu olarak karşımıza çıktığı görülmektedir (Hasgüler, 2013 s.19). Azınlık kimliklerin temsili, haklarının iadesi, demokratikleşme, eşitlik gibi taleplerin biraradalıkları, kolektif çalışmaları, dayanışmayı doğurduğu görülür. Dolayısıyla bu idealler çerçevesinde ortaya çıkan katılımcı sanat pratiklerinde geleneksel sanat – izleyici ilişkisindeki hiyerarşi yerini daha paylaşımcı, daha demokratik, yatay hiyerarşiye bırakma yönündedir.

1992 yılında 3. İstanbul Bienali’nde Gülsün Karamustafa göç olgusunu ele aldığı ‘Mistik Nakliye’ entalasyonunu izleyicinin hareket ettirebileceği metal sepetlerden oluşturmuştur. Sarkis’in 1995’te 4. Uluslararası İstanbul Bienali’ndeki ‘Pilav ve Tartışma Yeri’ başlıklı yapıtı, bienale katılan sanatçıların ve ziyaretçilerin biraradalığını sağlayan bir arenadır. Oda Projesi sanatçı inisiyatifi 1997 yılında Galata semtinde kiraladıkları apartman dairesinin bir odasını, bulundukları mahallenin sakinleri ile geliştirdikleri ilişkiler doğrultusunda 2000 yılında mahallelinin ve farklı disiplinlerden sanatçıların davet edildiği kolektif bir üretim alanı olarak açmışlardır. 1990’ların ortalarından itibaren katılım sağlamaya yönelik estetik anlayış, dönemin çoğulculuk anlayışı çerçevesinde ilgi görmeye başlamıştır. İnisiyatifler, kültürel araçlar dışında performatif etkinlikler, izleyiciyi dönüştürme aracılığıyla kamusal alanın olanaklarını değiştirmeye yönelik etkinlikler vb.

oluşumlar sıralanabilir. Çalışmanın dördüncü bölümünde yer verilmektedir. Katılım dereceleri birbirinden farklı olarak gelişen bu çalışmalarda sanatçı, geneksel sanat-izleyici ilişkisi yerine, izleyiciliğin sınırlarını genişleten, bazen eşitleyen bir tavrı koyar. Bu anlamda form bir idealin gerçekleştirilmesi ile ilintili bir şekilde çeşitlenmekte ve bunun üzerinden şekillenmektedir. Katılımcı sanat yaklaşımında katılımın; fiziksel katılım, yazı ve diyalog ile sağlanması beklenmektedir. Katılım içeren çalışmalar bir durum, olay, performans veya bir duvar resmi (mural) gibi herhangi bir sanat biçimi olabilir. Bu sanat formları belgesel, fotoğraf, video veya bir metindir. Bu sanat biçimlerinde disiplinlerarası bir özellik de görülmektedir. Üretim sürecinde katılımcı yelpazesinde; bireysel sanat izleyicisi, mahalle meclisleri, mahalle dayanışmaları, sanat-dışı gruplar gibi çeşitli gruplar da bulunmaktadır.

Bu tür bir yaklaşımın Yorumbilim<sup>3</sup> (hermeneutics) bağlamında öne sürülmüş bir kuram olan *Alımlama Estetiği Kuramı* ile ilişkili olduğu iddia edilir. 1960’ların sonlarına doğru ortaya çıkan bu yaklaşımın teorisyenleri arasında Wolfgang Iser (1926-2007), Hans-Robert Jauss (1921-1997) ön plana çıkar (Kavalcı, 2017). Edebiyatta anlam sorununu araştıran bu kuramda vurgu okur üzerinedir. Modernizmin “dayattığı tek anlamlılığı kıran”, “okur denilen kalabalık bir kitlenin çoğulculuğunu” göz önünde bulunduran, anlamı “ne yalnızca yazarda ne de yalnızca metinde aranıp bulunacak bir şey” olmaktan çıkaran bir anlayıştır (Moran, 2014, s. 240-241, aktaran: Kavalcı). Dolayısıyla Katılımcı Sanat; “*üretim sürecinde sanat yapıtı - izleyici ilişkisini konu edinmesiyle alımlayıcı merkezli yaklaşım biçiminin Alımlama Estetiği Kuramı savlarının dayanakları arasındadır. Kuramsal temeller alımlayanın yapıt karşısında duygularını, çıkarımlarını önemseyen bir görüş üzerinedir. Sanat yapıtıyla iletişime geçen, onu kavrayanın düşüncelerini ve duygularını odağa alır*” (Ötgün, 2009).

Katılımcı pratiklerin yöntemleri ile ortaya çıkan toplumsallaşma, *Toplum Merkezli Yaklaşım*’ı vurgulanması gereken bir konu olarak karşımıza çıkarır. Sanat-toplum ilişkisi bağlamında izleyicinin konumu 19. Yüzyılda ortaya çıkan ‘sanatı açıklamada yansıtma kavramını kullanan ve çift yönlü ilerleyen ‘Marksist Estetik’ düşüncesi ile ilişkili olduğu

---

<sup>3</sup> Yazı ile saptanmış ve yaşamla ilgili olgu ve durumları anlamaya yönelik sanat öğretisi ‘yorumbilim’ (Hermeneutik) olarak adlandırılır (Sayın. 1999. S.11).

görülmektedir. ‘Marksist Estetik’; Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895) ve Georgiy Plehanov (1856-1818) gibi düşünürlerin görüşlerinden hareketle ekonomik temelli bir yapıya oturtulan dönem ve 1934’te Sovyetlerde resmi estetik anlayışı olarak tanımlanan "Toplumcu Gerçekçilik" adını aldığı dönem olarak ikiye ayrılır (Ötgün, 2009). Kuramsal temellere ikinci bölümde yer verilmektedir.

Claire Bishop (d.1971) ‘Yapay Cehennemler’ kitabında Katılımcı Sanat ve izleyici politikasını belirleyen üç tarihsel dönemeçten bahseder. Bunları; “1917 civarında Avrupa’daki tarihsel avangard!’ 1968’e yol açmış ‘neo’ avangard denen hareketler” ve “1989 yılında komünizmin çöküşü” olarak belirlemektedir (Bishop, 2018, s11). Teorik alt yapısının ‘Walter Benjamin, Michel de Certeau, Sitüasyonist Enternasyonal, Guy Debord, Paulo Freire, Deleuze ve Guattari ve Hakim bey’in fikirlerinde aranmakta olduğunu ifade eder (a.g.e., s.19). 1960/8 sonrası estetik dil; sonuç ürün süreç, kolektiflik, geçicilik kalıcılık, anonimlik, nesnesiz sanat olarak dönüşüme uğramıştır.

“1917 civarında Avrupa’daki tarihsel avangard”<sup>4</sup> olarak adlandırdığı ilk dönemeçte başlıca eleştirilerin; sanat kurumlarına, sanatın ve sanatçının burjuva toplumundaki ayrıcalıklı konumuna ve dönemin genel sanat algısı üzerine olduğu görülür. Dolayısıyla bütün bu yapıyı yıkmak, sanat-hayat bütünlüğünü sağlamak gibi ideallerle bir tavır geliştirmişlerdir. Bu tavır, sanatın yapısının ve sanat-izleyici ilişkisindeki genel anlayışın değişmesinde önemli bir yer bulur. Bu giriş bölümünde, bu eleştiriler çerçevesinde ‘izleyiciye’ yöneltilen bakış, izleyici algısı, izleyici algısını değiştirmeye dair yöntemler ele alınmakta, izleyicilikten katılımcılığa geçişte dönemin belirleyicileri araştırılmakta ve örneklerle yer verilmektedir.

Katılım içeren sanat pratiklerinin 1960 sonrası estetik bir dile dönüşmesinin düşünsel temellerinin bu dönemde atıldığı görülmektedir. Postmodernizmin söylemleri ile güçlenen

---

<sup>4</sup> Burada Bürger’in “tarihsel avangard” tanımı temel alınmaktadır. “Bürger, “tarihsel avangard” teriminden kastını şöyle açıklamıştır: ‘tarihsel avangard hareketleri’ kavramı, öncelikle dadaizm ile sürrealizmin erken dönemine atıfta bulunur; ama aynı ölçüde, Ekim Devrimi sonrası Rus avangardına da ilişkindir. Bu hareketlerin ortaklığı, aralarında yer yer muazzam farklar olmasına rağmen, hepsinin, daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürlerini değil, o sanatı toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir. En uç örneklerinde, başat hedefleri burjuva toplumunda geliştiği şekliyle sanat kurumudur. Aynı şey, somut incelemelerle ortaya çıkarılması gereken birtakım kısıtlamalarla, İtalyan fütürizmi ile Alman ekspresyonizmi için de geçerlidir”(Mauro, 2016)

katılımcı politikalar ‘modernizm’in dayattığı dünya algısına karşı çıkışın yöntemlerini barındırır. Bu iki anlayış şu şekilde ifade edilmektedir:

*“Genellikle pozitivist, teknoloji merkezli ve rasyonalist eğilimli olarak algılanan evrensel modernizm, doğrusal gelişmeye ve mutlak doğrulara inançla, toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla ve bilgi üretimin standartlaşmasıyla özdeşleştirilir. Buna karşıt olarak, postmodernizm, “kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında heterojenliği ve farklılığı özgürleştirici güçler” olarak öne çıkarır. Parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel (ya da sevilen deyimle) “bütüncül” (totalizing) söylemlere karşı derin bir güvensizlik, postmodernist düşüncenin temel özellikleridir” (Harvey, 2003, s.21).*

Birbirine karşıt<sup>5</sup> bu iki anlayışta *tarihsel avangardın* katılımcı uygulamaların düşünsel temellerini oluşturduğu iddiası David Harvey’in ‘modernizm’ tanımını<sup>6</sup> açıklarken vurguladığı ‘yaratıcı yıkma’ özelliği üzerinden ilişkilendirilebilir. Harvey, Baudelaire’in; *“Modernite, anlık olandır, geçip giden, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir”* tanımını inceler. Aydınlanma düşüncesinin<sup>7</sup> ‘insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez niteliklerini ortaya çıkarma amacı’ ve gelenekten kopuşu sağlamak için ‘yıkım’ özelliğinin çelişkili biraradalığından bahseder ve şöyle sormaktadır: *“...daha önce yapılmış olan birçok şeyi yıkmaksızın yeni bir dünya nasıl yaratılır?”* (a.g.e. s.23-29). Yıkımın ‘yaratıcı’ özelliği üzerinde durur. ‘Yaratıcı bir şekilde yıkıcı’ olmanın modernizm düşüncesinin ‘süreklilik duygusunu’ kesintiye uğrattığını ifade etmektedir. Dolayısıyla tarihsel avangardın yönelttiği eleştirilerin etkisi, “sanat-hayat arasındaki ikiliğini yok etme ideali postmodernizmle bağlandığı nokta olarak” görülmektedir (Hasgüler, 2013, s.26).

Sanat-izleyici ilişkisinde; “geleneksel olarak, bir galeriye ya da bir tiyatroya giden kişinin rolü, bir seyirci ya da seyirci rolü olarak tanımlanmıştır. Galeriye giden kişi orada sergilenen eserleri uzak ya da yakın mesafelerden ama onlara hiç dokunmadan izler”

<sup>5</sup> Lyotard için postmodernizm ve postmodernite gibi terimlerle açıklanan süreç, modernitenin reddedilmesi olmayıp, onun yeniden yazılmasıdır (bkz: Lyotard: Fark Ve Çokluğun Anlatısı Postmodernite, Yrd.Doç.Dr. Sinan Kılıç)

<sup>6</sup> Modernizm’in tanımına dair tartışmalar konu bütünlüğünü sağlamak için kapsam dışı bırakılmıştır. Harvey’in “Postmodernliğin Durumu” adlı yapıtında ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır.

<sup>7</sup> “Nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme (...) amaç, özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi yolunda kullanmak” (Harvey, 2003, s.25).

(Lichte, 2016, s.15). Böyle bir tanımda izleyici -zihinsel bir etkinlik, seyredenin algısı, aklı, duyuları, görsel okuryazarlığı dikkate alınmadığında- ‘pasif, edilgen’ bir portreyi çağırıştırır. Bu çağrışım dolayısıyla fiziksel katılımın, fiziksel tepkinin ‘aktif ve etken’ olma ile özdeşleştirildiği söylenebilir. Böylesi bir özdeşleştirme Fütürist ve Dada sanatçılarının izleyici ile olan ilişkisinde gözlemlenmektedir.

İzleyiciyle yanyana geline, doğrudan ilişki kurulan yöntemlerin ortaya çıkmasında sanat-siyaset ilişkisi ön plana çıkar. Fütürizm’in ‘yeni bir hayat’ kurma, Dada Hareketi’nin ‘sanat-hayat bütünlüğünü gerçekleştirme’ idealleri ve bu idealleri izleyici ile doğrudan paylaşma çabasına girmişlerdir. Dolayısıyla izleyici ile yanyana geldikleri performans varyeteliklerinin düzenlendiği ‘Fütürist Akşamları’ (Suare, serate, soirée) ve ‘Cabaret Voltaire’in çıkışını sağladığı görülmektedir. Bu tez çalışmasında sanatta katılımcı yaklaşımın temelde kapitalist yaşam koşullarına karşı geliştirildiği, daha eşitlikçi, demokratik, kolektif ve paylaşımcı bir yaşam arzusunun bulunduğu vurgusu yapılmaktadır. Fütüristler modernist bir yaşam ideali ve militarizmi desteklemeleri ile ayrılır. Bu ideallerini yayma çerçevesinde oluşturdukları ‘Fütürist Akşamları’, geleneksel sanat izleyicisi anlayışını kırma yönünde ilk örnek olduğu için yer almaktadır.

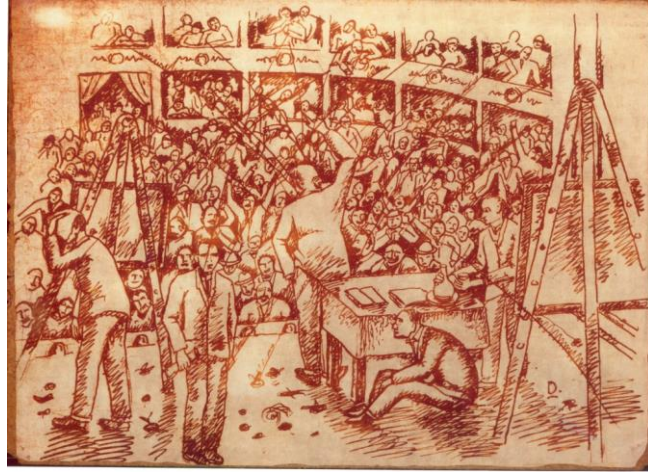
Fütürizm, I. Dünya Savaşı öncesinde İtalyan şair, romancı, oyun yazarı ve yayın yönetmeni Filippo Tommaso Marinetti’nin (1876 - 1944) öncülük ettiği bir akım olarak ortaya çıkmıştır. ‘*Savaşı ve militarizmi öven*’ Marinetti, ‘*Yeni bir hayat*’ için geleneğin ve geçmişin temsillerine karşı çıkma ve yıkma çağrısında bulunmaktadır (Artun, 2010, s.103). Henri Bergson’un (1859 – 1941) dinamizm ve akışkanlık teorilerinden etkilenen Marinetti, geleneğin temsillerine karşı hız, ses, hareket, dinamizm, teknoloji, makineler gibi modern yaşam temsillerini koymaktadır. Marinetti, ‘uyuşuk’ diye tanımladığı halkı uyandırmayı amaçlar ve yazdığı manifestoda “sanatçının sokağa çıkması, halka karışması, Fütürist dünya görüşünü kitlelere yayma çağrısı yapar (...) fütürist sanatçılar halkla doğrudan karşılaşmasının en kestirme yolu olarak görülen tiyatro sahnesi”ni seçmişlerdir (Antmen, 2010, s.65-70). Marinetti’ye göre; “*izleyicinin aktif bir şekilde katılımı, geleneksel sanat anlayışının sonudur*”(Bishop, 2018).

Fütürist Akşamları ilk olarak 12 Ocak 1910 yılında Avusturya – İtalya sınırındaki Trieste’de gerçekleştirilir. Umberto Boccioni (1882 – 1916), Carlo Carrà (1881 - 1966) ve

Luigi Russolo (1885 - 1947) gibi görsel sanatçılar suarelere katılmaya başlar (8 Mart 1910, Chiarella, Turin). “Bu tür gösterilerin birinde Carlo Carra’nın “Patates fırlatacağınıza bir fikir ortaya atın, aptallar!” diye bağırıldığı Marinetti’ninse ‘Yuhalanmanın hazzı’ başlıklı bir manifesto yazıp okuduğu bilinmektedir. Fütüristler bu tür akşamlarda Avusturya bayrağı yakmak gibi siyasi hareketlerin yanı sıra şiirler okumuşlar, şarkılar söylemişler ve ‘gürültü müziği’ nden oluşan alternatif konserler düzenlemişlerdir” (Antmen, 2010 s.69). Sanatçılar izleyicileri aşağılama, tahrik ve şok etme biçimleri ile izleyici manipüle eden yöntemler kullanmaktadırlar. “Seyirciyi sadece şok etkisiyle ve kışkırtıcı güçlerle aktöre dönüştüren, diğer seyircilerin ve organiztörlerin onu sinirlendirdiği, tahrik ettiği, eğlendirdiği veya art niyetli duygularla izlediği, sanatsal bir gösteri söz konusudur” (Lichte, 2016, s.20). Performanların yapısından da anlaşılacağı gibi geleneksel izleyici ‘pasif ve edilgen’ kabul edilmekte ve provokatif performanslarla ‘aktif ve etken’ konuma getirilmesi amaçlanmaktadır. Şiddet, yıkım, kışkırtma ve aşağılama içeren bu yöntemlerin tekrarlarında izleyici de kendi isteğiyle karşılık verir. Fütüristlerin sanat aracılığı ile toplulukları bir araya getirdiği, kendi fikirlerini paylaştığı bir topluluk yarattığı görülmektedir.



**Resim 1:** Umberto Boccioni, Caricature of the Futurist Serata Held in Treviso, 2 June 1911. Ink on paper



**Resim 2:** Gerardo Dottori, Futurist Serata in Perugia, 1914. Ink on paper.

Dada Hareketi'nin<sup>8</sup> ve Cabaret Voltaire'nin kurucusu Hugo Ball (1882 – 1927) savaş karşıtı şair, müzisyen, oyun yazarı ve sol görüşlü bir siyasal yorumcudur. Dada Hareketi'nde kapitalist koşulların toplum ve sanat üzerindeki yıkıcı etkilerine karşı çıkılır. Toplumsal düzende yabancılaşmayı, kaosu ve savaşı doğuran kapitalist sistemin sanat ve sanatçıya biçtiği ayrıcalıklı konumla metalaştırmasına karşı dada sanatçıların 'sanatla hayatı birleştirme' yönündeki yöntemleri Fütürist'lerle benzerlik taşımaktadır. Ball, şair ve performansçı Emmy Hennings (1885 – 1948) ile beraber Almanya'dan ayrılıp Birinci Dünya Savaşı'nda tarafsızlığı seçen İsviçre'ye yerleşmiş ve Zürih'te 5 Şubat 1916 yılında Cabaret Voltaire adını verdiği gece kulübünü açmıştır. Kendisi gibi savaş karşıtı, bağımsızlık yanlısı kişileri bir araya getirmeyi amaçlar:

*“...Zürih'e sığınmış olan muhalif avangard sanatçıların, edebiyatçıların topluca ve özgürce yaratıcı olabilecekleri bir atmosfer yaratmaktır. Avangard deneylerin, buluşların yapılabileceği bir kolektif oluşturmaktır. Müzik, şiir, tiyatro, resim, heykel gibi farklı sanatları kaynaştırarak, bütün duyulara hitap eden topyekûn bir sanat eseri, bir gesamtkunstwerk<sup>9</sup> yaratmaktır. Bizatihi yaratma eyleminin*

<sup>8</sup> Dada hareketi, Berlin, Zürih, Paris, Prag, New York gibi farklı şehirlerde kafelerde, toplantı salonlarında, 'geleneksel burjuva görüşlerini tersine çevirmeyi kendine amaç edinen, uluslararası bir karşı-sanat hareketi' olarak tanımlanmaktadır. (Eroğlu, 2014) New York'ta Marcel Duchamp (1887–1968), Francis Picabia (1879 – 1953) ve Man Ray (1890 – 1976) bu görüşler doğrultusunda çalışmalarını yürütmüşlerdir. Mantık karşıtlığı ve geleneksel sanat anlayışının reddedilmesi Dada'nın ana karakteridir.

<sup>9</sup> “Gesamtkunstwerk, bütünlüklü sanat eseri manasına gelir. Richard Wagner tarafından ortaya konulup operada devrim niteliğinde gelişmelere sahne olan ve sinemayı da etkileyen teoridir. Bu teori, müziğin, dramının, şiirin ve sahnede bulunan her şeyin aynı düzlemde estetize edilmesiyle mükemmel ve tamamlanmış sanat eserine ulaşılacağını savunur” (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>).

*bir sanat formu gibi kavranacağı olayların peşine düşmektir. Her gösterinin bir manifestoya dönüşeceği bir sahne kurmaktır. Sanat-siyaset ayrımını silmektir. Sanatı ve hayatı bağlayan bir olay estetiği bulmaktır”*(<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kabare-voltaire/2803>).

Tristan Tzara (1896 – 1963), Marcel Janco (1895 – 1994) , Hans (Jean) Arp (1886 – 1966), Richard Huelsenbeck (1892 – 1974) ve Sophie Taeuber-Arp (1889 – 1943) Hugo Ball’ın fikirlerini paylaşan sanatçılar arasındadır. Cabaret Voltaire’de çeşitli performansların yanında sergiler de düzenlenmiştir.



**Resim 3:** Cabaret Voltaire’in açılışı için Marcel Slodki’nin tasarladığı afiş, 1916

Cabaret Voltaire’de de sanatçılar izleyiciyi kışkırtma yöntemini tercih etmişlerdir. Anti-rasyonel tavır, rastlantısallık, absürdlük, şok etme, anlamsız hecelerden oluşan ses şiirleri, ilkel Afrika şiirleri, sözcük oyunları, ‘Bruitist’ müzik, ironi ve günlük hayata dair deneyimleri kullanmışlardır. Batı uygarlığı ve geleneksel sanat yaklaşımları eleştiriliyor; *“ekspresyonizm savaş çarkının bir parçası olmakla suçlanıyordu”*. Lynton’un ifadesiyle; *“sanat terimi burada kabare, tiyatro, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzeri öğeleri de içerecek biçimde genişletilmiş ve bir daha eski dar anlamıyla kullanılmamıştır”*(Lynton, 1998, s.130).

İzleyicinin saldırgan tavrının belirleyicisinin Richard Huelsenbeck olduğu anlatılmaktadır. İlerleyen dönemde Dada’nın uluslararası boyut kazanması<sup>10</sup> Huelsenbeck’in;

<sup>10</sup> Dadacılar galeri açmış ve dergi çıkarmışlardır. Fransız ressam Francis Picabia, Picasso ve Apollinaire’in arkadaşı Fransız şairi Pierre Reverdy ile kişisel ilişkiler kurulur ve Dada uluslararası boyut kazanır. Zürih grubu da Huelsenbeck ve Ball’ın gruptan ayrılmaları ile dağılır.

“arkadaşlarının tehlikesiz konumuna öfkelenerek daha 1917’de Berlin’e dönmesine” sebep olur (a.g.e.). Çünkü Cabaret Voltaire’de savaşın ortaya çıkardığı duruma bir karşı çıkış olarak sanatı kullanmışlar, bu durumu ortaya çıkaran kültüre ve topluma eklemlenmeyi değil, karşı bir tutum sergileyerek aşağılamayı amaçlamışlardır. Dada ilk anti-sanat<sup>11</sup> olarak kabul edilir. Larry Shiner, Dadacıların sanatla olan ilişkisine şu şekilde açıklık getirir:

*“İster Zürich’te, ister Paris’te, isterse de New York’ta olsun dadaların çoğu sanatı tamamen ortadan kaldırmaktan ziyade sanatı hayatın içine sokmayı istiyorlardı. ‘Sanat’ diyordu Tzara ‘ hayatın en kıymetli tezahürü değildir. Sanat insanların kedisine atfetmekten hoşlandıkları kutsal ve evrensel değerden yoksundur. ... Dada sanatı günlük hayatın, günlük hayatı da sanatın içine sokuyor”* (Shiner, 2013, s.340).



**Resim 4.** Marcel Janco, Cabaret Voltaire, 1916.

‘Sanatla hayatı birleştirme’ söylemi 20. yüzyıl sanat tarihi boyunca karşımıza çıkar. Fakat sanat-hayat ayrımını getiren kapitalist üretim koşulları oluşmadan önce sanat da başlagıcı

<sup>11</sup> “George Dickie karşı-sanat (anti-art) olarak tanımlanan edimleri dört ana gruba ayırır: a) Şansın rol oynadığı sanat b) Çarpıcı bir biçimde olağanın dışında bir içeriğe sahip olan sanat c) “hazır-nesneler” d) Sanatçılar tarafından herhangi bir nesne üretimiyle sonuçlanmayan eylemler (1975: 420). Rosenberg, Dada-Sürrealist düşüncelerin, ürettikleri değerler tersine doğru yansımaya başladıklarında bittiğini belirtir. Dada ve Sürrealizmin karşı-sanat felsefelerinin bir estetiğe dönüştüğünü iddia eder (Rosenberg, 1969). Henry Flynt, neo-avangard için, 1960’ların sanat karşıtlığının (anti-art) “sanat kurumu” içerisinde, yine “sanat olma” durumunu 1994’te sorunsallaştırır. Bkz. (1994). Marcel Duchamp “hazır-nesnelerinin” sanat işi olduğunu ilan ederken ve onları sanat sergilerine dahil ederken, kendisini kuramsal bir çerçeve içerisine almıştır (Dickie, 1975: 421). Yürüme, Duchamp’ın hazır-nesneye bir “sanat bahşetmesi” gibi, bir eyleme, bir şeye sanat bahşedilmesi olarak, retroaktif bir bakışla, düşünülebilir. (Temsilden Eyleme: Dadaizm ve Sürrealizm’de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme Eylemi, Fırat Arapoğlu)”.

itibari ile hayatla bir bütün olarak gelişim göstermiştir. Sanatla hayatın ayrımının çıkış noktasından Larry Shiner (d.1934), ‘*Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi*’ kitabında şöyle bahseder:

*“Sanatla hayatı yeniden birleştirme arzusuna anlam vermek istiyorsak modern güzel sanat düşünceleri ile kurumlarının nereden geldiğini anlamamız gerekir. Modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir şeydir. Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüzyıllık geçmişe sahiptir. Bunu öncesinde, iki bin yıldan fazla bir ömür sürmüş olan daha geniş çerçeveli ve daha faydacı bir sanat sistemi vardı”* (Shiner, 2004, s.21).

Marksist sanat tarihçisi Arnold Hauser (1892-1978);

*“Onbeşinci yüzyılın ilk yarısında, sanatsal üretim[in] ortaklaşmacı bir niteliğe sahip [olduğunu] lonca atölyeleri içinde gerçekleştir (...) Rönesansın ilk günlerinde sanat; “henüz bağımsız bireylerin kendilerini ifade etme aracı haline gelmemiştir, bireysellik önemsiz ve sanatçı kendini dışardan gelen etkilerden soyutlamaz”(Wolff, 2000 s.31).*

15.yüzyıl sonuna kadar sanat üretiminde kolektif bir yapı görülse de bu dönemden sonra ortaya çıkacak ‘*benzersiz deha sahibi sanatçı kavramı*’ ile sanat üretimi ‘sanatçı’ edimi olarak özel konuma yerleşir. 16 ve 17. yüzyıllarda Avrupa ve Amerika’da meta bazlı kültürün, kapitalizmin gelişimi sanatı toplulukların günlük edimlerinden uzaklaştırmıştır. Üretim biçimindeki iş bölümü ayrımı kendi emeğine yabancılaşmış bir toplum yaratırken, kolektif yapılanmayı engelleyen bir unsur haline gelir. Sanatsal çalışma ise diğer iş türlerinden farklılaşıp ayrıcalıklı niteliğe bürünerek sadece küçük bir kesme atfedilmeye başlanır. Dada’nın geliştirdiği yöntemler bütün bu yapılanmaya ve ortaya çıkan savaşa, geleneksel sanat üretimi ve alımlanmasına karşıtlıkla, geleneksel sanat-izleyici anlayışının kırılması yönündedir.

Marinetti ve Ball’ın ortak noktası tiyatro ile olan ilişkileridir. İkisi de oyun yazarıdır. Ball’ın tiyatroya olan tutkusu Cabaret Voltaire’deki gösterilerin yapısını belirler. Ona göre;

*“Tiyatro akla hayale gelmeyen özgürlük demektir”(…)“bütün sanatları estetik olarak canlandıracak ve toplumu yenileyecek yegâne araç tiyatrodur”<sup>12</sup>.*

Tiyatro; *“kolektifliğin estetik olarak kurulmasına –duyusal olarak kurulmasına- dönük bir biçim olarak ortaya çıkmıştır”*. Jacques Ranciere’e (d.1940) göre tiyatro; “temsildeki mesafenin tersine, ‘kendi nezdinde mevcudiyet’ diye tanımlayabileceğimiz bir topluluk fikrini beraberinde getirir. (...) Devlet ve yasaların mekaniğini değil, insan tecrübesinin duyusal biçimlerini değiştirecek romantik bir estetik devrim fikriyle bütün sanatlar içinde en çok tiyatro ilişkilendirilmiştir (...)Piscator’un<sup>13</sup> izinden giden Brecht<sup>14</sup> tiyatronun, halktan insanların kendi durumlarının bilincine vardıkları ve menfaatlerini tartıştıkları bir meclis olduğunu söyler. Artaud<sup>15</sup> tiyatronun, kolektifliğin enerjisinin kendi eline bırakıldığı, arındırıcı bir ritüel olduğunu kabul eder” (Ranciere, 2013, s.13).

Varyete tiyatrosu Fütürist Akşamları ve Cabaret Voltaire performanslarının şekillenmesinde etkilidir. Bu tiyatro türünde oyuncu izleyiciye sataşır ve karşılıklı diyaloglar halinde ilerler. Fütürist Akşamları ve Cabaret Voltaire’de ise seyirciye karşı takınılan tavır serttir. Çünkü onlara göre seyircinin bakışı pasif ve edilgendir ve buna karşı “seyirci kasıtlı olarak uygulanan şoklarla harekete geçirilmeye zorlanmıştır. Seyircinin aktöre dönüşmesi, söz konusu seyircinin bilinçli olarak verdiği bir kararın sonucu olarak gerçekleşmemiştir; o daha çok kişinin kendi isteğine bağlı olmadan, tamamen önceden tasarlanmış bir mizansenin sonucudur”(Lichte, 2016, s.20).

Ranciere, sanat-izleyici ilişkisinde ‘bakma’ eyleminin ‘pasif ve edilgen’ kabul edilmesinin tekrar ele alınması gerektiğini söyler. Bakmak; gözlemek, seyretmek, bakışı bir şey üzerine çevirmek anlamlarına gelir. İzleyici açısından ise bir sanat yapıtını izlemek, seyretmek

---

<sup>12</sup> “... Münih’te felsefe okurken, 1910’da üniversiteyi bırakıp kendini tiyatroya adadı. Günlüğünün başlangıcında şöyle diyor, "1910 ile 1914 arasında benim için her şey tiyatronun etrafında dönüyordu: hayat, insanlar, aşk, ahlak (skopbülten, Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü – Evveliyat)

<sup>13</sup> Erwin Friedrich Maximilian Piscator, (1893-1966) Alman tiyatro yönetmeni, yazar ve yapımcı sınıfsal temelli politik Tiyatro türünün kurucusu ve çağdaş anlamda Epik ve Belgesel Tiyatro türlerinin Bertolt Brecht ile birlikte ilk temsilcilerindendir.

<sup>14</sup> Bertolt Brecht, (1898 Augsburg - 1956) 20. yüzyılın en etkili Alman şairi, oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni olarak nitelendirilir.

<sup>15</sup> Antonin Artaud (1896-1948), Fransız oyun yazarı, oyuncu, yönetmen ve şair.

olarak düşünüldüğünde; sanat yapıtı ontolojik varlık katmanlarıyla (içsel (anlam) ve dışsal (form) alımlayıcısı karşısında yerini alır.

İzleyici sanat tarihi boyunca sanatın “güzel canlandırılmış biçimleri” ile (Kant), bitmiş ve özerk, içine beceri ve esin katılarak üretilmiş biçimleriyle, çağdaş sanatın büyük bir bölümüyle gerçekleştirmeye çalıştığı “açık yapıtlar”ıyla’ karşı karşıya kalmıştır. (Lenoir, 2004). Farago<sup>16</sup> şu şekilde açıklar;

*“Dışsal boyut gösterinin sunduğu yansımali bir düşünce olarak bakanın karşısındadır. Sanatta amaç, dünyanın anlaşılmasını sağlayan vektörler olarak duyguları rehabilite etmektir bir bakıma: Görsel sanatlarda görme duyusu, şiirde veya müzikte işitme duyusu. (...)Bakmanın verdiği anlama gücü ve gösterinin sunduğu yansımali düşünce söz konusudur”*(Farago, 2006 s.21).

Antik dönem düşünürlerinden Platon ‘güzel nedir?’ sorusuyla sanata dair ilk tartışmaları başlatmış ve sanat, tarihi boyunca amacı, ‘ne’liği ve tanımı gibi tartışma konuları ile çevrelenmiştir. Bu anlamda sanat izleyicisinin konumu da bu tartışmalara göre tanımlanır.

Sanatı bir ‘öykünme’ olarak gören Aristoteles’e göre “izleyicinin bakışında öğrenme isteği ve bilme ile ortaya çıkan zevk söz konusudur. ‘İnsanların doğasında, çocukluktan başlayarak, aynı zamanda hem canlandırma eğilimi –ve insan öteki hayvanlardan, canlandırmaya karşı özel bir yatkınlığa sahip olmakla ve öğreniminin başlangıcında canlandırılmış şeylere başvurusuyla ayırt edilir-, hem de kendisine canlandırma olarak sunulmuş şeylerden zevk alma eğilimi olduğu görülür” (Lenoir, 2004 s.47).

Zamanla bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulan görmenin fikir iletim medyumlarının çeşitliliği ve yoğunluğu izleyiciyi hükmü altına almıştır (Baudelaire, 2011, s.39). Ranciere, Guy Debord’un (1931 – 1994) ‘gösteri’ anlayışını yorumlar ve açıklık getirir:

*“Gösteri, görüşün hükümleridir ve görüş de dışsallıktır, yani benliğinden yoksun kalmaktır. Seyreden insanın hastalığı şu kısa ifadeyle özetlenebilir: “Seyre daldıkça daha az varolur” (...) Bu ifade görünüşte anti-platoncudur. Aslında gösteri eleştirisinin teorik temelleri – Marx üzerinden –*

---

<sup>16</sup> France Farago, Paris Lycée Chaptal’de felsefe profesörüdür. Antik düşünce akımları, felsefe tarihi ve politik düşünce akımları gibi alanlarda çok sayıda çalışmaya imza atmıştır.

*Feuerbachçı din eleştirisinden alınmıştır. Her iki elestrinin de temel ilkesi ayrılmazlığı (non-separation) hakikat olarak gören Romantik anlayışta bulunur. Fakat bu fikrin kendisi Platoncu mimesis'e bağlıdır. Debord'un eleştirdiği 'seyre dalma' hakikatinden ayrılmış olan görünüş karşısında seyre dalmaz, bu ayrılığın (separation) yarattığı acının göstergisidir. "Ayrılık, gösterinin alfa ve omegası, başı ve sonudur." İnsanın gösteride seyrettiği şey, kendisinden saklanan eylemdir; yabancı hale gelmiş, insanın aleyhine dönmüş kendi özüdür. Bu öz, gerçekliğini işte bu yoksunluğun meydana getirdiği bir kolektif dünyanın düzenleyici ilkesidir" (Ranciere, 2013, s.13).*

Ranciere, izleyicinin konumunun ele alındığı tartışmalarda; "bakmanın; bilmenin ve eylemin zıddı olarak görülmesini, üretim sürecini bilmeyen seyircinin bilme ve eyleme kabiliyetinden koptuğu" iddiasına karşıdır. Algılaşmanın yapısına vurgu yapar. En yalın tanımıyla algı; "çevredeki uyaran görüntülerinin organizasyonu ve yorumlanması süreci olup, duyuşal verilerin bütünsel bir örüntü halinde bir araya getirilmesi ile belirmektedir" (Atkinson, Atkinson ve Hilgard, 1995, s. 192 aktaran: Beyoğlu). Dolayısıyla zihinsel bir eylem süreci yaşanır. Bu anlamda Ranciere'e göre 'izleyen' olma durumu edilgenliğin ya da pasifliğin bir karşılığı değildir. Bunun yeniden incelenmesi gereken ön kabuller ağına (eşdeğerlilikler ve karşıtlıkların işleyiş biçimi) dahil olduğunu ifade eder;

*"Seyirci de eylemde bulunur, tıpkı öğrenci veya bir bilgin gibi. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. (...) Seyirci icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya" (Ranciere, 2013 s.18).*

Paris Dada'da ise seyirci kentte yürüyüşler ile kente dair gözlem yapmaya, yeni bir görsel okumaya ve kendi algısı çerçevesinde yorumlamaya davet edilir. Burada izleyicinin manipülasyona maruz kalmadığı görülür. Düzenledikleri şehir gezintileri ile izleyiciye daha özgür bir alan sunulmaktadır.

Dadaist Manifesto'nun yazarı Tristan Tzara 17 Ocak 1920'de Paris'e yerleşir ve Paris Dada grubu oluşmaya başlar. Grup,<sup>17</sup> 'İlk Dada Sezonu'<sup>18</sup> diye adlandırdıkları beş aya yayılan sürede ilk olarak Saint Julien-le-Pauvre Kilisesi'ne Düzenlenen Ziyaret'i

---

<sup>17</sup> Paris Dada'nın çekirdeğini Tristan Tzara (1896-1963), yazar, şair ve gerçeküstücü kuramcı André Breton (1896 – 1966), siyasal eylemci, komünist şair, roman ve deneme yazarı Louis Aragon (1897 – 1982), yazar, şair, eleştirmen ve siyasi eylemci Philippe Soupault (1897 – 1990) ve gerçeküstücü şair Paul Éluard (1895 – 1952) gibi isimler oluşturuyordu.

<sup>18</sup> Bu dönem 'Dada Mevisimi', 'Grand Saison Dada' olarak adlandırılmaktadır.

gerçekleştirmişlerdir.<sup>19</sup> “Ziyaretler – Dada Salonu – Konferanslar – Anmalar – Operalar – Halk Oylamaları – Celp Kağıtları – Dava Çağıruları ve Yargılamalar” gibi etkinlikler düzenlemişlerdir.

Paris Dada’da farklı olan; toplu etkinliklerin kamusal alana taşınması, ‘doğrudan kentin deneyimlenmesi’ fikridir. Bu fikri ortaya atanın Breton olduğu anlatılmaktadır. Ona göre bu fikir ‘sosyal parçalanmanın büyük potansiyelini’ taşır. Yürüyüşler için toplum tarafından tercih edilmeyen sıradan ve bilinmeyen yerler seçilir. Saint-Julien-le-Pauvre Kilisesi de ‘harabelerle çevrili bir ortaçağ kilisesi’ dir. Etkinlik aşağıdaki görsellerle belgelenmiştir. Bu gezide hedef “pitoresk alanlara ya da tarihsel veya duygusal değeri olan yerlere dikkat çekmek değil, rehberli turların toplumsal formunun saçmalığını göstermektir”. Bir el ilanı ile duyurulan ziyaret<sup>20</sup> 14 Nisan 1921’de yapılmıştır (Bishop, 2018 s.78).



**Resim 5:** Poster - Excursions & Visites Dada 1ère visite: Saint Julien le Pauvre Je udi 14 Avril A 3 h. (Gezinti & Ziyaret:Dada 1. Ziyaret: Saint Julien le Pauvre Perşembe 14 Nisan Saat 15:00).

<sup>19</sup> Tzara, Paris Dada etkinliklerinde Cabaret Voltaire suarelerindeki gibi tepkili, saldırgan izleyici kitlesi yaratmayı hedefler. Bu dönemde altı gösteri, iki sergi ve bir düzineden fazla yayın ortaya çıkarmışlardır. Burada ayırıcı bir özelliği olan ‘Saint Julien-le-Pauvre Kilisesi’ne Düzenlenen Ziyaret’ ele alınmıştır.

<sup>20</sup> Yürüyüşe Gabrielle Buffet, Louis Aragon, Arp, André Breton, Paul Eluard, Théodore Fraenkel, J. Hussar, Benjamin Péret, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault ve Tristan Tzara katılmış, isimleri hazırlanan posterde yer almıştır (Resim 6 ).



**Resim 6:** Breton kilisenin önünde bir manifesto okuyor.



**Resim 7:** Geziden görüntüler.

Breton o güne dair ‘*Yapay Cehennemler*’ yazısında yüz – iki yüz kişinin katılımından bahseder. Kalabalıklara karşı bir manifesto<sup>21</sup> okumaktadır. (Resim 6)

---

<sup>21</sup> Manifesto’nun bir kısmı şöyledir:

“Paris’in ortasındayız. İlkbahar yağmurunun altında (ekinler için iyi) Seine nehri kenarında dolaşmak ve bize bakıp 19. yüzyıla hayat veren genç Romantiklere benzeyen haşarı bir gençlik görmek hoşunuza gidebilir. İşte, Gotik mimarinin ünlü mücevheri önünüzde; yuvarlak pencerelerindeki değerli madenden dökülmüş azizler tıpkı Ebediyet çılgınlığına kapılmış Dada havarilerini andırıyor. Burada bizimle esenliktesiniz: ne kadar huzur verici! Oysa borçlarınız var; otelde bir kadın sizi bekliyor; İngiltere’de grevdesiniz; Claridge’de çay içiyorsunuz, yeryüzündesiniz”( bkz: skopbulten: dadanın-100-yili-paristeki-ilk-dada-zonu/3235).

İzleyiciyi kışkırtan etkinlikler izleyicinin alıştığı ve beklentili formlar haline gelmiştir. Bishop, Breton'un bu formlara karşı olduğunu, sanatla hayat arasında yeni bir ilişki biçimine vurgu yaptığını ifade eder. 'Sokağa çıkma', 'kamusal alan kullanımı' gibi fikirlerin; izleyici- sanatçı ilişkisinde, tiyatro ve kabareler gibi tanımlı ve sınırlı geleneksel yolların ona yeterli gelmediği noktada ortaya çıktığını belirtmektedir. Sahne-izleyici ayrımını ortadan kaldırmayı, *"bu şekilde daha incelikli toplumsal araştırma alanları geliştirmeyi ve o zamana kadar Dada'nın tanımlayıcı özelliği gibi görünen kaotik anarşizmi reddetmeyi istemiş görünüyor. Bu yeni yönelim katılımcı deneyimin daha rafine ve anlamlı biçimlerine dönük"* olduğunu ifade etmektedir (a.g.e., s.80, 81).

Seçilen yer ve amaçlar doğrultusunda baktığımızda Hristiyan geleneğinde bir toplumsal form olan 'kilisede toplanma' ritüeli bağlamından koparılmıştır. Katılımcıya *'Gotik mimarinin ünlü mücevheri önünüzde'* diye seslenen Breton, katılımcıyı kültürel sürece yeniden bakmaya davet etmiş, *"konvansiyonel turizm yarı antropolojik bir soruşturma noktası olarak alınmış, toplumsal bir form temellük edilmiş ve taşıdığı konvansiyonel çağrışımlar yıkılmıştı"*(a.g.e.).

Şehri bu doğrultuda deneyimlemeye gönüllü olan katılımcıyı, alanın tanımlılığını ve sınırlılığını kaldırmaya, kendi dünyasında yeniden üretmeye ve özgürleşmeye davet etmiştir. "Sanat nesnesi kentin kendisi olur" (Baudelaire, 2011.s 55). Burada 'yürüme eylemi' *bir karşı-sanat formu* (anti-art) olarak kabul edilir;

*"Bugün, "hazır-yapım" (ready-made) ve "eylem" temelli karşı-sanat eylemlerinin de, bir süre sonunda, "sanatın" dairesi içerisine girdiğini sanat tarihinde net bir biçimde gözlemleyerek, yürüme eyleminin de bir "sanat üretimine" dair bir eylem biçimine dönüştüğü ileri sürülebilir. Yürümek, kent ya da doğa içerisinde gerçekleştirilen bir arınma süreci yaratır ve olağan ve günlük bir aktiviteden, aşama aşama, bir deneyim alanına dönüşmüştür"*(Temsilden Eyleme: Dadaizm ve Sürrealizm'de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme Eylemi, Fırat Arapoğlu).

Sonuç olarak, sanatçının idealleri, politik duruşu, sanat üretimi ve alımlanmasının yeniden tanımlanması yönünde etkili olmuştur. Fütürist ve dada yöntemleri sanatçıları halkla buluşturmuş ve performans benzeri sanat formlarının oluşmasında etkili olduğu görülür. Dada'nın kapitalizm karşıtlığı, sanatın metalaşmasına karşı olarak dada sanatçılarının gündelik hayat nesnelerinin kullanımını da getirir. Marcel Ducamp'ın hazır nesnelerin

bağlamlarını değiştirerek oluşturduğu “ready-made” (hazır nesne) fikri geleneksel sanat formu anlayışında bir kırılmaya neden olur. Bu kırılma ile birlikte ortaya çıkan nesnesiz sanat kendi içerisinde özgün bir halde ilerlemiştir. Dada’nın, 1950’lerde ABD’de Neo Dada, 1960’lar ve sonrasında ise Happenings, Fluxus, Performans Sanatı ve Kavramsal Sanat görüşlerinin temellerini attığı kabul edilir. Paris Dada katılımcının kamusal alanda yer almasını sağlayan kent gezintisi, kentin deneyimlenmesi fikri ile Sürrealizmin<sup>22</sup> öncülü olmuştur. Bir sanat formu olarak ‘yürüme eylemi’ ile 1960’lı yıllarda ortaya çıkacak Sitüasyonist Enternasyonel, Minimal Sanat ve Arazi Sanatı pratiklerinin öncülü olma niteliği açısından önemlidir.

‘Sanatı hayatla birleştirme’ fikri Rus Avangardları için de ayrı bir önem taşımaktadır. Burada sanat-toplum ilişkisi ve izleyiciyi aktif bir katılımcıya dönüştürme, toplumu ideolojik bir çerçevede değiştirme politikaları ile ilişkilidir. İdeolojik bir misyonla dönüştüğü görülmektedir.

25 Ekim 1917 yılında Sovyetler Birliği’nde gerçekleşen Ekim Devrimi ile sanatçılar, *“topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir görünüm kazanması”* için çalışmışlardır (Antmen, 2010, s.104-105). Proleterya kültürü inşa etmek amacı ile kurulan Proleter Kültürü Organizasyonu<sup>23</sup> (Proletkült) yönetiminde ilk iki yıl görevlendirilmişlerdir. Sanat – izleyici ilişkisinin yönetimi ve politigi şu şekilde gelişir:

---

<sup>22</sup> “Dada Paris’te sürrealizme evrildi; buradaki Fransız dadacıların önemli bir kısmı sonradan sürrealist oldu. Manifestosu, dergisi ve bürosuyla André Breton’un başını çektiği örgütlü bir hareket olarak sürrealizm 1924 yılında ortaya çıktı ama 1919-1925 arasındaki yılları Breton sürrealizmin “sezgisel olarak var olduğu dönem” olarak anıyor.[2] Sürrealizmin gerisindeki bu beş yıllık deneyimin bir bölümü ise sonradan sürrealizmi kuracak ekibin Paris’te Dada’ya dahil olduğu döneme denk geliyor. Ancak bu iki avangard hareketin ilişkisi konusunda yorumlar muhtelif. Kimi dadacılara ve tarihçilere göre asıl cevhere sahip olan Dada; sürrealizm ondan türeyen ve onun kimi vasıflarını sahiplenen bir hareket. Kimileri ise Littérature adlı dergi etrafında toplanan Fransız şair ve yazarlar Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault’nun, Dada henüz Paris’e erişmeden önce, ondan bağımsız olarak, sonradan sürrealizmle anılacak çoğu ilkeyi zaten hayata geçirdikleri kanaatinde; yol göstericileri ise, Baudelaire’den başlayarak, Lautréamont, Rimbaud, Jarry ve Apollinaire gibi Fransız edebiyatçıları”(bkz: skopbülten: Dadanın 100.yılı)

<sup>23</sup> Proletkült (1917-1925) hareketi ile ilgili fikirler ilk 1906 yıllarında Maksim Gorki (1868 – 1936), Anatoli Lunaçarski (1875 – 1833), Aleksandr Aleksandroviç Bogdanov (1873 – 1928) tarafından ortaya atılmıştır.

Proletkült'ün kurucusu, baş teorisyeni Aleksandr Aleksandroviç Bogdanov<sup>24</sup>'dur. Bogdanov 1921 yılına kadar yürüttüğü 'yeni kültür' olarak tanımladığı programda (Lenin'in aksine)<sup>25</sup> burjuva kültürü ve mirasını yok etmeyi ve buna karşı saf bir işçi sınıfı kültürü oluşturmayı hedefler. Bu anlamda yeni kültür hareketinde yazar, sanatçı, sanat yapıtı, müellifi, alımlayıcısı; burjuvaziye karşı emekçi sınıfının çıkarlarını savunan 'Bolşevik ideoloji'<sup>26</sup> ile aynı çizgiye oturtulmaktadır (Artun, 2016, s.110-112).

Kolektivist idealler her alanda tam bir katılımı getirir. Proleter kültürün inşası için okullar, atölyeler, tiyatro stüdyoları açılır. Okuma-yazma oranının düşük olması nedeni ile öncelikle okuma yazma öğretilir, bilim, sanat dersleri verilir. Sanatçılar, deneysel sanat pratiklerini yönetmişler ve Kışlık Saray'ın Ele Geçirilmesi (1920), 'Özgürleştirilen Emeğin Sırrı (1920)', 'Rusya Ablukada (1920)', 'Bir Dünya Komününe Doğru (1920)', 'Düdük Senfonisi (1920)', 'Gaz Maskeleri (1924)' gibi çeşitli kitlesel katılımlı gösterilerin ortaya çıkmasında etkili olmuşlardır. Ali Artun (1972) Proletkült programlarının özelliğinden şöyle bahseder:

*"Avagarda Marksist bir yorum sunar. Çünkü kurucusu ve fikir babası olan Bogdanov, sanatın toplumsal ve sınıfsal belirlenişini esas alır. Dolayısıyla, 19. yüzyılın sosyalist ütopyacıları Saint Simon ve Fourier gibi, sanatın temel rolünün toplumsal hayatı düzenlemesi olduğuna inanır. Ayrıca konstrüktivistler gibi sanat ve üretim birliğini savunur; ona göre sanat nihayetinde bir tür emektir"* (Artun, 2016, s.111).

Ayrıca Bogdanov ortaya çıkan 'yeni kültür'de öğrenilecek sanatsal tekniklerin toplumun sanatsal yeteneğini ortaya çıkaracağına ve hayatı bu yolla sanatsallaştırabileceğine inanmaktadır. Sovyetler Birliği'nin kültür politikalarının geliştirilmesinde etkili olmuş Lunaçarski de, devrim-sanat ilişkisinde sanatı devrimci fikirlerin benimsenmesinde en

<sup>24</sup> Aleksandr Aleksandroviç Malinovski, Rus bilim insanı, felsefeci, iktisatçı ve bilim kurgu yazarı.

<sup>25</sup> Vladimir İlyiç Ulyanov, bilinen adıyla Lenin (22 Nisan 1870, Simbirska – 21 Ocak 1924, Moskova), Rus sosyalist devrimci ve politikacı. Marksist-Leninist ideolojinin fikrîsel önderi, Ekim Devrimi'nin lideri ve Sovyetler Birliği'nin kurucusu. Lenin kültürel mirasın reddine karşıdır; 'mevcut burjuva standardını temel alarak' ilerlenmesini savunur. Marksizmin, "önceki çağların kültürel mirası reddetmediğini, bunun yerine 'insan düşünce ve kültürünün ikibin yıllık gelişim sürecinde değeri olan her şeyi emdiği ve yeniden güne uydurduğunu' ileri sürmüştü" (Bishop, 2018, s.61).

<sup>26</sup> Lenin Bolşevik ideolojiyi "Burjuva demokrasisinin yalancılığını, ikiyüzlülüğünü açığa çıkaran; toprağın, fabrika ve tesislerin özel mülkiyetini kaldırmasında tüm devlet iktidarını, ezilen ve sömürülen kitlelerin elinde toplayan bir ideoloji" olarak tanımlamaktadır (wikipedia.org).

etkili ajitasyon aracı olarak görmektedir. Burjuva kültürü ile ilişkilenen meta bazlı sanat formlarını değil kitleleri harekete geçiren bir sanat biçimini savunmuş, sanat-hayat ilişkisini devrim fikri ile ilişkilenen ‘*millî düşünce ve duyguların ifadesi*’ olarak ele almıştır.

*“Proletkült, avangard sanatçılar bünyesinde üreyen hücreleri fabrikalara, atölyelere, kooperatif ve sendikalara yayıyordu. 1920’de bu birimlerin sayısı 300’e ulaşmıştı; üye sayısı 84.000’di ve 500.000 takipçisi vardı. Sanatın devlet aygıtını aşarak, kendi kendini toplumsal olarak örgütleyen bu ölçekte bir güç kazanması tarihte biriciktir”* (Artun, 2016, s.113).

Bu örgütlenme ile yukarıda sıralan kitlesel gösteriler hazırlanır. Bu gösterilerin arasında Devrimin üçüncü yıl dönümünde gerçekleştirilen, (‘Rus Fütürist sanatçıların fikri’) ‘Kışlık Saray’ın Ele Geçirilmesi’ (1920) gösterisi, sekiz binden fazla performansçının Bolşeviklerin zaferiyle sonuçlanan olayları yeniden sahneye koyduğu kitlesel performansdır. Resim 8’de Kışlık Sarayın önü ve sistematik olarak dizilmiş katılımcılar görülmektedir.



**Resim 8:** The Red stage, Storming of the Winter Palace , mass spectacle, Petrograd, November 1920 (I. M. Bibikova and N. I. Levchenko, comps., Agitatsionno-massovoe iskusstvo: Oformlenie prazdnestv, Moscow, 1984).

Bu tür gösterilerde katılımcının uygulamaların her aşamada bulunmasını gerektiriyordu. Çünkü; önceki kültürdeki bireysel üretim yerine kolektif üretim benimsenmiştir. Sanat yapıtında sanatçıya atfedilen müellifliğin yerini kolektif müellifliğin aldığı iddia

edilmektedir. Bu yol ile Devrim fikirlerinin ve ruhunun devamlılığını sağlama görevi sanata ve sanatsal becerileri geliştirmeye yüklenmiş, kitlelerin fiziksel olarak katılımının sağlandığı, kolektif ruhu canlandıran projelere önem verilmiştir.

Water Benjamin'e göre “fiziksel katılım, toplumsal değişimin öncülü”dür.

*“Katılımcılığın politik statüsünü ele alan ilk teorik metinlerden biri 1934 yılında Walter Benjamin tarafından yazılmıştı (...) Sovyet Rusya örneğine başvuran Benjamin'e göre, sanat eseri, üretim aygıtına bilfiil müdahale etmeli ve seyircilerin/okuyucuların üretim sürecine dahil olmasına izin verecek bir model sunmalıydı: “[bir] aygıt, ne kadar çok tüketiciyi üretici konumuna getirirse, yani, ne kadar çok okuyucu ve seyirciyi üretim sürecine dahil ederse, o kadar iyi bir aygıt olacaktır”*  
<https://www.e-skop.com/skopbulten/uretici-olarak-seyirci/3342>

Fakat kültür tarihçisi Fülöp-Miller (1891-1963) kitlelerin yaratıcılık, eser ve fikir üretim aşamasında değil, aslında sadece uygulamalar kısmında yer aldığını, ‘kolektife atfedilen müellifliğin aslında Bolşevik fikir üreticilerine ait’ olduğu belirtilmektedir. Dolayısıyla izleyicinin etkinlik alanının sınırlandırılarak yönetildiği söylenebilir (Bishop, 2018, s.72).

1920’lerin başından itibaren Proletkült hareketi ile temellenen Toplumcu Gerçekçilik anlayışı parti yönetimi tarafından benimsenmiş, 1934 yılında resmi estetik anlayış olarak tanımlanmıştır. ‘Sanatın konumu, seyirci, hamilik gibi konuların koşulları değişmiş, ulusal ve kitlesel izleyici yaratmaya yönelen devletin finanse ettiği bir sanat’ fikri ortaya çıkmıştır (Clark, 2011, s.87).

Görüldüğü gibi 20. yüzyılın başında sanat-alımlayıcı ilişkisinde belirleyici etkenler çeşitlidir. Sanatçının tutumu, idealleri, seyircinin tepkisi, ideolojik etkenler gibi belirleyiciler sanatın, sanat üretiminin ve alımlayıcısının yeniden tanımlanmasının yolunu açmıştır. İzleyicinin ‘pasif, edilgen’ konumu, izleyici algısı, kolektiflik, sanat algısı gibi konuların sorgulanması 1960 yıllarda ortaya çıkacak katılımcı pratiklerin zeminini hazırlamıştır.

“1968’e yol açmış ‘neo’ avangard denen hareketler” katılımcı sanat için ikinci bir kırılma dönemi olarak görülmektedir. 1960’larla birlikte Sol düşüncede birleşen küresel çapta bir karşı kültür hareketini ortaya çıkaracak hem sanatsal, hem de toplumsal eleştirinin

yükseldiği görülmektedir. Her iki eleştirinin odağında modernist kültürün hegemonyasını doğuran modernitenin evrensel iddialarının, liberal kapitalizm ve emperyalizmle birleşerek güçlenmesinden duyulan rahatsızlık bulunmaktadır. ‘1968 Hareketi’ adını alan karşı kültür hareketinde eşitlik, özgürlük, demokratikleşme söylemleriyle; sömürgeleştirilmiş halklar, siyahlar, azınlıklar, cinsel gruplar, kadınlar ve işçi sınıfının kendi adlarıyla, kendi sesleriyle konuşma ve bu sesi meşrulaştırma hakkını talep etmişlerdir. ABD’de, Batı Avrupa’da, Sovyetler Birliği’nde, Çin’de, Latin Amerika’da, Filistin’de, Uzakdoğu’da, Vietnam’da yükselen başkaldırı dalgası Türkiye’yi de etkilemiştir. Harvey’e göre 1968 Hareketi’nde:

*“Kurumsallaşmış iktidar, yekpare tekeller, devletler ve başka biçimler (ve buarada bürokratikleşmiş politik partiler ve işçi sendikaları) tarafından üretilen, bilimsel olarak temellendirilmiş teknik-bürokratik rasyonalitenin baskıcı özelliklerine düşman olan bu karşı-kültürler, kendine özgü bir “yeni sol” politika zemininde anti-otoriter davranış kalıpları (müzikte, giyimde, dilde, yaşam tarzında) put kırıcı alışkanlıklar ve günlük yaşamın eleştirisi aracılığıyla bireyselleştirilmiş kendini gerçekleştirme alanları üzerinde duruyorlardı (...) 1968 hareketinin, daha sonra ortaya çıkacak olan postmodernizme dönüşün kültürel ve politik habercisi olarak görülmesi gerekir. Öyleyse, 1968 ile 1972 arasında bir noktada postmodernizmin 1960’lı yılların modernizm karşıtı hareketinin kozasından çıkarak, henüz tutarsız da olsa olgunlaşmış bir hareket olarak belirdiğini görüyoruz”* (Harvey, 2003, s 53).

“1968 Devrimi ve bu hareketlerin kurucuları Lefebvre, Lyotard, Baudrillard, Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari, Bourdieu, Badiou”<sup>27</sup> gibi çoğu Marksist felsefeden etkilenen düşünürlerin fikirlerinden etkilenen ‘Neo avangard denen hareketler’in eleştirisi ve yöntemleri ‘katılımın’ estetik bir dile dönüşmesi yönünde bir kırılma yaratmıştır. Sitüasyonist Enternasyonel (1957), 1960’larla birlikte Happenings, Fluxus, Performans Sanatı, Kavramsal Sanat, Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV) (Görsel Sanatlar Araştırma Grubu) ve 1960’lı yılların sonuna doğru Minimal Sanat ve Arazi Sanatı, Feminist Sanat, Topluluk Sanatları sanata dair geleneksel algısını değiştirmeye yönelik sanat formları ortaya koymuşlardır.

‘Örnekleriyle Katılımcılık, İlişkili Kavramlar Ve İdeolojiler’ başlığını taşıyan üçüncü bölümde bu akımların sanatta katılımın oluşması yönündeki eleştirisi ve yöntemlerine yer

<sup>27</sup> Bkz: Ali Artun, Sanat ve 1968 Baharı: Bir Kronoloji, Skop Dergi, 2018

verilmekte, dünya siyasi tarihinde bir kırılma olarak kabul edilen 1968 Hareketi ele alınmaktadır.

Modernizm düşüncesine yöneltilen eleştiriler çerçevesinde karşıt kavramlar, söylemler ve dolayısıyla toplumsal olana etkisi gösteren örnekler ele alınmaktadır. ‘Kolektiflik’ başlığı altında ‘bireysellik, müellif’, ‘sanatın gizemlileştirilmesi, ‘gündelik hayat’, ‘dahi/deha sahibi sanatçı’, ‘biriciklik’ kavramlarına, ‘Zihinsellik-Fiziksellik’ ve alt başlıkları olarak; ‘Tesadüfi Katılım’da ‘sitüasyon’ ve ‘dérive’e yer verilmiştir. ‘Kontrollü Katılım’da ‘happening’, ‘Yarı Kontrollü Katılım’ başlıkları altında *zihinsel bir süreç olarak sanat formu, gündelik hayat – sanat ilişkisi, , ‘estetik haz’, ‘performans’* kavram ve terimleri ele alınmaktadır. ‘Toplumsallık’ başlığı altında kadın sanatçıların tarihsel ve kültürel süreçteki yerinin tanımlanması bağlamında oluşan dayanışmaya yer verilmektedir. ‘Bireysellik-Kitlesellik’ başlığı altında Topluluk Sanatları’nın çift yönlü durumu ‘Sanat-Endüstri’ ve ‘Topluluk Sanatı Hareketi’ alt başlıklarında ele alınmıştır. ‘Sanat-Endüstri’ başlığı sanatın katılımı bağlantılı olarak şirketlerle, kurumlarla ilişkilenmesi ve kitleleşmesi, ‘Topluluk Sanatı Hareketi’ başlığında ise alt kültürlerin varoluş sorunları etrafında şekillenen mahalli çalışmalara, dayanışma biçimlerine ve *kamusal alan* kavramına yer verilir. Sanatçı-kurum-devlet ilişkisi üzerinden ilerleyen Artist Placement Group (Sanatçı Yerleştirme Grubu) ve sanata erişimi kolaylaştırmak, demokratikleştirmek amacıyla ortaya çıkan Community Arts Movement (Topluluk Sanatı Hareketi) örnekleri yer almaktadır. Topluluk sanatlarının ortaya çıktığı kamusal alanlar dolayısıyla ‘*kamusal alan*’ kavramı önem kazanmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, ‘İstanbul’da Sanat Ve Özellikle Katılımcı Sanat Üzerinde Etkiler’ başlığı altında Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan günümüze uzanan süreçte sanat-izleyici ve sanat-toplum ilişkisindeki belirleyici unsurlar ve Batı Sanat’ındaki gelişmelerle bağlantısı araştırılır. Üç tarihsel dönemi kapsayan başlıklara bölündü.

‘20. Yüzyılın Başı Türkiye Solu Ve Toplum İçin Sanat’ başlığı ilk dönemi kapsar. ‘Sanat-toplum ilişkisini güçlendirme’ ideali Cumhuriyet tarihi boyunca sanatçılar tarafından paylaşılan bir arzu olmuştur. Çoğu zaman bu ideal Batı’nın gelişmişliğini yakalamanın kültürel kodlarından biri olarak görülür. 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin

ekonomik, siyasi ve toplumsal yapılanması çerçevesinde Batı ve SSCB ile ilişkiler geliştirdiği görülür. Bu dönemde sanat-toplum ilişkisinin gelişimi, eleştirisi çift yönlü gibidir. Devlet politikası olarak sanata verilen destek ve sol düşüncenin etkisi ile gelişen sanat-toplum ilişkisi.

Sol ideolojinin benimsenmesi II. Meşrutiyet'in ilanına tarihlendirilir ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Sovyetler Birliği ile geliştirilen ilişkiler doğrultusunda güçlenmeye başlar. Sol ideolojinin edebiyat çevrelerinde yaygınlaştığı ve bazı sanatçıların Toplumcu Gerçekçi anlayışı benimsemesinde etkili olduğu görülmektedir. Kendilerine 'Yeniler/Liman' grubu adını veren sanatçılar resim sanatının batı etkisinden kurtulması ve toplum sorunlarına eğilmesi için, toplumsal-gerçekçi anlayış çevresinde çalışmalar üretmişlerdir.

Öte yandan yeni kurulan Cumhuriyet'in ulus devlet inşasında sanat-toplum ilişkisinin gelişmesi ayrı bir önem kazanmıştır. Ulusal bir kültür yaratmak, Cumhuriyet Devrimi esaslarının toplum tarafından benimsenmesi doğrultusunda bir dizi kültürel kalkınma politikaları geliştirilmiştir. Batı'nın gelişmişliğini yakalama, Batı Sanatı'nın yeniliklerini öğrenme amacıyla sanat öğrencilerinin tekrar yurt dışına gönderilmeye başlanması, yurt içinde ise topluma sanatsal beceriler kazandırmayı amaçlayan 'Halkevleri ve Halkevleri Güzel Sanatlar Kolu'nun açılması ve ressamların yurt gezileri sıralanabilir. Yurt dışından dönen sanatçılar Akademi'nin geleneksel sanat anlayışına karşı D Grubu'nu oluşturmuş, sanatçılar bir dayanışma içinde çağdaş sanat problemlerini tartışmışlar ve geleneksel sanat-izleyici anlayışının kırılması yönünde hareket etmişlerdir.

İkinci dönemi kapsayan, '1968 Kuşağı Ve Topluma Sanat Götürmek, Duvar Resimleri' başlığında 1960'larla başlayan sol yapılanmaya ve dolayısıyla dünyanın geneline yayılan 68 Hareketi'nin Türkiye'deki çıkış nedenlerine ve kültür sanat üzerindeki etkilerine yer verilmektedir. Sanat-izleyici ilişkisi sanat-siyaset bağlamında gündelik hayatın unsurlarından duvar resmi üzerinden ele alınmaktadır.

68 Kuşağı'nın, 1961 Anayasası'nın özgürlükleri genişlettiği ortamda yapılandığı görülür. Buna göre 'temel hak ve özgürlüklerin sınırlanmasını zorlaştırmış', 'özgürlüklerin özüne dokunulmasını yasaklamış', 'sosyal devlet' ilkesi ve çoğulcu bir demokrasi benimsemiştir. Bu anlamda toplumsal sorunları konu edinen, *Yön, Sol, Dost, Sosyal, Ant, Toplum ve Bilim*

*yayinevleri ve dergileri*”nde sol düşünce tartışılır. Siyasi, ekonomik ve toplumsal alanda yaşanan gelişmeler ve dünyanın geneline yayılan öğrenci hareketleri ülkedeki öğrencileri etkiler. Üniversite reformu talebiyle ortaya çıkan ve Amerikan emperyalizmi karşıtlığı ile siyasallaşarak gençlik hareketi kitlesel tabana erişir ve her alanda olduğu gibi dönemin sanat ortamını da etkiler. Dönemin olaylarına kısaca yer verilmiştir. Öğrenci hareketleri yapılan forumlarla şekillenir. Demokratik, kolektif ve dayanışmayı sağlayan bir tartışma ortamı görülür. Öğrenciler düşüncelerini duvar yazıları, kolektif olarak ürettikleri afişlerle ve dergilerle paylaşarak kitlesel hareketleri sağlamışlardır. Sol siyasetin kamusal alanı duvar yazıları ve afişlerle etkin bir iletişim aracına dönüştürdüğü görülür. Ortaya çıkan afiş tasarım atölyeleri ise kolektif bir şekilde yürütülmüştür. Bu anlamda tezde yer verilmiştir. Kolektif ve dayanışma biçimleri, politize olmuş hayat sanatçıların da politik tutumu göstermesinin yolunu açmıştır. Dönemin etkin soyut sanat anlayışına karşı toplumsal sorunlara eğilen figüratif sanasal ifadeyi benimseyen sanatçılarda artış görülür.

Sanat ve sol siyaset kesişiminin izleri, izleyici ile buluşması duvar resmi bağlamında ele alınmaktadır. 68 döneminin sanat ortamında halka sanat götürmeyi amaçlayan sanatçı dayanışmaları ortaya çıkmış ve politik tutumlarını ifade eden etkinlikler düzenlemişlerdir. Halk-sanat ilişkisinin eleştirisi duvar resimleri kapsamında ele alınmaktadır. Bir sanatsal ifade alanı olarak ‘duvar’ alımlayıcının gündelik hayatının bir parçasıdır.

Üçüncü tarihsel dönem olarak “1989 yılında komünizmin çöküşü” ile günümüze uzanan süreçte İstanbul sanat ortamında katılıma yönelik gelişen durumlara yer verilmiştir. “1990’lar, Azınlık Kimliklerin Temsili, İnisiyatifler ve Katılımcı Sanat Örnekleri” başlığında azınlık kimliklerin temsiline vurgu yapan çoğulculuk söylemlerinin üretildiği postmodernizm düşüncesine, ‘küreselleşme’ ve ‘neoliberal politikalar’ kavramına yer verilmektedir. Burada dünyadaki katılımcı sanat uygulamaların belli başlı örneklerine ve isimlerine değinilmektedir. Konun geniş kapsamı dolayısıyla kısıtlamaya gidilmiştir.

Bu bölümün başında açıklandığı<sup>28</sup> gibi küreselleşmenin etkisi 1980’lerle görülmeye başlanır ve dönemin gelişmelerine 90’ları hazırlayan etkenler olarak yer verilmektedir. ‘1990’lar Azınlık Kimliklerinin Temsili’ başlığı altında katılımcı yöntemler

---

<sup>28</sup> Tekrardan kaçınmak için sadece başlıklar ve içerikleri kısaca anlatılmaktadır.

gruplandırılmıştır. ‘Sanatçı İnisiyatifleri’, ‘Performans’, ‘Kamusal Alanda Karşılaşmalar’, ‘Kültürel Aracılar’, ‘Dayanışmalar, Mahalle Evleri’ ve ‘Açık Atölye’ olarak ayrılır.

Sanatçı İnisiyatifleri başlığında Oda Projesi (1997 - 2005), 40 Gün 40 Gece Sulukule Ortak Platformu (2007) ve Işıl Eğrikavuk’un ‘Olağandışı Bir Mahalle Turu’ (2010) örnekleri kolektif üretim-bir tüketim unsuru olarak azınlık kimlik temsilleri karşılığında eleştiriler yer alır. ‘Kültürel Aracılar’ projesi, (2009) Avrupa Kültür Başkenti programlarının şehir merkezinde toplanmasına karşı periferiye odaklanır. Kültürel bir demokrasi ihtiyacına dikkat çekerek Gülsuyu-Gülensu Mahallesi’nde mimar, plancı, sanatçı, aktivist, öğrenci ve mahalle sakinleri kolektif bir şekilde çalışırlar. Çağdaş kültürel dayanışma ve kurumsal çalışma modelleri geliştirmeyi amaçlayan bu proje, kültür endüstrisi-katılımcılık ilişkisi bağlamında ele alınmaktadır. ‘Kamusal Alanda Karşılaşmalar’ başlığı altında Maçka parkında düzenlenen ‘Park: Bir İhtimal’(2010) sergisi, kent ve kamusal alanın sosyopolitik boyutları çerçevesinde yer alır. ‘Dayanışmalar, Mahalle Evleri’ başlığı altında, ‘Gezi Parkı Olayı’ (2013) olarak adlandırılan toplumsal hareket ve dayanışma biçimlerinde sanatın birleştirici özelliğine odaklanılmaktadır. Gezi Direnişi, ‘Don Kışot İşgal Evi’, ‘Caferağa Mahalle Evi’ gibi dayanışma ve kolektif sanat-üretim alanlarını ortaya çıkarmıştır. Jacques Ranciere ve Michael Hardt (d.1960) gibi isimlerle de mahalle evlerinde söyleşiler gerçekleştirilmiştir. ‘Performans’ başlığı altında Nilbar Güreş ‘Bilinmeyen Sporlar’ (2008) ve İnel İnal’ın "İnce Örgü teknikleri" (2005) çalışmalarında izleyicinin konumu ve tavrı ele alınmaktadır. ‘Açık Atölye’ başlığında Monica Fritz, Ursula Katipoğlu, Christina Schray ve Kadriye Bayraktar’ın organize ettiği ‘Kuzguncukla İç İç’e’ (2006 ve 2007) etkinliği, Deniz Beşer ve Juliane Saupe’in başlattığı her sene düzenlenen Açık Stüdyo Günleri (2013, -) örnekleri ile kurum ve kuruluşlardan bağımsız bir alan olarak atölyeler ve izleyici deneyimlerine yer verilmektedir.

Beşinci bölümde, ‘sanat-toplum ilişkisi’, ‘sanat-izleyici ilişkisi’, sanatın toplumsal dönüşümdeki yerini konu edinmesi ile Beksultan Oğuz’un kendi sanatsal pratikleri üzerinden sunulmaktadır.

Bu araştırmaların toplamında, konun derinleştirilmesi bağlamında çok sayıda görsel ve yazılı kaynak taranmıştır. Araştırma alanları ağırlıklı olarak dünya sanat tarihi, kültür tarihleri, sanat felsefesi, dünya siyasi tarihi, Türk Sanatı tarihi, Türkiye siyasi tarihi

kitapları ile farklı perspektifler sunan güncel sanat yazıları referans alınmıştır. Ayrıca YÖK veri tabanlarında yer alan bilimsel araştırmalara da ulaşılarak çalışma içeriği zenginleştirilmiştir.

Genel olarak bu tez çalışmasında Katılımcı Sanat'ın toplumsal bağları güçlendiren, geleneksel sanat anlayışının sanat üretimi ve alımlanmasındaki hiyerarşiyi yıkan yapısına vurgu yapılmaktadır.



## 2. BÖLÜM

### 2.1 KURAMLAR

Temelde sanat-‘izleyici’ ilişkisini anlamada yardımcı olacağı düşüncesiyle Alımlama Estetiği Kuramı ve Toplum Merkezli Yaklaşım ele alınmaktadır. ‘Katılımcı Sanat’ tanımı alımlayıcının sanat pratiği sürecindeki konumunu ele alır ve oluşan biraradalıklar dolayısıyla toplumsallık vurgusu da yapılmaktadır. ‘Alımlama Estetiği Kuramı’ ile ilişkisinin yanında, katılımcı yöntemlerin geliştirilmesinde toplumsal yaşamla ilgili daha paylaşımcı, kolektif, daha demokratik, daha eşit, daha özgür, sanata erişimi kolaylaştırmak ve toplumda yabancılaşmayı azaltmak gibi idealleri nedeniyle ‘Toplum Merkezli Yaklaşım’la da belli oranda ilişkilidir.

#### 2.1.1 Alımlama Estetiği Kuramı

Alımlama Estetiği Kuramı, “*okur merkezli kuramlar içinde birkaç önemli kuramın bir araya gelmesiyle oluşturulmuş bir edebiyat teorisidir*”(Kavalcı, 2017). Okuru düşünsel ve duygu boyutunda merkeze alan ve çok anlamlılığa vurgu yapan bu kuram “*büyük oranda, yazın eleştirisine neredeyse yarım yüzyıl boyunca hükmeden biçimsel yaklaşıma tepki olarak doğmuştur*” (Karaca, 2007).

Wolfgang Iser ve H. Robert Jauss temellerini belirlediği kuramda<sup>29</sup> Iser; “Yapıtın sadece bir biçimler yığını ve kurgudan oluşmadığını, çok anlamlılığının bir gereği olarak alımlayıcının düşünsel ve ruhsal dünyasında birçok düşünce ve duyguyu akla getireceğini vurgular. Bu da, alımlayıcının yaratıcı yanını ortaya koyan bir yaklaşım biçimi” olduğunu göstermektedir. Jauss ise: “yapıt-alımlayıcı ilişkisinde tavrını alımlayıcıdan yana koyar. Bir yapıt üretildikten sonra çeşitli zamanlarda alımlayıcı tarafından nasıl algılandığını sorgular. "Yapıtın yorum bekleyen ufku ile okurun [alımlayıcının] kendi dünyasının ufku arasındaki kaynaşma sonucu ortaya yeni anlamlar çıkar. Bu kaynaşma yapıtın yaratıldığı

---

<sup>29</sup> Stanley Fish (1938) ve Roman Ingarden (1893-1970) gibi teorisyenler de Alımlama Estetiği kuramcıları arasındadır.

anda olabileceği gibi daha sonraki dönemlerde de olabilir" (Rifat, 2008: 48). Çünkü, zaman bir çok şeyi değiştirir, değişen bu süreç yeni yorumları da beraberinde getirir" (Ötgün, 2009).

‘Katılımcı Sanat’ üretim süreçlerinde sanat yapıtı – izleyici ilişkisi eleştirisinde benzer bir şekilde vurgunun alımlayıcının algısı, tepkisi, katılım göstermesi, görsel okuma ve yorumlaması, yaratıcılığını ortaya koyma becerileri gibi konular üzerinde olduğu görülür. Bu anlamda “*Katılımcı Sanat’ın Alımlama Estetiği Kuramı savlarına dayandığı*” belirtilmektedir. “*Alımlama kavramı Latince “recipiere”den gelmekte ve “karşılama, alma ve bir eserin etkisi” anlamlarında kullanılmaktadır. Edebiyat bilimin de ise, edebiyatın okuyucu ya da dinleyici olarak, her türlü iletişimsel edinim biçimi anlamında kullanılmaktadır*” (Ekiz, 2007, s.121).

Alımlama estetiğinde sanatın ‘ne’ olduğu değil, “*yaratma sürecinde oluşan bağlamı, izleyicinin katkısı ile üretilen anlamı*” önem kazanmaktadır. Alımlama estetiğinde anlam üretme sorunu şu şekilde açıklanır:

*"Modernist edebiyat okuru edilgen durumdan çıkararak, karakter, olay, zaman ya da mekan ile ilgili karanlık bırakılmış birçok noktayı çözmeye davet" eder. "James Joyes, Franz Kafka, Alain Robbe-Grillet, W. Faulkner, S. Beckett ve daha birçok romancı, şair, oyun yazarı, kimisi az kimisi daha fazla oranda eseri yorumlama ve anlama işine okurun da katılmasını gerektiren eserler vermişlerdir. İkinci bir neden daha çok dil ile ilgili, Saussure'den kaynaklanan yapısalcılık, eserdeki anlamı bir cümlemin anlamı gibi kendi yapısında arıyordu. Oysa Derrida bu bilimsel çözümü sorguladı ve metnin nasıl okunacağı konusunda okura ağırlık tanıdı. Ayrıca göstergebilim anlam üreten kodların, konvansiyonların iş göreceği bir yer olarak okura döndü. Bu okur, bir kişi değil, kodların toplandığı anlam kazandığı bir işlevdi. Aynı nedenden ötürü Barthes, metnin birliğinin, metnin çıkış noktasında (yazarda) değil, varış noktasında yani okurda oluştuğunu söylüyordu. (Moran, 2007: 240-241)"(Ötgün, 2009).*

Alımlayıcıya dönük eleştiri yöntemleride, alımlayıcının rolünün ön plana çıkarıldığı, alımlayıcıda oluşan psikolojik etkiler ve bu etki sonucu yapıtın anlamının tamamlanmasıyla kendini ifade ettiği anlatılmaktadır. “*Alımlayıcıya Dönük Eleştiri yöntemi, alımlayıcının boşlukları doldurmasıyla yapıtın anlamının tamamlanacağını söyler*” (a.g.e.). Katılımcı Sanat’ta alımlayıcının sanat pratiğindeki tutumunda; algı, akıl, görsel okuryazarlık, aidiyet, çevresel yaşam koşulları, bilgi birikimi gibi unsurlar dikkat çekmektedir. “Bireyin sanat yapıtını bir bütün olarak algılayabilmesi ve görsel algılamının

gerçekleşebilmesi için, bireyin psikolojik olarak bakmaya ama asıl görmeye hazır olması gerekmektedir. Burada bireyin, neyi gördüğü, neyi görmeye gerek duyduğu, görsel algılamının gerçekleşmesi sürecinde önem taşımaktadır. Bireyin, neyi nasıl göreceği ve nasıl algılayacağı, gördüklerinden hangilerini algılayıp hangilerini algılayamayacağı, duysal olarak algıladıklarına ne tür anlamlar yükleyeceği, aslında onun bilgi birikimi ve yaşam deneyimleri ile ilgilidir” (İnceoğlu, 2000, s.83- 84, aktaran: Beyoğlu). Alımlayıcının katılımı bu bilgi birikim doğrultusunda gerçekleşmektedir.

“Umberto Eco’ya göre sanat yapıtı da, açıklanmış ve tüketilmiş değildir, tam tersi, açılıp genişlemekte, ortaya yeni sorunlar koymaktadır; bu durumda da gelişmekte olan, hareketli, ‘açık’ bir yapıttır. Eco’nun “hareketli yapıt poetikası” olarak adlandırdığı ilişki, yazara göre sanatçıyla sanat tüketicisi arasındaki yeni bir ilişkidir. Bu yeni ilişki düzleminde, ‘açık’ yapıtlar hareketlidir ve sanatçıyla birlikte yapıtı yaratmaya davet ederler” (Karaca, 2007).

### 2.1.2 Toplum Merkezli Yaklaşım

Sanatta katılımcılığın temel sorgulamalarından biri olan sanat-toplum ilişkisi, Toplum Merkezli Yaklaşım’la ilişkili olduğunu göstermektedir. İçinde bulunulan toplumun sosyo-ekonomik, siyasi ve kültürel hayatına dair eleştiriler, sistemsal sorunlara karşı daha özgür, demokratik, eşitlik gibi unsurları içeren güçlü bir toplum yaratma ideallerini besler. Dolayısıyla bu idealler toplumsal hayatı dönüştürmeyle bağlantılı estetik anlayışlarının gelişmesinde etkili olmuştur.

Toplum Merkezli Yaklaşım biçimleri iki kuram çerçevesinde geliştirilmiştir. Bunlar Platon’la başlayan ve 18. Yüzyıla kadar önemini koruyan ‘sanatı bir yansıtma, benzetme ya da taklit olarak gören’ Yansıtmacı (öykünmeci / taklitçi / mimetik) Kuram ve yansıtmacı temele dayanan Marksist kuramdır.<sup>30</sup> Sanatta katılımcı yöntemlerin toplumsal bağlamı ile ilişkili düşünceler Marksist estetik anlayışta görülmektedir.

---

<sup>30</sup> Bkz: <https://psikologo.com/sanat-kuramlari/>.

Yansıtma Kuramı 18. yüzyıla kadar gerçeği yansıtmaya dayalı ‘Mimesis, Katharsis, İdeal’ kavramlarını ele alır fakat sanat-toplum ilişkisi bağlamında sanatta katılımcı fikirler 19. Yüzyılda ortaya çıkan ‘sanatı açıklamada yansıtma kavramını kullanan Marksist Estetik’ düşüncesi ile ilişkilidir. Bu düşüncede “yansıma çift yönlüdür. Bir yandan nesnel ve maddi süreçlere dayandığı için bilimsel, diğer yandan toplumun ekonomik, politik şartlarını yansıttığı için ideolojiktir. Bu durum sanatçıyı ve sanatçının ürettiklerini tabi olduğu tarihin şartlarıyla sınırlandırır.”<sup>31</sup> Başka bir deyişle; Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895) ve Georgiy Plehanov (1856-1818) gibi düşünürlerin görüşlerinden hareketle ekonomik temelli bir yapıya oturtulan dönem ve 1934’te Sovyetlerde resmi estetik anlayışı olarak tanımlanan "Toplumcu Gerçekçilik" adını aldığı dönem olarak ikiye ayrılır.

Marksist Düşünce’de kapitalist üretim biçiminde ‘emek’, ‘yabancılaşma’<sup>32</sup> kavramları, yabancılaşmanın aşılması ve dünyayı değiştirme fikri öne çıkar. “Marks, yabancılaşma kavramını kapitalizmde potansiyel halde bulunan sosyalizmin sınırları içerisinde diyalektik ve materyalist bir felsefe üzerinde temellendirir.” “Yabancılaşma kavramını ekonomik bir temele dayandırarak üretim ilişkisi üzerinden analiz etmeye çalışır.” Buna göre insanların birbirine yabancılaşmasının temelinde bireyin üretim sisteminde ürettiği nesneye yabancılaşması yatar. İşçinin yabancılaşma sürecini ve bu süreçte işçi-işveren rolleri eleştirilir. Roller arasındaki çıkar çatışması sınıf müdalesi olarak geçer ve tarihsel materyalist bir düzlemde ele alınır. İnsan, toplum, tarih ve sanat bu temelde değerlendirilir.<sup>33</sup>

Marks’a göre, “*sanatsal yaratım, her şeyden önce bir toplumsal faaliyettir.*”<sup>34</sup>

*“Estetik bilinç Marksist sanat anlayışı ekseninde, tarihsel materyalistik bir düzlemde, açıklanarak duyu deneyimine dayalı dış dünyayla bağlantılı bir hale getirilir. Estetik olanın algısı idealize*

<sup>31</sup> Bkz: Gül Eren, “Marksist Sanat Anlayışı” Makale

<sup>32</sup> Marks, Hegel ve Feuerbach’tan etkilenir fakat yabancılaşmanın modern kapitalist sistemin yapısı olduğunu, insanın burjuva toplumunda kendisini boş ve anlamsız hissetmesinin gerçekliğini vurgular.. Hegel ve Feuerbach’ta göre hayatı değersiz, boş ve anlamsızlık noktasına getiren yabancılaşma, insanların kendi özlerini yanlış anlamalarından ötürü kalıcılık arz etmez, gerekli felsefi bilgiye sahip olması ile son bulur. Hegel’in diyalektiğinde fikirler üstün bir yere konumlandırılır.(a.g.e.)

<sup>33</sup> a.g.e.

<sup>34</sup> Bkz: Isabelle Garo, Bir Sanat Kuramcısı Olarak Marx?, Skop Dergi, 2019

*edilmiş alandan soyutlanarak dış dünyadaki insanın emeğine içkinleştirilir. Düşünceden ayrılmayan maddi bedenler, doğaüstücü bir anlayıştan ayrılarak kendilerini emeğin etkisine bırakır. Kültürün temeli emektir. Bilimsel yöntemden, deneyden beslenen bu düşünce, Antik Yunan'dan itibaren birçok filozof tarafından benimsenen estetik duygunun doğuştan olduğu fikrini reddeder. Çünkü estetik duygu, toplumların genel oluşum şartları içerisinde gelişen bir aşamadır. Bir anlamda her şeyin yolu ekonomiye çıktığı için sanatta doğuştan değil de, maddi koşullarla birlikte şekil kazanır” (Eren, G., “Marksist Sanat Anlayışı”, GSED 42 – DOI: 10.32547/ataunigsed.534270).*

Toplumcu Gerçekçi anlayışta ise sanat tanımı ne olması gerektiği üzerinden şekillenir. Buna göre yansıtılan gerçek toplumsal gerçekliktir. “Toplumcu gerçekçilik, Marksizmin bilgi teorisi ile Hegel'in estetik anlayışını birleştirerek, sanat eserini dış gerçekliği yansıtan somut-genel yapısıyla ele almaktadır” (Ötgün, 2009).

Marksist Estetik, Louis Althusser (1918-1990) tarafından yeniden yorumlanmıştır. Ona göre:

*“Toplumsal gerçekliği ve onda meydana gelen değişikliği, ekonomik düzeyde meydana gelen değişimlere endeksleyemeyiz. Çünkü toplumsal gerçeklik, ekonomik, politik ve ideolojik boyutlardan oluşmaktadır”. “Marksist estetikte sanat çoğunlukla altyapının bir ürünü olan ideolojiyi yansıtmaktadır. Oysa Althusser'e göre ise sanat, ideoloji değildir.” “Sanat hayatı yansıtırken bize insanların yaşantısını da verir. Bu açıdan sanatı yansıtıcı bir ayna olarak görmek yanlıştır. Çünkü sanat bir üretilimdir. Ürettiği şey ise görünürlük kazanmış, kendini ele vermiş ideolojidir” (a.g.e.).*

Toplumsal Gerçekçi anlayış sol düşünce çerçevesinde topluma sanat götürmek, halkın gerçeklerini göstermek, halkla bağ kurmak gibi idealleri ile başvurulmuş bir anlayış olmuştur. Çoğu zaman bu doğrultuda yapılan duvar resimlerinde yapım süreci (çalışmanın anlamının yanı sıra) halkla ilişkilendirilmesini sağlamaktadır.

Sonuç olarak Katılımcı Sanat sanat-alımlayıcı ilişkisinde alımlayıcıyı merkeze alan bir yaklaşımı ile Alımlama Estetiği Kuramı'na dayandırılır. Sanat-toplum ilişkisinde toplumsal hayatın sanat aracılığı ile dönüştürülmesi fikri nedeni ile Toplum Merkezli Yaklaşım'la ilişkili görülmektedir.

### 3.BÖLÜM

#### 3.1 ÖRNEKLERLERİYLE KATILIMCILIK, İLİŞKİLİ KAVRAMLAR VE İDEOLOJİLER

Bu bölümde ‘1968’e yol açmış ‘neo’ avangard denen hareketler’ den, katılımcı sanat açısından üçüncü bir kırılmayı işaret eden “1989 yılında komünizmin çöküşü” ne kadar gelişen sanat algısı, sanat-alımlayıcı, sanatçı-halk, sanat-toplum ilişkisine dair eleştirilere ve sanat pratiklerine yer verilmekte ve yöntemleri ele alınmaktadır. Ortaya çıkan yöntemlerin temelinde, ‘temsiliyet’in kendi anlamında sabit ve değişmez bir şekilde belirlenmiş olduğu’ anlayışının işaret ettiği dikey hiyerarşi sorunsallaştırılır. Dolayısıyla yöntemler, izleyiciliğin konumunu sorunsallaştırarak, birlikte, kolektif, ortaklaşa üretimi destekler bir şekilde yatay hiyerarşide gelişmiştir.

1960’lı yıllar, dünya tarihinde siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel açıdan yaşanan değişim ve dönüşümlerle bir dönemeç olarak görülmektedir. II. Dünya Savaşı sonrası emperyalist sistemdeki değişimin ve yıkıcı etkilerinin küresel çapta bir karşı direniş hareketinin oluşması yönünde etkili olduğu görülmektedir. Sömürgecilik azalmaya başlarken, ABD odaklı uluslararası sermaye 1950’lerde dünya çapında koyduğu ilkelerle liberal ekonominin kurucuğunu yapmış, IMF ve Dünya Bankası gibi kurumlarıyla devamlılığını sağlamaya çalışmıştır. “ABD sermayesi bu amaçla ve büyüyen ekonomik kapasitesini değerlendirme güdüsüyle hem Batı emperyalizminin denetimindeki eski sömürgelelere, hem de savaşta yıkılan Batı Avrupa’ya büyük sermaye aktarımı yaparak dünya pazarını güçlendirmiş, uluslararasılaştırarak geliştirmiştir. 1950’lerde büyük refah artışı getiren bu yeni emperyalist model, 1960’larda Japonya ve Batı Avrupa odaklı sermaye güçlerinin gelişip ABD sermayesinin rakipsizliğini ortadan kaldırması, dolayısıyla üretim ve Pazar bunalımlarının doğması ile istikrarını yitirmiştir” (Gürdaş, 2015).

Dolayısıyla bu durum ekonomik durgunlaşmayı tetiklemiş, genel işsizlik oranlarında ciddi bir artışa yol açmış ve 1960 yıllarıyla başlayan toplumsal muhalefetin artmasına etki etmiştir. “Modernizmin oluşturduğu Aydınlanma, Bilimsel ve Sanayi Devrimlerinin

getirdiği kalkınmacı anlayış ve bilimsel bilginin kutsallığı”, “yol açtığı tekillik” eleştirilerin odağını oluşturmuştur.<sup>35</sup>

Kültürel alanda ise bu döneme kadar Varoluşçuluk felsefesinin etkileri ile ‘bireysellik’ kavramının geliştiği ve sanatsal pratikleri etkilediği görülmektedir. Bu bağlamda Soyut Ekspresyonizm ve Boyasal Resimleme Sonrası Soyut Resim (Post-Painterly Abstract Painting) ABD’de ve Taşizm gibi akımlar Avrupa’da yaygınlaşmış ve piyasaya hakim konumdadır. Zamanla Clement Greenberg (1909-1994), Michael Fried (d.1939) gibi modernist sanat eleştirmenlerinin görüşlerinin geçerliliğini yitirmeye başladığı görülmektedir. Sanat eserinin biçim ve konu yönünden sadece kendine odaklanması gerektiğine dair görüşler ve geleneksel sanat nesnesi anlayışı eleştirilmiştir (Clark, 2011, s.162-168).

### 3.1.1 1968 Hareketi

Bu gelişmeler doğrultusunda 1960 yılında toplumsal muhalefeti tırmandıran bir dizi olay yaşanmıştır. 68 Devrim’i “İkinci Dünya Savaşı ile yoğunlaşan entelektüel, kültürel atmosferde bir patlamaydı ve bu patlamanın yarattığı düşünsel parçalanma ve yığılmada 20. yüzyıl avangardı etkin bir rol oynamıştı. Savaş öncesinde Dada ve sürrealizmin, sonrasında da CoBrA, letrizm ve özellikle sitüasyonizmin dil, bilinç, bilgi, *psyche*, siyaset, kent gibi konulardaki logosantrik ilkelere karşı saldırıları, 1968 arifesindeki ve ertesindeki felsefi dönüşümler kadar, mimarlık, şehircilik, müzik gibi çeşitli alanlarda da etkili oldu”.<sup>36</sup>

Fransa’da üniversite öğrencilerinin hak arama mücadelesi olarak başlayan ‘68 Hareketi’ bütün dünyada aynı tarihsel zamanda gelişir ve ülkeleri kendi özgül koşullarına göre farklı etkilemiştir. Amerikan emperyalizmi, ırkçılık karşıtlığından oluşan protestolar, “susturulmuş olan ‘başka seslere’ ve ‘başka dünyalara’ (kadınlara, eşcinsellere siyahlara,

<sup>35</sup> Harun Kırılmaz, Fatma Ayparçası, “Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları” makalesinden alıntılanmıştır.

<sup>36</sup> Bkz: Ali Artun, ‘Sanat ve 1968 Baharı: Bir Kronoloji’ başlıklı makale.

kendi tarihleri olan sömürgeleştirilmiş halklara)” ses veren eşitlik, demokrasi, cinsiyet eşitliği, kimlik, cinsel özgürlük ve her türlü özgürlüğü talep eden küresel bir isyana dönüşmüştür. 68 Hareketi’nin taleplerini dile getiren resimler, yazılar, afişler için duvarlar ifade alanı haline gelir. Bunlar kolektif çalışmaların ürünü olmuştur (Harvey, 2003 s.57).

Ertan Yılmaz, ‘68 ve Sinema’ adlı kitabında ABD ve Avrupa’da gelişen öğrenci hareketlerine detaylı bir şekilde yer verir. Buna göre; Öğrenci gençlik, alt kültürler ve siyahlardan oluşan ABD’deki 68 hareketinde öğrenci gençliğin talepleri ile siyahların eşitlik mücadelesi birleşmiş ve ırksal temele dayanan, ABD’nin 1965 yılında Vietnam’a askeri müdahalesi karşı hareketini kapsayan anti-militarist bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. ABD’nin Vietnam’a askeri müdahaledesi hareketin dünya çapında yayılmasının nedeni olarak gösterilmektedir. *“ABD’nin bu müdahalesine ABD dışındaki ülkelerde ortaya çıkan muhalefet siyasal bir tavrın (anti-emperyalist tutumun/görüşün) ürünüdür”* (Yılmaz, 2009, s,13).

Vietnam Savaşı’nı eleştiren Sivil Haklar Hareketi’nin lideri Martin Luther King’in 4 Nisan 1968’de öldürülmesi, ardından siyahların ayaklanması ile hareketin birleşmesine neden olduğunu belirtilir. Siyahların isyanı duvar resimlerinde ifade bulur. 1967 yılında yapılan ‘Wall of Respect’ (Saygı Duvarı) duvar resmi (Resim 9) on dört tasarımcı, fotoğrafçı, ressam, halk ve özellikle Chicago duvar sanatçısı William Walker’ın katkılarıyla kolektif olarak üretilmiş, Siyah Amerikan Kültürü Örgütü Görsel Sanatlar Atölyesi tarafından boyanmıştır. Bu çalışmada Nat Turner, Elijah Muhammad, Malcolm X, Muhammad Ali, Gwendolyn Brooks, W.E.B. Dubois, Marcus Garvey, Aretha Franklin, and Harriet Tubman gibi Afrikalı Amerikanların tarihi kahramanlarının portreleri resmedilmiştir. Kolektif çalışma, aynı alanda müzik dinletisi, şiir okumaları ve dans gösterilerini içeren sosyal etkinliklerle toplumsallaşmayı sağlamıştır.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> <https://interactive.wttw.com/art-design-chicago/wall-respect>



**Resim 9:** The Wall of Respect (Photo by Robert A. Sengstacke)

J. F. Kennedy'nin kardeşi Robert F. Kennedy'nin başkanlığa aday olduğu sırasında 5 Haziran 1968'de öldürülmesi de siyasi gerginliği tırmandırmıştır. Ülkede kitlesel çapta protestolar, barışçıl gösteriler ve konserler (Woodstock) düzenlenmiştir (Yılmaz, 2009). "1971 baharında Nixon'un Vietnam'dan kesin olarak çekilineceğini açıklamasıyla kitlesel hareketler yatışmıştır" (Mater 2009 : 315, aktaran: Bora Gürdaş).

Yılmaz, "ABD'deki hareketin esas gövdesinin hippie hareketinden ziyade Gandhi'ci bir sivil itaatsizlik" olduğunu, radikal eylemlerin dar bir "yippie" grubuyla sınırlı kaldığını anlatmaktadır:

*"ABD'deki 68 hareketini hazırlayan koşulların en özgün yanlarından biri de içinde yaşanılan sisteme yönelik hoşnutsuzluğun zayıf olsa da siyasi anlamda dışa vurulamaması<sup>38</sup> sonucu bu enerjinin / hoşnutsuzluğun/ muhalefetin kültür alanına kay(dırıl)masıdır. Yakalanan refah düzeyinin getirdiği konforme hayat ve bunun siyasal alandaki karşılığı olan apolitikleşmiş toplum ile uyumayı reddeden protestocu bir alt kültür oluşturanlara ise 'Yenik Kuşak' (Beat Generation) denmiştir.*

<sup>38</sup> McCarthy adı ile özdeşleştirilen anti-komünist dönem (1940-1960) ve sol görüşlü entelektüellere karşı baskıcı politikalarından bahsedilmektedir ve dolayısıyla 'silent generation/susku kuşak' olarak adlandırılan kısıtlanmış gençlik kastedilmektedir.

*Beat Generation bir sonraki on yılın (1960'ların) kültürel ortamını, daha doğrusu karşı-kültürünü derinden etkilemiştir. Bu etkilerin belki de en önemli ürünü, “Komünal yaşam süren, rengarenk giyinen ve akıl açıcı marihuana, LSD türü haplarla uğraşa” ve kamuoyunun 1967’de keşfettiği “uzun saçlı, çiçek takıştırmış hippie’ler”dir ve bu karşı kültür grubu ABD’deki 68 hareketinin hem en renkli yanını oluşturmuş, hem de öğrenci hareketini etkilemiştir” (Yılmaz, 2009, s,16).*

Fransa’da başlayan harekette üniversite öğrencilerinin yanında “modernleşme / rasyonelleşme sürecini daha ağır koşullarda yaşayan” işçi sınıfı büyük rol oynamıştır. Yılmaz, hareketin işçi sınıfının hak arama mücadelesi ile birleşmesi ile sınıfsal bir temele dayandığını ifade eder. Öğrenci gençliğin başkaldırısının ve işçi sınıfının genel grevleri hayatı durma noktasına getirmiş siyasi yapıyı için bir tehdit ‘devrim durumu’ ortaya çıkmıştır. “Fransa’nın 68’i kısa ve bir devrim durumu biçiminde yaşaması Fransa’nın özgüllüğüdür ama Fransa için alışılmamış bir durum değildir” (a.g.e., s.53, s.41)

Toplumsal alanda değişim, kırsaldan kente göç, ekonomik zorluklar, (kadınların para kazanmak için fahişeliş yapmak zorunda kalması) işsiz üniversiteli sayısının artışı, hükümetin üniversite politikaları gibi ulusal ve uluslararası (Sömürgelerin çözülme süreci, Vietnam gösterileri gibi) unsurlar Fransa’da toplumsal muhalefetin artışında etkili olmuştur. Sitüasyonist Enternasyonel (SE) ise Marksist düşünür Lefebvre’in etkisinde an’ı sorunsallaştırmışlar ve kolektif çalışmalarında, ‘sitüasyon’, ‘derive’, ‘detournement’<sup>39</sup> gibi pratiklerinde bu arzuyu dile getirmişlerdir. SE ile 68 Hareketi ilişkisi şu şekilde açıklanır:

*“ 68’e rengini verenin ‘içinde yaşananın bugünü değiştirmesi’ arzusudur. Ahmet İnel’in tanımlamasıyla, ‘bugün ve buradaydı sorun, Hakkın vaad ettiği günlerde değil’. 68’e rengini veren ‘içinde yaşanan an’. sorununu ilk kez gündeme getiren 1950’lerin sonunda Sitüasyonist Enternasyonel mensupları olmuştur. Batılı toplumların yaşam tarzına ve kültürüne saldırmayı hedefleyen grup, devrimci dönüşümün günlük yaşamı (ve koşullarını) dönüştürmekle mümkün olacağını ilan etmiş ve yaklaşık olarak on yıl sonra yaşanacak patlayanın bir anlamda temel özelliklerinden birini öne çıkarmıştır”(a.g.e., s.51).*

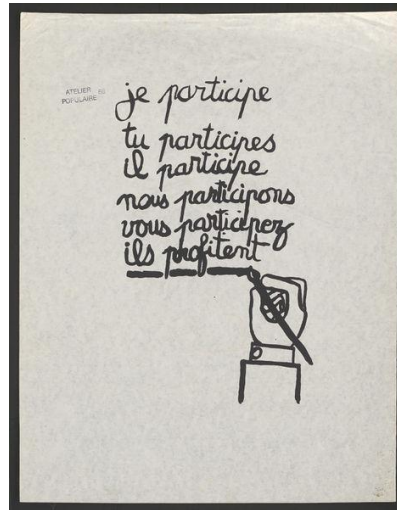
*“Situasyonistlerin söyleminin ve kullandıkları eylem biçimlerinin sıra dışı karakteri, öğrenci muhalefetine rengini veren en önemli unsurlardan biri olmuştur. Böylelikle, siyasetin “soğuk” dili*

<sup>39</sup> Bkz: bu kavramlar Kolektiflik, Tesadüfi Katılım başlıklarında açıklanmıştır.

Paris duvarlarına yazılan “Yasaklamayı yasaklayın!” (ya da “Yasaklamak yasaktır!”) ve “Devrimi düşündüğüm zaman sevişmek istiyorum.” gibi esprili yönü de olan sloganlarla kırılabilmiştir. Daha çok ikinci dalga feminizmin kullandığı “Özel olan politiktir.” (ya da “Kişisel olan politiktir.”) sloganı da dönemin karakteristiğini yansıtmaları bakımından önemlidir. İsyançı öğrenciler, kendilerini alışlageldik devrimci sözlerden farklı bir söylemle ifade eder. Kendilerini ifade etme biçimlerine yön veren temel anlayışı “Beni endişelendiren her şeye politik derim.” cümlesiyle özetlemek mümkündür. Ancak bu sloganlar, öğrencilerin sadece bireysel arzuları veya tepkileri dile getirdiği anlamına gelmemektedir. Ayaklanma boyunca bireysel kurtuluş ile toplumsal kurtuluş el ele savunulmuştur; devlete, yasalara, topluma, aileye, gelenek ve göreneklere özgür cinsellik ve uyuşturucu savunusu üzerinden meydan okunmuştur” (Hobsbawm 2003: 405-406, aktaran: Emine Öztürk).



**Resim 10:** Duvar yazısı ‘Il est interdit d’interdire / Yasaklamak Yasaktır’



**Resim 11:** Atelier Populaire, Je participe... 1968 Kağıt üzerine serigraf baskı

Bu anlamda “École des beaux-arts”ın işgal edilmiş taşbaskı stüdyolarında Atelier Populaire’i kuran sanatçı ve öğrenciler” halkla dayanışma göstermiş, oluşturulan kolektif

dilden, sloganlardan ve duvar yazılarından afişler üretmişlerdir. “Serigrafi ve opak projektör gibi Pop Art’a özgü resim tekniklerine başvurmuş ve böylece siyasi bir kriz ânında fotoğraf görüntülerini devreye sokarak kitle iletişimi eleştirisini siyasi isyan imgelerine eklemlmeyi başarmışlardır” ve bu çalışmalar “atölye katılımcılarının kendi aralarında vardığı bir anonimlik anlaşması” özelliği göstermektedir.<sup>40</sup>

68 Hareketi’nin patlak vermesi ise 1967 yılı başında Nanterre Üniversitesi’indeki kısıtlayıcı yurt yönetmeliklerinin uygulanması ile başlamıştır. Sağ ve sol grupların çatışmalarının tırmanması ile polis 6 Mayıs’ta Sorbonne Üniversitesi ile üniversitenin yakınındaki Quartier Latin’i işgal etmiştir (Yılmaz, 2009, s.53-54). Buna karşı “Fransa Öğrencileri Ulusal Birliği’nin (UNEF-Union Nationale des Étudiants de France) çağrısı üzerine, 20.000 kadar öğrenci, üniversite hocası ve diğer destekçileri, Sorbonne’a doğru yürüyüşe geçen” gruptan çıkan çatışmalarda yüzlercesinin tutuklanması ve yaralanması, ayaklanmaların kitleselleşmesinin nedeni olarak gösterilmektedir. “Sorbonne üniversitesi öğrencileri Ortodoks Marksizm’den uzak, devrimci, fakat komünist olmayan amaçlarla hareket eder” (...) “13 Mayıs’ta ise başta Genel İş Konfederasyonu (CGT-Confédération Générale du Travail) ve İşçi Kuvveti (CGT-FO-Force Ouvrière) olmak üzere sol sendikalar, genel grev ve gösteri çağrısında bulunmuş, bir milyonun üzerinde kişi yürüyüş yapmıştır. Sorbonne yeniden hizmete açıldığında ise öğrenciler onu işgal ederek özerk bir "Halk Üniversitesi" ilan etmiş, televizyona çıkan öğrenci önderleri, amaçlarının tüketim toplumunu yoketmek olduğunu bildirmiştir” (Gürdaş, 2015).

Almanya’da başlayan 68 Hareketi, siyaset bilimci ve tarihçi Wolfgang Kraushaar (1948) tarafından; “kadın-erkek ilişkilerini, başta cinsellik olmak üzere, insan ilişkilerini radikal olarak değiştirmeyi amaçlayan”, “güçlü teorik temellere” oturan bir kültür hareketiydi” diye tanımlanmaktadır. Kraushaar, hareketin temel karakteristinin “Gençlik Alt Kültürü” tarafından belirlendiği, anti-otoriter olduğunu ifade eder. Berlin’de bir ‘komün’ oluşturan gençlik ‘tembellik hakkını’savunmuş ve ‘cinsel devrim’e ön ayak olmuşlardır. Almanya Sosyalist Öğrenci Birliği (SDS) üyesi Marksist sosyolog Rudi Dutschke’nin (Amerikan Başkan yardımcısına düzenledikleri bir postalı saldırı nedeniyle SDS’den atılmıştır) sağ

---

<sup>40</sup> Bkz: Liam Considine, ‘68 Afişleri: Atelier Populaire’de Pop Art’ın Siyasileşmesi’, Skopdergi - Sayı 11, 2017

görüşlü biri tarafında vurulması öğrenci hareketlerine ivme kazandırmış ve ülkenin her yerine dağılan protestolara neden olmuştur. Hareketin Almanya’da Alman halkının sivilleşmesi, sağ kanada kaymanın engellenmesi ve toplumda liberal eğilimlerin artması gibi etkileri olmuştur. 1969 sonrası ise Marksist-Leninist hareketler ortaya çıkmıştır.<sup>41</sup>

İtalya’da ise 68 Hareketi üniversite öğrencilerinin ‘katı akademik hiyerarşi’, ‘müfredatın kısıtlı-muhafazakâr içeriği’ ve ‘yerleşik ahlâka’ karşı muhalefeti ve işçi sınıfıyla kurduğu ittifakla siyasallaşmış bir hareket ortaya çıkmıştır. 1966’da bir öğrencinin neo-faşistlerce öldürülmesi harekete ivme kazandırır. Milano, Torino, Pisa, Cagliari, Napoli, Padova, Trento üniversiteleri işgal edilir. “ABD’deki öğrenci hareketini, Vietnam ve diğer anti-emperyalist kurtuluş mücadelelerini, Çin Kültür Devrimi’ni ele alan ‘Yeni Sol’<sup>42</sup> dergilerden” etkilenirler. Villa Giulia Mimarlık Fakültesi’ndeki çıkan olaylarda çok sayıda öğrenci yaralanmıştır.<sup>43</sup> Mart 1969’da ise İtalyan ‘68 işçi hareketinin sürükleyicisi olan Mirafiori-FİAT işçilerinin eyleme geçmeleri” ile genel grevlerin başlar, öğrencilerin işçi sınıfı ile birlikte hareket etmesi protestoları kitleselleştirmiştir. Hareket anti-otoriter ve anti-kapitalist kimliğe bürünür. 1970’lerle birlikte radikal hareketlerin etkisi azalmıştır.<sup>44</sup>

İşçi sınıfının da etkin olduğu bu harekette işçi sınıfının yeniden tanımlanması gibi fikirler ön plana çıkar. Buna göre Marx’ın iktisat kuramını eleştiren<sup>45</sup> Mario Tronti (1931): “fabrika dışında, evlerde, okullarda ücret karşılığı çalışmayanları ve işsizleri de içermek üzere, işçi sınıfının yeni kompozisyonu”nu gündeme getirir. “Bu kuramsal çerçeve, 1960’lar boyunca öğrencilerin, kadınların, işsizlerin giderek artan mücadelelerini de anlaşılır kılmaktadır”. “Gündelik hayatı çalışma zamanından özgür kılmak için yeni ihtiyaçların ve hedeflerin tanımlanması”, işçilerle salt fabrikalarda değil, onlarla boş zaman ve hayat mekânlarında,

<sup>41</sup> Wolfgang Kraushaar’la yapılan ‘Almanya’da ‘68 Gençlik Hareketi’ başlıklı söyleşiden derlenmiştir. Birikim, Sayı 109, 1998

<sup>42</sup> Yeni Sol, Sovyet sosyalizminden ve Avrupa tarzı sosyal demokrasiden farklı bir konumda yer alır. Çıkış noktası, ilerlemiş sanayi toplumlarına toplumcu aydınlar tarafından getirilen radikal eleştiriler ve toplumcu düşüncüyü yeniden canlandırma çabalarıdır. Liberal sol olarak da adlandırılmaktadır.

<sup>43</sup> Bkz: Özgür Gökmen, İtalya 1968: Özerklik Hareketinin Gelişimi, Birikim, Sayı:109, Mayıs 1998

<sup>44</sup> Bkz: <http://bianet.org/bianet/print/106621-italya>.

<sup>45</sup> “Tronti “Toplumsal Sermaye” başlıklı makalesinde bütüncül toplumsal sermaye sorununa eğilerek, Kapital’de yer alan dolaşım ve yeniden üretimin, sınıfların da yeniden üretimini içerdiğini ortaya koyar. Gözler önüne serilen, sermayenin “fabrika”yla eşitlendiği Marksist iktisat kuramının yetersizliğidir”. Özgür Gökmen, İtalya 1968: Özerklik Hareketinin Gelişimi, Birikim, Sayı:109, Mayıs 1998

mahallelerinde ilişki kurmanın daha devrimci imkânlar yaratacağı' gibi fikirler ön plana çıkmıştır.<sup>46</sup>

Sonuç olarak aşağıda örnekleri görülecek, katılıma vurgu yapan sanatsal pratikler bu tarihsel olaylar içerisinde gerçekleşir. 'Rasyonel, gelişkin ama baskıcı ve hiyerarşik olan modern toplum modellerinin' eleştirisi kolektifleşmeye, toplumsallaşmaya ve daha demokratik toplum modeline geçişe vurgu yapar. Bu geçişin sancılı durumu politik iradeyi zorunlu kılar. Dolayısıyla demokratikleşmenin temelinde olan 'katılım', kolektifleşme', 'toplumsallaşma' gibi unsurların sanat dilinde ifade bulması ve sanatın daha politik bir dili ortaya koymasının kaçınılmaz bir durum olduğu söylenebilir.

### 3.1.2 Kolektiflik

Sitüasyonist Enternasyonal (SE) ve Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV, Görsel Sanatlar Araştırma Grubu) kolektif çalışma biçimleri geliştirmişlerdir. Bir tavır olarak kolektif çalışma, modern sanatın tekil müellifli sanat anlayışına yöneltilen eleştiriyi barındırır. Dolayısıyla tekil müellif, '*bireysellik, müellif*', '*sanatın gizemlileştirilmesi, gündelik hayat*', '*dahi/deha sahibi sanatçı*', '*biriciklik*' kavramları ile ilişkili olarak eleştirilerin odağındadır. GRAV'ın kolektif çalışmalarında, geleneksel 'pasif' izleyici anlayışına yönelik eleştirileri; alımlayıcının psikolojik ve fizyolojik tepkilerini dönüştürme amaçlı çalışmalarını ortaya çıkarır. İzleyicinin algısını etkileme, zaman deneyimini dönüştürmek için "göz-yapıt" (*ouvreil-oeil*) ilişkisi üzerine yeniden düşünmeyi amaçlayan iki ve üç boyutlu optik ve kinetik enstalasyonlar üretmişlerdir.

Sitüasyonist Enternasyonal; Letrizm<sup>47</sup> (1946-52), Letrist Enternasyonal<sup>48</sup> (LE) (1952-7), CoBrA<sup>49</sup> (1948-51) ve İmgelemci Bauhaus Uluslararası Hareketi<sup>50</sup> (1953-7) gibi grupların

<sup>46</sup> Bkz: Özgür Gökmen, 'İtalya 1968: Özerklik Hareketinin Gelişimi' makale. Birikim, Sayı:109, Mayıs 1998

<sup>47</sup> 'Harfçilik' anlamına gelen ve "lettre" (harf) kelimesinden türetilen letrizm (lettrisme), Romen asıllı Isidore Isou'nun (1925-2007) öncülüğünde bir edebi akımdır. Dadaizm ile benzerlik taşıyan ve önemli ölçüde bu hareketten doğan letrizm, mevcut şiir, edebiyat anlayışlarını tamamen reddeden ve geleneği yıkmak isteyen bir anlayışın ürünüdür.

içinden doğmuştur. Çekirdek grubu Guy Debord (1931-1994) ve Gil Wolman'dan (1929-1995) oluşan Letrist Enternasyonal'in üyeleri, İmgelemci Bauhaus Uluslararası Hareketi ile SE'i kurmuşlardır<sup>51</sup> (Artun, 2010, s.278).

SE, kapitalizmin toplumsal ve günlük yaşama müdahalesi üzerine yaptıkları analizler doğrultusunda, gündelik hayatta estetik ve politik bir devrim idealiyle 'sitüasyon inşa etme' ve 'dérive' gibi yöntemler geliştirmişlerdir. Çoğulcu bir yapıyı öne süren SE tekil müellif, bürokrasi ve tüketim kültürüne karşı kolektif olarak çalışırlar. 'Boş zaman', 'aylaklık', 'oyun' gibi konular katılımcı ile etkileşime geçebilecekleri yöntemlerinde belirleyicidir. Grup, günlük yaşamdaki tahakküm ve yabancılaşma karşısında bireylerin yaratıcı potansiyellerini açığa çıkarmayı amaç edinmiş, 'özgürleştirici değişim' için 'devrimci atmosferler' olarak tanımladıkları 'sitüasyon' inşa etmeyi<sup>52</sup> savunmuşlardır.

*“Temel amacımız, sitüasyonlar inşa etmek, yani kısa süreli yaşam ortamlarını somut olarak kurmak ve onları daha üst düzeyde, tutkulu bir niteliğe dönüştürmektir. Birbiriyle sürekli etkileşim halinde olan iki büyük bileşenin –yani hayatın maddi ortamı ile onun kıskırttığı ve onu alt üst eden*

<sup>48</sup> Isidore Isou ile fikir ayrılıkları nedeniyle bağlarını koparan Guy Debord, Paris'te Gill Wolman ile Letrist Enternasyonal'i (LE) kurmuştur. Michele Bernstein, Ivan Chtcheglov gibi isimler yer almaktadır. Letrist Enternasyonal kapitalist tüketim toplumu, dönemin kültürel ve politik durumu üzerine sert eleştirel tutum sergilemiştir.

<sup>49</sup> Adını öncülerinin bulunduğu Kopenhag (Copenhagen), Brüksel (BRussels) ve Amsterdam şehirlerinden alan akım Paris'te Avrupa'nın çeşitli yerlerdeki avangard grupların katılımı ile ortaya çıkmıştır. Belçika'lı devrimci sürrealistler Christian Dotremont; Danimarkalı deneyciler Asger Jørn ve Hollandalı deneyciler ise Constant tarafından temsil edilir. 'Savaş, Batı' nın akılcı kültürünün bir temsili gibi yorumlarlar'(Artun, A.). Estetik Kurallar bütünüyle reddedilir, sanat - gündelik hayat ilişkisi ön plandadır. Marksist bir düşünsel yapısına sahip grup, üretimlerinin temeli buna dayandırmaktadır. Sanatla - devrimci siyaset ilişkisi; eşit toplum idealinde herkesin sanatçı olduğu gibi fikirleri benimsemişler ve yorumlamışlardır.

<sup>50</sup> “Cobra'dan ayrılan Asger Jorn, Bauhaus'un rasyonel ve işlevselci yaklaşımına tepki olarak 1954'te Hayalci Bauhaus Enternasyonal'i(HBE) kurmuştur. Rasyonalist mimarlık ve kentçiliği sorgulayan HBE hareketi sanatçıları, sanayiye sanatın denetimine sokmanın yollarını araştırmışlardır (Artun, 2009). Sanat üretimine dışavurumcu bir yaklaşımı tercih eden hareket, akılcı bir Bauhaus'a karşı hayalci bir Bauhaus fikrini öne sürmüştür (Artun, 2010). Letrist Enternasyonal ile birlikte Sitüasyonist Enternasyonal'i oluşturdukları 1957 yılına kadar eylemlerine devam etmiştir” (Jale Sarı, yayımlanmış yüksek lisans tezi, 2013).

<sup>51</sup> Kuruluşun ilanı 1957 yılında İtalya'da düzenlenen Cosio d'Arroscia Konferansı'nda gerçekleşir. Bu konferansa; Letrist Enternasyonal, İmgelemci Bauhaus Uluslararası Hareketi (Asger Jorn, Pinot Gallizio, Walter Olmo, Piero Simondo) ve Londra Psikocoğrafik Cemiyeti (Elena Verrone, Ralph Rumney) katılır. Bu yeni avangard hareketin aktörlerini yazar, ressam, mimar, şair ve sanatçılar oluşturmaktadır. Paris, Amsterdam ve Kopenhag'da ana faaliyetleri gerçekleşen SE'in Almanya, İtalya ve Birleşik Krallık'ta şubeleri bulunuyordu. 'Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor' Debord tarafından yazılmış ve konferansta topluluğun geçici programı olarak okunmuştur (Artun, 2010, s.278).

<sup>52</sup> Bzk: Tesadüfi Katılım

*davranışların-karmaşık etkenleriyle yönlendirilen bir müdahale geliştirmeliyiz”*(Artun, 2010, s.297).

Ürettikleri film, kolaj, tartışma ve 12 ciltte derlenen *Internationale Situationnniste* (I.S.) dergileri ana faaliyetleri arasındadır. I.S. dergisinde kullanılan imgelerin ve yazıların birçoğu kolektif çalışmanın ürünüdür. Kullanım hakkı talep edilmez. Görsel sanatlardan ziyade edebiyat ve güncel olaylarla daha fazla ilgilenmişler, mevcut siyasi ve sosyo-ekonomik duruma karşıtlıkla yıkma ve değiştirme yanlısı radikal siyasal bir harekete dönüşmüşlerdir. Oluşturdukları terminoloji sözlüğünde; ‘sitüasyonist’, ‘sitüasyonizm’, ‘psikocoğrafya’, ‘psikocoğrafi’, ‘psikocoğrafyacı’, ‘dérive’, ‘üniter kentçilik’, ‘détournement’ gibi bir birini kapsayıcı bir özellik taşıyan bu kavramları açıklamışlardır (Bishop, 2018).

1960 yılında yayımlanan Situasyonist Manifesto’da katılımın ve kolektif üretimin önemi devrimci değişim için ‘gündelik hayat’ üzerinden vurgulanmış, siyasallaştırılmıştır. SE’nin kültürel durum analizinde; kapitalist ekonomik sistemde, kültürün de diğer üretim biçimleri gibi metalaşma üzerinden gündelik hayatla ilişkilenererek yabancılaşmaya neden olduğu anlatılmaktadır. Gerçekçi Situasyonist için kültürde tam katılım önerilmekte, doğrudan yaşanılan anın örgütlenmesi üzerinde durulmaktadır. Bu anlamda geliştirdikleri *dérive* (sürüklenme), *déteournement* (yön değiştirme), *urbanisme unitaire* (üniter kentçilik)<sup>53</sup> gibi situasyonist pratiklerin referans noktası olarak gündelik hayat gösterilmektedir. Debord’un Marksist sosyolog Henry Lefebvre’in gündelik yaşam üzerine getirdiği eleştirileri<sup>54</sup> benimsemesi pratiklerde belirleyici olmuş ve SE’nin zamanla daha siyasal bir boyuta ağırlık vermesi gruptan tasfiyeleri ve ayrılıkları getirmiştir. Grup 1972 yılında dağılmıştır.

---

<sup>53</sup> Bkz: Tesadüfi Katılım

<sup>54</sup> Bkz: Tesadüfi Katılım



**Resim 12:** SE, “Cosio d'Arroscia Konferansı”, soldan sağa doğru: Guiseppe Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, Walter Olmo.

Sitüasyonistlerin sorunsallaştırdığı yapıtın müellifi konusunun Duchamp’la başlayan ve post yapısalcı düşünürlerle çözümlenmeye çalışılan bir süreçte sahip olduğu görülmektedir. Katılımcı sanat pratikleri, katılım derecesine göre tartışılabilir olsa da ‘merkezi benlik’ anlayışından uzak bir yapı sergiler.

‘Merkezi benlik’, ‘söz merkezcilik’ anlayışına karşı post-yapısalcılar yapı-sökümlenebilirlik iddiasıyla hareket etmektedir. Buna göre söz merkeziliğin sökümlü, söylem-metin ilişkisinde ele alınmakta, yapı-sökümlenebilir yaklaşımda sorgulamalar ‘merkezi benliğin üstünlüğü’, ‘tekillik’, ‘biriciklik’ kavram ve terimleri çerçevesinde dönmektedir. “Post-yapısalcılık, sözmerkezcilik üzerine kurulan 'söz'e üstünlük veren ve dolayısıyla 'merkezi benlik' içinde konumlanan 'mevcudiyeti'<sup>55</sup> yıkma eğilimindedir.”<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Estetik haz kavramında yer verilen Performatif Estetik’in yazarı E.F. Lichte’nin temsil karşısındaki ‘mevcudiyet’ anlayışı ile karıştırılmamalıdır.

<sup>56</sup> Bkz: D. Çulha, ‘Post-Yapısalcı Argümanlar Ekseninde Müellif Ve Sanat Nesnesi’ başlıklı makale.



**Resim 13:** *Fountain*, 1917/1964 , Glazed ceramic with black paint, 15 × 19 1/4 × 24 5/8 in 38.1 × 48.9 × 62.5 cm

*“Duchamp, 1917’de çöpten bulduğu bir pisuarı, kendi uydurduğu bir adla imzalayarak bir sergi kaidesinin üstüne oturttuğunda, sanat ontolojisine ilişkin birçok sorunsalı körükler: sanatın kavramsallığı, sanat-sanayi çatışması, yaratıcılığın kaynağı, müelliflik(authorship) vb. Bir de, bir şeyin sanat olarak alımlanmasının, o şeyin bağlamıyla olan ilişkisine dikkat çeker. İlerde bu konuyu ele alan Foucault, "Müellif Nedir?" makalesinde, bu sorunun cevabının, imzanın gayet belirleyici olduğu bir söyleme, yani bir bilgi ve iktidar rejimine dayandığını yazmıştır. Aynı yıllarda, Roland Barthes da "Müellifin Ölümü"nde, sanatın/edebiyatın ne olup olmadığının üreticisi kadar tüketicisine de bağlı olduğunu savunur”(Artun, A., ‘Selfie Çeken Şehzade, Dinozor, Köfte ve Çağdaş Sanat’, Skopbülten, 2015).*

Modern sanatın özerkliği ile yaratıcı bireyin üstünlüğü, postmodern dönem sanat arayışlarında olumsuzlanması, müellif sorunsalının yanı sıra sanat nesnesinin 'ne'liği sorgusunu da beraberinde getirmiştir. Marcel Duchamp'ın ‘Fountain’(Çeşme) çalışması ise sanatın ‘müellif’ sorunsalını felsefi bir form içerisinde açıklamaya olanak tanıyan ilk örnek olarak kabul edilmektedir. ‘Biriciklik’ söylemi ise sanatçıların ‘yapıtları ilk üretildiği tarihsel bağlamından kopararak kendine maletme yolu ile yıkılırken’ müellif konusu da sorunsallaştırılmaktadır. Kendine maletme yönteminde ise eser dönemin koşullarında yeniden şekillenir. Modernizmden miras kalan deha ürünü olarak kabul gören yapıtlar postmodern dönemde ‘mal etme’ yöntemiyle’ orjinallik/otantisite/biriciklik ilkesi tahrip edilmektedir.

Katılımcı sanat pratikleri izleyicinin kendi okuması üzerinden sanatsal pratiğe katılımı veya müdahalesi, *geleneksel yapının mevcudiyet düşüncesinin yerleştirdiği bütünlüklü ve sabitlenmiş bir bağlamını* bozar, izleyici açısından sonsuz bir okumanın yaratılacağı ve anlamlandırma ediminin tüketilemeyeceği bir süreç gelişmiştir (Çulha, D., ‘Post-Yapısalcı Argümanlar Ekseninde Müellif Ve Sanat Nesnesi’, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Haziran 2014 Cilt 16 Sayı 1 (123-140) s.132).

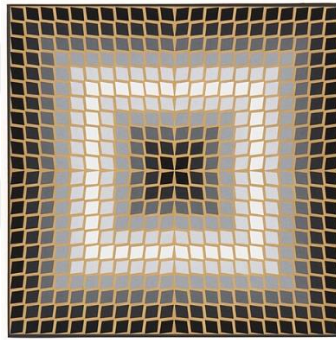
1960-68 yılları arasında faal olan Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV) (Görsel Sanatlar Araştırma Grubu) Julio le Parc (d.1928) tarafından kurulur. Grup kinetik ve Op Art çalışan sanatçılardan<sup>57</sup> oluşuyordu. Çalışmalarında izleyici katılımını ön planda tutan grubun estetik anlayışında iki farklı yöntem belirleyicidir. Yapıt-alımlayıcı ilişkisinde izleyicinin algısını değiştirme amacıyla ürettikleri sanat yapıtları ve kamusal alanda karşı karşıya geldikleri izleyiciye müdahale yolu ile durumlar yaratmışlardır. Grubun çıkış noktasında; izleyicinin sanat yapıtı karşısındaki pasif konumu, izleyicinin sanat yapıtı algısı, sanat dünyasının bireysel üretim yapan sanatçıya biçtiği değer (gizemlileştirme), sanat piyasası ve tüketim kültürü eleştirileri yer almaktadır. Sanatsal pratikler ve söylemler bu konular çerçevesinde gelişmiştir. Grubun 1967 tarihli manifestosunda; izleyiciyi aktif katılıma yöneltmek için provoke etmekten, çevresel koşulları değiştirmekten ve halkın davranışlarını doğrudan etkilemek için beklenmedik durumlar yaratmaktan bahsedilmektedir. Avangard akımların manifestolarından tanıdık gelen bu amaçların uygulamalarında, yöntem olarak avangard akımlarda görülen teatral performansları tercih etmezler. Daha ziyade izleyiciyi katılıma davet eden, gelişmekte olan bir durum yaratmayı amaçlamaktadırlar. 1960’ların mevcut siyasal, ekonomik ve kültürel yaşamına eleştirel bir tutumla *Kamusal Soruşturma*, (1962), *Sokaklarda Kamusal Soruşturma*, (1966) ve *Sokakta Bir Gün*, (1966) gibi katılımcıyı merkeze alan çalışmalar geliştirmişlerdir. Bu işlerde halkla doğrudan bir karşılama, fiziksel bir etkileşim<sup>58</sup> söz konusudur. Sosyal etkileşimi canlandırma amacı taşıyan bu çalışmalar oyunsu bir özellik taşır.

---

<sup>57</sup> Jesús-Rafael Soto, Carlos Cruz Diez, Youri Messen-Jaschin, Julio Le Parc, M.C. Escher, Julian Stanczak, Richard Anuszkiewicz, Daniel Burren, Nicolas Schöffer, Peter Sedgely, Bridget Riley, Zanis Waldeims, Victor Vasarely.

<sup>58</sup> Claire Bishop bu çalışmaların interaktif sanat kapsamında yer alması gerektiğini söylemektedir.

GRAV; sanat yapıtı- izleyici ilişkisinde hareket, renk ve ışık unsurlarını ele almış ve buna karşı alımlayıcının psikolojik ve fizyolojik tepkilerini incelemişlerdir. “İzleyicinin algısını etkilemek, zaman deneyimini dönüştürmek için “göz-yapıt” (*ouvreil-oeil*) ilişkisi üzerine yeniden düşünmek, “*halkın üretilen yapıtlarla yeniden temasını sağlamak için yeni yollar*” *bulmak amacıyla çok duyuşsal ortamlara ve kinetik heykellere*” odaklanmışlar, bu bağlamda resimler üretmişler, iki ve üç boyutlu optik ve kinetik enstalasyonlar oluşturmuşlardır (Bishop, 2018, s.99). Seyircinin yapıtlar karşısından istemsiz bir katılımı görülmektedir. Optik yanılsamalar seyirci üstünde fiziksel bir bilinçlenme yaratır. Gözün kavradığı görüntü izleyicinin hareketine bağlı olarak değişir. Gözün algıladığı bir biçim ya da ritm gerçekte olmamasına rağmen, hareketle birlikte oluşmaktadır. Göz yanılsamaları yaratmak için renk, çizgi gibi öğeler kullanılır. Duyuların göz önünde bulundurularak üretildiği bu çalışmalar fizyolojik etkilerin yanı sıra, alımlayıcıda psikolojik bir etki de yaratmaktadır



**Resim 14:** Quasar Dia Victor Vasarely 1965.

Bu fikirler ve ‘*sanatın gizemlileştirilmesi*’ eleştirisi ile Üçüncü Paris Bienali için kolektif olarak ‘Labirent’ çalışmasını üretmişlerdir. Duvar rölyefleri, ışık enstalasyonu ve mobil köprülerden oluşan çalışmada izleyiciye farklı çevre deneyimleri sunulmuştur. “Dokuz farklı izleyici kategorisini tetiklemek için hazırlanmıştı: ‘Bütünmüş gibi algılama’ ve ‘tefekkür’den ‘görsel aktivasyon’ (hem statik hem kinetik yapıtların önünde), istemsiz aktif katılım’, ‘gönüllü katılım’ ve ‘aktif izleyicilik” (a.g.e.). Video ve fotoğraflarla çalışmaya ait dökümantasyon oluşturulmuştur. Resim 15-16-17-18-19-20’de katılımcının çalışmaya dair deneyimi yer almaktadır.



**Resim 15:** GRAV – Biennale de Paris, 1963



**Resim 16:** GRAV – Biennale de Paris, 1963

Resim 13’te optik yanılsama yaratan duvar rölyefi ve önünde dikdörtgen prizma şeklindeki kinetik heykeller görülmektedir. Katılımcının heykelin hareketine göre konumunu değiştirmek zorunda kaldığı oynusu bir yapı gözlemlenir. Katılımcının bütün bu düzenekler karşısında ister istemez çalışmaya fiziksel tepkisi bulunur.



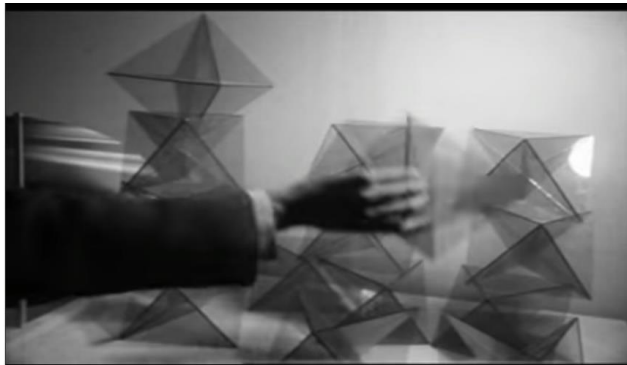
**Resim 17:** GRAV – Biennale de Paris, 1963



**Resim 18:** GRAV – Biennale de Paris, 1963



**Resim 19:** GRAV – Biennale de Paris, 1963



**Resim 20:** GRAV – Biennale de Paris, 1963

GRAV'ın Labirent çalışması ile birlikte sundukları 'Assez de Mystifications' [Yeter Bu kadar Gizemleştirme] başlıklı manifestoda:

*“Bugünün sanatı sosyallikle meşgulse, o zaman tam da şu toplumsal gerçeği hesaba katmalıdır: İzleyici.*

*İzleyiciyi, elimizden geldiğince, onu pasifçe kabullenmeye yönlendiren hissiz bağımlılığından, sadece kendisine sanat olarak dayatılan şeyden değil, dayatılmış tüm bir yaşamı sisteminden kurtarmak istiyoruz.*

*İzleyicinin ilgisini çekmek istiyoruz. Onu korkularından kurtarmak, rahatlatmak istiyoruz. Katılmasını sağlamak istiyoruz.*

*Kendi tetiklediği ve dönüştürdüğü bir konuma yerleşsin istiyoruz.*

*Katılımın bilincinde olsun istiyoruz.*

*Başka izleyicilerle etkileşime girsin istiyoruz.*

*Algı ve eylem gücü gelişsin istiyoruz.*

*Kendi eylem gücünün farkına varan, istismarda, gizemleştirilmelerden bıkmış izleyici kendi ‘sanatta devrim’ini yapabilecektir” (a.g.e.).*

Manifestodan ve yöntemlerden yola çıkarak GRAV’ın çalışmalarında ‘izleyici’ olma konumuna karşı katılımcıyı özgürleştiren bir tutum geliştirdiği gibi bir algı ortaya çıksa da katılımcının konumu sistemli bir şekilde hazırladıkları düzeneklerin karşısında sınırları belirli bir hareket özgürlüğü sağlamaktadır. “İzleyicinin algısının genişletilmesi, yabancılaşmadan kurtulması ve özerkliğinin artırılması yolundaki ilk adım olarak görülüyordu” (a.g.e.).

Kolektiviteye vurgu, kendilerini kapitalist tüketim biçimleri karşısında konumlandırmaları yüzündendir. Tekil müellifli çalışmaların kurumlar aracılığı ile tüketim nesnesine dönüştürülmesine karşı çıkış olarak kolektif çalışmışlar, ‘Kurumsal sanat dünyasının bireyselliğe biçtiği değere karşı’ kolektif olarak çalışmayı savunmuşlardır.

GRAV’ın karşı çıktığı sanatçının bireyselleşmesinin, ‘gizemleştirilmesi’nin kökenleri 19. yüzyıl Romantizminin sanatçı kavramında görülmektedir. Buna göre sanatçı; yalnız bir yaratıcı, deha sahibi, toplumdan ve çevresindeki dünyadan ayrıdır ve yapısı biriciktir, orijinaldir. Sıradan ölümlülerden ayrılan bir portre çizilir. Böyle bir ayırım “Marks için, gerek felsefi gerek ahlaki temeller üzerinde varoluşa dair aşkınlaştırıcı düşünceler, ekonomik-politik eksende ideolojiktir” (Gül Eren, ‘Marksist Sanat Anlayışı’, GSED 42 – DOI: 10.32547/ataunigsed.534270).

Rönesans öncesinde *bireysel, deha sahibi sanatçı* kavramına rastlanmaz. Üretimde ortaklaşmacı yapıdan uzaklaşıp bireysel üretime geçilmesi, görüşün öznelleşmesi, sanatçıya atfedilen ‘deha’ sanatçının toplumdan ayrı konumlanmasına sebep olmuştur. ‘Deha’ kavramı ‘insan zekasının, insan kişiliğinin erişebileceği en yüksek düzey’ olarak tanımlanmaktadır (Wolf, 2003).

Rönesans dönemi ile *sanatçı bireysel yaratıcı, ‘insan – üstü, özel güçlere sahip* olarak kabul edilmeye başlanmaktadır. Rönesans öncesinde sanat üretimi diğer çalışma koşulları ile aynı forma sahiptir. “*Resim, desen çizimi, mimarlık birer zanaat dalı; ortaklaşmacı bir çabanın ürünüydüler. Bu zanaat dallarına yeni giren bireylerin yanında usta mimarlar, usta ressamlar günümüzde olduğu gibi, tekil üreticiler değil, bir sorumluluklar zinciri ile birbirlerine bağlı lonca esnafıydılar. Üretimlerinin ardında bir deha olduğu fikri, henüz oluşmamıştı*” (a.g.e., s.23)

Bu dönem, aşkın bir süreç olarak savladığı sanatsal üretimi zanaattan ayırmaktadır; tekniğe egemen olmanın sanatçı olmaya yetmediğini, özenli, nihai amaca ancak ‘deha’ ile gelinebileceği kabul görmektedir (Lenoir, 2004, s. 19).

“Çağdaş sanat kuramı – Romantizm’den hatta Kant’tan itibaren – sanatsal yaratının merkezine dehayı koyar” (Özkaya, 2000, s.15). Sanatsal yaratım bilinçdışı bir etkinlik olarak görülmesiyle sanatçıya; “sezgi, Tanrı esini, gönül gözü ile görme mal edilir. Bu kişiler dünyayı, dolaysız biçimde kavrama yetisi ile donatılmış olarak betimlenir; başkalarının kavramların aracılığına gerek duyduğu yerde, onlar bu gereği duymaz” (Lenoir, 2004, s. 19).

Sanatçıya ve sanata atfedilen aşkınlık savına karşıtlığını Janet Wolff ‘yaratıcılık’ın aşkın, sonradan öğrenilemeyecek, metafizik bir kavram olduğunu reddederek, tüm sanatsal etkinliklerin sayısız yapısal belirleyenin etkisi altında, etkinliğin gerçekleştiği toplumsal koşulların rastlantısal biraradalıklarından doğduğunu kanıtlamaya çalışır. Wolff *sanatsal çalışmanın benzeri olmayan, aşkın bir süreç olduğu savının, özgül tarih koşulları içerisinde üretilmiş, geçerliliği olmayan bir tez olduğu iddiasındadır*. Bu konu ile ilgili iki tezi ele alır ve her iki tezde gösterilmek istenen ‘yalıtılmış sanatçı’ vurgusuna karşı çıkar. İlk tez; Terry Eagleton’ın savunduğu tezdır. Buna göre; ‘*belirli bir topluluğun dışında kalan yaratıcının o topluluğu tanımak için mükemmel bir fırsat elde etmiş olacağıdır.*’ İkinci tez

ise; ‘*çağdaş kapitalist toplumun sanatsal üretime kesinlikle düşman olan özel koşullara sahip olduğu*’ dur (Wolff, 2000).

Sanatçıya atfedilebilecek ‘*sıradan ölümlüler*’ olmadığına dair üçüncü bir iddiayı kabul edilemezliğinden bahseder. Toplumdan yalıtılmış sanatçı genellemesini 19.yüzyıl Romantizminin sanatçı kavramının takipçileri olarak görmektedir. Öte yandan *sanatsal üretimi çevreleyen ideolojilerin, belli bir tarihsel döneme ait, belirli toplumsal ilişkiler ağı içerisinde üretilmiş olduğunun kanıtlanabilir oluşuna* dair iddiası reddedilemez. Sanatçının konumu tarihsel bağlamında ele alındığında, sanatçıyı ‘yalıtılmış’ olarak betimlemeye neden olan iki gelişmeyi şu şekilde açıklamaktadır:

“ *Bu gelişmelerden ilki sanayi kapitalizminin doğal sonucu olarak bireyciliğin ortaya çıkışıdır. İkincisi ise, sanatçının belirli bir toplumsal grup ya da sınıfla kurduğu özel bağının kopması, tüccar-eleştirmen sisteminin, eski hamilik sisteminin yerini alması; dolayısıyla sanatçının, hamilik sisteminin sağladığı güvenlikten yoksun kalması ve böyle belirsizliğin egemen olduğu piyasa ilişkileri içerisinde davranmak zorunda kalan, sıradan bir üretici konuma getirilmesidir.*

... *Ressam/yazarın bir çeşit toplumdışı varlık olarak tanımlanışı; sanatsal üretim için esin bekleyen, toplumsal ilişkiler ağı içerisinde hiçbir olağan rol üstlenmeyen, tarihin ve yaşamın dışında sınırlanmış, deha olarak adlandırılabilir bir bireyi tanımlamaktadır. Asıl gerçek ise, toplumsal yapıımızdaki gelişmelerin sanatçıyı gündelik yaşamdan dışladığıdır... Sanatçı, günümüzde geçmiş dönemlere kıyasla daha çok yabancılaştırılmış ve yalıtılmıştır.*

...

*Bu çerçevedeki tarihsel gelişme, iki ana başlık altında incelenebilir. İlk olarak, genelde insan emeğinin artan bir ivme ile yabancılaşıp, iş bölümünün gelişmesine paralel olarak yaratıcı niteliğini yitirmesi; özelde ise kapitalist toplumdaki üretim ilişkileri çerçevesinde, işin gerçek niteliğinin belirsizleşmeye başlamasıdır. Grundrisse’de Marx, kapitalizm koşulları altında işin ayırt edici özelliklerinin, işçi için de kapitalist için de sona ermiş olduğunu, oysa zanaatkarlar ve lonca esnafı için durumun farklı olduğunu yazar. Böylece piyasanın baskısına boyun eğmemiş, kapitalist üretim ilişkileri içerisine dahil olmamış ressam, müzisyen, yazar idealize edilir ve onların yaptığı işin diğer iş türlerine kıyasla daha özgür ve üstün nitelikli olduğu varsayılır. İki çalışma alanı - sanat ve iş - arasındaki benzerlik yitirilmiş, ikinci tür yabancılaştırılmış bir biçim altında yeniden üretilmiştir” (a.g.e.).*

Fakat kapitalist kültürünün gelişmesi, şekillendirdiği toplumsal işleyiş, bireyi ve bireyselleşen sanatçıyı bir hiyerarşi ilkesi ile karşı karşıya getirir: Sermaye sahipleri ve buna hizmet eden üretici sınıfı. Değişen üretim koşulları bireyi kendine ve kendi emeğine

yabancılaştırıcı etki yaratırken, gittikçe gelişen sermaye kültüründe sanat ve sanatçı da bu doğrultuda işlevselleştirilir. Kültürel alan sermaye kültürüne hizmet edecek şekilde evrilir, sanatçı ise; “piyasayı belirleyenlerin estetik yargılarının, tercihlerinin ve düşüncelerinin öznesi olan kişidir” (a.g.e., s.24).

Buna göre 19. yüzyıl Romantizminden gelen sanatçı algısı, sanatsal üretimin pazarlanmasında belirleyicidir. Bunu Harvey ise şöyle açıklar:

*“Piyasada kendine özgü bir yer bulabilecek, bir kez yaratıldığında hep o haliyle varolacak bir ürün olarak sanat yapısı üretme mücadelesi, rekabet koşulları altında yürütülen bireysel bir çaba olmak zorundaydı. Bu yüzden modernist sanat her zaman, Benjamin’in kullandığı terimle ‘gizemli sanat’ (auratic art) olagelmıştır: sanatçı özgün benzersiz ve dolayısıyla bir tekel fiyatından pazarlanabilir güzide bir kültürel ürün üretmek için, sanki, yaratıcılığını, sanat için sanat yapmaya adanmışlığını simgeleyen bir gizemli atmosfere sahip olmalıydı. Sonuç, çoğu zaman, büyük ölçüde bireyci aristokratik, popüler kültürü hor gören, hatta küstah bir yaklaşımın kültür üreticileri arasında hakim olmasıydı”*(Harvey, 2003, s.36).

Fakat Harvey, sanatın, ‘estetik açıdan beslenmiş bir faaliyet aracılığıyla gerçekliği’ yeniden inşa edebilen özelliğine dikkat çeker ve estetik yeteneklerin devrimci hedefler için seferber edilebildiğini ekler. Bu anlamda Sitüasyonist Enternasyonal ve GRAV 1960’ların siyasal ortamında kapitalizmin hiyerarşi ilkesine karşı kolektif çalışarak kendi konumunu ve üretimi toplumla ilişkilenecek bir şekilde belirler. Dayatılan sanat ve sanatçı algısına karşı geliştirdikleri kolektif yöntemler ve katılımcının algısını değiştirme arzuları siyasal bir alanda konumlanmaktadır.

### 3.1.3 Fiziksellik – Zihinsellik

20. yüzyıldan başından günümüze uzanan süreçte kavram ve düşüncenin sanat çalışmasına dönüştüğü, içeriğin biçimden önce geldiğine dair görüşün Marcel Duchamp’ın ‘Pisuar’ıyla başladığı kabul görmektedir. ‘Bu dekonstrüktivist yaklaşım, sanatın sorunlarına yeni açılımlar getirmiştir’. Toplumsal muhalefetten beslenme ve teknolojik gelişimin de etkisi ile sanatçıyı alışlagelen estetik kategorilerin dışına çıkmaya yöneltmiştir. “İşin içine düşüncenin girmiş olması izleyicinin karşısına katmalı bir yapı

çıkarmıştır. Böylece izleyici aynı zamanda bir okuyucu konumuna taşınmıştır” (Hasgüler, B. 2013, s.28).<sup>59</sup>

Sanatın zihinsel süreç olduğuna dair görüşler ‘Kavramsal Sanat’ terimi ile adlandırılmadan<sup>60</sup> önce dizi gelişme yaşanmıştır. Sitüasyonistler, GRAV, Fluxus, Happening (oluşum) ve içerdiği performatif yöntemlerinin fiziksel katılımlı işlerin estetik bir dil olması yönünde etkili olduğu görülmektedir.

Fluxus, 1960’ların başında New York’ta ortaya çıkan, daha sonra Avrupa ve Japonya’ya yayılmış bir sanat hareketidir. Latince “akmak” anlamındaki sözcük, hareketin öncüsü kabul edilen Litvanya doğumlu ABD’li sanatçı George Maciunas (1931-1978) tarafından grubu tanımlamak için kullanılmıştır. Maciunas, John Cage’ın New York’ta Sosyal Bilimler Yeni Okulu’nda verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılmış ve Fluxus grubunu burada tanıştığı sanatçılarla oluşturmuştur. 1962-1978 yılları arasında en etkin eserlerini veren grup, günümüzde de devam etmektedir.<sup>61</sup> Fluxus döneminin baskın sanat akımlarına karşı, sanatta yeni düşünme biçimleri ve yeni yöntemler geliştiren bir harekettir. Disiplinlerarası özellik gösteren yöntemlerinde Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm akımlarının etkilerinin yanısıra, düşünsel bağlamda Marcel Duchamp ve deneysel kompozitör John Cage’ın fikirleri etkilidir. Cage: “ *Nereye gidiyoruz? Ve ne yapıyoruz adlı konuşmasında şöyle der: Bizim, sanat biçimlerimizle yaptığımız/hayatlarımızda yeniden anarşitçe nefes almaktır. Akıl dışı olanı dışarda bırakma, ‘tamamen akli bir kompozisyon yaratma’ yönündeki her türlü çabanın ‘hat safhada akıldışı’ olduğunu söyler. ‘ Müzik yazmanın yollarından biri, Duchamp’ı etüd etmektir’ diyen Cage’ın eserlerinde Dada ve*

<sup>59</sup> Bu tez çalışmasında zihinsellik konusunun bütün tartışmalarının buraya taşınması beklenemez. Genel olarak çalışmanın kapsamını belli bir çerçevede tutabilmek adına katılım odaklı örnekler çerçevesinde ele alınmaktadır.

<sup>60</sup> “Minimalist sanatçı Sol Lewitt’in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında *Artforum* dergisinde yayımladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısından sonra “Kavramsal Sanat” başlığı altında toplanmış, ayrıca “konseptüalizm” (kavramcılık) döneminin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir” (Antmen, 2003, s. 193).

<sup>61</sup> Sonradan katılanlar da dahil olmak üzere; Joseph Beuys (1921-1986), George Brecht (1926-2008), Robert Filliou (1926-1987), Dick Higgins (1938-1998), Ray Johnson (1927-1995), Jackson Mac Low (1992-2004), Charlotte Moorman (1933-1991), Nam June Paik (1932-2006), Wolf Vostell (1932-1998), Daniel Spoerri (d.1930), Robert Watts (d.1923), Ken Friedman (d.1949), Alison Knowles (d.1933), La Monte Young (d.1935), Yoko Ono (d.1933), Benjamin Patterson (d.1934), Robin Page (1932-2015), Charlotte Moorman (1933-1991), Henry Flynt (d.1940), Mieko (Chieko) Shiomi (d.1938), Takako Saito (d.1929), Ay-O (d.1931) gibi sanatçılar fluxus sanatçılarıdır.

*sürrealistlerin karşı sanatı (anti-art) kadar, kadim Zen felsefesinin de etkisi vardır” (Artun, 2010, s. 347).*

Marcel Duchamp ise: *“kendisine kadar olan çizgide sanat tarihinin bileşenlerini oluşturan bir dizi kavramı sorgulamaya açmıştır. Bu kavramları Ali Artun, “...Özgünlük, yenilik, biriciklik, otantiklik, yararsızlık/çıkarırsızlık (Kant), öznellik...sergi, galeri, müze, müellif/telif, tarih, eleştiri...değer, norm, kanon...” olarak belirtmektedir”.*<sup>62</sup>

Tarihsel avangardın ‘sanat-hayat ikiliğini ortadan kaldırma’ arzusunu paylaşan hareketin ‘ciddi/yüksek sanatın reddi’, ‘akademi karşıtlığı’, ‘alınıp, satılabilen dekoratif bir obje olarak sanat eseri gibi’ geleneksel sanat anlayışına yönelttikleri eleştiriler bulunmaktadır. Nesne odaklı sanata karşı antiprofesyonelliği benimserler, ‘mizah ve oyun, geçicilik’ gibi kavramlar da yöntemlerinin özelliklerindendir. Çünkü: *“Fluxus doğadaki ve insan yaşamındaki kesintisiz değişimi, sürekli alışkanlığı ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı koymayı anlatan bir harekettir. Bu ifadeye göre ise sanat yapısı tamamlanmış bir çalışma değil, sürekli ilerleyen ve gelişen bir süreçtir. Sanatçılar eyleme katılmasının istedikleri izleyicilerin belleklerinde derin iz bırakan deneyimler yaşatmayı hedefleyerek, satılacak piyasa yapıtları yapmayı reddetmişlerdir”* (Demirkoç, 2008). Sorunsallaştırdıkları bir diğer kavram; ‘dahi/deha sahibi sanatçı’ kavramıdır. Fluxus, Kavramsal Sanat, Süreç Sanatı, Posta Sanatı ve Performans Sanatı gibi akımları etkilemiştir.

Amerikalı sanatçı Allan Kaprow (1927-2006) tarafından kavramsallaştırılan ‘Happening’ ler gündelik hayat – sanat ilişkisini gündelik hayatın anlamlandırılmasıyla ilişkilendirerek, izleyici katılımını içeren çalışmalarını ortaya koyar.<sup>63</sup>

1960’lı yıllarda ortaya çıkan Performans Sanatı seyirci önünde canlı olarak gerçekleştirilir. Katılımı içeren “sanat performansı, o sanat yapısının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması” anlamına da gelir. (Germaner, 1997, s.59). H. Bülent Kahraman, performans sanatının beden ve mekan temelindeki yapısından şöyle bahseder: “Bir mekân olarak ele alındığında bedeni asıl

<sup>62</sup> Bkz: Fırat Arapoğlu, Sosyal Süreçleri İle Fluxus ve Ötesi, Yüksek Lisans Tezi, 2009

<sup>63</sup> ‘Kontrollü Katılım’ başlığında incelenmektedir. Tekrardan kaçınmak için kısaca yer verilmiştir.

sonlandıran öge onun derisidir. Bedenin gerçek mekânı, içinde yer aldığı uzamsal parça, uzamsal somut olamaz. Uzaysal, uzamsal mekân bedenden çok zihinsel bir şeydir”.<sup>64</sup> Performans Sanatı’nda beden-mekan ilişkisi, mekana müdahale sorunsallaştırılır.

Kavramsal Sanat, 1960’ların ortalarında ortaya çıkan geleneksel sanat formunun ötesinde, sanatın düşünsel bir süreç olduğunu göstermeye çalışan bir sanat yaklaşımıdır. Buna göre sanatçının varsayılan otoritesi, sanat nesnesi fikri ve sanatın bir meta haline gelmesi eleştirilir. “Kavramsal sanat sanatın herhangi bir nesneyle ve de mekânla sınırlandırılmayacağı fikrini taşır. En etkili kavramsal sanat eserleri, sıradan şeylerle en uygun düşünceleri bir araya getiren işlerdir. Estetiği dışlayıp, sanatın bir zevk alma aracı olmadığını söylerken, klasik anlamdaki sanattan en belirgin kopuşu yaşar. Bu bir maddesizlik değildir. Çünkü kavram, betimlemenin farklı bir biçimde içinde görünüşüdür. Önemsenen şey bu biçim değil, metinsel içeriktir. Metinsel içeriğin anlaşılmasında biçim bir araçtır” (Lynton, 1989:339,340,341, aktaran: Koca).<sup>65</sup>

Antmen kavramın kapsamından şöyle bahseder:

*“Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da “Happening” (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesine uzanan enstelasyon ya da “environment” (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından kavramsalcılığın, sınırları içinde değerlendirilebilir. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekilke atıcı ve maddi değerleri değerler oluşturan “metasal” yönüne yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır” (Antmen, 2008, s.193).*

<sup>64</sup> <https://www.evrensel.net/haber/331218/performans-sanati-nedir>

<sup>65</sup> Binnaz Koca’nın Kavramsal Sanat makalesinden alıntılanmıştır. İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi, Cilt/Vol. 3 Sayı/No. 2 (2017): 97-103

### 3.1.3.1 Tesadüfi Katılım

Sitüasyonistlerin gündelik yaşama müdahaleci ve koşullarını değiştiren yöntemlerinden ‘sitüasyon inşa etme’ ve ‘dérive’ izleycinin tesadüfi karşılaşmaları açısından ön plana çıkmaktadır.

Sitüasyon (Durum); “Birleştirici bir ambiyansın ve olaylara dayalı bir oyunun kolektif biçimde örgütlenmesiyle, somut ve kasıtlı olarak inşa edilmiş hayat anı” olarak tanımlanmıştır (Artun, 2010, s.311). Sitüasyon inşa etme kuramıyla veya pratikleri ile ilgili olanlar ise ‘Sitüasyonist’ (durumcu) diye adlandırılmaktadır. Siyasal bir devrimin gündelik hayatın devriminden ayrılamayacağı görüşünü savunmuşlardır. Bu bağlamda sitüasyon inşa etme; gündelik yaşama müdahaleci, koşullarını değiştiren bir özellik taşır. Sitüasyonist, sosyal ve mekansal dönüşümü sağlayabilecek koşulları kendi mekan ve yaşamını özgürce inşa edebilmesinde bulur. ‘Boş zaman’ı sınıf mücadelesinin yeni alanı olarak görmektedirler. Sitüasyonların yapısı Henry Lefebvre’in ‘an’lar kuramının etkisini taşır: “*Gündelikliğin yaşamsal üretkenliğini, iletişim ve bilgi kapasitesini ve hepsinden çok da doğal ve toplumsal hayatta verdiği zevki*’ yoğunlaştıran geçici anlar. SE, yapılandırılmış sitüasyonları Lefebvre’i ‘an’ ve ‘lahza’ arasındaki bir noktada gördü; ilkinden daha ayrıntılandırılmış ama sınırları daha bulanık bir noktada” (Bishop. 2018, s.96).

Avangard akımların yöntemlerinin sistem tarafından içine alınıp sağaltılması, sitüasyonist görüşü stratejilerinde daha dikkatli davranmaya yöneltmiştir. Çünkü Debord; “*Modern üretim koşullarının hâkim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birikimi olarak görünür. Dolaysızca yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır*” der (Debord, 2010, s.35). Dolayısıyla eleştirinin rasyonel bir görüş biçimi almasının önüne geçilmeye çalışılmış ve üretimlerini tüketim nesnesine dönüştürebilecek belgelenmeler kaçınılan bir durum olmuştur (Bishop, 2018, s.94-96).

Sitüasyonistler için ‘oyun’ unsuru modern kapitalizme ve modern mimarlığa karşı, yaratıcılığı ve kolektif bir yapıyı destekleyen isyan amaçlı yıkıcı bir strateji, yabancılaşmayı yıkan bir unsur olarak ele alınmıştır. Sanatsal faaliyet, siyasal bir eleştiriyle ilişkilendirilir:

*“Sitüasyonistler oyun unsurunu, temel olgularından birini geliştirmek için kullandılar. Debord’un belirttiği gibi, “[Ç]alışmanın ezici gerçekliği ile karşılaştırıldığında marjinal bir mevcudiyete sahip olan oyun bu nedenle hayal ürünü olarak görülür. Fakat sitüasyonistlerin görevi tam da oyunla ilgili olasılıkların hazırlanmasıdır”* (<https://www.e-skop.com/skopbulten/aldo-van-eyck-ve-oyun-alani-olarak-kent/5014>).

Kültürel eleştiri bağlamda ‘oyun’ unsurunun CoBrA hareketi üyeleri Constant Nieuwenhuys ve Asger Jorn’un; “Bir bina, işlevlerinin toplamından fazlasıdır; mimarlık insan aktivitesini kolaylaştırmalı ve sosyal etkileşimi teşvik etmelidir” ideali ile oyun alanları geliştiren mimar Aldo van Eyck (1918-1999) ile yakın ilişkisinden ortaya çıktığı öne sürülmektedir. (a.g.e.)<sup>66</sup>

Bishop Sitüasyonların yapısını şöyle açıklar:

*“Sitüasyonların yapısında; ‘Anımsalılık ve kırılma (geleneksel sanatın anlamlı edebi güzelliğine kıyasla), doğrudanlık (duygular hakkında rapor vermekten ziyade, duyguları doğrudan organize etmek) ve özgür irade (bizleri köleleştiren şeyleri değil, kendimizi üretmek) vurgulanıyordu”* (Bishop, 2018, s.96).

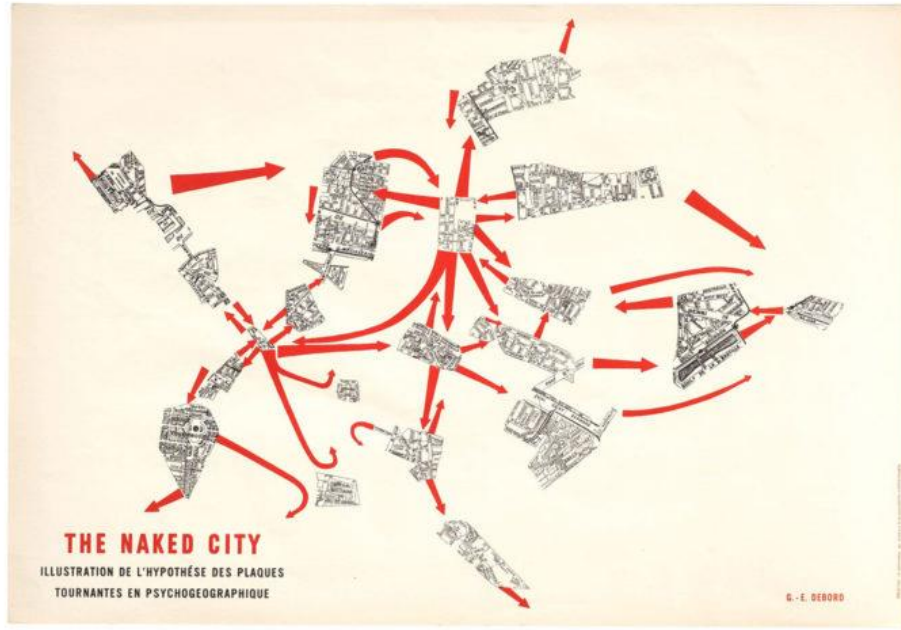
Sitüasyonlar belli bir katılımcı kitlesi hedeflenerek kurulmaz, daha çok karşılaşmalarla, tesadüflerle ilgilidir. Sitüasyonistler kendi kurdukları oyunda aktör olarak yer alırken, an’daki karşılaşmalarda etkileşime geçtiği katılımcıyı dönüştürmeyi amaçlar. Ayrıca kurdukları her durumda bir bireyin (kendi gruplarından) geçici olarak yönetmen rolünü oynamasını gerektiren bir hiyerarşik yapıları vardır: “1958 tarihli ‘Bir sitüasyonun yapılandırılmasında öncelikli sorunlar’ başlıklı imzasız denemede, bir grup araştırmacının ‘birkaç kişinin katılacağı, duygusal olarak etkileyici bir akşam buluşması’ düzenlemeye çalıştığı örneği verilir. Grubun içinde bazı rollerin dağılımı yapılmıştır: Dekor için gerekli temel unsurların ve etkinlikleri bazı müdahalelerin koordinasyonunu yapan yönetmen ya da yapımcı, çevreyi ortaklaşa tasarlayıp oluşturan ve ‘sitüasyonu yaşayan dolaylımsız aktörler’ ve yapılandırma çalışmasına katılmamış ve eyleme maruz bırakılması gereken

<sup>66</sup> Hollandalı tarihçi Johan Huizinga (1872-1945) oyunun kültürel alanda tarihsel önemini ele aldığı *Homo Ludens kitabı*, Constant’ın şehircilik üzerine geliştirdiği fikirlere temel oluşturmıştır. “Guy Debord ile birlikte, kitlesel bir yaratıcılığa sahip bir toplumun gelişini ilan eden Üniter Şehircilik metninin ilk taslağını kaleme aldı. Constant, makineleşme sayesinde endüstriyel toplumun geleneksel çalışan insanı olan homo faber’in yerini, post-endüstriyel dönemde oynayan yaratıcı insan homo ludens’in alacağını öngörüyordu” (a.g.e.).

*birkaç pasif izleyici” (a.g.e. s.97). Burada katılımcıyla kolektif bir üretim değil, grubun kendi kolektif üretimi söz konusudur. ‘Pasif’ izleyicinin görme biçimine müdahalesi ve tesadüfi karşılaşmalar söz konusudur.*

Fransızca’da ‘sapma’, ‘rotadan ayrılma’, ‘sürüklenme’ anlamına gelen ‘*Dérive*’ sözcüğü Sitüasyonistler için; “*Kentsel toplumun koşullarıyla bağlantılı bir deneysel davranış tarzı: değişik ambiyanslardan hızla geçme tekniği. Terim aynı zamanda, kesintiye uğramayan belirli bir dolanma süresini de ifade eder*” (Artun, 2010, s.312).

Bu gezintiler hareketin ortaya attığı; coğrafya ve psikolojinin karşılıklı etkileşimini araştıran, tanımlayan psikocoğrafya kavramının kentteki uygulama yöntemidir. Sitüasyonistler, Internationale Situationniste dergisinin 1958 Aralık ayında çıkardıkları ikinci sayısında *Dérive Kuramı*’nı yayınlamışlardır. Resim 21’de görülen sitüasyonist kolaj ‘The Naked City (Çıplak Kent)’ kesilmiş Paris haritalarından oluşturulmuştur. Hayalci Bauhaus ile Guy Debord tarafından hazırlanan on dokuz paftalık bu harita *Dérive*’ın resmi olarak görülmektedir. Hayalci Bauhaus Enternasyonalisi ise Cobra’dan ayrılan Asger Jorn tarafından Bauhaus’un rasyonel ve işlevselci yaklaşımına tepki olarak 1954’te kurulmuştur. Rasyonalist mimarlık ve kentçiliği sorgulayan HBE hareketi sanatçıları, sanayiye sanatın denetimine sokmanın yollarını araştırmışlardır (Artun, 2009). Lettrist Enternasyonal ile birlikte Sitüasyonist Enternasyonal’i oluşturdukları 1957 yılına kadar eylemlerine devam etmiştir. Ortaya çıkan “Çıplak Kent, akılcı, işlevsel yönlendirici bir düzene sahip olan kentin, arzulara, deneyci ve özgür davranışlara, toplumsal hareketlere, oyunsu yaratıcılığa, kısacası sanata ve şiire teslim olmasını ifade eder” (Artun, 2010 s.314).



**Resim 21:** Guy Debord, *The Naked City*. Lithography, M.I.B.I., Copenhagen 1957 (Çıplak Şehir. Litografi, Kopenhag)

Psikocoğrafya metodolojisinde kent, yeni deneyimler için yeniden tasarlanır. Kapitalist toplumun oluşturduğu sahte ihtiyaçların gerçek arzuların üstünü örttüğü düşüncesi ile istekleri *sahte* ve *gerçek* olarak ikiye ayırmışlardır. Tüketim kültüründe bireyin çevresel koşullar içinde kendine yabancılaştığını düşünen sitüasyonistler, sokak, yol, trafik ışıkları, yol levhaları, binalar gibi haritalanan tanımlı kent elemanlarını, bireyin gerçek istek ve arzularını keşfedecekleri yeni alanlar olarak düşünmekte, analiz etmektedirler. Karşılaşmalar rastlantılara bırakılmış gibi görünse de *dérive*'de olanakların bilinmesi ve hesaplanmasıyla kontrollüdür. Burada ekoloji bilimi psikocoğrafyanın veri sağlayıcısıdır. Yukarıda da belirtildiği gibi sitüasyonistlerin pratikleri hakkında yeterli bilgi sahibi olamıyoruz. Fakat gerçekleştirmedikleri '*Bir Labirent Olarak Dünya (Die Welt Als Labyrinth)*' sergisini şu şekilde tasarlamışlardır:

*"Proje Amsterdam'ın merkezinde üç gün sürecektir dérive ile müzenin iki galerisinde yapılacak (toplam uzunluğu 200 m ile 3 km arasında değişen) mikro-dérive'i birleştirecekti; temelde yapay sis, yağmur, rüzgar ve ses müdahalelerinden oluşan bir sistem ile Pinot-Gallizio'nun endüstriyel resmini içeren bir tüneli kapsayan bir enstalasyondur. Dış mekandaki dérive'de her biri üç Sitüasyonistten oluşan ve telsizlerle bağlantı kuran iki grup şehri dolaşacak ve arada bir, belli yerlerde dérive'in yönetmeni Constant tarafından hazırlanan talimatlara uyacaktır. Burada önemli*

*olan, I.S. dergisinde Amsterdam'daki d rive'e halkı katmakla ilgili hiçbir notun olmamasıdır. Sadece katılan Sitüasyonistler için günlük 50 florin talep ederek kurumun bütçesini sarsma arzusundan bahsedilir. Ama grup, d rive'in "Halk  zerindeki etkisi ile teatral bir yanı" olacağını da söyler; muhtemelen grubun şehirde dolaşırken yaratacağı görsel gösteriye gönderme yapmaktadır, ama bu nokta ayrıntılandırılmamı tır" (Bishop, 2018 s, 97).*

Sitüasyon veya d rive'de izleyicinin durumuna dair bilgiye pek rastlanmasa da metodolojilerinin izleyicinin duygu, algılama ve görme biçimlerini değiştirme amaçlarının tesadüfi karşılaşmalarla sağlamaya çalıştıkları söylenebilir. İzleyici her gün deneyimlediğı ve artık görünmez olan alanlara, yeniden bakmaya, görme biçimini değiştirmeye bırakılmıştır. Fakat d rive'i deneyimleyen sitüasyonist İskoçyalı yazar Alexander Trocchi'nin kendi üzerindeki etkisine yer verilebilir. Trocchi, Guy Debord'la gerçekleştirdiğı d rive deneyiminden   yle bahseder:

*"Guy'le Londra'da uzun, harika psiko-coğrafik yürüyüşler yaptığımızı hatırlıyorum. [...] Beni Londra'da bilmediğim, onun da bilmediğı, ama sezinlediğı; onunla olmasaydım asla gidemeyeceğim yerlere götürdü. O bir şehri keşfetmesini bilen biriydi. [...] S r klenirken, sanki değiştirmekte olduğun bir dünyanın i indeymi sin gibi hissedersin kendini ve baktığın her yerde bir  topya belirtisi görürsün" (Öznur Aksoy, Sitüasyonist Enternasyonal Ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı, Yayınlanmış Yüksek Lisan Tezi, 2008).*

Sitüasyonistlerin, Sürrealistler ve Walter Benjamin'in *aylak adamı* Flaneur'da da görülen sokak yürüyüşleri ve yeni karşılaşmalara açık deneyimleri kapitalizm ve modernizmin getirdiğı gösteri toplumuna ve onun d ng selliliğine bir karşı çıkış olarak yorumladıkları görülmektedir.

### 3.1.3.2 Kontrollü Katılım

Gündelik hayat – sanat ilişkisi üzerinden ortaya çıkan '*Happening*' Amerikalı sanatçı Allan Kaprow (1927-2006) tarafından kavramsallaştırılmıştır. Kaprow'un hazırladığı bir dizi talimatlar bütününden oluşan "*Altı Parçalı On Sekiz Happening*" adlı çalışması izleyiciyi talimatlar bütününe uyması ile katılım gerçekleştirilmiş bir yöntemdir.

Çalışma, 1959'da New York'ta Galeri Ruben'de düzenlenmiştir. “Kaprow, sanatı gündelik hayatın anlamlandırılmasıyla ilişkilendirir. Zaten *happening*'ler gündelik hayat temsilleridir; gündelik hayatın iletişim teknolojilerinin, tüketim kültürü egemenliğinden kurtarılarak yaratıcı bir deneyime, bir karnavala dönüştürülmesini işaret eder *Happening*'ler bir tür sanat/hayat ontolojisine odaklanır” (Artun, 2010, s.347).

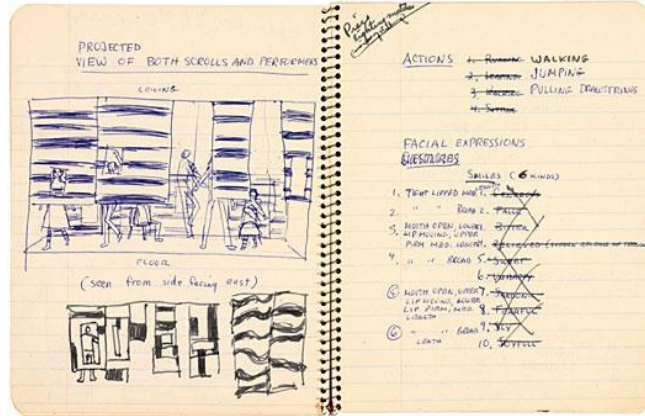
Kaprow'un, 'John Cage'in New York'taki Yeni Toplumsal Araştırmalar Okulu'nda deneysel müzik derslerine' katılması *Happening*'lerin ortaya çıkışında etkilidir. “John Cage; “rastlantı ve belirsizlik öğeleri üzerinde durarak; önceden belirlenmemiş bir müzik parçasının, esneklik ve değişkenlik içereceğini belirtmektedir. Kaprow da, Cage'den estetik bir düzenlemedeki rastlantı ve belirsizlik kavramlarını öğrenmiş ve onun müzik konusundaki oluşumlarından yararlanmışır”(Germaner, 1999, s.45).

John Cage'in kompozisyonel yeniliklerinden etkilenen Kaprow'un *happenings*leri, Jackson Pollock'un aksiyon resimlerine bir cevap olarak geliştirildiği bilinmektedir. Katılımcının çalışmalarındaki yeri önemlidir. Sanatçının formüle ettiği eylemler bütünü ve uygulamada katılımcının etkin rolü önem kazanmaktadır. Çalışma belirsiz bir yapıya dönüşse de sanatçının eylemleri formüle etmesi kontrollü bir duruma işaret eder. “İlk yazılarında Kaprow, *Happening*'leri geleneksel tiyatronun karşısında konumlandırır: bu senaryo, karakter, anlatı yapısı ve izleyici oyuncu ayrımını bilerek reddeden ve gündelik yaşama tehlike, heyecan ve korku katan etkinlikleri yeğleyen çalışmalardır. Bunlarda izleyici çok ender olarak sabit bir gözlem noktasında yer alıyordu ve 1960'ların ortalarına kadar, yapının gerçekleştirilmesiyle doğrudan katılımcı olarak ilgilenmekteydi” (Bishop, 2018, s.104).

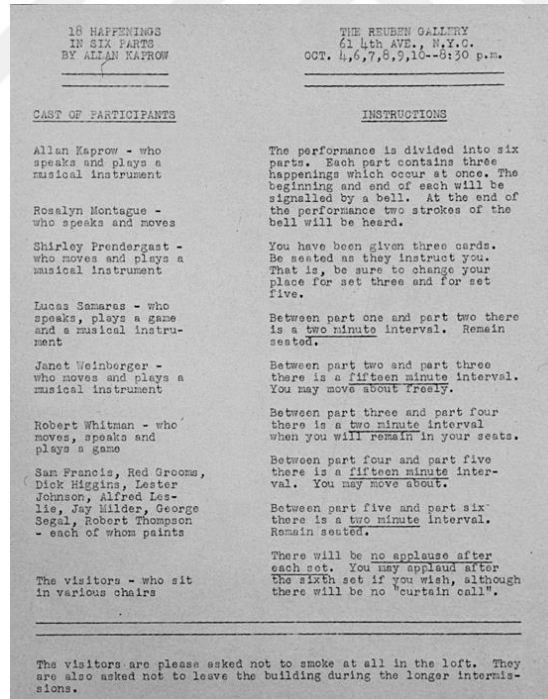
“*Altı Parçalı On Sekiz Happening*” adlı oluşumda:

“Kaprow arkadaşlarına bir oluşuma katılmaları için öncelikle basılı bir davetiye, ardından davetlilerden bazılarına ise içinde kağıt parçaları, tahta, fotoğraflar, kesilip oyulmuş figürler, boyalı parçalar ve olayın yapılacağı yerin krokisini içeren gizemli paketler yollamıştır. Reuben Galerisi'nin ikinci katı plastik duvarlarla üç odaya bölünmüştür. Renkli ışıklarla donatılan odalardaki sandalyeler, katılanların farklı yönere bakacak biçimde oturabilmeleri için daire ve dikdörtgen şema içinde dizilmiş, birinci ve ikinci odalara boy aynaları yerleştirilmiş, üçüncü odada ise gizli bir denetim merkezi kurulmuştur. Her ziyaretçiye bir program ve her bölümün başlangıcının

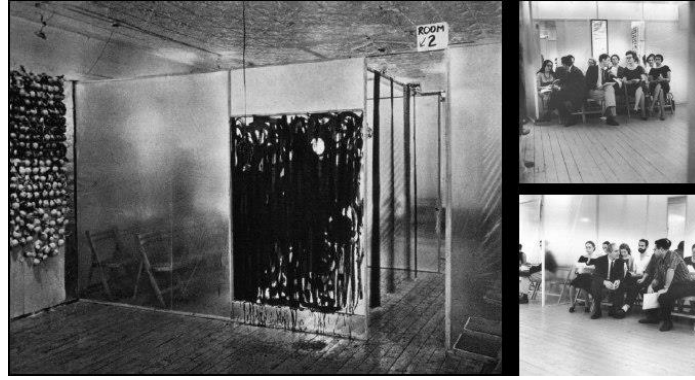
*bir sesle belirtileceği altı bölümün de eş zamanlı gerçekleşeceğini duyuran üç kart dağıtılmıştır. İzleyici programda belirtilen hareketlere uyarak sırasıyla önce askeri adımlarla yürümüş, sonra bir süre hareketsiz kalmış, pencerelerdeki storları kapatmış, afişleri okumuş, müzik aletlerini çalmış ya da 90 dakikalık bir süre içinde birbirini izleyen 18 eylemi astarlanmamış tuval üzerine aktarmıştır” (Atakan, 1998, s.68).*



**Resim 22:** Kaprow'un 'Altı Parçalı On Sekiz Happening' için notları



**Resim 23:** 'Altı Parçalı On Sekiz Happening' katılımcıları için talimatlar



**Resim 24:** Altı Parçalı On Sekiz Happening



**Resim 25:** Altı Parçalı On Sekiz Happening



**Resim 26:** Altı Parçalı On Sekiz Happening



**Resim 27:** Altı Parçalı On Sekiz Happening



**Resim 28:** Altı Parçalı On Sekiz Happening

Lynton, Happening'lerin ve diğer gösteri türlerinin Batı dünyasındaki hızla kabul görmesinin ardında, 'bu sanat biçimlerinin kendine özgü teşvik edici' bir özelliğin yattığından bahseder. Bu özellik ona göre; izleyici-sanatçı' ilişkisinde mesafenin kalkması ve daha yakın bir ilişki kurulabilmesidir (Lynton, 1982 s. 330).

'*Happening*'lerin Avrupa ayağında Kaprow'un yakın arkadaşı Fransız sanatçı Jean-Jacques Lebel (d. 1936) bulunmaktadır. 1960'lardan sonra görülmeye başlanmıştır. Bishop, Lebel'in çıkış noktasında Dada, Sürrealizm ve Artaud olduğunu ve "zengin

tüketim toplumunun bilinçli bir sosyopolitik eleştirisi” ile “siyasal olaylara yapılan göndermelerle” ABD Happening’lerinden ayrıştığını ifade etmektedir (Bishop, 2018 s.104).

Happening sanatçıları gündelik hayatı sanat yapısının içine taşımaya çalışmışlardır. Uygulanan yöntemlerde kontrollü bir yapı görülse de Avrupa ayağında daha sert eleştirilerle ve saldırganlık içererek genişlemiştir.

### 3.1.3.3 Yarı Kontrollü Katılım

Yarı Kontrollü Katılım olarak değerlendirebileceğimiz uygulamalarda sanatçının eleştirdiği kavram ve terimler doğrultusunda katılımcıya sorumluluk yüklenmektedir. Katılımcıya sunulan eylemliliğe ya da sorumluluğa, katılımcının kendi kişisel tarihi, içine doğduğu kültür, görsel algı, okuryazarlık, dahil olma veya aidiyet gibi unsurlar çerçevesinde tepki verdiği görülmektedir.

Fluxus hareketinin önemli isimlerinden Alman sanatçı Joseph Beuys’a (1921-1986) 1982 yılında yapılan 7. Documenta için ekolojik bir performans olan geniş katılımlı ‘7000 Meşe (7000 Eichen)’ projesini gerçekleştirmiştir. Almanya’nın Kassel şehrinde gerçekleştirilen performansla şehrin hızlı endüstrileşme sonucunda tahrip olan ekolojik yapısını ele almıştır. Şehrin sakinleri ile birlikte şehre 7000 ağaç dikmeyi planlamıştır. Projenin amaçları doğrultusunda *“yüzyıllardır şehir yönetim binasının arkasındaki alanda bulunan bazalt taşlar sökülüp ağaç dikiliyordu. Bu gerçeğin sanatsal dönüşümüydü. (...)Toplumu ve çevreyi geliştirmek için bir potansiyel sunuyordu. Bu proje, katkıda bulunmak için herkesin yapabileceği bir şey olacağını vurguladı. Herkes sanatçı olabilir”*<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Bkz: Lisa Gaysuk, Toplumsallık ve Ruhsallık Arasında Joseph Beuys’un Kişisel Miti eleştiri yazısı. İzlekler Dergi, 2017

‘Performans sanatçısı, heykeltıraş, yerleştirme sanatçısı, sanat kuramcısı, grafiker ve sanat pedagogu’ olarak tanınan Beuys<sup>68</sup>, hümanizm, sosyal felsefe ve antroposofi ile bağlantılı kavramları kapsayan geniş bir konu yelpazesine sahiptir. Sanatçı 1947 – 1951 yılları arasında Düsseldorf sanat Akademisi’de eğitim görmüş, aynı akademide 1961 yılından sonra heykel bölümünde profesör olarak eğitim vermeye başlamıştır. “1962 yılında Nam June Paik ve George Maciunas aracılığıyla Fluxus’a katılmış ve aynı yıl “Toprak Piyano” adıyla bir eylem gerçekleştirmiştir” (Germaner, 1997, s.59).

Beuys’un sanat anlayışında ‘izleyici’ ve izleyiciyi doğuran unsurlar sorgulanan, dönüştürülen veya ortadan kaldırılacak bir yerde konumlanır. Birey-toplum-doğa ilişkisinde iyileştirici bir araç olarak kullandığı sanatı ve yaratıcılığı belli bir sorumlulukla kullanmaya ve katılımcı ile paylaşmaya çalışmaktadır. Bu anlamda Beuys’un sanatsal formu süreç içindeki eylemler bütünü olarak görülebilecek sanat anlayışını “Sosyal Heykel” olarak tanımlamaktadır. “Sosyal Heykel” kavramı;

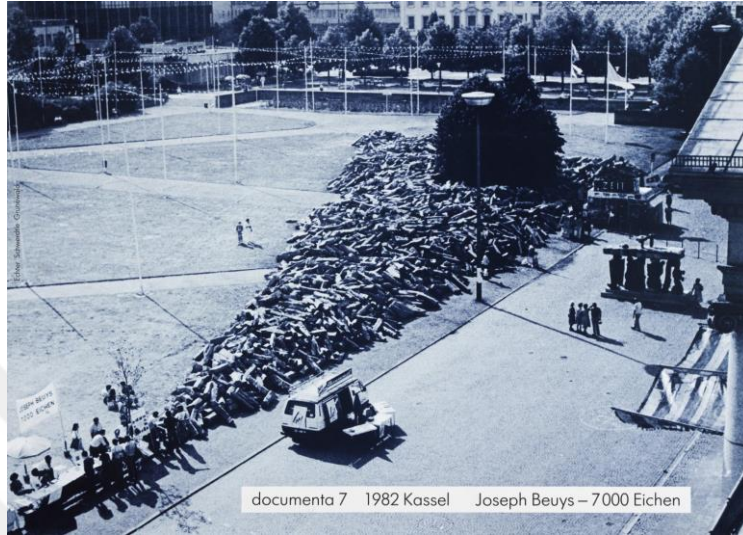
*“yasadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimiz ve şekillendirdiğimizdir. İnsanın ve/veya bir insan edimi olarak sanatın dünyayı yeniden biçimlendirebilen bir işlevi olmalıdır. Bu çerçevede her insan sanatçı ve her düşünce plastik bir anlama sahiptir, çünkü değişim düşüncede başlar: “İnsan düşüncesiyle, duyarlılığıyla, istemiyle heykeldir”(…) Beuys’a göre ‘Her insan sanatçıdır’ (http://www.gunleme.dersbelgeligi.com/joseph-beuys/).*

Bu düşünceler çerçevesinde bu çalışmanın büyük ölçekli olması Beuys’un sanatın iyileştirici etkisini geniş bir alana taşıma isteği olduğu görülmektedir. Bu anlamda “7. Documenta’ya gönderme yapan yedi sayısının katı olan 7000 sayısının seçil” miştir. “Sanatçı 7000 Eichen’in günlük çalışmayı, insanların yaşamını kapsayan bir heykel olduğunu ve sanatın genişletilmiş tanımı olarak adlandırdığı kavramı, sosyal heykel

---

<sup>68</sup> Beuys çok yönlü bir sanatçıdır ve bu tez çalışmasında bütün hayatına ve yapıtlarına yer verilmesi beklenemez. Katılımcılık bağlamında fikirlerine ve kısa özgeçmişine yer verilmektedir. Fakat “Beuys 1967’de Yeşiller Partisi’nin (Green Party) öncülü olan German Student Party’yi (Alman Öğrenci Partisi) kurar; 1970’de Doğrudan Demokrasi Organizasyonu’nu (Organization for Direct Democracy) oluşturur ve 1972’de Düsseldorf Kunstakademie’den kovuluşunun ardından sanat aktiviteleri giderek toplumsal ve siyasal konularda tuhaf dersleri andırmaya başlar. 1977’de uluslararası Documenta VI sergisinde, nükleer enerji, kadınlara eşitlik verilmesi, küresel politikalar, Kuzey İrlanda ve diğer güncel konularla ilgili aralıksız tartışmaların yapıldığı, Uluslararası Özgür Üniversite’yi (Free International University)” kurması göz önünde bulundurulması gereken noktalardır (Fineberg, 2014, s.221-222).

*sanatını örneklendirdiğini belirtir. Tüm Kassel halkının, ağaç dikerek heykelin oluşumuna katılması amaçlanmıştır. Büyüyüp gelişen ağaçlarla heykel, sürekli değişim halinde olan, zamana temellenmiş bir heykeldir”<sup>69</sup>*



**Resim 29:** 7000 Meşe - Joseph Beuys

Çalışmada kullanılan ağaç türleri ‘meşe, kestane, karaağaç, alıç, keçiboynuzu, akasya, akçaağaç, ceviz’ gibi çeşitlilik gösterse de ‘%60 oranında meşe’ kullanılmıştır. Meşe ağaç türünün, yavaş ve zamana yayılan büyüme süreci özelliği ile Beuys’un çalışması arasında yapısal bir bağlantı kurulmakta ve dolayısıyla Beuys’un bu türü özellikle seçtiği anlatılmaktadır.

<sup>69</sup> Bkz: Esra Yıldız, ‘Sanat Çevre İçindir’ köşe yazısı, Radikal Gazetesi. 2005



**Resim 30:** Joseph Beuys ve katılımcılar

Resim 30’da Beuys ve katılımcıların birlikte çalıştığı görülmektedir. Katılımcı burada sanatsal yaratımın merkezindedir. Ona göre, bireyin çevre ile olan ilişkisinde diğer canlıların yaşam hakkını gözetken bir sorumlulukla hareket etmesi sanat olarak algılanmalıydı. Çünkü sanatın; malzeme, estetik, form, renk, ışık gibi unsurlarla sınırlandırılması bireyin yaratıcı potansiyelinin ortaya çıkmasında engeldir. Oysa ‘birey doğuştan yaratıcı potansiyele sahiptir, doğal olarak sanatçıdır’der. Onun anlayışında, “*sanatın madde üzerine aktarılmış düşünce, iddia, tez, isyan, sorgulama formları da olması gerektiği*” iddiası bulunur. Katılımcı burada Beuys’un iddia ettiği sanatın iyileştirici etkisine bırakılır. Çalışmanın çerçevesi Beuys tarafından belirlenmiş olsa da çalışmanın sorumluluğu katılımcı ile paylaşılır. Çalışmanın kontrolü sorumlu olmaya davet edilen katılımcıyı da içermektedir.

Beuys’un izleyici katılımı konusunda göz önünde bulundurduğu başka bir unsur da ‘estetik haz’ konusudur. Beuys, katılımcının fiziksel/düşünsel olarak çalışmada yer almasının bir tür estetik haz almasından daha önemli olduğunu belirtir. Fakat seyirci sahnede olması ile seyircilikten sıyrılır, çalışmanın öznesi konumuna gelir. Yaratıcı potansiyelinin açığa çıkması ile haz kaynağı değişir.

Estetik haz kavramı ele alındığında karşımıza ‘Einfühlung / Özdeşleyim’ kavramı çıkar. Psikolojik estetiğin kurucusu Theodor Lipps, Alman düşünür Johannes Volkelt ve Wilhelm Worringer bu konuyu irdemişlerdir. İzleyicinin sanat nesnesi karşısında duyduğu hazzı ‘Einfühlung’ olarak tanımlamışlardır. ‘Nesnelerle duygusal bir özdeşlik ilgisi kurma, kendini bir başkasının yerine koyma olayına Einfühlung (Özdeşleyim) adı verilir. “Lipps’de estetik haz kendi varlığımızdan, kendi faaliyetimizden duyulan hazdır. ‘Herhangi bir objeden duyulan haz da, kendi deruni hayat faaliyetimizden, yani objeyi kavramak ve benimsemek faaliyetimizden duyulan hazdır... Volkelt’e göre estetik haz, birbirini ile müşterek tarafı olmayan muhtelif hazların bir araya gelmesinden doğar.”<sup>70</sup>

Beuys’un karşı çıktığı haz, ‘temsiliyet’in karşısında duyulan hazzın kaynağında aranabilir. Lichte ‘Performatif Estetik’ adlı kitabında, ‘temsiliyet’in sorunlu bir kavram olduğunu, onun göstergeselliğinin dünyaya her zaman dolaylı bir erişim sağladığından bahsetmekte, temsiliyetin güç ve denetim otoritesini oluşturan grands recits ile ilişkili olduğunu iddia etmektedir. Temsiliyetin kendi anlamında sabit ve değişmez bir şekilde belirlenmiş olduğunun düşünüldüğünü anlatmaktadır. Dolayısıyla yapının dikey hiyerarşisine işaret eder. Oysa ‘mevcudiyet’ anda ve orada olmakla bağlantılı olarak yeni anlamların üretilmesine kaynaklık eden izleyiciyi yatay hiyerarşiye yerleştirir. İzleyici fiziksel, katılım biçimine göre düşünsel anlamda katılımıyla anlam üretiminin, karar mekanizmasının bir parçası olması dolayısıyla haz duyar. Bu varolma, görünür olma isteği ile de ilişkilendirilebilir. Günümüzde sosyal medyanın sağladığı görünürlükle kendi varlığını kanıtlamaya çalışan birey sanatsal pratikte yerini aldığı anda kendi varlığını duyumsar ve yatay hiyerarşide kendini duyumsatmanın hazzını yaşar. Katılımcı sanat örneklerinde duyulan hazzın bireyin kendini duyumsaması, kendi faaliyetlerinde duyduğu hazla ilişkili olduğu söylenebilir.

---

<sup>70</sup> Nazan Göknıl’ın ‘Estetik Haz: Psikolojik Ve Fenomenolojik Estetik Hakkında Araştırma’ yazısından alınmıştır. İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi 1/1:142-103.



**Resim 31:** Joseph Beuys ve katılımcılar



**Resim 32:** Joseph Beuys, 7000 Eichen, 1982-ongoing © Joseph Beuys-Artists Rights Society (ARS), New York. Photo Bill Jacobson Studio, New York. Courtesy Dia Art Foundation, New York

Çalışmaya katılım yoğun olsa da proje, ‘araç park yerlerini azaltacağı’ gibi kişisel çıkarlar doğrultusunda eleştirilere ve çeşitli protestolara maruz kalmıştır. Protestolar ‘Documenta’nın açılışından önce bazalt kütlelerin üzerine pembe boya dökme, dikimi yapılan fidanlara zarar verme’ şeklinde gelişmiştir. Resim 32’de ağacın yanında bir bazalt

kütle görülmektedir. Fidanların yanına yerleştirilen bazalt kütleler ile endüstriyel kirlenme ile oluşan tahribat sembolleştirilmiştir. Bazalt kütle şehir insanının gündelik rutinde doğa ile olan ilişkisini hatırlatıcı niteliktedir (<http://www.gunleme.dersbelgeligi.com/joseph-beuys/>).

Beuys modern sanat anlayışının yarattığı ‘izleyici’, ‘deha, dahi sanatçı’ kavramlarının yapısına karşı çıkarak izleyiciyi sanatın öznesi konumuna getirmeye, belli bir sorumlulukla davranma çağırarak toplumsal iyileşmeyi sağlamaya çalışmıştır. Ali Akay (d.1957) bu çalışmayı ‘enerji birikimi ve transferi, ekolojik bir eser’ olarak tanımlarken politikliğine işaret eder. Burada söz konusu çalışmanın müellifi Beuys olsa da katılımcının eylem süreçleri çalışmanın formunu oluşturmaktadır.

İzleyicinin kontrollü katılımı Performans Sanatı’nın örneklerinde de görülmektedir. Yoko Ono’nun farklı şehirlerde düzenlediği ‘Parça Kes/ Cut Piece’ çalışması izleyicinin tepkisinin ölçütünü belirleyen koşullara dair bilgi vermektedir.

İlk kez 1964 yılında Kyoto’da gerçekleştirilen ‘Parça Kes (Cut Piece)’ adlı çalışma, Japon sanatçı Yoko Ono’nun erken dönem performans çalışmasıdır. Fluxus hareketinin önemli temsilcilerinden biri olan sanatçı 1933 yılında Japonya’da doğmuştur. Şözyazarı, şarkıcı ve barış aktivisti olan çok yönlü sanatçı, Performans Sanatının ve Kavramsal Sanatın öncüleri arasında gösterilmektedir.

Yoko Ono ilk olarak 20 temmuz 1964 yılında Yamaichi Concert Hall’da (Kyoto) gerçekleştirdiği ‘Parça Kes’ performansını daha sonra Sogetsu Art Center, (Tokyo,1964), Carnegie Recital Hall (New York, 1965), Africa Center (Londra, 1966) gibi sanat merkezlerinde ve son olarak 2003 yılında Paris’te Theatre Le Ranelagh’da tekrarlamıştır.

Ono, yanına koyduğu bir makasla sahnede hareketsizce tek başına oturur ve izleyicileri, elbiselerinden birer parça kesmeleri ve alıp götürmeleri için yanına davet eder. Japon toplumunun geleneksel oturuş biçimi olan *seiza* oturuşunu kullanır.<sup>71</sup> Performansın video kayıtlarında katılımcıların birer birer gelip Ono’nun kıyafetlerinden bir parça kestikleri ve

---

<sup>71</sup>Bkz: ‘Rememberin Yoko Ono's Cut Piece’ Julia Bryan-Wilson

aldıkları görülmektedir. Bu performansta izleyicinin kültürel farklılıklar sebebi ile davranış değişikliği gösterdiği anlatılmaktadır. Buna göre;

*“Japonlar Yoko Ono’nun elbisesinden bir parça keserken gerçekten çok zorlanmışlar. Sanki onun bir ricasını lütfen yerine getirir gibi nazikçe küçük parçalar kesmişler. Ancak mesela Yoko Ono bu performansı yıllar sonra Londra’da yeniden gerçekleştirdiğinde çok kısa bir sürede üzerindeki giysi yok olmuş. Londra seyircisi elbisesinden bir parçayı eve götürebilmek için birbirini ezmiş”*(<http://milliyetsanat.com/kitap/kapak-konusu/dunyanin-en-unlu-taninmayan-sanatcisi-yoko-ono/463> ).

Sanatçı açısından ise karşılaştığı bu durum, katılımcının coğrafi, kültürel, tüketim koşullarında değişen tepkileri ölçebildiği deneyime dönüşmüştür.

MoMa’nın dijital kaynağında performansın farklı şekillerde bazen de çelişkili olarak yorumlandığından bahsedilmektedir. Sanatçı 1967’de çalışmayı, ‘verme, verme ve alma’nın bir formu’ olarak tarif etmiştir. Şu şekilde açıklar;

*“bu, her zaman ne istiyorsa onu veren sanatçıya karşı yapılmış bir çeşit eleştiridir. Ben insanlar ne istiyorlarsa onu almalarını istedim. Bu yüzden, insanlara nereden kesmek istiyorlarsa kesmelerini söylemek önemlidir. Bu, Budist anlayışla yapılacak bir ‘verme’ eyleminin formudur. Akılcı bir vermenin aksine bütünsel<sup>72</sup> bir verme eylemi formudur”* ([https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/) ).

Sanat tarihi profesörü Julia Bryan-Wilson (d.1973) ‘Rememberin Yoko Ono’s Cut Piece / Yoko Ono’un Parça Kes’ni Hatırlamak’ başlıklı makalesinde sanat tarihçilerinin bu çalışmayı feminist performans sanatının prototipi olarak gördüğünden bahseder. Kendisi ise Ono’nun çalışmalarını Hiroşima ve Nagazaki bombalamalarının savaş sonrası Japon sanatı üzerindeki etkileri ile yüzleştiren bir ilişkisi olduğunu aktarır. Feminist okumalar çerçevesinde buradaki kadın bedeni, salt bir cinsiyet temsili olmaktan öte küresel politikalarla şekillenen bedeninin ‘ulus, ırk, tarih’ formu olduğunu belirtmektedir.

---

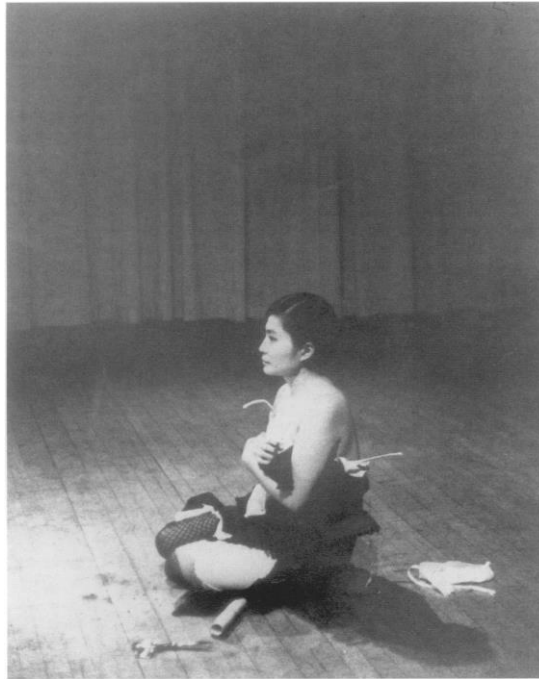
<sup>72</sup> Karşılıksız vermekten bahsedilmektedir. Budist anlayışta verme eylemi beklentisiz, karşılıksız yapılır.



**Resim 33:** Yoko Ono, Cut Piece, 1964, Yamaichi Concert Hall, Kyoto. (Photograph Courtesy Lenono Photo Archive New York)



**Resim 34:** Yoko Ono, Cut Piece, 1964, Sogetsu Art Center Tokyo (Photograph Courtesy Lenono Photo Archive New York)



**Resim 35:** Yoko Ono Cut Piece, 1965, Carnegie Recital Hall New York (Photograp Minoru Niizuma Courtesy Lenono Photo Archive New York)



**Resim 36:** Yoko Ono, Cut Piece, 1966, Africa Center, London. (Photograph: JohnP rosser. Courtesy Lenono Photo Archive, New York)

Yoko Ono'nun bu çalışmasını John Cage'in '4:33' isimli eserinden esinlenerek ortaya çıkardığı anlatılmaktadır. Çalışmada katılımcı değişiminde ortaya çıkan sessiz anlar dolayısı ile bir benzerlik kurulmuştur. Çalışma, izleyiciyi yaşadığı deneyimle etken konuma getiren, sanat ve yaşam arasındaki sınırları yok etmeye yönelik Fluxus ideallerinin bir ürünüdür.

Lichte, izleyici katılımını 'bulaşma' olarak nitelendirir. Ona göre katılım 'sanat yapıtından bağımsız olarak' izleyicinin yapıtı yorumlayarak işe dahil olmasıdır. Performanslarda yaratılan, şok, şiddet veya eylemsellik nesne odaklı sanatların izleyici prototipini yok eder. Burada izleyici sanat yapıtı karşısında ilham alması beklenen edilgen özneler değil, işe katılımıyla işi tamamlayan, etken aktörlere dönüşmektedir. Buna göre *"farklı öznelerin sanatçının ve seyircinin/ dinleyicinin edimleriyle kurulan, sürdürülen ve sonlandırılan bir olay"* üretilmektedir. Kyoto'da sahnelen 'Parça Kes' işinde katılımcı kesme işini tamamlamadan bir noktada durması ile iş sonlanır. Londra'da ise Ono tamamen çıplak kalana kadar kesme işinin devam etmesi ile sonlandığı görülmektedir. (Resim 36). Bu durumun süreci yönetmede katılımcıya verilen kontrolü göstermektedir. Katılımcı kişisel tarihi, içine doğduğu kültür çerçevesinde sürece karar vermektedir.

Vücut Sanatı akımının (body art) önemli bir temsilcisi olan Marina Abramovic'in (d.1946) "Ritim 0" (Rhythm 0) performansında ise katılımcının şiddete varan tutumu dikkat çeker. Abramovic performanslarıyla fiziksel ve zihinsel potansiyelin sınırlarını zorlayan ve araştıran bir sanatçıdır.



**Resim 37:** Marina Abramovic "Ryhtm 0"

Abramovic'in "Ritim 0" çalışmasında amaç sanatçı ve izleyici arasındaki limitleri ölçmektir. Bu çalışmada sanatçı 72 objeyi bir masaya yerleştirmiş, izleyiciye kullanma özgürlüğü vermiştir. Objeler arasında gül, kuş tüyü, bal olabildiği gibi, kullanıldığında sanatçının yaralanmasına neden olacak kırbaç, makas, tek bir kurşun ve bir silah da bulunmaktadır. Performans boyunca ayakta duran sanatçıya izleyici şiddeti artan bir cüretkalıkla karşılık vermişlerdir. Abramovic anlatımıyla:

*"Şunu anladım ki... İşi izleyiciye bırakırsan, seni öldürebilirler... Taciz edilmiş hissettim, elbiselerimi kestiler, karnıma gülün dikenlerini batırdılar, bir diğeri engel oldu. Çok agresif bir durum ortaya çıktı. Altı saat sonra, planladığım gibi ayağa kalktım ve izleyiciye doğru yürümeye başladım. Herkes kaçmaya başladı, gerçek bir yüzleşmeden kaçıyorlardı."*  
(<https://www.evrensel.net/haber/331218/performans-sanati-nedir>).

Resim 37'de Abramovic'in acı çektiği yüz ifadesinden anlaşılan fotoğrafta katılımcıların durumdan eğleniyor görüntüsü ilginçtir. İzleyicinin içinde bulunduğu gerçeklikle ilişki kuramadığını gösterdiği söylenebilir.

Fiziksel katılımlı işlerde sanatçı "en mahrem kişisel alandan tutun da en genel siyasal alana kadar bütün bir hayatla sanatı yeniden bütünleştirmeye" çalışmaktadır (Shiner, 2004, s.402). Yarı Kontrollü Katılım'da katılımcının tavrının belirleyicileri yaşadığı coğrafya, kültürel ortam, kişisel tarih, çevresel koşullara duyarlılık, eğitim, ait hissetme olarak çeşitlenmektedir.

#### 3.1.4. Toplumsallık

1960'ların genel dünya konjonktürünün etkilerini üzerinde taşıyan feminist hareket, sanat tarihinde eril anlayışın egemenliğini sorgulayan çalışmaları ile 1970'lerde etkin konuma geçmiştir. "Feminizm yaklaşımı, kadınların sadece kadın oldukları için karşı karşıya kaldıkları zorluklar, baskı ve ezilmişlikle ilişkisini inceleyen, sınıf, ırk, ulus, din, dil vs. unsurlarda kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir bilim alanı olarak

değerlendirilmektedir”.<sup>73</sup> Önceleri politik bir eylem olan feminizmin modernizm eleştirisi Foucault, Derrida ve Lacan gibi postyapısalcı felsefe çalışmalara dayanmaktadır. Dilin ve düşüncenin eleştirisine yönelerek kadın söyleminin deşifre edilmesini içeren siyasal ve kuramsal bir yönelim gösterir.<sup>74</sup>

Eril zihniyete karşı geliştirilen bir çalışma olan ‘Akşam Yemeği Partisi’(1979) adlı enstalasyon, Amerikalı feminist sanatçı Judy Chicago’nun (d.1939) öncülüğünde gönüllü katılımcı sanatçılarla üretilmiş ve San Francisco Modern Sanatlar Müzesi’nde sergilenmiştir. Feminist sanatın en simgesel yapıtlarından biri olarak kabul görmesi, gönüllü katılım üzerinden üretilmesi, sanat üzerinden toplumsal bir dayanışma örneği olması dolayısıyla ele alınmıştır.

Judy Chicago öğrencilik yıllarında aldığı sanat tarihi dersinde kadın sanatçılara yer verilmemesinden duyduğu rahatsızlıkla, kadın sanatçıların tarihsel ve kültürel süreçteki önemini ortaya koymak için araştırma yapmaya başlar ve çalışmalarını bu doğrultuda üretmiştir. Toplumda kadın sanatçıların ‘namevcut’ ve ‘öteki’ haline getirilmesine karşı, kadınlığa ait unsurların görünürlüğünü arttırmak gerektiğini savunur.

Chicago, Feminist Sanat Programı’nda verdiği derslerde kadınların, eril ideolojinin görsel kodları karşısında kadınlığın temsil eden araçlarının geliştirmesini sağlar. Bu derslerde kadınlık-cinsellik ilişkisinde bir yüzleşme sağlamayı amaçlamıştır. Burada 19.yüzyılda *erkeklerle eşit eğitim hakkı* elde edebilme taleplerini dile getiren Rosa Bonheur (1822-1899) ve Mary Cassatt (1844-1926) gibi feminist sanatçıların “kadın sanatının erkekler tarafından anlaşılabileceğine, erkeklerin kadını anlama kapasitesinin artmasına” dair görüşlerinden yola çıkmaz. 1970’lerde feminist sanat ve teorisi kadın bedeninin resim sanatındaki tarihsel temsiliyeti ters yüz edilen “*kadınsı deneyimlerden, genital betimlemelerden, menstrüel kandan, gebelikten, doğumdan, çıplak tanrıça pozlarından zevk almaya, kendi bedenlerine ve cinselliklerine yönelerek bedenleri ve cinsellikleri üzerindeki haklarını*” ifade eden kendini tanımlama politikasının bir biçimine dönüştür.

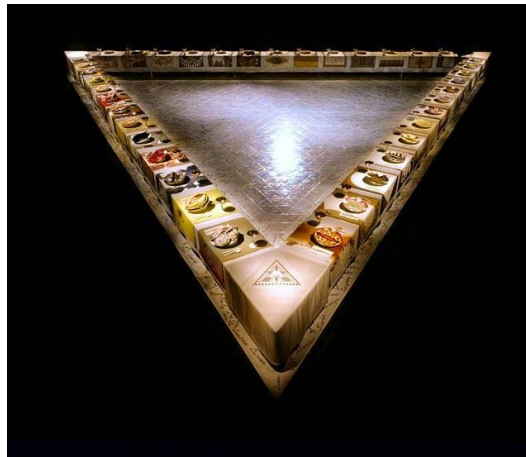
<sup>73</sup> Gün Taş,’ın “Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri” makalesinden alıntılanmıştır.

<sup>74</sup> Bkz:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Feminist\\_ele%C5%9Ftiri](https://tr.wikipedia.org/wiki/Feminist_ele%C5%9Ftiri)

(Chicago, 2010, s. 165. Aktaran: Nimet Keser).<sup>75</sup> Feminist sanatçılar temsil biçimlerinde performans, video, fotoğraf ve zanaatı kullanmışlardır. Bütün bu fikirler doğrultusunda Chicago'nun 'Akşam Yemeği Partisi' enstalasyon 1974-79 yılları arasında dört yüzün üzerinde sanatçının kolektif çalışması sonucu ortaya çıkmıştır. Verilen akşam yemeğinde amaç; “çağlar boyunca erkekler için yemek masası hazırlamak zorunda kalan kadınlar için bir akşam yemeği partisi” vermek ve “bu törensel yemeğin onur konukları başarıları görmezden gelinen kadınlar” olacaktır. (Stiles ve Selz, 1996, s. 340)” (a.g.e.).

Chicago'nun sanatında seramik, kumaş, boyanmış porselen, dikiş, nakış ve dokuma gibi kadınlık kodlarının temsil biçimleri olarak kabul görmüş malzeme ve teknikler, resim, heykel ve mimarinin 'yüksek' ya da 'liberal' sanat kabulüne karşı eleştirel bir tutum olarak kullanılır. Buna göre enstalasyon şu şeklide oluşturulmuştur:

*“Akşam Yemeği Partisi’nde, üzerinde 999 kadının sembolik imzaları bulunan Miras Zemini olarak adlandırılan seramik bir zeminde yer alan, eşkenar üçgen biçiminde bir yemek masası vardır. Bu eşkenar üçgen masanın her bir kenarında 13 kadın için bir yer ayrılmıştır. Her kadın için yaldızlı şarap kadehi, bıçak, kaşık, çatal, porselen tabak ve nakışlarla süslenmiş bir örtüden oluşan özel bir yemek takımı bulunur. Masanın ilk kanadındaki davetliler dünyanın oluşumundan Roma İmparatorluğuna kadar devam eden döneme aittir. İkinci kanat, Hristiyanlığın başından Reformasyona kadar uzanır. Üçüncü kanat ise 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan dönemi kapsar (Hughes, 2008, s. 48-49; Withers, 1992, s. 463-464)” (a.g.e.).*



**Resim 38:** Akşam Yemeği Partisi - Judy Chicago

<sup>75</sup> Kadın Tarihi İçin Bir Anıt: Akşam Yemeği Partisi, İnan Keser, Nimet Keser



**Resim 39:** Akşam Yemeği Partisi - Judy Chicago



**Resim 40:** Thursday Night Potluck with “The Dinner Party” Workers, 1978. Courtesy of Through the Flower Archive



**Resim 41:** Judy Chicago Designing the Entry Banners for “The Dinner Party,” 1978. Courtesy of Through the Flower Archive



**Resim 42:** “The Dinner Party” Workers Painting Names on the Heritage Floor Tiles, 1978. Courtesy of Through the Flower Archive



**Resim 43:** “The Dinner Party” Needlework Loft, 1977 Brooklyn Museum

Bu çalışma ilk epik feminist sanat işi olarak kabul edilmektedir. Chicago’nun sanat tarihindeki erkek egemen ideolojinin eleştirisi diğer kadın sanatçılardan destek görmüştür. Bunun sonucu çalışmanın üretim sürecine gönüllü katılım gerçekleşir. Dört yıl süren üretim sürecine katılan 400’ün üzerinde kadın sanatçı yeteneklerini ve yaratıcılıklarını ortaya koymuşlardır. Chicago çalışmanın çerçevesini Batı uygarlığını merkeze alarak çizmiştir.<sup>76</sup>

Sonuç olarak, *Akşam Yemeği Partisi*, aynı ülkü etrafında işbirliği içinde üretilmiş anıtsal bir çalışmadır. Sanata, siyasete, kültüre, bilime katkı yapan Batı kültüründeki kadınlara iade-i itibar çalışmasıdır. Kadınların toplumdaki etkisi konusunda bilinçlendirme, bir yüzleştirme çabasının ürünüdür. Bu anlamda feminist sanat hareketinde tekil müellifli olmasına rağmen dayanışma yaratan, kadınların toplumsal konumuna dikkat çeken ikonik bir çalışmadır.

<sup>76</sup> “İlk kanatta yer alan tanrıçalar küresel tarihe aittir. Ancak, ikinci ve üçüncü kanatta yer alan Sacajawea ve Sojourner Truth dışında tüm kadınlar beyaz Avrupalı ve Amerikalı kadınlardır. Chicago, bu çalışmada doğrusal bir kadın tarihi oluşturmaya çalışarak, Batı kültüründe kadının sosyal konumuna katkı yapan tüm kadınlara yer verdi. Masadaki her bir kadının varoluşunu; onun kendi tarihi, işlemeli örtü ve Miras Zemini’ndeki kadınlarla destekledi. ‘Tek’ bir malzeme ve teknikle değil ‘çoğul’ malzeme ve teknik kullanımıyla oluşturulan bu yapıtta baskın olan zanaattır. Bu enstelasyon, kadın tarihine yeni bir değer kazandırmak için, kadın zanaatları olarak kabul edilen tekniklerde biçimlendirilmiş çemberler, vulvalar, titreşen konturlar, çiçekler, aydınlatılmış merkezi çekirdekler gibi çeşitli kadınlık sembolleriyle donatılmış bir anıttır” bkz: Nimet Keser Kadın Tarihi İçin Bir Anıt, Akşam Yemeği Partisi, İnan Keser

### 3.1.5. Bireysellik - Kitlesellik

Bu başlık altında sanatçı-toplum ilişkisinde gelişen iki durumdan bahsedilmektedir. 1968 sonrası Birleşik Krallık'ta sanatçının rolü hakkında fikirler iki farklı kutupta kendini göstermiştir. Bu 1960 sonrası ve 70'lerde sanatçının toplumdaki yerini belirlemeye yönelik iki girişimdir. İlk olarak, sanatçı-kurum-devlet ilişkisi üzerinden ilerleyen Artist Placement Group (Sanatçı Yerleştirme Grubu) ele alınmaktadır. APG'nin 'sanatla hayatı birleştirme' ideali ile uyguladığı yöntemlerde sanatçının ve sanatın endüstri ile doğrudan ilişkilendirilmektedir. Günümüzde fuarlarla, bienallerle kitleselleşen sanatın bu yöntemle ilişkisi Sanat-Endüstri başlığı altında ele alınmıştır. İkinci olarak Topluluk Sanatları başlığı altında Birleşik Krallık'ta ortaya çıkan, Avrupa ve Kuzey Amerika'da yayılan *“sanatçı olmayan kişilerin yaratıcılığını demokratikleştirmek ve kolaylaştırmak, ayrıcalıklı olmayan insanların sanata erişimini arttırmak amaçlı uluslararası bir hareketlenmenin bir parçası”* olan Community Arts Movement (Topluluk Sanatı Hareketi) ve uygulamaları yer almaktadır. Topluluk sanatlarının ortaya çıktığı kamusal alanlar dolayısıyla 'kamusal alan' kavramına da yer verilmektedir (Bishop, 2018, s.179).

Bu başlıkta amaç toplumsal hareketlerin oluşması yönündeki biraradalıkları meydana getiren koşulları araştırmaktır. Bu nedenle 'bireysellik' kavramının tarihselliğine kısaca yer verilmiştir.

Genel tanımı ile “birey”; kendine özgü nitelikleri yitirmeden bölünemeyen tek varlık, fert; toplumları oluşturan ve düşünsel, duygusal, istençsel nitelikleri toplum içinde belirlenen insanların her biri, fert'tir.<sup>77</sup> Birey'in bu tanımı modern çağa ait bir tanımdır. Çünkü modern öncesi çağda temel alınan hiyerarşi ilkesi; “belli bir sınıf, bir dinin, bir cinsiyetin, kavmin, ailenin, bir kabile ya da aşiretin, bir ulusun üyesi olmak gibi” “doğumla gelen aidiyetler”le “önceden kuşatılmış (yatay) gibidir” (Todorov, T., Focroulle, B., Legros, R., 2014, s.61-64).

Georg Simmel (1858-1918) 'bireysellik' kavramını İtalyan Rönesansı çağının yarattığını, bununla “bireyin faaliyetlerinin ve temel itkilerinin örüntüsünü homojenleştirici gruplar

---

<sup>77</sup> <http://birey.nedir.com/>

içinde kısıtlamış olan biçimlerden içsel ve dışsal olarak kurtulmuş olması” anlamı taşıdığını ifade eder (Simmel, 2009, s.211). Fakat, “Modern öncesi toplumlar insanların insan olarak, özgür olarak fikrine bağlı her türlü eşitlik ilkesini bilmez ya da reddederler” (Todorov T., Foccuroulle B., Legros R., 2014, s.61-64).

Simmel, bireyselliği iki özgül anlama ayırmaktadır. Birincisi; ‘geniş ve akışkan bir toplumsal ortamdan gelen özgürlük ve kendi kendinden sorumlu olma hali anlamında bireysellik’tir. İkincisini ise niteliksel olarak tanımlar: “Tek insanın kendini tüm diğerlerinden ayırt etmesi; varlığının ve davranış tarzının – biçim bakımından, içerik bakımından ya da her ikisi bakımından da – sadece ona uygun olması ve farklı olmanın onun hayatı için olumlu bir anlamı ve değeri olması demektir”. Modern çağ boyunca ‘bireycilik ilke ya da idealinin aldığı şekillerin, vurgunun birinci anlama mı ya da ikinci anlama mı yapıldığına göre değiştiğinden bahsetmektedir. Buna göre; ‘onsekizinci yüzyıl özgürlük formunda, kişisel güçler üzerindeki bütün kısıtlamaların (bağlı olunan zümre, kilise, siyasi nitelik, ekonomik) yokluğunda bulmaya çalıştığını aktarır. İkinci anlamın ondokuzuncu yüzyılda asıl teorik ifadesini Romantizm’de, pratik ifadesini de iş bölümünün artışında bulduğunu ifade eder. Simmel’e göre:

*“Bireyselliğin en derin noktası evrensel eşitlik noktasıdır; (...) Kökeninde ister doğa ister akıl ister insan olsun, bu eşitlik bireyin kendi özgürlüğünü, kendi benliğini keşfettiğinde her zaman başkalarıyla da paylaştığını keşfettiği bir şeydir”* (Simmel, 2009, s.214).

Bireysellik-kitlesellik kavram karşıtlığı bireyin toplumsal düzende iktisadi, politik, varoluşsal ihtiyaçları çerçevesinde aranır. Bireylerin toplumsal düzende çıkarlarının düzenlenmesi yönünde ortaya çıkan toplumsal hareketleri kitlesel boyuta getiren bir dizi paradigmlar bulunmaktadır. Öncelikli olarak bireyin kendi ihtiyaçlarının diğer bireylerle benzer olduğunu farketmesi ve kolektif paylaşımı nedeniyle toplumsal hareketleri yaratması belirtilebilir. “Günümüzde toplumsal hareket terimi ‘Dikkate değer sayıdaki insanın, toplumun başlıca özelliklerinden birini ya da birkaçını değiştirmek (ya da

değiştirilmesine karşı direnmek) için örgütlü çaba harcamalarını gösteren bir terim’ olarak kullanılmaktadır (Marshall, 1999: 746, aktaran: Yanık, Öztürk).’’<sup>78</sup>

İlk olarak Saint Simon ile kullanılmaya başlanan ‘toplumsal hareketler’ terimi, Fransa ardından da başka yerlerde görülen toplumsal protesto hareketlerini nitelemek için kullanmıştır. 18. yüzyılın sonlarında, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’da yeni politik bir olgu oluşması sebebiyle “Arrighi, Giovanni, Hopkins, Terence K. ve Wallerstein, Immanuel” tarafından ‘sistem karşıtı hareket’olarak tarif edilir. “Modern zamanlara kadar; bugünküne benzer yapıdaki örgütlü sistem karşıtı hareketler daha önceleri asla var olmamıştır” (Wallerstein vd., 1995, s.35, aktaran: Yanık, Öztürk). Klasik toplumsal hareketlerde, ‘kitlese bir hareketin mahiyetinin oluşumu için toplantılar düzenlenme, slogan ve semboller öne çıkmaktadır’ ve “hareketlerin sosyal ontolojisi, hareketin kitlese praksisinde önemli bir vetireyi meydana getirmektedir” (a.g.e.).

Modern dönemde toplumsal hareketler grupların ihtiyaçlarına göre çeşitlilik gösterir. Bireylerin ortak duygu ve ihtiyaçları toplumsala geçişte rol oynamaktadır. Bireysel olarak elde edilemeyen kazanımlara karşı dayanışmacı tavır belli oranda bir kazanımı ifade eder.

*“Zamanla var olan toplumsal ilişkilere dair sorunlar birikebilir ve bir değişim sürecini başlatabilir. Bu sorunlar genellikle belirli toplumsal grupları etkiler-örneğin belirli cemaatleri, ulusları, sınıfları, etnik ve toplumsal cinsiyet gruplarını, dini ve siyasi gruplaşmaları ve benzerlerini. Süreç, bazı insanların statükonun bazı yönlerini içeriden sorgulaması ya da reddetmesiyle başlayabilir. İnsanlar başkalarının da benzer deneyimler yaşadıklarını, aynı sorunlara işaret ettiklerini, aynı soruları sorduklarını ve aynı itirazları yapmaya eğilim duyduklarını keşfettiklerinde; süreç toplumsal bir sürece dönüşür. Bunun ardından, insanlar kendilerini bu başkalarıyla özdeşleştirmeye ve onlarla ilişkiye geçmeye başlarlar. Bireysel ve yalıtılmış olabilecek olan bir süreci toplumsal bir sürece dönüştüren budur (Brecher vd., 2002: 42-43)” (a.g.e.).*

Modernizmin bireyi kendine yabancılaştıran unsurları bireyin varoluş sorunlarını tetikler, kendini varlığının anlamı üzerine sorgulamalara iter.

---

<sup>78</sup> Bkz: Celalettin Yanık, Musa Öztürk, ‘Toplumsal Hareketlerin Dönüşümü Üzerine Bir Değerlendirme’, Mukaddime, 2014, s.47-63

*“Giddens bu durumu, “kolektif düzeyde ve günlük yaşamda ahlaki/varoluşsal soruların kendilerini ilgi odağı olmaya zorladıkları” bir dünyaya doğru hareket etmek şeklinde yorumlamaktadır. Ona göre modernliğin ötesindeki dünya, “yeniden ahlakileşmenin” nitelendirdiği bir dünyadır. Tecrit edilmiş olan bu ahlaki ve varoluşsal kilit konular, geç modern çağın öz-düşünümselliğinde belirtileri ortaya çıkan ve öngörülen toplum içinde, post-toplumsal ile ilgi odağı haline gelecektir (Ritzer, 2012: 423)” (...) “post-toplumsal ilişkiler, nirengi noktası nesne ilişkileri olan bağlardır ve sadece bu ilişkilere göre biçimlenirler... Post-toplumsal, artık yüz yüze etkileşime dayanmayan ve aslında etkileşimi hiç içermeyen bir öznelarasılık düzeyi olarak adlandırılabilir... Post-toplumsal sistemler, internetin olanak sağladığı ilişkilik türü etrafında yükselebilir... Post-toplumsal biçimler, eski anlamında toplumsallıkları açısından zengin değildirler... ancak onlar başka açılardan zengin olabilirler ve zorluk, bu kümelenmeleri çözümlemeye ve kuramlaştırmadır (Ritzer, 2012: 518)” (a.g.e.).*

Görüldüğü gibi değişen sosyo-ekonomik koşullarda bireyin ihtiyaçları da değişmekte ve kitlesel hareketler formunu buna göre almaktadır.

### 3.1.5.1. Sanat - Endüstri

Artist Placement Group (APG) 1966 yılında sanatçı Barbara Steveni (d.1928) ve partneri John Latham (1921-2006) tarafından sanatçının belli bir süreliğine şirket ya da devlet kurumunun çatısı altında pozisyon edinmesi, *‘kuruluşlarla sanatçılar arasında yararlı bir birlik yaratmak’*<sup>79</sup> amacıyla ortaya çıkmıştır. Sanatçıya tahsis edilecek şirket ya da bir kurum ortamında, kurum çalışanlarıyla geliştirilecek karşılıklı paylaşımı amaçlamışlardır. Kendi ürettikleri ‘Bağlam işin yarısıdır’ fikri ile felsefi duruşlarını göstermişlerdir. Temelde sanat ve hayatı birleştirme idealini paylaşan Latham<sup>80</sup> ve Steveni’nin fikirlerinde Fluxus’un etkili olduğu görülmektedir.

<sup>79</sup> APG bildirgesi

<sup>80</sup> John Latham’ın sanatsal üretiminde Asamblaj tekniği görülür. Latham sprej boya rölyefleri (1954), filmleri ve eylemleri ile çok yönlü çalışmıştır. Latham’ın sanat çalışmalarında felsefe ve bilime olan ilgisi öne çıkar. Kitapları heykel malzemesi olarak kullanmaya başlayan, anıtlara, yakarak asamblajlarında kullanan, Kavramsal Sanat bağlamında çalışmalar üreten bir sanatçıdır. 1966 tarihli Still and Chew (Dur ve Çiğne) adlı performansı St. Martin Üniversitesi’ndeki işinden çıkarılmasına neden olmuştur. Latham, okulun kütüphanesinden bir kopyasını aldığı Clement Greenberg’ün Sanat ve Kültür kitabını sakız çiğnemek için öğrencilerini ritüelistik bir törene davet eder. Çiğnenmiş kitap parçalarını bir şişede toplamışlardır. Asit ve maya bulunan şişede parçaları bir yıl fermente etmişler ve okul kitabı talep ettiğinde, Latham ‘Essence Of

APG, Barbara Steveni'nin sanatçının toplumdaki yerini sorgulaması sonucu ortaya çıkmış bir fikirdir. 90'larda eleştiri konusu olan sanat-kurum ilişkisinin tarihselliğinin bir parçası olan APG, Steveni'nin sanatçıları kuruluşlara yerleştirme fikri, "Steveni'nin Frank Martin<sup>81</sup>(1921-2005)'i St. Martin Üniversitesi'ne sanatçının toplumdaki yeri hakkında konferans vermeye (...) davet etmesi" ile ivme kazanmıştır:

*Martin, Steveni'yi Esso ve ICI dahil birkaç önemli şirketin etkili başkanı Sir Robert Adeane ile tanışması için teşvik eder. Adeane, Steveni'nin önerisini heyecanla karşılar ve APG'nin yönetim kuruluna katılmak ister; Steve'ni alelecele toplantı ayarlar ve 1966 yılında APG sanatçılarla iş dünyası arasında görevlendirme anlaşmaları yapmaya hazır bir organizasyona dönüşür" (Bishop, 2018, s180).*

Steveni, APG'nin amaçlarında; işbirliğini kabul eden kurum ya da şirket tarafından misafir sanatçıya belli bir ücret ödenmesi, sanatçıdan eser beklentisi olmadan sürecin yönetilmesi, sanatçı-çalışan insan ilişkisinde karşılıklı paylaşım gibi hedefleri içeren ideolojik yönelimlerini şöyle anlatmaktadır:

*"APG, endüstri, ticaret ve kamu hizmetleri alanlarındaki kuruluşlarla sanatçılar arasında yararlı bir birlik yaratmak için vardır. APG'nin niyeti geleneksel hamilik ilişkisi değildir. Daha ziyade sanatçıların bir kurumun günlük çalışmalarına dahil edilmesi için çalışırlar. Endüstri sanatçıların çeşitli yönlerinden faydalanabilir. Bunlar somut nesne üzerinden çalışma amacı sanatçılar ile kuruluşlarda çalışanlar arasındaki mesafeyi kaldıracak bir köprü kurmak ve böylece birbirlerinin perspektif ve yaklaşımlarından bir şeyler öğrenmelerini sağlamaktır" (a.g.e).*

Bishop, APG'nin sanat tarihsel bir nesne olarak statüsü son derece karmaşık olduğundan bahseder;

*"belli bağlamlarda çok müelliflikle karşı karşıya gelmeyi gerektirir: Birincisi Latham ve Sveteni'nin kuramsal çerçevesi; ikincisi, yerleştirilen sanatçıların pratikleri ve eğilimleri; üçüncüsü, her biri işbirliği yapmaya az çok açık belirli bireylerden oluşan takımyıldızı olan ve içlerinde bu görevlendirmelerin gerçekleştiği şirket ve kuruluşların niteliği (a.g.e. s,181).*

---

Greenberg / Greenberg'in Gerekliliği' adını verdiği bu şişeyi teslim etmiştir. Çalışma 1970 yılında MoMA koleksiyonuna alınmıştır (Detaylı bilgi için bkz : <https://www.lissongallery.com/artists/john-latham>).

<sup>81</sup> St Martin School of Art'da dönemin Heykel Bölümü başkanı



**Resim 44:** Barbara Steveni

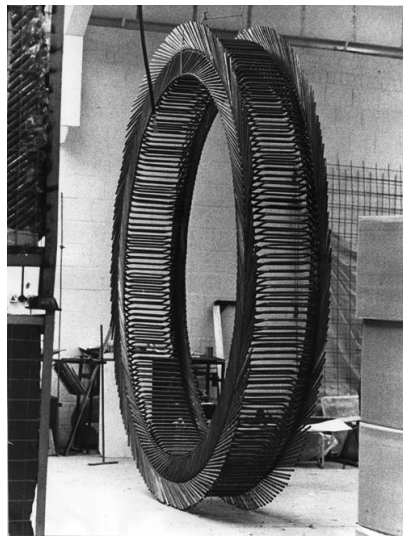
Steveni'nin kararlı bir şekilde çalışması sonucu sanatçı yerleştirmeleri yapılır. 'DHSS (Department of Health and Social Security / Sağlık ve Sosyal Güvenlik Kurumu), National Bus Company (Ulusal Otobüs Şirketi), Ocean Fleets (Şirket) ve Scottish Office (İskoçya Ofisi)' gibi ulusal kurum ve çeşitli şirketlere sanatçılar yerleştirilir.<sup>82</sup> John Latham da National Coal Board'da görevlendirilmiştir (Dickson, 1995, s.29).

Sanat-endüstri işbirliği 60'larda '*sponsorluk ya da yeni teknolojilere erişim*' üzerinden ilerlemiştir. Bu anlamda sanat-endüstri işbirliğinde APG '*kuramsallaştırılmış ideolojileri ile*' farklılık göstermektedir. Sanatçının ve kurumun inisiyatifi ile sınırlandırılmış zamanda (sanat nesnesi, kar) beklentisiz çalışma biçimi ortaya çıkar. Kar amacı gütmeyen bir projenin şirket politikalarına dahil edilmesini sağlar. Bu anlamda yeni bir form olarak görülmektedir. Bu formda sanatçı kendi bağlamı çerçevesinde üretme ya da sadece süreci deneyimleme tercihinde bulunma özgürlüğüne sahiptir. Bu, daha sonra 'Fizibilite Çalışmaları' na evrilecek 'The Open Brief /Açık İş Tanımı' olarak adlandırılır. Çalışma ortamı için bir üretim departmanı ya da yönetim katı seçme özgürlüklerine sahip sanatçının ortam tercihi sanat-siyaset ilişkisindeki yerine de işaret etmektedir (a.g.e.).

<sup>82</sup> Bishop, yerleştirmelerde ulusallaştırılmış şirketlerin seçildiğini ve sanatçıların hepsinin erkek olduğunu ama bütün bunların yürütücüsünün arkasında bir kadının, Steveni'nin olduğunu vurgulamayı gerekli görür. Çünkü APG'ye yer verilen kaynaklarda John Latham ön plana çıkarılır ve Steveni grubun ofis işlerini yapan kişi olarak algılanmasıyla arka plana atılır.

Bu görevlendirmelerde hedeflen ilişki kurma modelinin sanatçı ve işçi açısından nasıl geliştiğini örnekleyen Stuart Brisley (d.1933)'ın deneyimi önemlidir. Program yürütücüleri, sanatçı ve karşısındaki alımlayıcı ilişkileri üçgenindeki yapısal sorunları örneklemektedir.

Stuart Brisley (d.1933) 1960-70 yılları arasında performansları ile tanınan, Marksist Düşünce'yi benimsemiş bir sanatçıdır. 1970' yılında Hille Mobilya Fabrikası'na yerleştirilen sanatçı, fabrikanın dükkan katında çalışmayı seçer. Görevlendirildiği sürede bir heykel ve iki proje ortaya çıkarmıştır. Fakat çalışma süreci hem kendisi hem de işçiler için yeni bir durum yaratmıştır. Çünkü bir tarafta Brisley, yönetim tarafından yerleştirmiş biri ve diğer tarafta kapitalizmin çalışma hiyerarşisinde en altta olan işçiler vardır. Brisley'in bu durumuyla işçiler tarafından yönetimin temsilcisi olarak algılanması, güven problemi ortaya çıkaran, süreci zorlaştıran ama hiyerarşinin doğası gereği beklenen bir durumdur. Brisley karşılıklı güveni sağlamak için diyalog başlatmaya çalışır. Değişime ön ayak olma isteğiyle kendini idare ve işçi arasında aracı konumuna getirmiştir. Zamanla geliştirdiği diyalogla işçiler için '*cilalama makinasını işçilerin sevdiği renklere boyamak*', '*işçilerin birbirleri ile haberleşmesini sağlayan duyuru panoları yapmak*' gibi idare ile kendisini karşı karşıya getirecek projeler geliştirmiştir. Heykel çalışmasında ise 212 Robin sandalyesi kullanmıştır (resim 45). Ortaya çıkan form fabrika işleyişinin sürekliliğinin temsidir ([http://www.stuartbrisley.com/pages/27/70s/Works/Hille\\_Fellowship/page:4](http://www.stuartbrisley.com/pages/27/70s/Works/Hille_Fellowship/page:4)).



**Resim 45:** Hille Fellowship, 1970 Poly Wheel – Robin Day stacking chairs. 212 chairs circle.



**Resim 46:** Hille Fellowship, 1970 Poly Wheel – Robin Day stacking chairs. 212 chairs circle.

Bristley, programdaki deneyimin ardından Sanatçılar Sendikası'nı kurar ve 1970'lerde protest performanslar sergilemiştir. Hill'deki görevlendirmenin bunda etkili olduğunu söyleyen Bristley'in APG ile ilişkisini politik olarak ayrıştıkları gerekçesi ile kestiği anlatılmaktadır. Çünkü APG'nin odağında yönetici sınıfın olduğunu iddia eder. APG'nin 1971'de düzenlediği 'Inno70' / (Arts and Economics) [Sanat ve Ekonomi] sergisi için yapılan eleştiriler benzer iddiayı taşımaktadır. Çünkü APG'nin '*yönetici tavırla*' çalışmakta olduğu ve yönetmenliklerinde sanatçı için belirledikleri '*çalıştıkları kuruma zarar vermemek*' gibi sanatçının deneyiminde eleştirel olmasının önünü tıkayan kuralı gösterilmektedir. Marksist eleştirmen Peter Fuller (1947-1990) de APG görevlendirme programlarının '*şirketlerin kar amacına açıkça karşı duran sanatçılara sponsor olmasını sağladığı*' için etkileyici fakat sanatçının karşısına iktidar ilişkilerini çıkardığı gerekçesi ile eleştirmektedir (Bishop, 2018, s.187).

Fakat Latham, kapitalizmi ve sosyalizmi aşacak insanlığın tümünü kapsayacak bir kuram üzerinde durmaktadır. İdeolojik farklılıkların insanlığın üzerinde yarattığı huzursuzlukları değiştirmek için çalışmaktadır. Kuramsal çerçeve varoluşun bütüncül açıklamasının araştırması üzerinedir. Buna göre; "etkinlik yapısı" kuramı ve "Delta birimi" olarak iki ana fikir öne sürer. "Etkinlik yapısı" kuramında "en az etkinlik" en asgari varoluş birimi, "Delta birimi"nde yapının belli bir süre boyunca ürettiği (bilinç dışından en yüksek bilinç durumuna kadar) farkındalık derecesi ile ölçüm yapılmaktadır. "Organizasyonun tamamı (...) sanatsal müdahalelerin toplumdaki uzun vadeli etkilerine adanmıştır (...) Latham'a

göre, “Delta biriminin gizemli dinamiği yeni ve büyük bir toplumsal güç olarak, ‘değişimle çok az ilgili olan, salt katmanlara bölünmüş düşünce kalıpları’ olarak küçümsediği kapitalizmi ve sosyalizmi aşabilirdi.” Geleneksel düşünceleri ters yüz etmiş, sanatçı yerine olumsal bir kategori olan ‘Rasgele İnsan’ı koymuştur (a.g.e. s.188).

*“Yeni bir kültürel terim olarak Rasgele İnsan’ı Steveni şöyle açıklayacaktı: ‘İfade edebilme, farklı anlatabilme gibi belli bazı yetenekleri olanlar için kullanılır. Daha geniş bir pratik alanını (örn. ‘çokluortam’) ve ‘resim’, ‘heykel’ vb. yerine ‘bağlam içinde sanat’la özel bir alakası vardır. Yani Rasgele İnsan işi toplumsal alanda projelere girişmenin ve görsel tüketim için nesne üretmenin ötesinde geniş bir yelpazade yetenekleri harekete geçirmek olan pek çok çağdaş sanatçının önceli gibidir. Ağır endüstrinin yerini hizmet ekonomisinin alması da APG’yi günümüzdeki sanatsal çizgideki esnek işçi modelini yeniden oluşturma girişimlerinin öncüsü yapmıştır”(a.g.e.).*

Sonuç olarak APG’nin iki farklı alan olan sanat ve endüstriyi yan yana getiren çalışma modeli, katılımcılık bağlamında, sanatçı için ‘izleyici’ ile yakın bir ilişki kurabileceği, karşılıklı öğrenmeye bağlı kolektif bir çalışma modeli yaratmıştır. 1990’larda eleştirilerin hedefi olan sanat ve uluslararası kuruluşların ilişkileneceği yönünde model oluşturması yönünde ilk örnek olarak gösterilebilir. Oluşturduğu model, post-modern çalışma biçimlerinde esnek çalışma modellerine örnek olmuştur. APG, 1989 yılında adı O+I olarak değiştirilene kadar devam etmiştir. APG’nin fon sağlayıcılarından Britanya SANAT Konseyi 1973’te fonları keserek sanatçı görevlendirme programlarını üstlenmiştir. Felsefesinden uzaklaştırılarak devam eden sanatçı yerleştirmeleri ise ‘artist in residence’ programlarını ortaya çıkarmıştır.

### 3.1.5.2. Topluluk Sanatları Hareketi (Community Arts Movement)

Topluluk Sanatları Hareketi, Büyük Britanya’da devam eden toplumsal ve kültürel olayların huzursuzluğundan doğan bir karşı kültür hareketi olarak 1970’lerin başında ortaya çıkmış ve çok sayıda örgütten oluşmuştur. Amaçlar ve yöntemler konusunda farklılıklar göstermekte fakat aşağıda anlatıldığı gibi benzer bir noktada ortaya çıkmışlardır:

*“Topluluk sanatları uluslararası sanat dünyasının hiyerarşilerine ve bu sanatın nitelik, yetenek gibi başarı kriterlerine karşı konumlanmıştı. Çünkü bunlar sınıfsal çıkarları gizliyordu; katılımı ve ortak*

*müellifli sanat çalışmalarını destekliyorlardı; toplumun her kesiminde yaratıcılığı şekillendirmeyi amaçlıyor ama özellikle sosyal kültürel ve finansal anlamda yoksunluk çeken insanları hedefliyorlardı; bazılarına göre toplumsal ve siyasal değişim için de güçlü bir araçtı ve katılımcı demokrasi için bir taslak oluşturuyordu” (Bishop, 2018 s.194).*

Estetik özerklik geleneğinden uzak bu grupların çalışma yöntemlerini kuramsal bir zeminde tartışmak pek mümkün değildir. Gavin Grindon’un dediği gibi ‘*Toplumsal çatışma geleneğinden doğan*’ kolektif yapıları ile kendi sanatlarını ortaya koymuşlardır. Değerlendirmeler grupların kendi yıllık raporlamalarından yapılabilmektedir. Bu gruplar 1960’ların sonlarında, dönemin sorunları çerçevesinde oluşan kolektif yöntemleri toplumsal bir ihtiyaca karşılık gelecek şekilde yapılanmıştır. Profesyonel sanatçılarla kolektif bir şekilde çalışmışlardır. Duvar resimleri yapmak, sokak tiyatroları düzenlemek, video ve film gösterimleri gibi etkinlikler düzenlemişlerdir. Çalışma bölgeleri sosyo-ekonomik ve kültürel faaliyetlerden yoksun bölgelerdir. Katılımcı demokrasi arayışı ile bu bölge sakinlerinin kendilerini ifade edebileceği kültürel zemini hazırlamışlardır.

Arts Council of Great Britain<sup>83</sup> (Britanya Sanat Konseyi)’nin 1971 yılında kamusal alandaki bu sanatsal hareketlenmenin farkına vardığında, konsey bu örgütlenmelere 1973’de ‘Community Arts’ (Topluluk Sanatı) adını verir. 1974 yılında fon sağlayan paneller düzenlenmiştir. Devletten fon alamayan grupların devlet desteği almasını sağlamışlardır (1977). Fon başvurusu için Topluluk Sanatçıları’nın tanımını ve çalışma yöntemlerini şu şekilde açıklamışlardır:

*“Topluluk Sanatçıları kullandıkları tekniklerle değil etkinliklerinin toplum hayatındaki yerine yaklaşım tarzıyla fark yaratırlar. Birincil meseleleri topluluk üzerindeki etkileri ve toplulukla ilişkileridir: İrtibata geçtikleri insanların yaşam koşullarının ve kendi yaratıcı güçlerinin farkına varmalarına yardımcı olarak ve onlara yeteneklerini kullanabilecekleri alanlar açarak topluluğun duyarlılıklarını genişletmek ve derinleştirmek ve böylece topluluğun varoluşunu zenginleştirmek isterler. Topluluk sanatlarını, mahallede ister psikolojik, ister toplumsal, ister politik olsun, farklı derecelerde değişim yaratmak için bir vasıta olarak görürler. Destekledikleri etkinliklere topluluğu dahil ederek farkındalığı ve yaratıcılığı arttırmayı isterler [...] Dolayısıyla daha yerleşik ve kabul görmüş sanatların uygulayıcılarından farklıdırlar, çünkü tamamlanmış bir nesneden ziyade süreçle ilgilenirler; zanaat, spor vs. içeren çok yönlü bir süreçtir bu, ‘sanatsal’ unsur değişkendir., çoğunlukla diğerlerinden belirgin bir şekilde ayırt edilemez” (a.g.e. s.196)*

---

<sup>83</sup> Büyük Britanya’da güzel sanatların yayılması için kurulmuş olan bir konseydir. İngiltere Sanat Konseyi, İskoç Sanat Konseyi ve Galler Sanat Konseyi olarak 1994 yılında üçe bölünmüştür.

Zamanla bu grupları bir araya toplayan, birbirlerinin ideolojileri, yöntemleri, yapıları hakkında karşılıklı etkileşimi sağlayan “*Association of Community Artists (ACA)* [Topluluk Sanatçıları Birliği]” ortaya çıkmıştır. 1970’lerin başında Londra’da Bruce Birchall, Maggie Pinhorn, Martin Goodrich tarafından kurulan birlik 1980’de dağılır. Sendika anlayışı ile çalışan ACA, karşılıklı fikir ve yöntem alışverişi için forumlar düzenlemiştir. Bir araya gelen gruplar farklı çalışma alanları olsa da temelde amaçları “*gerçek bir siyasal ve kültürel demokrasi*” sağlamaktır. Politik bir zeminde buluşan bu gruplar kültürel alanda “*katılımcı, erişilebilen, sorumluluk dağıtıcı*” uygulama yöntemleri üzerinde çalışmışlardır. Alt kültürün “*kendi sesleri ve formları ile kendilerini ifade etmeye hakları*” olduğunu savunan dayanışmacı bir yapı sergilemişlerdir (Dickson, 1995, s.18).

ACA’yı oluşturan başlıca gruplar arasında; Telford Community Arts, Greenwich Mural Workshop, Blackie (Great Georges) (Liverpool’daki gruplar), Pioneers (Cardiff), Ordsall Community Arts Project (Salford- Greater Manchester,1978) inisiyatifi, Valley and Vale Community Arts, Craigmillers Festival Society (Edinburg) gibi gruplar bulunmaktadır.

Çalıştıkları bölgelerin genel özelliği sosyal ve ekonomik ve kültürel açıdan yoksun olmalarıdır. Ele aldıkları konular arasında işçi sınıfı hakları, etnik kökeni farklı olan gruplar (azınlık hakları), kadın hakları, eşcinsel hakları gibi konular bulunmaktadır. Kültürel hiyerarşiye karşı çıkarlar, bir çalışmanın eş – yazarlığına (çoklu müellifliğe) ve toplumun bütün bölümlerindeki yaratıcı potansiyelin varlığına inanmaktadırlar. Çalışma yöntemlerinde ‘*Batı kökenli olmayan sanat, kadın el işçiliği, karnaval gibi daha önceden düşük statülü kabul edilen alanlara sızarak*’, bu alanlarda toplumsal ve politik meseleler üzerine çalışma ile gerçek katılımcı ve eşitlikçi demokrasi sağlayabileceklerini düşünmektedirler. Grubun bir başka amacı da toplumun sanata ve sanatçıya tavrını değiştiren kültürel bir değişim meydana getirmektir. Uzun vadede bir kültürel değişimi amaçlamışlardır. ‘*Bu oluşumların ortaya çıkışı katılımcı sanatın bir ihtiyaca cevap vermesine örnek teşkil eder. Diyalog kurucu, bir araya getiricidir. Sanat, kültürel ve toplumsal bir eyleme dönüşür*’ (a.g.e., s.22).

ACA dağılmadan önce kurulan Shelton Trust yeni bir ulusal ağ olarak ortaya çıkar. Bölgesel yöneticileri olsa da temsil ettikleri bir bölge bulunmamaktadır. 1980’lerin sonuna doğru çıkardıkları aylık dergi ‘Another Standart’ ile bu grupların yukarıda bahsedilen özelliklerinin şemasını ve sanatlarının çerçevesini çıkarırlar (a.g.e.). Buna göre;

- Topluluk sanatları bir sanat formu değil bir çalışma biçimidir.
- Topluluk sanatları işçileri folklardan videoya, ateş gösterilerinden kukla gösterilerine kadar geniş bir yelpazede çalışma üretebilirler.
- Topluluk sanatları tiyatro gibi geleneksel sanat formlarında olduğu izleyici kitlesi yaratmayı amaçlamaz.
- Topluluk sanatları hayatın her alanında pasif tüketimi reddeden sıradan insanlarıyla aktif katılıma cesaretlendirir.

Zamanla gruplar arası ideolojik farklılıklar ve yöntemlerindeki sertlik dereceleri çatlaklara sebep olur ve birbirini tolere edemeyen grupların varlıklarını devam ettirebilmek için fon bulma yarışına girmesi ile ACA 1980’de dağılır. Association of Community Artists sadece sanatçıların katıldığı bir oluşumken, bu dönüşür ve herkesin katılabileceği (AFCA) Association for Community Artists olmuştur

1960’lı yılların başı ‘Kamusal alan’ kavramının ortaya atıldığı, tartışmaların yapıldığı yıllardır ve ACA’nın eylem ve sanatsal faaliyet alanlarını oluşturmuştur. ‘Kamusal Alan’ kavramı ilk kez 1962 yılında Alman felsefeci, sosyolog ve siyaset bilimci Jürgen Habermas (d.1929) tarafından ele alınmıştır. Habermas, ‘*Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*’ kitabında ‘Kamusal Alan’ tanımına yer vermiştir. Buna göre ‘Kamusal alan’: “Özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu tartışmanın neticesinde o mesele hakkında ortak kanaati, kamuoyunu oluşturdıkları araç, süreç ve mekanların tanımladığı hayat alanı” olarak tanımlar ve devam eder; “*kamusal alan, modern toplum kuramlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için*” kullanılan bir kavram olduğunu söylemiştir (Habermas, 2010).

Kamusal alan tanımını daha sonra Oscar Negt (d.1943), Alexander Kluge (d.1932), Richard Sennett (d.1943) gibi teorisyenler tarafından farklı şekillerde ele alınmıştır. Habermas’ın tanımının burjuva kamusal alanı tanımladığı gerekçesi ile Oscar Negt (d.1943) ve Alexander Kluge (d.1932) tarafından eleştirilmiş, “*mücadelenin savaş dışı yollarla karara bağlandığı*” ‘proleter alan’ olarak ifade edilmiştir. Richard Sennett’e göre

ise; “*insanların belirli mekanlarda yoğun toplumsal ilişkiler kurma olanaklarına sahip olmaları*” olarak tanımlanmıştır ([https://v3.arkitera.com/haber\\_21487\\_kamusal-alan-nedir-kamusal-mekan-nedir.html](https://v3.arkitera.com/haber_21487_kamusal-alan-nedir-kamusal-mekan-nedir.html)).

Sanatsal faaliyetleri ile ACA, kamusal alanı kendi konumlarına dair bir kamuoyu oluşturabilecekleri şekilde kullanmışlardır. Mahalle dayanışmaları, forumlar, tiyatrolar, sokak festivalleri, duvar resimleri vs. gibi kendi siyasal ve kültürel etkinlikleri aracılığı ile alt kültürün sesini duyurmayı ve bölgelerinde gelişimi sağlamışlardır.

Londra’da ‘kolektif’ olarak yapılan ilk duvar resmi olan ‘*Floyd Road Mural*’ Greenwich Mural Workshop’un faaliyetlerindendir. Greenwich Mural Workshop, Floyd Caddesi’nde yaşayan 26 mahalle sakini ile 1976’da bu çalışmayı gerçekleştirmişlerdir. Bölge sakinlerinin evlerinin yıkımına karşı koyuşlarını resmetmişlerdir. Resimdeki (Resim 47) figürler kendileridir. Resimde Viktoryen tarzda balkonu olan bir ev, buldozerler ve figürler görülmektedir. Bu bölge halkının dayanışmasının temsidir.



**Resim 47:** Floyd Road Mural



**Resim 48:** Floyd Road Mural detay

Edinburg’da oluşan Craigmiller Festival Society ise kamusal alanda etkinliklerine başlamış, devam etmiş ve *kamusal sanatın doğasının yenilikçi ve ayırıcı özelliğini* ortaya koymayı amaçlamıştır

Craigmiller Festival Society 1962 yılında, çocuklarını Peffermill Primary School’a gönderen annelerin çocuklarına sağlıklı yaşam koşulları sunabilmek için kurduğu bir gruptur. Etkinlik alanı gittikçe genişlemesiyle toplumsal ve kültürel eylem modeli olarak örnek teşkil eden bu gruba yer vermek katılımcı çalışmaların toplumsal etkisini göstermek için önemlidir. Edinburg’da Craigmiller bölgesi sakinlerinden Helen Crummuy ve Marry Bowie topluluğun kurulmasında öncü olmuşlardır. Planlama, yapılaşma, sosyal ve kültürel gelişim üzerinde güç sağlamak amacı ile sanata ağırlık verilir ve bir topluluk oluşturulur. Topluluk, sanat aracılığı ile bireylere ulaşmayı ve bireylerin kişisel yeteneklerini geliştirmeyi hedeflemiştir. Craigmiller bölgesi ‘*çirkin fabrika blokları*’ olarak geçer. Toplu konutlardan oluşan bölge eğitim, iş ve sosyal olanaklardan yoksundur. ‘1960’larda 25.000 nüfusu ile bölge Edinburg’un kanayan yarasıdır’. 1968’de şehirde intihar girişimleri, çocuk suçları, konut darlığı ve tüberküloz görülmektedir.’ Yoksunluk bölgede suç oranını, yoksulluğu, hastalıkları arttırmıştır (Dickson, 1995, s.32).

Topluluk sanatla elde ettiği gücü politik bir güce çevirir ve 1975’te aktivitelerini geliştirmek için EC’den £750.000 fon sağlar. Festival düzenleyerek başladıkları çalışmalarda 57 mahalli proje ve uygulama yöntemleri geliştirilir. Kültürel demokrasi sağlamak için uğraşmışlardır. Beş İskoç şehriden dördünde kamusal alanda kolektif çalışma yürütebilecek yarı zamanlı ya da tam zamanlı sanatçılar işe alınmıştır.

Profesyoneller yönetiminde yürütölen, halkın oluşturduğu topluluk sanatları için bir sanat merkezi kurmuşlardır. 1978 yılında, tiyatro toplulukları, festivaller, koro, el sanatları gibi faaliyetlerini içeren geniş çaplı bir rapor hazırlamışlardır. Faaliyetlerinden en etkili olan çalışmalardan bir de kamusal alanda inşa ettikleri *Gentle Giant / Gulliver* anıtıdır.



**Resim 49:** Gentle Giant / Gulliver



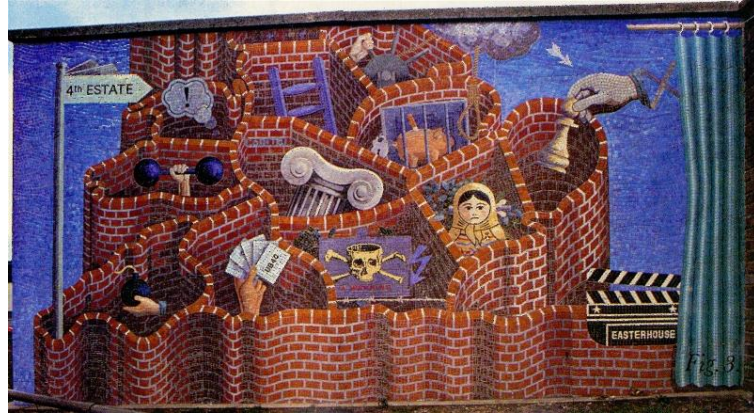
**Resim 50:** Gentle Giant / Gulliver

Bu anıt megalitik heykel ilk olarak İskoç yazar, heykeltıraş, katil (hapistedir) Jimmy Boyle (d.1944) tarafından tasarlanır. Daha sonra yerel halk tarafından ele alınır ve 1976'da tamamlanmıştır. Çalışma anıt heykel olarak düşünülmüştür. Bölgenin kötü ününden sıyrılarak gelişimin bir simgesi haline gelen heykel, çocukların oyun alanı haline gelmiştir. Heykelin üretim sürecinde bölgenin iyileştirilmesi için neler yapabileceğinin tartışıldığı forumlar düzenlenir ve bölge halkı kendi istediği değişikliği, iyileştirmeleri içeren 400 tavsiyede bulunmuştur (a.g.e.).



**Resim 51:** Gentle Giant / Gulliver

Craigmillers Festival Society Glasgow'da ortaya çıkan Easterhouse (1983-2004) festival topluluğuna model olmuştur. Craigmillers ile benzer bir geçmişe sahip olan bölge, kültürel eşitlik için çalışmış, (Resim 52) mozaik çalışması için altı profesyonel sanatçı tutulmuştur. Sanatçıların yürüttüğü bu çalışmada bölge halkı ve bölge sakinlerinin fikirleri ile oluşturulmuş, bölgedeki *vandalizmi, şiddeti ve yoksulluğu* resmetmişlerdir. Bu bölgenin önemli bir kültürel mirası olarak görülmektedir (a.g.e., s.33).



**Resim 52:** Easterhouse Mosaics

Sonuç olarak bir karşı kültür örneği olarak ortaya çıkan Topluluk Sanatları Hareketi ‘gerçek bir siyasal demokrasi’ ve ‘kültürel demokrasi sağlamak’ amacı ile toplumsal bir ihtiyaca; kolektif, dayanışmacı bir yapı ile cevap vermiştir. Sağladığı devlet fonları ile zamanla gruplar çalışma ağlarını geliştirebilmiştir fakat zamanla yapısı çözülür; “yıkıcı hiyerarşisizleştirmeden, kabul görmüş ve yerleşmiş kültürün kurallarını takdir eden mecraya geçiliyor. Başka bir deyişle, topluluk sanatları artık kültür üretimini demokratikleştirmekle değil (...) insanları yüksek kültüre doğru uygarlaştırıcı bir yolda ilerleten eğitsel bir program olarak yeniden markalandırılmıştır” (Bishop, 201, s.207).

Topluluk Sanatları Hareketinin çözülmesinde gruplar arasındaki ideolojik farklılıklar yer almaktadır. Sol görüş ideolojilerini benimseyen grupların söylem ve uygulamalarındaki sertlik derecesi çatlaklara neden olmuştur. Kendi fonlarını bulma yarışına girişmeleri kolektif yapılarının bozularak, eleştirilerinin kaynağındaki ‘sistem’de yer edinmelerini sağlamıştır.

## 4. BÖLÜM

### 4.1 İSTANBUL'DA SANAT VE ÖZELLİKLE KATILIMCI SANAT ÜZERİNDE ETKENLER

Bu bölümde İstanbul'da katılımcı sanatın gelişiminde etken olan unsurlar ele alınmaktadır. Sanat-izleyici ilişkisi ve sanat-toplum ilişkisinin gelişimi ve dönüşümünü gösteren üç tarihsel döneme ayrılmıştır. İlk olarak Cumhuriyet'in yapılanma politikaları çerçevesinde SSCB ile yakın temasın, Türkiye Solu'nun oluşmasında ve kültürel ortama etkilerine, dolayısıyla Toplumcu Gerçekçi anlayışı benimseyen sanatçıların etkinliklerine yer verilmektedir. Sanat toplum ilişkisinin sosyalist düşünce ile ilişkisi nedeniyle Türkiye'de solun gelişimi ve sanatla ilişkisi üzerinde durulacaktır. Ulus-devlet inşasında sanata biçilen rol, sanatın halkla buluşturulması ve Batı'ya sanat eğitimi için gönderilen sanatçıların geleneksel sanat anlayışına karşı dayanışmacı tavrına yer verilmektedir.

İkinci tarihsel dönem olarak tüm dünyada etkin olan 68 Hareketi'nin Türkiye'de çıkış nedenleri, 68 Kuşağı olayları ele alınır. 68 Kuşağı yapılanmasında kolektif, dayanışmacı tavır ve demokratik tavrın, sanatçıların kendi aralarında dayanışma biçimleri geliştirme yönünde etkili olduğu görülür. Sanat ortamında sol düşünce etrafında birleşen sanatçılar, duvar resimleri aracılığıyla sanat-halk ilişkisini geliştirmeyi amaçlamışlardır. Bu doğrultuda ortaya çıkan duvar resmi festivaline yer verilir.

Üçüncü tarihsel dönemde Doğu-Batı Bloku'nun çökmesiyle değişen dünyayı açıklayan küreselleşme, neoliberal politikalar ve postmodernizm kavramları ve katılımcı sanatın gelişmesi, pratikleri ve yöntemleri ile olan bağına yer verilir. Türkiye'de 1990'ları hazırlayan etkenler, kültür ve sanata ekileri ve 90'larla görülmeye başlayan İstanbul'da katılımcı sanat ve yöntemleri çeşitli başlıklar altında yer alır.

#### 4.1.1. 20. Yüzyılın Başı Türkiye Solu Ve Toplum İçin Sanat

Bu bölümde Türkiye'de değişen siyasi ve toplumsal değişim ile sanat-izleyici ilişkisinin durumu arasında bağlantı kurulmaya çalışılmaktadır. 'Yüzyılın Başı Türkiye Solu, Toplum İçin Sanat' başlığında Türkiye'de solun gelişimi genel hatlarıyla ele alınmakta, yeni

kurulan Cumhuriyet'in ulus devlet inşası mücadelesinde sanat-izleyici politikaları ve sol yapılanmanın sanat üzerindeki etkilerine yer verilmektedir. Bu anlamda ulusal kültür yaratma amacı ile yurt dışına sanat öğrencisi gönderilmeye tekrar başlanır, yurt içinde ise Cumhuriyet Devrimi esasları çerçevesinde toplum-sanat ilişkisini geliştiren 'Halkevleri ve Halkevleri Güzel Sanatlar Kolu' açılır, ressamlar yurt gezilerine gönderilir. Yurt dışından dönen bazı sanatçılar, var olan sanat ortamına hareket getiren, bir sanatçı dayanışması örneği olarak görülebilecek 'D Grubu'nu ortaya çıkarırlar. Edebiyat çevresinde yayılan sol ideolojiyi yansıtan Toplumcu Gerçekçilik akımı ise görsel dilini yaratacak 'Yeniler/Liman' grubun tarafından benimsenmiştir.

#### 4.1.1.1. 20. Yüzyılın Başı Türkiye Solu

Türkiye solu tarihinin II. Meşrutiyet'e kadar dayandığı genel kabul gören bir görüştür. II. Meşrutiyetin ilanından önce ekonomik amaçlı işçi hareketleri görülse de çağdaş solun ortaya çıkışı II. Meşrutiyet ilanından sonra 1908-1925 yılları arasında tarihlendirilmektedir.<sup>84</sup>

Sol ideoloji ilk olarak azınlıklar arasında yaygınlaşmıştır. Solun Türkiye'deki ilk siyasi örgütü "Osmanlı Sosyalist Fırkası" ise 1910 yılında Hüseyin Hilmi (1885-1922) tarafından kurulmuştur. Hüseyin Hilmi, Jean Jaures<sup>85</sup> ile yakınlık kurmuş ve Fransız devriminin ideallerinden etkilenmiştir. Ekonomik sorunlar çerçevesinde grev ve eylemler düzenleyen Osmanlı Sosyalist Fırkası, Hüseyin Hilmi'nin öldürülmesine kadar faaliyet göstermiştir. Hilmi, "*siyasi literatüre "sosyalizm" kavramını sokmuş olması ve savunduğu görüşün doğası gereği siyasete sosyal bir yön*" katması ise önemli bir isim olarak ön plana çıkmıştır. Mütareke döneminde ise Hüseyin Hilmi'nin "Türkiye Sosyalist Fırkası" ve Dr. Şefik Hüsnü'nün genel sekreterliğini yaptığı "Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası" ön plana çıkar (Açıkkaya, 2009, s.17-20). Sosyalist hareketin ideolojik ve siyasi yönünü

<sup>84</sup> Bkz: Tekin, Yusuf, "Türkiye'de İlk Sosyalist Hareket 'İştirak Çevresi'nin Sosyalizm Anlayışı Üzerine Bir Değerlendirme, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi. 57-4

<sup>85</sup> Jean Jaures (1859-1914) Fransız sosyalist politikacı

belirlemede etkin isim olarak anlatılan Şefik Hüsnü (Değmer), Alman düşüncesini benimseyen Kurtuluş Dergisi'ne katılır. Rus sosyalist hareketlerinin yansımaları taşıyan ikinci dönemde ise “Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası”nın Türkiye’deki sol hareket için bir dönüm noktası olma özelliği taşıdığı anlatılanlar arasındadır:

*“En önemli özelliği III. Enternasyonal’e (Komintern) bağlı olmasıdır. Kurucularından Ethem Nejat, 1921 yılında Karadeniz’de öldürülen komünistler içinde ve Mustafa Suphi’nin yanındaydı. Bir diğer kurucusu Dr. Şefik Hüsnü, ölümüne (1959) kadar kırk yıl boyunca büyük bölümü yeryüzünde ve illegal olarak geçecek Türkiye’deki komünist hareketin önderi olacaktı (...)TİÇSF’nin temelleri yurtdışında atılmıştır. TİÇSF ile birlikte, Türkiye’deki Sovyet tarzı, devrimci, Marksist-Leninist siyaset kültürünün de temelleri atılmış oldu”(a.g.e., s.21)*

Lozan Antlaşması süreçlerinde sol yapılanmaların tasfiyesine yönelik gelişmelere rağmen Şefik Hüsnü öncülüğünde 1921 yılında faaliyete geçen Aydınlık Dergisi çevresinin oluşturduğu “Türkiye İşçiler Derneği” ve “1922’de İstanbul’da azınlıkların hakim olduğu “Beynelmilel İşçi İttihadı” örgütlerinin kurulduğu görülmektedir. Aydınlık Dergisi Milli Mücadele’yi ve Anadolu zaferini destekler. Çünkü Şefik Hüsnü, “solcuların ulusal devrimcilerle işbirliği yapmaları gerektiği fikri”ni savunur. Sosyalist aydınların Rusya’ya kaçması ise Aydınlık çevresine yönelik tutuklamaların sonucu gelişir. Bu aydınların arasında toplumcu anlayışın simgesi haline gelen Nazım Hikmet Ran da (1902-1963) bulunmaktadır.<sup>86</sup>

Milli Mücadele sürecinde destek sağlamak amacıyla Sovyetlerle diyalog artmış, gelişen ilişkiler sonucu sol ideolojisi taraftarları artmaya başlamıştır. Bu anlamda Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası (THİF) (Aralık 1920-Ocak 1921) kurulmuştur:

*“THİF’nin kuruluşu ile Ankara’da Başkurt asıllı Sovyet ajanı Şerif Manatof tarafından kurulan-kurdurulan hafî (gizli) Türkiye Komünist Partisi (TKP) arasındaki organik bağ hemen göze çarpar. Gizli TKP’nin kuruluş tarihi 14 Temmuz 1920’dir (...) Bu gelişmelere karşılık, tamamen Mustafa Kemal Paşa’nın inisiyatifiyle resmi (gerçek komünistlere göre ise “sahte”) “Türkiye Komünist Fırkası” kurulmuştur (18 Ekim 1920)” (Açıkkaya, 2009, s.29).*

<sup>86</sup> Selman Dilek, “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Sosyalizm” makalesinden aktarılmıştır. Anlayış Dergisi, 2005

Partinin ‘anti-emperyalist’ bir tutumu olsa da ideolojik anlamda sol düşüncüyü yansıtmadığı, sol faaliyetleri denetim altında tutabilmek amacıyla kurulmuştur (a.g.e). İlerleyen dönem içerisinde Şefik Hüsnü Değmer’in kurucusu olduğu “Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi” gibi örgütlenmeler görülmüştür. Sol ideoloji genel hatları ile böyle bir siyasi ortamda gelişim göstermiştir.

Cumhuriyet’in ilanı ile toplumsal alanda dönüşüm sağlamak, halkı bilinçlendirmek adına edebiyat ve sanat dünyasında da ‘halkçılık’ düşüncesinin ön plana çıktığı, Tek Parti ideolojisi çerçevesinde sol Kemalistler tarafından edebiyat fikir hayatında ‘halkçılık’ düşüncesinin benimsendiği görülmektedir. “Sosyalist, işçi sınıfı diyemediği için, köylü ve halk kavramlarına sarılmıştır” (Oktay, 1993:53-58).<sup>87</sup>

*“Erken Cumhuriyet döneminde halkçılık söylemi, Marksist/solcu söylemin paralelinde Osmanlı toplum yapısının karşısı olarak kurgulanan sınıfsız toplum arzusuna yönelmiş, bu durum ise bu iki ideolojik anlayışın belli bir süre birbirlerine yakın bir noktada durmalarını sağlamıştır; ancak Serbest Cumhuriyet Fırkası’nın kurulmasından sonra başlayan bazı yeni gelişmeler, bu birlikteliğin ortadan kalkmasına sebep olmuştur, (...) 1930’lu yıllardan başlamak üzere toplumsal sınıf ve tabakaların Cumhuriyet Halk Fırkası ideolojisi çevresinde bütünleştirilmesi süreci başlamıştır; ancak Marksist söylemin toplum ve ilerleme konusundaki yaklaşımlarını kendi ideolojisine yakın gören Cumhuriyet Halk Fırkası, bu söylemlerin bazı ilkelerini de kabullenmiştir. Bu ilkelerden halkçılık, köycülük, laiklik ve devletçilik gibi unsurları kendi ideolojik söylemi içinde yorumlayan tek parti yönetiminin bu bağlamda Marksist/sol söylemle bir yakınlaşmaya gittiği görülmektedir. Cumhuriyet Halk Fırkası’nın temsilcisi olduğu resmî Cumhuriyet ideolojisi ile Marksist söylem arasındaki bu yakınlığın kaynağında Millî Mücadele’nin karakterindeki anti-emperyalist duygunun da etkisi olduğu muhakkaktı”* (Kacıroğlu, M. “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923–1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları”, ETÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, I/2, Temmuz 2016, Sayfa: 27-71).

Öte yandan Sovyet Rusya’nın resmî sanat görüşü olarak kabul edilen, Marksist düşüncenin toplumcu ve halkçı söylemini dillendiren Toplumcu Gerçekçilik anlayışa ilgi artmıştır. 1930’larla birlikte Toplumcu Gerçekçilik anlayışı yayılmaya başlar. “Türk edebiyatında genel olarak Marksizm merkezinden yayılan ideolojik yapıyı kuran kuşkusuz Nazım

<sup>87</sup> <https://www.turkedebiyati.org/toplumcu-gercekci-romanin-siyasal-sosyal-arka-planı/>

Hikmet'tir".<sup>88</sup> Bu anlayış Muhsin Ertuğrul, Sabiha Sertel, Sabahattin Ali ve Falih Rıfkı gibi edebiyatçılar tarafından benimsenmiş ve edebiyat çevresini şekillendirmiştir.

Bu eğilimleri 1 Ocak 1932'de çıkan "Kadro" dergisi çevresi takip etmiştir. "Marksizm'i referans alan, ama Komintern çizgisinin dışında bir ideoloji" benimseyen Kadro hareketi "devletçi" olarak tanımlanmaktadır. Kadro dergisi çevresinde Şevket Süreyya, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Vedat Nedim gibi isimler öne çıkmaktadır (Açıkkaya, 2009, s.36-37)

Toplumcu Gerçekçi anlayışı benimseyen edebiyatçılar; köy yaşamındaki sorunları, toprak kavgalarını, ağa-köylü çatışmasını; köyden kente göçün neden olduğu sorunları; büyük kentlerde yaşayan işçilerin, emekçilerin yaşam mücadelelerini ele almışlardır. "Nazım Hikmet, Ercüment Behzat Lav, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Reşat Enis Aygen, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz toplumcu gerçekçiliğin Türk edebiyatındaki başlıca temsilcileridir".<sup>89</sup> İlhami Bekir Tez, Hasan İzzettin Dinamo, Rıfaz Ilgaz, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Ahmet Arif gibi şairler bu anlayışı benimsemişlerdir. Edebiyat alanındaki bu anlayış 1940'lı yıllara doğru plastik sanatlar alanında da kendi göstermiş, bu konular çerçevesinde resim yapan "Yeniler" grubunun oluşmasında etkili olduğu görülmektedir.

#### 4.1.1.2. Toplum İçi Sanat

Sanat ortamının gelişiminin ise Tanzimat'tan itibaren çağdaşlaşma hedefleri doğrultusunda Batı eksenli olduğu bilinen bir olgudur. "Osmanlı İmparatorluğu ve daha sonra Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan süreçte modernleşme tarihi kendine uymayan bir modeli alma zorunluluğu ve geç kalmışlık hissi arasındaki gerilime sahne olmuştur (...) 1950'li yıllara kadar Batı'daki düşünce ve akımların Orhan Koçak'ın belirttiği gibi "Batı tekniği artı

<sup>88</sup> Bkz: <https://www.turkedebiyati.org/toplumcu-gercekci-romanin-siyasal-sosyal-arka-plan/>

<sup>89</sup> Bkz: <https://www.edebiyatfakultesi.com/toplumcu-gercekci-egilimleri-yansitan-edebiyat-akimi-ve-ozellikleri.htm>

ulusal kültür” formülüyle ya da olduğu gibi alınıp uygulanması söz konusudur” (Hasgüler, 2013, s.17).

Çağdaşlaşma çabaları pek çok sanatçının yurt dışında eğitim almasının yolunu açmıştır. 19. Yüzyılın son çeyreğinden itibaren sanatçılar önce Fransa’ya daha sonra da Almanya’ya eğitime gönderilmişler ve dönemin siyasi ortamı dolayısıyla durmuştur.

29 Ekim 1923’te Cumhuriyet’in ilanıyla ulusallık bilinci ve çağdaşlaşma hedefleri doğrultusunda ‘1925 yılında sanatçılar tekrar yurtdışına gönderilmeye’ başlanır. Yurt içinde ise; devlet, kültürel değişimde önemli bir yeri olan sanat eğitimi ve yaygınlaşmasına yönelik bir politika izler. Bu siyasi ortamda gelişen sanatsal tutum, dolayısıyla ortaya çıkan sanat eleştirisi, 1950’lere kadar; “Osmanlı öncesi kaynaklardan yararlanma, batı öykünmeciliğinden kurtulma, sanata devrimin hizmetinde ideolojik bir anlam yüklenmesi, ulusal kültür yaratmada zorlamanın gereksizliği, bir Türk hümanizması ya da Rönesansı yaratma, halk sanatı kaynakları ile ilişki kurma ve sanatın politik bir kimliğe kavuşturulması” gibi bir çerçeveye sahiptir (Gürdaş, 2015, s.62).

Sanat eğitimi ve yaygınlaşmasına yönelik politikalar doğrultusunda “Halkevleri (1932-1951) ve Halkevleri Güzel Sanatlar Kolu” açılmıştır.<sup>90</sup> Sergiler, paneller ve atölyeler düzenlenmiştir. Halkevlerinin açılmasında “halk ile devleti ve halk ile aydınları bütünleştirmek, inkılâpları ve düşünce sistemini halka götürmek, yeni rejim için halk desteği sağlamak gayesi(nin)” bulunduğu görülmektedir.<sup>91</sup> Yurt gezileri etkinliğine “Cumhuriyet kuşağı ressamlarını Kars’tan Edirne’ye kadar dönemin altmış üç kentine götüren motivasyonu Halkevleri sağlamıştır. Halkevlerinin güzel sanatlar kolunun etkinlikleri kapsamında 1939 yılından başlayarak 1944 yılına kadar 48 ressam il il dolaşarak Anadolu’yu ve Anadolu insanını resmetmiştir”.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> Bkz: <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80254/d-grubu-1933-1947.html>

<sup>91</sup> Özdemir, Y., Aktaş, E., “Halkevleri (1932’den 1951’e)” makalesinden alıntılanmıştır. A.Ü. Türkiye Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [Taed] 45, Erzurum 2011, 235-262

<sup>92</sup> Bkz: Başkan, S. “Türk Resminde Modernite İle İlk Temas: 1940-1960, İDİL, 2014, Cilt 3, Sayı 14, Volume 3, Issue 14



Resim 53: Halkevi



Resim 54: Gazete Küpürü

“19 Şubat 1932’de ilk Halkevi Ankara’da açıldı. 1931-1952 yılları arasında 478 Halkevi (biri Londra’da) 4322 Halkodası açıldı. CHP’nin desteğinde örgütlenen Halkevlerinin çalışmaları, dokuz şube halinde düzenlendi: Dil-Edebiyat, güzel sanatlar, temsil, spor,

sosyal yardım, halk dersaneleri ve kursları, kütüphane ve yayın, köycülük, tarih ve müze. Halkevleri 1952’de kapatılıp, 1960’ta tekrar açıldı”.<sup>93</sup>

1930’ların Akademi sanat ortamı ise hareketlenmeye başlamıştır. Sanat–toplum ilişkisi bağlamında iki önemli gelişmeden bahsedilebilir. Bunlar yurt dışından dönen sanatçılardan, Türk Resim Sanatı’nın sorunları çerçevesinde buluşan, sanatçı dayanışması örneği olarak görülebilecek ‘D Grubu’, diğeri ise toplumsal sorunları konu edinen ‘Yeniler/Liman Grubu’ grubudur.

Turani, D Grubu’nu oluşturanların “Türkiye’de Cumhuriyet döneminin ilk önemli yenici ressamı” olarak görüldüğünü ifade eder. Çünkü; İstanbul’da akademikleşmiş olan ve yıllardır alışılmış olan sanat anlayışının karşısına yeni fikirlerle çıktığını, çağdaş sanat problemlerini yakından anlaşılmasına katkıda bulunduklarını belirtir (Turani, 2000, s.670). Bu anlamda kendisinden önce gelen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi Nefise Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’nden farklılık göstermektedir.

D Grubu’nu, “Nurullah Berk (1906-1982), Abidin Dino (1913-1993), Zeki Faik İzer (1905-1988), Elif Naci (1898-1988), Cemal Tollu (1899- 1964) ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu (1906-1992)” oluşturmuştur. İlk sergisini 1933’te açan gruba, zamanla pek çok sanatçı katılır ve sayıları 16’ya yükselir.<sup>94</sup> Bu ressamı, “Paris’te Andre Lhote’un, Fernand Leger’nin, Gommaire’in, Almanyalı Hoffmann’ın” atölyelerinde çalışmışlar ve onların anlayışını yurda taşımışlardır (a.g., s.671). Andre Lhote’un etkisinde eserler vermişlerdir.

<sup>93</sup> Bkz: <http://ataturkicimizde.com/halkevlerinin-acilmasi/>

<sup>94</sup> 1934’te Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Turgut Zaim (1906-974), Halil Dikmen (1906 -1964), Salih Urallı (1908-1984), Arif Bedii Kaptan (1906-1979) katılmıştır. 1941’de Hakkı Anlı (1906-1990), Sabri Berkel (1907-1993), Fahrünnissa Zeid (1901-1991), Nusret Suman (1905-1978); 1947’de ise, Zeki Kocamemi (1900-1959) katılmışlardır.



**Resim 55:** Narmanlı Han, Mimoza Şapka Mağazası Önü 8 Ekim Pazar 1933

Grup ilk sergisini “Beyoğlu’nda Narmanlı hanının altındaki Mimoza Şapka Mağazası’nda” sergilemiştir. Bu grup, üslup birlikteliği şeklinde olmasa da mevcut sanat ortamının sorunlarının tartışılmasına, gelişmesine olanak sağlayan etkinlikleri ile sanatçı dayanışması örneği olarak gösterilebilir. D Grubu sanatçılarının amaçları arasında “sanatı halka sevdirmek ve halkta sanata dair alaka oluşturma” olduğu ve “ilk defa sergilerin ücretsiz gezilip görülmesi geleneğini” de başlattıkları görülmektedir. Kendilerinden önce süre gelen “sınırlı ve yüksek tabakaya hitap eden empresyonist (izlenimci) anlayışa” karşı bu tutumu geliştirmişlerdir (<https://www.bilgiustam.com/d-grubu-ressamlari/>)

Şahap Balcıoğlu<sup>95</sup>’nin Zühtü Müridoğlu ve Elif Naci ile yaptığı görüşmede Zühtü Müridoğlu ilk sergiden şöyle bahseder:

*“Herkes sergi açmak istiyor. Genciz, sanat görüşlerimiz ayrı ama istekler bir yerde toplanıyor: Sergi açmak. (...) Tünelde, Narmanlı Yurdu’nun altında, yani Haset Kitabeviyle İsveç Başkonsolosluğu’nun karşısında "Mimoza" adında bir şapkacı dükkânı vardı. Mağaza o sıralarda kapalıydı. Kaymakamın yardımıyla o boş yer sergi evi olarak parasız bize verildi. Daha sonraki öneri kimden geldi, anımsamıyorum, birimiz, "Bu sergi bir çizim yani desen gösterisi olsun," dedi. Böylece resmin abecesiyle işe başlayacaktık. Heykeltıraş olduğum halde ben de o görüşe katıldım ve çizdim.”*

Grubun toplumla ilişkisini ve etkilerini ise Elif Naci ile birlikte anlatırlar:

<sup>95</sup> Şahap Balcıoğlu (1923-1994) gazeteci yazar. Röportaj Prof Ahmet Atan’ın “Türk Resim Sanatında “D” Grubu Hareketi..” makalesinde geçmektedir.

“ En basitinden alırsanız, sergiye parasız girme geleneğini biz yerleştirdik. Bütün giderleri kendi kesemizden, dar keselerimizden ödedik. Hepsinin üstünde, plastik sanatlara karşı, önce halkın, sonra resmî kuruluşların ilgisini uyandırdık. Sergievi olmayan ülkede bu salonların açılmasına önderlik ettik. Şimdi dizi dizi özel galeriler var. Önceleri resmî ya da özel bir tek sergi yeri yoktu (...) Sözün kısası, bu konuda da devlet istim gibi gene arkadan geldi. Evet, biz devrimci ya da reformcu değildik ama bu kolda, biraz gürültülü patırtılı da olsa öncülük ettiğimiz su götürmez (...) Zühtü Müritoğlu: "d grubu" hem plastik sanatlarla uğraştı, hem de kendi çabasıyla sergiler açtı, yazılarla, türlü yollarla o güzel dünyayı Türk halkına duyurup tanıttı.”



d Grubu ikinci sergi davetiyesi,  
Elif Tül Tolunay Arşivi

**Resim 56:** Sergi açılış davetiyesi

“Grubun sanatsal çıkış noktası, kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmak olmuştur (Tansuğ, 1996: 181). D grubu ressamı, açtıkları sergilerde eski İtalya klasikleri desenlerinden yaptıkları kopyalarla beraber kübist ve konstrüktivist endişeleri, hatta bir dereceye kadar sürrealizmi de Türkiye’ye getirmiştir. Grup, bunu yaparak, klasizme değil, körü körüne tabiat taklitçiliğine karşı olduklarını göstermiştir” (Turani, 1997, s.671).<sup>96</sup> 1947 yılında dağılan grubun üyelerinden bazıları soyut sanata yönelirken, Abdin Dino 1941’lerde toplumcu gerçekçilik anlayışı ile ortaya çıkan ‘Yeniler’ grubuna katılmıştır.

<sup>96</sup> Mehmet Ali Genç’in “D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları”, yazısından alıntılanmıştır. İdil Dergisi, DOI: 10.7816/idil-01-05-27

Yeniler Grubu ise 1941 yılında çoğu, dönemin etkin isimlerinden Fransız ressam Leopold Levy'den eğitim alan sanatçılar tarafından kurulmuştur.<sup>97</sup> Bu sanatçılar “resim sanatının batı etkisinden kurtulması ve toplum sorunlarına eğilmesi için, toplumsal-gerçekçi anlayış çevresinde” (Osma:1990, Aktaran: Seyfi Başkan) birleşmiş ve D Grubu’nun sanat anlayışına karşı çıkmışlardır. Grup üyelerinden, “*Resim sanatını Akademi’nin bahçesinden dışarıya taşıyıp, halkın yaşamına götürebilsek ne olurdu?*” diye soran Nuri İyem ‘Yeniler Üstüne’ başlıklı yazısında şöyle anlatır:

*“Bizlerin Akademi’de öğrenci olduğu o yıllarda, resim sanatı Akademi’nin bahçe kapısından dışarı çıkmıyordu. Bu gerçeği her gün yaşıyorduk. Akademi dışında nereye giderseniz gidin resim sanatının adı bile geçmiyordu. Akademi’de öğreneceğim, ressam olacağım dediğimde beni zavallı bir kaçık olarak görüyorlardı. Ama, Akademi’nin kapısından içeri girince rahatlıyor, sevinç duyuyorduk. Oysa Akademi kendimizi içine hapsedtiğimiz bir yerdi. Biz, bu mahpusta ressamcılık oynuyorduk. Dışarıda ise bu oyun hiç sökmüyordu. İşte, “Yeniler” grubunun kurulmasına neden olan ortam buydu. Ressamlığın toplumun yararına bir meslek olduğunu, resim sanatının toplumun ufkunu genişleteceğini, giderek şöyle durup da resim seyretmenin çok keyif duyulacak bir yaşam gereksinimi olduğunu anlatmaya çalıştık. Biz böyle düşünüyorduk”* (<http://www.nuriyem.com/tr/yazi/yeniler-ustune/>).

İlk sergide yaşadıkları şehri, İstanbul’u, halkın yaşamından manzaraları resmetmişlerdir. Sergide “Mümtaz Yener’in “Fırın”ı, Selim Turan’ın “Balık Mezadı”, Turgut Atalay’ın “Ağ Çeken Balıkçılar”ı, Avni Arbaş’ın “Son Kadeh”i (şarap içilen bir halk meyhanesi), Kemal Sönmezler’in “Köprüaltı Çocuklar”ı, benim “Yolculuk Var Türküsü”, Fethi Karakaş’ın “Halk Pazarı”, Agop Arad’ın “Genelev Kadını” resimleri sergilenmiştir (a.g.e.).

---

<sup>97</sup> Grup, Agop Arad (1913-1990), Avni Arbaş (1919-2003), Haşmet Akal (1918-1960), Turgut Atalay (1918-2004), Nuri İyem (1915-2005), Selim Turan (1915-1994), Mümtaz Yener (1918-2007), Faruk Morel, Nejat Melih Devrim (1923-1995), Yusuf Karaca, İlhan Arakon (1916-2006) ve sonradan katılan Abidin Dino gibi isimlerden oluşmuştur.



**Resim 57:** Nuri İyem, Yolculuk Var, 1941

İyem, Sovyet toplumcu gerçekçilerin resimlerini, Moskova'daki çağdaş resmi tanıdıklarını söyler. Politik gerçekçi resimlerin faşizmin de propaganda aracı olduğunu ve “sıradan gerçekçiliğe düşmedik”lerini belirtir. Dönemin koşulları düşünüldüğünde bu süreç ‘Yeniler’ grubu için hiç de kolay olmamıştır. Çünkü temelde sol düşüncüyü ifade eden toplumcu gerçekçilik dönemin koşullarında kısıktırıcı bulunmuş ve devletin ‘toplumculuk’ politikası ile uyuşmadığı için eleştirilmiştir. İyem, “Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken, Ahmet Hamdi Tanpınar” gibi isimlerden destek gördüklerinden bahseder. Grup üyelerinden Abidin Dino ise bir röportajında<sup>98</sup> 1930'lu yıllarda Nazım Hikmet'le tanıştığını, “onun ilk resimli kitabını” çizdiğini anlatır. “1934'ten 1937'ye kadar Leningrad'da sinema çalışmaları” yapan Dino'nun çalışmalarında halk sınıfını ve toplumsal konuları doğrudan anlatmayı amaç edindiği söylenebilir. Grubun, 1947 yılında dağılana kadar belirledikleri bir konuya bağlı olarak, farklı duyarlılıkta resimler ortaya koydukları görülmektedir.

Sonuç olarak sanat-toplum ilişkisinin veya toplum için sanat fikrinin ideolojik temellere dayandığı söylenebilir. 20. Yüzyılın başında sanatın Osmanlı'dan beri sadece entelektüel çevre ile sınırlı kaldığı ve bunun karşısında sanatı halk tabanına yayma, sanat alımlayıcısı yaratma çabası görülmektedir. Cumhuriyet'in kurulması ile çağdaşlaşma ve kültürel kimlik yaratma politikaları doğrultusunda halkın eğitilmesi, sanat algısının oluşması için girişimler ortaya çıkar. Yine devletin yurt dışına gönderdiği sanatçıların yurda dönmesi ile bazılarının oluşturduğu D Grubu Batı akımlarının etkisi ile çağdaş olanı yakalama girişimleri doğrultusunda Akademi'de süre gelen sanat anlayışına eleştiri getiren sanatçı

<sup>98</sup> Bkz: <https://www.milliyet.com.tr/abidin-dino-kisaca-hayati-ve-eserleri-molatik-10092/>

dayanışması örneği oluşturmuşlardır. Sanatı halkla buluşturmaya çalıştıkları söylenebilir. Ülkede gelişen sol düşünce anlayış biçiminin edebiyat alanında yaygınlaştığı ve sanatçılara etki ettiği görülmektedir. Dolayısıyla toplumun yapısını anlatmak ve toplumun bu anlayışı sanatsal ifade ile kavraması ‘Yeniler’ grubunun çabalarını oluşturmaktadır.

#### 4.1.2 1968 Kuşağı ve Topluma Sanat Götürmek, Duvar Resimleri

1968 dönemi dünya siyasi tarihinde olduğu gibi Türkiye siyasi tarihinde de öğrenci gençliğin eylemleri ile ön plana çıkmıştır. Bu bölümde öğrenci hareketlerini oluşturan 68 Kuşağı’na ve dönemin olaylarına, kültür sanat üzerindeki etkilerine ve sanatçı dayanışma biçimlerine ve duvar resmine yer verilmektedir. Sol siyaset, kamusal alanın bu bağlamda dönüştürülmesi, sanatçı dayanışma biçimleri, yöntemleri ve sanatçı-halk ilişkisi incelenmektedir.

##### 4.1.2.1 1968 Kuşağı ve Topluma Sanat Götürmek

Dönemin Türkiye İşçi Partisi üyelerinden sosyolog ve yazar Oya Baydar (d.1940) 68 Kuşağı’ hareketini şöyle tarif ediyor:

*“Bizde 68 kuşağı denilen hareket Fransa’da, Almanya’da, tüm Avrupa’da ve farklı bir biçimde de olsa Amerika’da 1968’de öğrencilerin başını çektiği devrimci başkaldırı ve sisteme yönelik fili eleştiri dalgasının Türkiye’ye yansımasıdır.”<sup>99</sup>*

Baydar, Türkiye’de bu dönemin kendi özgül koşulları içerisinde geliştiğinden ve Avrupa’dan ayrıldığından bahseder. Buna göre Avrupa’daki hareketin, “kapitalist sisteme, tüketim toplumuna karşı ama bununla yetinmeyip Marksist-sosyalist teori ve pratiğin kalıplaştırılmasına, dondurulup katılaştırılmasına karşı, statükocu sol parti ve örgütlenmelere karşı, yine solun içinden fıskıran, özgürlükçü ve özgürleştirici bir gençlik hareketi” iken, Türkiye’de bu dönemin “anti-emperyalist yanı ağır basan sosyalist düşünce, parti ve yapılanmaların oluşması hareketi” olduğunu anlatmaktadır.(a.g.e.). Dönemin aktörlerinden Dev-Genç üyesi Ertuğrul Kürkçü (d.1948) de Batı’dan farklı ilerlediğini

<sup>99</sup> Adalet Bora, söyleşi; “Oya Baydar: Duvarın altında kaldık!” Bahçeşehir Üniversitesi tarafından çıkarılan ‘68 ve Mirası’ başlıklı 27. Uluslararası İstanbul Film Festivali özel sayısı. s. 46-47

belirtir. Öğrenci hareketini, “kültürel bir itirazdan çok, politik ve ulusal bir itiraz” olarak değerlendirir. “ABD’nin hâkimiyetine ve ABD hâkimiyetinin içerideki taşıyıcısı olduğu bilinen hükümetlere, onun ortaklarına yönelik bir itiraz dillendirildi”<sup>100</sup> diye anlatmaktadır.

Kürkçü “Türkiye’nin 12 Yıl Süren 68’i” makalesinde sol ideolojinin “önceki devrimci hareketlerin izlerini taşıdığını, bu nedenle çok uzun bir dönem boyunca Kemalizmin etkilerini, söylemlerini içinde barındırdığını”<sup>101</sup> belirtmektedir. 1971 yılındaki 12 Mart Muhtırası’ndan sonra “bir akım olarak” kendini ortaya koyana kadar geçen 1960’lar döneminde ise kendi özgünlüğünü bulma yönünde bir iradenin baskın olduğunu ifade eder. Baydar ise Türkiye’de sol geleneğin “bağımsızlıkçı ve milliyetçi bir damar”a sahip olduğunu, bunun 1920’lerden başlayan Türkiye’nin tarihsel-toplumsal yapısının kaçınılmaz sonucu olduğunu söylemektedir.<sup>102</sup>

1960’lı yıllar Türkiye siyasi tarihi açısından bir kırılma olarak genel kabul görmektedir. “1950, 1954 ve 1957 seçimlerini kazanarak iktidara gelen Demokrat Parti (DP)”nin baskıcı, yasaklarla dolu politikaları ve ekonomik bunalım dolayısıyla toplumsal huzursuzluk ortaya çıkmıştır. Bu huzursuzluk 27 Mayıs 1960 yılında “bir grup albay ve alt rütbeli subaylardan oluşan” Milli Birlik Komitesi (MBK) tarafından, “Demokrat Parti yönetimine, parlamento ve ordu hiyerarşisine karşı” askeri darbeyi getirmiş, Türkiye’in ilk darbesi ile gelişen süreçte yeni bir anayasa düzenlenmiştir. 9 Temmuz 1961’de kabul edilen 1961 Anayasası, “temel hak ve özgürlüklerin sınırlandırılmasını zorlaştırmış”, “özgürlüklerin özüne dokunulmasını yasaklamış”, “sosyal devlet” ilkesini ve çoğulcu bir demokrasiyi benimsemiştir. Çoğulcu demokrasiye geçişle birlikte Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ve Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi’nin (CKMP) yanında 1961’de pek çok yeni parti

---

<sup>100</sup> Kürkçü, Venezüella, Meksika, Vietnam, Filistin gibi *üçüncü dünyadaki* hareketlere ve itirazlara daha çok benzetir. Bkz: “68 Ve Mirası: Ertuğrul Kürkçü’nün Gözüyle Dün Ve Bugün Türkiye’nin 12 Yıl Süren 68’i 1+1 Forum Dergi

<sup>101</sup> a.g.e.

<sup>102</sup> Adalet Bora, söyleşi; “Oya Baydar: Duvarın altında kaldık!” Bahçeşehir Üniversitesi tarafından çıkarılan ‘68 ve Mirası’ başlıklı 27. Uluslararası İstanbul Film Festivali özel sayısı. s. 46-47

kurulmuştur. Sol geleneğinde önemli yer atfedilen Türkiye İşçi Partisi (TİP) de yeni kurulan partiler arasındadır (Gürdaş, 2015, s.48-50).<sup>103</sup>

Erik Jan Zürcher,<sup>104</sup> ‘Modernleşen Türkiye’nin Tarihi’ kitabında TİP’in “seçimlerde yarışan gerçek ideolojik temele sahip ilk parti” olması ve “öteki partileri ideolojik açıdan daha açık seçik tanımlamaya zorlamasıyla” seçimlerdeki varlığının önemine vurgu yapar. Ayrıca TİP’in genç entelektüeller tarafından desteklendiğini, çok sayıda gruba bölünecek “Türk soluna laboratuvar vazifesi gördüğünü” anlatmaktadır (Zürcher, 2000, s.370).

Yeni anayasanın tanıdığı düşünce özgürlüğünün yarattığı ortamda, siyasi ve toplumsal konulara dair görüşlerin özgürce yer aldığı basılı yayınlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu anlamda ilk dergi 1961’de yayım hayatına başlayan “farklı köktenci ve sol görüşlerin dile getirildiği geniş tabanlı tartışma kürsüsü” olarak görülen *Yön* (1961-1967) dergisidir (a.g.e. s.71). “Tartışılan kavramlar sosyalizm, demokrasi, ortanın solu, Atatürk ve Atatürkçülük, kalkınma, devletçilik, batıcılık, halkçılık, milliyetçilik olmuştur”. Dergide Abidin Dino gibi sanatçıların da yazıları yer almıştır. Yön dışında “*Sol, Dost, Sosyal, Ant, Toplum ve Bilim yayınevleri ve dergileri*” bulunmaktadır.<sup>105</sup>

Solun içerisindeki fikir ayrılıkları Türkiye’nin sınıfsal yapısı ve egemen üretim biçimi tartışmaları çerçevesinde gelişmiş ve zaman içinde bölünmeleri getirmiştir:

*“Marksist çevrelerde 1960’ların ortasındaki en büyük tartışma, Türkiye’nin hangi tarihsel aşamada bulunduğuydı. Mehmet Ali Aybar ve TİP’in ana grubu, Türkiye’nin demokratik yollarla gerçekleştirecek bir sosyalist devrime hazır olduğunu savunuyordu (...) Mihri Belli önderliğindeki diğer etkin bir grup ise, Türkiye’nin feodal özelliklere sahip bir Asya toplumu olduğunu, proleteryanın hayli zayıf olduğunu ve devrimci değişimin aydınlar ve subaylar koalisyonu ile gerçekleştirebileceğini ileri sürüyordu. Milli Demokratik Devrim denilen bu akım, 1968’de Fikir Kulüpleri Federasyonu’nun yönetimine hakim oldu ve bu federasyonu kısaltılmış adıyla Dev-Genç diye bilinen “Devrimci Gençlik” örgütüne dönüştürdü (...) Sovyetlerin Çekoslovakya işgali, dünyanın dört bir yanındaki sol*

<sup>103</sup> Mehmet Ali Aybar (d.1908) önderliğinde kurulmuştur.

<sup>104</sup> Erik Jan Zürcher (1953), tarihçi, akademisyen Türkolog.

<sup>105</sup> Bora Gürdaş’ın ‘1960’larda Türkiye’de Siyasi Ve Toplumsal Değişimler Bağlamında Görsel Kültür’ başlıklı Doktora Tezi’ (2015) den alıntılanmıştır. Ayrıca Abidin Dino makalesi için bkz: YÖN yıl:4 sayı:129 17 Eylül 1965

*çevrelerde olduğu gibi Türk solu arasında da bir bilinç bunalımına yol açmıştı. Mehmet Ali Aybar'ın bu işgali kınaması, partinin Sadun Aren ve Behice Boran gibi öteki liderlerince desteklenmeyince TİP bölündü. Aynı zamanda Milli Demokratik Devrim grubu da Türkiye'nin feodal bir toplum olup olmadığı gibi çok daha içrek bir sorundan dolayı bölünmüştü”<sup>106</sup> (Zürcher, 2000, s.370).*

Üniversitelerde ise üniversite dernekleri<sup>107</sup> yerine ideolojik zeminde tartışma ortamı sağlayan fikir kulüpleri aktifleşmiştir. “İçlerinden en ünlüsü, İşçi Partisi liderlerinden Sadun Aren'in biçimlendirici bir nüfusa sahip olduğu (Türkiye'nin üst düzey memurlarının yetiştirildiği eski imparatorluk Mülkiye'sinin devamı olan) Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ndeki kulüptü. 1960'ların ortalarında bu kulübün ve diğerlerinin yönetimine *Fikir Kulüpleri Federasyonu* adıyla ulusal bir ağ kuran TİP'in öğrenci eylemcileri hakim olmuştu” (a.g.e.).

Fikir kulüpleri dayanışmacı, katılımcı ve kolektif yapı sergilemektedir. Kararlar forumlarda kolektif bir şekilde alınır. Düzenlenen forumlarda diğer ülkelerde gelişen işçi hareketlerinin de benimsediği doğrudan demokrasi uygulaması görülmektedir. Öğrenci kitesinin bir araya getiren forumlarda her birey fikrini tartışabilmektedir (Savran, 2009, s.93). Forumlar, ihtiyacı karşılayan eylem biçimlerinin şekillenmesinde “karar organı olarak, karar alındıktan sonra bir icra organı, yani bir eylem örgütü olarak çalışır. Yapılması gereken, belirlenen iş bittiğinde dağılır...”. Kürkcü, üniversitelerde kurulan dönüşüm zemininde forumların kapsayıcı özelliğinin olduğunu, böylece “öğrencilerin

<sup>106</sup> “Bu hareketin Doğu Perinçek'in önderlik ettiği köktenci kanadı daha sonra Mao'cu oldu. 1970'den itibaren MDD çevresinden bazıları 'silahlı gerilla mücadelesi' başlatmıştır. Maocu gruptan kopan TKP-ML (Türkiye Komünist Partisi – Marksist Leninist) hizbi de TİKKO'yu (Türkiye İşçi Köylü Kurtuluş Ordusu) oluşturdu” (Zürcher, 2000, s.370). 1970'de Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan, Yusuf Aslan, Sinan Cemgil, Alparslan Özdoğan, Taylan Özgür, Cihan Alptekin ve Mustafa Yalçınar tarafından THKO (Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu), THKP-C' (Türkiye Halk Kurtuluşu Partisi Cephesi) Mahir Çayan, Yusuf Küpeli ve Münir Ramazan Aktolga tarafından kurulmuştur.

<sup>107</sup> “1960'larda, öğrencilerin bir üniversite derneği içerisinde örgütlenmeleri son derece doğal ve zaten yasayla tayin edilmiş bir şeydi. Fakat bu öğrenci dernekleri, bir yandan öğrencilerin temsiliyle ilgilenen, ama öbür taraftan da öğrenciler karşısında kısmen rektörlüğü, üniversite yönetimini temsil eden aracı kurumları (...)Türkiye çapında örgütlenmiş üç öğrenci federasyonundan bahsedebiliriz: Türkiye Milli Gençlik Teşkilâtı, Türkiye Milli Talebe Federasyonu ve Milli Türk Talebe Birliği. Bunların üçü de, farklı eğilimlerde olsalar da, esas olarak, öğrenci hareketiyle düzen arasında kurulmuş kanallardı” (<https://www.birartibir.org/a-dan-x-e/73-turkiye-nin-12-yil-suren-68-i>).

taleplerini ileriye doğru taşıyabildiğini ve bunun üzerinden 1965-70 arasında üniversiteyi önemli ölçüde dönüştürebildiklerini” söylemektedir.<sup>108</sup>

Forumların yanında bir diğer kolektif bir çalışma örneği olarak afiş atölyesi ortaya çıkmıştır. Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) Mimarlık Fakültesi'nde, bir grup öğrenci tarafından “Devrimci Afiş Atölyesi” (1968-71) kurulmuştur. Afişlerin üretiminde “teksir, serigrafi ve bunlara ek olarak kendi icat ettikleri teknikler” kullanılmış, ortak bir çalışma biçimi benimsenmiştir. “ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi, 1917 devriminde, 1936'da İspanya iç savaşında, 1960'larda Küba'da ve eşzamanlı olarak Fransa'da olduğu gibi, amatör, profesyonel, öğrenci, hoca, tasarımcı veya değil, kolektif bir anlayışla çalışmıştır” (Aysan, 2008, s.9, aktaran: Gürdaş). Ahmet Sönmez, Ali Artun, Ertuğrul Kürkçü, Hasan Barutçu ve Sait Kozacıoğlu gibi isimler atölyede çalışmıştır. Artun, afişin siyasi eylemlere eşlik ettiğini ve eylemlerle birlikte tasarlandığını söyler:

*“Sanıyorum görsellik tüm dünyada bütün bu hareketlerin birleşik bir ögesi idi. Sadece görsel unsurlar değil, sözcükler de çok önemliydi. O dönemde çok belirgin bir liderlik müessesesi yoktu, hatta hareket çok merkezî de değildi. Dolayısıyla afişlerin metinleri merkezî olarak belirleniyor ve biz onu görselleştiriyor değildik. Afişleri yapanlar sözcükleri de yazıyorlardı. Kolektif bir uğraştı. O kolektif uğraş içinde belirleniyor ya da bizden afiş isteyen, sözgeli mi bir üretici kuruluş tarafından belirleniyordu. Mesela “Süt Ağalığına Son” afişinde inek ve dolar işaretleri kullanmıştık ama bu sloganı biz mi türetmiştik yoksa o mitingi düzenleyenler mi, hatırlamıyorum”*(söyleşi: Artun, A., Aysan, Ş., ‘1968 ODTÜ Afiş Atölyesi, Skopdergi, 2018)

68 olaylarının sloganları görselleştirilerek duvarlarda yerini almıştır. İletişimin kısıtlı olduğu dönemde duvarlar halka ulaşmanın, fikirleri paylaşmanın ve yaygınlaştırmanın aracı olmuştur.

<sup>108</sup> Bkz: “68 Ve Mirası: Ertuğrul Kürkçü’nün Gözüyle Dün Ve Bugün Türkiye’nin 12 Yıl Süren 68’i 1+1 Forum Dergi <https://www.birartibir.org/a-dan-x-e/73-turkiye-nin-12-yil-suren-68-i>



**Resim 58:** Devrimci Afiş Atölyesi

FKF'nin Dev-Genç'e dönüşmesiyle öğrenci hareketi radikalleşmiş ve kitleselleşmiştir. Reform talebi ile başlayan üniversite işgali ve boykotları ise Fransa'daki eylemlerden bir ay sonra başlamıştır. Öncelikli olarak İstanbul Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nde başlayan işgal ve boykot eylemleri tüm üniversitelere yayılmıştır. "İlk olarak "demokratik üniversite" sloganını ileri süren 68 gençliği, zamanla siyasallaşarak, "Tam bağımsız ve gerçekten demokratik Türkiye", "Kahrolsun Amerika", sloganlarını dile getirerek bu temelde yükseliş gösterdi. Yani diğer bir deyişle tamamen siyasallaşır oldu" (Feyizoğlu, 2005, s.13, aktaran: Koca.).<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Mehmet Koca, "68 Öğrenci Olayları ve Üniversitelerde Politik Şiddet" Birey ve Toplum dergisi, Bahar 2018 . Cilt 8 . Sayı 15 s.93



**Resim 59:** Halka Dönük Eğitim İçin İşgal

Başlıca olaylar “Temmuz’da ABD Donanması’na ait 6. Filo erlerinin Dolmabahçe’de öğrenciler tarafından denize atılması, Eylül’de Türkiye Öğretmenler Sendikası tarafından düzenlenen Devrimci Eğitim Şûrası ve Ekim’de Ortadoğu Teknik Üniversitesinde yaşanan boykottur” (Savran, 2009, s.93). ABD Ankara Büyükelçisi Robert W. Komer’in<sup>110</sup> Kasım 1968’de Türkiye’ye gelişine karşı protestolar yükselmiş ve 6 Ocak 1969 günü ODTÜ öğrencileri Komer’in arabasını ateşe vermişlerdir. Tarihe ‘Kanlı Pazar’ olarak geçen olay ise 6. Filo’nun tekrar Türkiye’ye gelişini protesto eden sol gruplarla karşıt görüşlü öğrencilerin çatışması sonucu yaşanmıştır. “16 Şubat 1969’da, çoğunluğu öğrenci kuruluştaki olan 76 örgütün katıldığı “Emperyalizme ve Sömürüye Karşı İşçi Yürüyüşü” düzenlenir ve sağ görüşlü<sup>111</sup> öğrencilerin saldırısıyla çıkan çatışmada “100’den fazla kişi yaralanmış, Duran Erdoğan ve Turgut Aytaç adlı şahıslar hayatlarını kaybetmiştir” (Koca, 2018, s.99).

<sup>110</sup> “Amerika’nın Merkezi İstihbarat Teşkilatı olan CIA’in adamı olduğu ve Vietnam’da cephe dışındaki milliyetçileri tasfiye etmek için yürütülen “Pasifikasyon” programının başında olduğu öne sürülen R.W. Komer, öğrenciler tarafından “Vietnam Canavarı” olarak nitelendiriliyordu”. Mehmet Koca, “68 Öğrenci Olayları ve Üniversitelerde Politik Şiddet” Birey ve Toplum dergisi, Bahar 2018 . Cilt 8 . Sayı 15

<sup>111</sup> “1968 yılı yalnız sol için değil, sağ kesimde de gençlerin eylemlerinin başlangıç yılıydı. Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi’nin (CKMP) gençler üzerindeki teşkilatlanma çalışmaları kısa sürede büyük mesafe kat etti. Kendilerini ülkücü olarak adlandıran gençler 1966-1972 döneminde Ülkü Ocakları ile Genç Ülkücüler Teşkilatında örgütlenmeden önce veya örgütlendikleri sırada başka cemiyetlerde faaliyet göstermekteydiler”. Detaylı bilgi için: Mehmet Koca, “68 Öğrenci Olayları ve Üniversitelerde Politik Şiddet” Birey ve Toplum dergisi, Bahar 2018 . Cilt 8 . Sayı 15



**Resim 60:** 6.Filo protestosu



**Resim 61:** Protesto yürüyüşü

Öte yandan bu süreçte işçi sınıfı da hareketlenmeye başlamıştır. “Sosyalist öğrenci hareketi, toplumun “bilinçlileri” olarak emekçilere bilinçlenme ve örgütlenme konusunda destek olma görevini üstlenmiş; örgütlenme ve işgal, boykot, eylem, yürüyüş, miting gibi pratikler konusunda kısa sürede elde ettikleri deneyimi emekçilere aktarmaya çalışmıştır”.<sup>112</sup> 1970 yılında yapılan grevler şu şekilde gelişmiştir:

<sup>112</sup> Bkz:Emine Öztürk “Türkiye ve Fransa’da 1968: Fransa’daki Mayıs Ayaklanmasını Başlatan Öğrenci Hareketinden Farklı Yönleriyle Türkiye’de Sosyalist Öğrenci Hareketi”. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, (2018). C. 19, S. 34, s. 371-415.

*“1961’de İstanbul Saraçhane’de sendikal haklar için yapılan büyük mitingi, birçok fabrikada (Kavel, Demir Döküm, Sungurlar, Paşabahçe, Derby vb.) yapılan grev ve direnişler izlemiştir. Bu yükselişin sonucu, 1952 yılında kurulmuş olan Türk-İŞ’in sınıf işbirlikçi sendikacılığında bir çatlak doğması ve 1967 yılında DİSK’in kurulması olmuştur. İşçi sınıfı bu dönemin sonlarına doğru, 15-16 Haziran 1970’te, DİSK’in sınıf mücadelecisi sendikacılığının tasfiyesi girişimlerine karşı İzmit ve İstanbul arasında on binleriyle sokağa çıkarak isyan etmiş ve bu tasfiyeyi engellemiştir. 15-16 Haziran, daha sonra gelen bazı çok önemli eylemlere (1989 Bahar Eylemleri, 1990-91 Zonguldak grev ve yürüyüşü vb.) rağmen hâlâ Türkiye işçi sınıfının en köklü ve en etkili isyanı olarak tarihteki yerini korumaktadır” (Savran, 2009, s.96).*

İşçi eylemleri askeri birliklerin sert müdahalesiyle karşılaşır. Zürcher, bu müdahalenin MDD grubunun ilerici subaylarla bir koalisyon umudu sarstığını belirtir (Zürcher, 2008, s.372-373).

Toplumsal alanda yaşanan çatışmalar, ‘rejimin tehlikeye düşmesi’ gibi bir iddia ve ekonomik sorunlar neden gösterilerek 12 Mart 1971 yılında ikinci askeri darbe gerçekleştirilmiş, başbakan Süleyman Demirel hükümetine son verilmiştir. Sıkıyönetimin ilanı ile 1961 Anayasası ile varlık gösteren sosyalist parti ve örgütler kapatılmıştır. Grev ve toplu sözleşme hakları kısıtlandığı gibi, temel hak ve özgürlükler darbe almıştır. Tutuklamalar ve yargılamalar başlamış, öğrenci hareketine yön veren isimlerden Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan 6 Mayıs 1972’de idam edilmiştir.<sup>113</sup> He ne kadar 68 olayları 1966-1971 yılları arasında gerçekleşse de ‘68’deki öğrenci hareketinden doğan ve başka sosyal ve uluslararası koşullarla birleşen momentum, sınıf çatışmasına yakın bir ritimde 1980’e kadar geldiği” görülmektedir.<sup>114</sup>

12 Mart Muhtırası ile başlayan ve 1980’lere kadar süreçte ülke yönetiminin sık el değiştirdiği ve siyasi istikrarın sağlanamadığı görülmektedir. “Özellikle 70’lerin sonlarına doğru siyasal şiddet içinden çıkılmaz bir boyuta ulaşmış, sürekli değişen iktidarlar, çoklu hükümetler, üniversite yurtlarında odaklaşan radikal “sol” ve “komando” olarak adlandırılan “sağ” grupların eylemleri ve bunlara uygulanan karşı şiddet, İsrail Başkonsolosu’nun öldürülmesi, Ermeni terörü, Kıbrıs Harekatı gibi” olayları içeren bir dönem görülmektedir. “70’lerin ekonomisi, siyasi erk ve ortamın belirlediği koşullar

<sup>113</sup> Bkz: <https://www.fikriyat.com/tarih/2018/03/12/demokrasiye-vurulan-ikinci-darbe-12-mart-muhtirasi>

<sup>114</sup> Bkz: <https://www.birartibir.org/a-dan-x-e/73-turkiye-nin-12-yil-suren-68-i>

çerçevesinde biçimlenmiş, petrol krizi, hızlı enflasyon artışı, dışa bağımlı ekonomi anlayışı, bu seyri etkileyen gelişmeler olarak öne çıkmıştır” (Bek, 2007, s.26-27).

#### 4.1.2.2 Duvar Resimleri

1960’ların siyasal açıdan yaşanan gelişmeleri, sanat çevrelerinde ortaya çıkacak yenilikçi yaklaşımları getirmiştir. Bunda 61 Anayasası’nın sağladığı düşünce özgürlüğü, ideolojilerin basılı yayın organlarında rahatça tartışılabilmesinin etken olduğu görülmektedir. 60 öncesinde sanat ortamının belirleyici konumunda “ülkenin resmi sanatının üreticisi” olarak görülen İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA) bulunmaktadır (Hasgüler, 2013, s.60).

Hasgüler, ‘Türkiye’de Sanat Üretimi 1975-2005’ başlıklı kitabında, 1968 Kuşağı’nın totaliter olana başkaldıran ve özgürlükten yana tavırlarının bazı sanatçılar üzerinde etkili olduğundan ve “İDGSA’da kabul gören anlayışın” dışına çıkılmaya başlandığından bahseder. 68 hareketinin ve sol düşüncenin etkilediği sanat ortamında 80’lere kadar bir dizi gelişme kaydedilmiştir.

1960’ların başında soyut / soyut dışavurumcu anlayış ve figüratif, gerçekçi sanat anlayışı devam ederken, 27 Mayıs askeri müdahalesinden sonraki süreçte soyut – somut karşıtlığına odaklanıldığı görülür. Ayrıca Altan Gürman ve Füsun Onur gibi isimler kavramsal sanata dair ilk çalışmalarını ortaya koymaya başlamışlardır. Bu dönemde tartışılan başlıca konuların dönemin siyasi atmosferinin de etkisiyle “ulusallık- evrensellik”, “batıya/ evrensel olana eklenmede ulusal değerlerin rolü”, “Çağdaş Türk Sanatı’nda yerel unsurların motif düzeyine indirgenmesi ve bunun moda haline gelmesi” gibi temalar çerçevesinde olduğu görülmektedir (Gürdaş, 2015, s.63)

Figüratif, gerçekçi bir sanat anlayışının temsilcileri Nuri İyem, Neşet Günel ve Nedim Günsür gibi isimler “toplumsal koşulların da etkisiyle Anadolu’yu ve kırsal kesimi, göç ve gecekondulaşma olgusunu yansıtan figüratif eserler” veren sanatçılardır. “Bu yıllarda Yön dergisinde köylü sınıfı, köylülerin yaşadığı temel sıkıntılar, toprak reformu, toprak davaları ve köy enstitüleri de sıklıkla yer verilen konular arasındadır.” Bu tartışmalar bazı sanatçıların da sanat eğilimini değiştirmesinde etkili olmuştur. “Nuri İyem, 1948’de ilk

örneklerini verdiği soyut sanata 1965'te Beyoğlu Şehir Galerisi'nde sergilediği yapıtlarla nokta koymuştur" (Berksoy, 1998, s.122. Aktaran: Bora Gürdaş). Adnan Çoker'in yenilikçi bir yaklaşımla İDGSA'da gerçekleştirdiği, deneysel resim atölyesinin geleneksel sanat-izleyici ilişkisinin kırılmasına yönelik izler taşıdığı söylenebilir:

*"Adnan Çoker, 1961-66 yılları arasında dönemin Akademisi'nin yabancı olduğu, ilk müzik eşliğinde deneysel resim gösterileri düzenlemiştir. Bu etkinliklerden ilkinde katılan Oktay Anılanmert, diğer katılımcıların Ergin Kolbek, Şener Akmen, Olcay Şanlı, Metin Talayman gibi isimler olduğunu, "müziğin oluşturduğu farklı çağrışımların izlerini görmek, beraber yaşanması, izleyiciler için ve deneyenler için ilk defa görülen" bir etkinlik olması dolayısı ile başarılı olduğunu ifade eder"* (Hasgüler, 2013, s.17-18, 61).

12 Mart 1971 Askeri darbesi ile 27 Mayıs öncesi kısıtlamaları tekrar başlamış ve sanatçılar da bundan etkilenmiştir. Hasgüler, sanatçıların; yerel ve evrensel değerler arasında sıkışıp kalması, bu iki uç arasında kendilerine bir yol açamamaları, maddi sıkıntılar içinde yaşamaları gibi nedenler yüzünden kendilerini çıkmazda hissettiğini dile getirir:

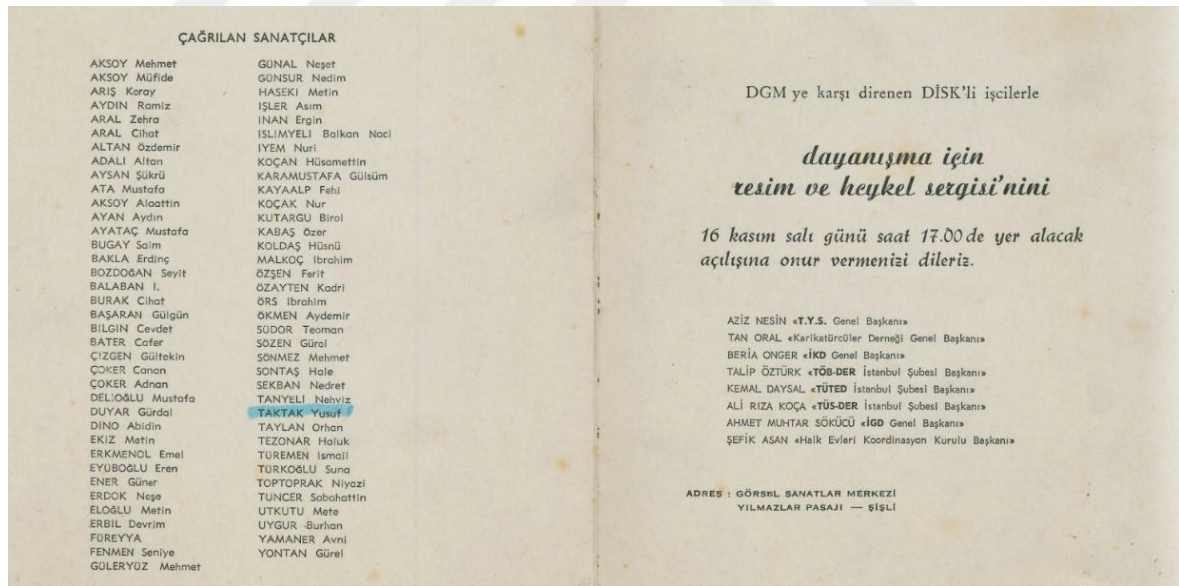
*"Dönemin sanatçılarının toplumla iletişim kurabilecekleri kanallar sınırlıdır (...) Örneğin çalışmalarını sergileyebilecekleri mekanlar sınırlıdır. Belediye galerisinde sergi açabilmek için sıraya girmekte, dolayısıyla bir yıl ya da daha fazla beklemektedirler (...) Figüratif-soyut, çağdaş sanat, üst sanat-alt sanat, kavramsal sanat gibi terim ve kavramların içeriği üzerine tartışmalar bu yılların irdeledikleri arasındadır. Bir tarafta dışa açılmanın gerekliliği ve sorunlu olduğu diğer taraftan kültürel değerlerin giderek zayıfladığına dair sıkıntılar dile getirilmektedir"* (a.g.e., s.56).

İDGSA ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nün yurt dışına gönderdiği sanatçıların yurda dönmesi ve Akademi'de yer alması ile 1970'lerin ikinci yarısından sonra sanat ortamında hareketlilik görülmektedir. "Kavramsal sanat, Hiperrealizm, Yoksul Sanat, yeryüzü sanatı, vücut sanatı, Minimal sanat, gibi akımlarla karşılaşmışlar ve bunların etkisinde kalmışlardır. Örneğin Şükrü Aysan Kavramsal Sanat'a ilgi duyarken, Nur Koçak Hiperrealizm'in etkisinde kalmıştır" (a.g.e., s.61).

68 döneminin üniversite ortamı düşünüldüğünde İDGSA öğrencileri arasında sisteme karşı politik bir tavrın gelişmesi kaçınılmaz bir durumdur. Bunu en açık örneği olarak, petrol şirketlerine tepkilerin arttığı bir ortamda, Mehmet Gülerüz ve arkadaşlarının Mobil Oil sponsorluğunda gerçekleşecek yarışmayı protesto ederek, jüri üyelerinin istifasını sağlamış

olmalarıdır. Güleriyüz, Akademi'nin politizasyonunda Dev-Genç'in etkili olduğunu dile getirmektedir (a.g.e., s.62).

Markist çevrelerin kuramsal tartışmaları kültürel hayata taşınması yükselen işçi hareketine karşı bir duyarlılık yaratmış, toplumsal koşulların eleştirisi, sanatçıların sosyalist-devrimci sanat gibi ideallerle birlikte dayanışma geliştirmelerini sağlamıştır. Sanatta katılımcılığın, çoğulcu, katılımcı ve eşitlikçi bir dünya düzeni isteğinin sonucu olarak geliştiği görülmektedir. Demokratikleşmeyi savunmuşlar, emek-sermaye çatışmasının emek lehinde sonuçlanması için tavır almışlardır. Sanatçılar, işçi hareketine desteğini “Dayanışma İçin Resim ve Heykel Sergisi” ile göstermişlerdir. Bu sergi Devlet Güvenlik Mahkemeleri'ne karşı direniş gösterdikleri gerekçesiyle işten çıkarılan işçilere destek olmak amacıyla sanatçıları biraraya getirmiştir. İbrahim Balaban, Balkan Naci İslimyeli, Nuri İyem, Abidin Dino, Nedim Gündür, Neşet Günel, Özer Kabaş ve Yusuf Taktak'ın da bulunduğu (Resim 62) pek çok sanatçı katılmıştır. Bağışlanan çalışmaların geliri “Disk Dayanışma Fonu’na aktarılmıştır.”<sup>115</sup>



**Resim 62:** DİSK Dayanışma Fonu için sergisi davetiyesi

<sup>115</sup> Bkz: <http://www.sanataatak.com/view/duvar-resimleri-macerasi-devam-ediyor>

Bir sanatçı dayanışması olarak kurulan Görsel Sanatçılar Derneği<sup>116</sup> 1975-1980 yılları arasında etkin olan gruptur. Düzenledikleri sergilerle muhalif bir tavır, politik duruş sergilemişlerdir. Dernek, sanatçıların sosyal hak talepleri, sanat-toplum ilişkisi, sanatın topluma götürülmesi gibi konularda sanatçıların sesini yükseltmiştir. Derneğin amaçları; *“Sanatın ve sanatçının onurunu korumak, haklarını savunmak, görsel sanatların çağdaş gelişimine katkıda bulunmak, galeriler açmak, seminer, açık oturum, konferans, yarışmalar düzenlemek, sanatçı, toplum devlet ilişkisindeki, gerekli çabaları ve örgütlenmeleri gerçekleştirmek”* olarak sıralanmaktadır. Düzenledikleri ilk sergi davetiyesinde *“sanatın sevilmesini, yayılmasını ve kamuoyu yaratmasını”* sağlamanın dernek politikalarından olduğu belirtilmiştir. Sanatçı dayanışması, sanatçıların kendi düşündüklerini yapabilme, kendi gündemiyle dolaşabilme şansını yaratmıştır. Bu gündem, ifade özgürlüğü hakkı olduğu kadar, sosyal sigorta gibi eşit yurttaşlık hakkını da içerebilir. *“1979 yılının Şubat ayında dernek tarafından yapılan bir açıklamada, hangi alandan olursa olsun tüm sanatçıların 11.7.1978 tarihli ve 16343 sayılı Resmi Gazete’de yayımlanan karar gereği, Sosyal Sigorta Haklarından yararlanabileceklerini duyurulmuş, sanatçıların vakit geçirmeden başvurmaları gerektiği belirtilmiştir”* (Anonim, 1979h: 87, Bek, 2007, s.117-120).

Görsel Sanatçılar Derneği’ne üye sanatçıların halkla doğrudan diyalog kurma, yanyana gelme, toplumsal konulardaki hassasiyetlerini çalışmalarından paylaşma isteğinin ve çabasının, 1976’da katıldıkları 13. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali, Resim ve Heykel Sempozyumu ile belirginleştiği görülmektedir. Sanatçılar duvar resimleri ile sol ideolojinin görsel ifadesini sanat alımlayıcısının gündelik hayatına taşımışlardır. Sempozyuma “Rodil Andersen, Figen Aydıntaşbaş, Nevhiz Aksın, Mehmet Aksoy, Cihat Aral, Zehra Aral, Seyit Bozdoğan, Seniye Fenmen, Necla İbrahim Habib, Balkan Naci İslimyeli, Asım İşler, Brigitta Jonsson, Gülsün Karamustafa, Susanne Mahlmeister, Avni

---

<sup>116</sup> Görsel Sanatçılar Derneği, “bağımsız sanatçılar, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Atatürk Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü öğretim üyelerinden on yedi sanatçının biraraya gelmesiyle oluşturulmuştur.” Detaylı bilgi için: Güler Bek Arat, “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam”, Doktora Tezi, 2007, s.17-120

Mehmedoğlu, İbrahim Örs, Ali Newaz Phulpoto, Naima El-Shihisiny, Yusuf Taktak, Orhan Taylan” gibi isimler katılmıştır.<sup>117</sup>

Duvar resimleri halkın gündelik hayatında sıkça geçtiği alanlara yapılmıştır. Semt pazarlarının kurulduğu sokaktaki trafolar, spor salonu, iş hanı, müze, eski bir mezbaha gibi halkın kullandığı ya da önünden geçtiğinde görebileceği alanlar seçilmiştir. Sanatçıların resimleri yaparken sokakta geçirdikleri süre kaçınılmaz olarak bir merak uyandırır. Sanatçılar, sanat aracılığıyla bölge halkı ile belli bir diyalog geliştirmiştir. Duvar resimlerinde işçi sınıfı, sınıf farkı, halkın yaşamı, toplumsal eşitsizlik çerçevesindeki temalara odaklanılmıştır.



**Resim 63:** Cihat Aral, *İşçi Analar ve Çocukları*, 1976

<sup>117</sup> Detaylı bilgi için bkz: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207019?mode=full>

Halk, kendi yaşamının da resmedildiği çalışmalara karşı ilgi göstermiş ve benimsemiştir. Bu tavır, çalışmalara yapılan saldırı sonrasında bölge halkının çalışmaların başında ‘nöbet tutma teklifinden’<sup>118</sup> anlaşılmaktadır. Yusuf Taktak’ın, SALT Beyoğlu’nda 31 Ocak 2013 yılında açılan "Duvar Resminden Korkuyorlar" adlı sergideki ses kaydında<sup>119</sup> sanat, sanatçı ve halkın dolaysız karşılaşmasını, halk üzerindeki etkisini şu şekilde anlatmaktadır:

*"Türkiye’de ilk defa halkın gözü önünde tartışmaya, soruya açık çoğu gerçekçi biçimde yapılan duvar resimleri ve heykeller halkın büyük ilgisini çekti. Sanat, halkın günlük yaşamına, konuşmalarına girdi, benimsendi. Sanatçılarla konuşan, onları seyreden topluluklar arasında, başörtülü kadınlarımız, köylülerimize raslamak günlük görüntülerdi. Biz sanatçıların hiçbir maddi karşılık beklemeden yaptığımız bu girişimin amacı da buydu zaten. Yani şimdiye kadar kendini geliştirme olanakları elinden alınmış olan, resim sergilerine, galerilere gelme alışkanlığı yaratılmamış, iyiye, güzele (...) körleştirilmiş insanlarımızla doğrudan ilişki kurmak, onlara bu konuda birşeyler verebilmek, bunun için de hergün, bakkala, çarşıya, pazara giderken görebilecekleri yerlere resimler, heykeller yapmak istemiştik. Bu yolda yaptılar verdik."*

68 dönemi olayları sırasında bir ifade alanı olarak kullanılan duvarlar, sol ideolojinin söylemlerini içeren yazıları ve afişleriyle kitlesel iletişimdeki yerini göstermiştir. Dolayısıyla duvar resimleri ve imgeleri karşıt görüşlü siyasi örgütlenmelerin hedefi haline gelir;

*Haziran’ın üçünden bu yana devam eden resim, heykel sempozyumunun bu yanı, yani sanatçıların insanlarla doğrudan ilişki kurabilmesi ve beklenmedik ilgiyle karşılanması, toplumları iyiden, güzelden, doğrudan yana eğilimlerine ilgilenmesine karşı olan egemen güçlerin hiç hoşuna gitmedi. Saldırıları başladı. Tarihte ve günümüzde rastlanan böylesi olaylar, insanlık tarihindeki kara sayfalardır"*

Duvar resmi yapma önerisi Orhan Taylan (d.1941) tarafından yapılmıştır.<sup>120</sup> Duvar resmi, ilkel toplumlardan günümüze kadar değişen yönetim biçimlerinde şekillenerek gelse de, Taylan, “Yeniden Duvar Resmi” makalesinde<sup>121</sup> 20.yy’da ortaya çıkan duvar resminin,

<sup>118</sup> Yusuf Taktak’ın ses kaydında geçmektedir.

<sup>119</sup> Ses kaydını dinlemek için bkz: <https://saltonline.org/tr/471/duvar-resminden-korkuyorlar>

<sup>120</sup> Orhan Taylan ile yapılan söyleşi. Detaylı bilgi için bkz: <https://www.evrensel.net/haber/142789/bir-protesto-bicimi-duvar-resmi>

<sup>121</sup> Detaylı bilgi için bkz: Ocak 1976-Eylül 1980: Kültür-Sanat Sayfalarında Gündem, s.87 ([http://saltonline.org/media/files/ocak1976\\_eylul1980\\_kultur\\_sanat\\_sayfalarinda\\_gundem\\_scrd-1.pdf](http://saltonline.org/media/files/ocak1976_eylul1980_kultur_sanat_sayfalarinda_gundem_scrd-1.pdf), Orhan Taylan, “Yeniden duvar resmi”, Politika, 14 Aralık 1977, s. 10).

ideolojik temelde işçi sınıfı mücadelesinin bir gereksinmesi olarak, ülkelerin özgül koşullar içerisinde yönlendiğini ifade eder ve iki yönelimden bahseder. İlk olarak sosyal demokrat ya da sosyalistlerin iktidar egemenliğinde gelişen, usta ressamlar tarafından “destansı bir anlatım, büyük sorunları içeren temaları” ele alan büyük boyutlu duvar resimleri. Örnek olarak Meksika Devrimi ile devlet destekli çalışmalardan bahseder. Bu anlamda kamu binalarının duvarlarında Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Jorge González Camarena, José Clemente Orozco gibi Meksikalı sanatçıların duvar resimleri görülmektedir. Çoğunlukla devrimin önemini ortaya koymayı, halka anlatmayı amaçlayan, kimi zaman da eleştiri içeren resimler yapmışlardır. Şili’de ise; “kısa süren Halk Cephesi iktidarı döneminde eser vermiş Julio Escámez, Küba’da Jose Venturelli” örnek olarak görülmektedir.

Meksika Devrimi sonrasında iktidarı desteğiyle gelişen duvar hareketinin ulus inşası için görevlendirildiği görülmektedir. Tatiana Flores, bazı tarihçilerin<sup>122</sup> bu resimlerin değerlendirilmesinde estetik önemden çok “tarihsel bir mahiyet” taşımasını ön plana aldıklarını ifade eder. Yaratılan imgeler devrim hükümetinin ideolojisine uygun olarak üretilmişlerdir. Fakat 19. yüzyıl resminin akademik modellerinden önemli ölçüde uzaklaşan Diego Rivera, Fernando Leal, Jean Charlot ve çağdaşlarının ilk duvar resimleri form ve konu bakımından deneysel olduğunu belirtir. “Peter Bürger, avangard kuramda, sanatın içeriği ile işlevi arasındaki gerilimi tespit eder ve şunu öne sürer: “Avangardistlerin, sanatın tekrar pratik hale gelmesi yönündeki talebi, sanat eserlerinin içeriğinin toplumsal bir anlam taşımasını istedikleri anlamına gelmez”. Onlar “sanatın toplumdaki işlev şekli”ni değiştirmek istemektedir. İlk müral ressamlarının birçoğu, bunların her ikisini de gerçekleştirme amacındadır: hem anlamlı toplumsal içerik yaratmayı, hem de sanatı gizeminden arındırarak Meksika halkının hayatlarına temas etmesini sağlamayı” (Flores, T., “Devrim, Ulus İnşası ve Avangard: Meksika Müralizminin Çelişkileri”, Skop Dergi, 2019).

Taylan, diğer yöneliminin ise gerici iktidarların yönetiminde ortaya çıkan devrimci sanatçılar tarafından, gerilla tipi, kısa ömürlü, yalın, kısa ve açık mesajlı resimler olduğunu

---

<sup>122</sup> Leonard Folgarait gibi

ifade eder. Amerika’da Rogovin ile Green’i, Şili’de Sepúlveda örnekleri görülmektedir. Çoğu zaman bir grup<sup>123</sup> çalışması olan propaganda (ajit-prop) amaçlı yapılan resimler de bulunmaktadır.

Taylan, duvar resminin doğasında ‘ideolojik mücadele organı’ olma özelliği olduğunu ifade eder. Bu anlamda sempozyuma katılan sanatçılar da ortaya koydukları çalışmalarında kendi dünya görüşlerini, sisteme karşı eleştirilerini estetik bir dille yansıtmışlardır. Sempozyum sürecinde sanatçı sokaktaki mevcudiyeti ile izleyiciyle yakın bir ilişki kurmuşlardır.



**Resim 64:** Yusuf Taktak, *İki Dünya*, 1976 (saldırı sonrası görünüm)

<sup>123</sup> Bunlar Brigada (tabur) ismini alır.



**Resim 65:** Yusuf Taktak, *İki Dünya*, 1976, İş hazırlığı

Yusuf Taktak işçi sınıfı ve kapitalist sınıfı anlatan "İki Dünya" adlı çalışmasını eni 37 metrelik bir mezbahanın duvarına yapmıştır. Kırmızı boyalarla tahrip edilen resim 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra Kenan Evren'in emri ile kapatılmıştır. Taktak, toplumsal konulara yönelmesinde, askerlik yaptığı dönemde karşılaştığı tek tip elbisenin içindeki dünyaları kavramaya çalışmasının etkili olduğunu, geçirdiği o dönemin kendisi için "işçi sınıfı, sosyal adaletsizlikler, alt kültür vb. kavramlar konusunda bilinçlenme dönemi" olduğunu dile getirir. Yaptığı çalışmasının bu bilinçlenme döneminin ürünü olduğunu söyler. Taktak, halka armağan olarak yaptığını dile getirdiği duvar resmi çalışmalarını İstanbul, Kuşadası ve Atina'da da gerçekleştirmiştir.<sup>124</sup>

<sup>124</sup> Bkz:Dilşad Atasoy, Yusuf Taktak, Günsu Saraçoğlu röpotajı, Piece Of Art NEWS, 27 Ekim 2018,



**Resim 66:** Orhan Taylan, *Prometheus*, 1976

Orhan Taylan, sempozyumdaki "Prometheus" adlı çalışmasında klasik Yunan Mitolojisi'ndeki "Prometheus'un İnsanlara Ateşi Getirmesi" efsanesini Belediye İş Hanı'nın duvarına resmetmiştir. Duvar resmi, 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra "Prometheus"u Stalin'e benzeten Kenan Evren'in emri ile kapatılmıştır. (<http://www.fullantalya.com/prometheusu-kurtardik-diyelim-peki-ya-digerleri/>)

Cihat Aral, "*İşçi Analar ve Çocukları*" resmini Işıklar Kapalı Spor Salonu'nun duvarına 250 metrekare alan üzerine yapmıştır. Fakat çalışma bitmeden, 'sol propaganda yapılıyor' şikayetleri üzerine dönemin Antalya Valisi Nihat Oğuz Bor'un emriyle bir branda ile kapatılmıştır.

Dönemin Akademi ortamında boykot ve işgal eylemlerinde yer alarak, politik olarak aktif bir yaşam süren Gülsün Karamustafa çalışmasını, Antalya Bölge Müzesi duvarına yapmıştır. Sanatçıların "büyük içtenlik ve yüreklilikle, dinamik bir biçimde hayata katkıda

bulunduklarını” dile getirir.<sup>125</sup> Avni Memedoğlu’nun çalışması, Yenikapı trafosu üzerine yapılmış, saldırıya uğramış resimlerden biridir. Sadece resimler değil Mehmet Aksoy’un ‘İşçi ve Çocuğu’ heykeli de parçalanmıştır.



**Resim 67:** Avni Memedoğlu, *İsimsiz*, 1976

<sup>125</sup>Bkz: <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/duvarlarin-dili-olsa-400916>



**Resim 68:** Gülsün Karamustafa, duvar resmi, 1976



**Resim 69:** Solda Zehra Aral ve izleyiciler. Sağda saldırı sonrası resmin son hali

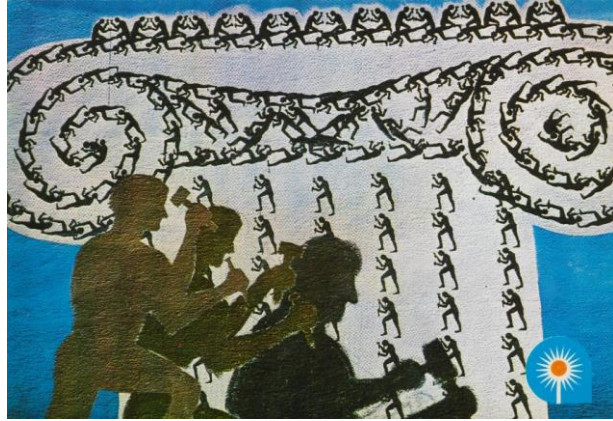


**Resim 70:** Zehra Aral, *İsimsiz*, 1976

Zehra Aral, *İsimsiz*, Perşembe Pazarı trafosu üzerine resmini yapmıştır.



**Resim 71:** Figen Aydıntaşbaş, iş hazırlığı, Antalya Bölge Müzesi, 1976



**Resim 72:** Figen Aydıntaşbaş duvar resminin kartpostalı

Resimlerdeki sol el, işçi figürleri, emek gücü imgeleri, köylü kadınlar karşıt görüşlü siyasi grupların saldırısına neden olmuş ve basında yer almıştır. Bu saldırı sanatçılar tarafından yine halkın önünde okunan bir bildiri ile kınanmıştır.



**Resim 73:** 13. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali Resim ve Heykel Sempozyumu ile ilgili haber, Antalya Festivalinde resim ve heykeller taşlanıp parçalanıyor

Sanatçıların 8-11 Eylül 1980 tarihlerinde yapılan Kuşadası Kültür ve Sanat Şenliği'nde duvar resmi yapmalarına izin verilmemiştir.<sup>126</sup>

Görüldüğü gibi 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi'nin ardından hazırlanan 1961 Anayasası'nın sağladığı haklar ile demokratik bir hayatın önünün açıldığı söylenebilir. 1960'larla birlikte siyasi ve toplumsal alanda yaşanan gelişmeler “68 Kuşağı” diye adlandırılacak gençlik hareketini ortaya çıkarmıştır. Öğrencilerin üniversite reformu talebiyle ortaya çıkan hareket, Amerikan emperyalizmi karşıtlığıyla siyasallaşmış ve kitlesel tabana ulamıştır. Öğrenci hareketi, demokratik karar alma biçimleri ve afiş, slogan, duvar yazıları gibi sol siyasetin kendine özgü anlatım dilinin kolektif kurulması kültür sanat alanını da etkilemiştir. Bazı sanatçılar için sol siyasetin ‘halk’ söylemini izleyici ile paylaşmada geleneksel sanat formları yetersiz bulunur. Bu nedenle sanat-halk diyalogu için kamusal alanda yapılan duvar resmi etkinliği ön plana çıkar. Hem sanatçı açısından, hem de halk açısından kamusal alanda yeni bir diyalog geliştiği görülür.

#### 4.1.3 1990'lar Azınlık Kimliklerin Temsili, İnisiyatifler Ve Katılımcı Sanat Örnekleri

Katılımcı sanat yöntemleri açısından “1989 yılında komünizmin çöküşü” üçüncü kırılma olarak görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Doğu-Batı bölünmesi temelinde yapılanan sanat dünyası 1989 yılı ve sonrasında yaşanan küresel olaylarla yeniden yapılanma sürecine girmiştir. Küresel çapta yapılanan sanat etkinliklerinde “farklı ulusal, etnik ve kültürel kimlikler taşıyan sanatçılar” da Batı Sanatı'nda kabul görmeye başlamıştır. Stallabrass, büyük çokkültürlü sergi olgusunun yükselmesinin Soğuk Savaş bitimine rastladığını anlatır. “Pompidou Merkezi'deki Magiciens de la Terre (Yeryüzünün Büyücüleri) ve Hayward Gallery'deki The Other Story (Öteki Hikaye)” sergilerinin beyazların kurumsal tekeline kırmaya yönelik ilk sergiler olduğunu ifade eder. Buna göre; Magiciens de la Terre' sergisi “Birinci Dünya’ ve ‘Üçüncü Dünya’ sanatlarının birlikte sergilendiği ilk sergi, ‘The Other Story’ sergisinin ise siyah ve Asya Kökenli sanatçıların önemli bir kamusal mekanda ilk kez biraraya getiren bir etkinlik olduğunu, Rasheed

<sup>126</sup> Bkz: <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/duvarlarin-dili-olsa-400916>

Aareen'in Britanya sanat elitinin üstten bakışı ile mücadele ettiğini ve beyaz olmayan sanatçılara yeni bir görünürlük kazandırdığını anlatır (Stallabrass, 2010, s.20,21). Araeen'in 1987'de "modernizm tarihinin eksik bölümlerini unutulmuş kurtarmak amacıyla" kurduğu *Third Text* adlı dergi günümüze kadar gelmiştir.<sup>127</sup>

Bu gelişmelerin küreselleşme olgusunun kültürel boyutunu ifade eden postmodernizm kavramı ile açıklandığı görülmektedir. Jameson'a göre postmodernizm; "işlevi, kültürdeki yeni biçimsel özelliklerin doğuşunu –çoğu zaman örtmeceli biçimde modernleşme, sanayi sonrası ya da tüketim toplumu, medya ya da gösteri toplumu veya çokuluslu kapitalizm denilen- yeni bir toplumsal yaşamla ve yeni bir ekonomik düzenle ilişkilendirmek olan dönemselleştirici bir kavramdır" (Jameson, 2005, s.15).

Postmodernizm, "her tür üst anlatıya (Marksizm, Freudculuk ve Aydınlanma düşüncesinin her türü dahil) karşı muhalefet" özelliği taşır ve "hep susturulmuş olan 'başka seslere' ve 'başka dünyalara' (kadınlara, eşcinsellere, siyahlara, kendi tarihleri olan sömürgeleştirilmiş halklara)" yakın ilgi gösterir (Harvey, 2003, s.57). Dolayısıyla postmodernizmin söylemi her türlü sistemli ve totaliter yapılara karşı, çoğulcu, çokluğun kendini ifade etmesine olanak sağlamaya yöneliktir.

Yapıtlarında iktidar ve bilgi arasındaki ilişkiyi merkeze alan Foucault çok yönlü ve çoğulcu taaruzu kapitalizme meydan okumanın tek yolu olarak görür. Foucault'un çalışmaları "kriminolojiden antropolojiye bir dizi farklı alanda çalışan araştırmacı üzerinde etkili olmuştur". Bu etki araştırmacının öznelere temsil etme ve susturulmuş seslerini ve deneyimlerini yeni biçimlerde kurabilmesi yönünde etkilidir. Sanatın da azınlık kimliklerin temsillerinde farklı disiplinlerdeki araştırmacılara başvurduğu (veriler elde etmek, toplulukların psikolojisi vb.), bazen birlikte çalıştığı gözlemlenir. Katılımcı yöntemlere disiplinlerarası bir özellik kazandırır. Postmodernizmin ötekini anlamaya yönelik açılımını Huyssens; kadınlar, eşcinseller, siyahlar, ekolojistler, bölgesel özerklik savunucularının toplumsal hareketi açısından "özgürleştirici pontansiyel" olarak değerlendirmiştir. Lyotard da Foucault gibi üst anlatıları reddeder. Dil konusunu ele alır ve merkezsizleştirir. "Ona göre 'toplumsal bağlar dilseldir ama 'tek bir iplikten' değil, 'belirsiz sayıda' 'dil

<sup>127</sup> Bkz: Hans Belting, 'Çağdaş Sanat-Etnik Kimlik', Çeviri: Ayşen Boren e-skop.com

oyunu’ndan dokunmuştur.” Egemen anlatıların yerine farklılaşmayı koyar (a.g.e., s.56-64). “Lyotard düşüncenin yeni koşullar ve eylemler yaratması gerektiği ilkesine bağlı olarak bilimde, adalette, sanatta, politikada yerleşik düşüncelerin kavramsal işleyişlerindeki dizgeleri sorgular, onları yeni hayallerle dönüştürür.”<sup>128</sup>

Görüldüğü gibi postmodern dönemde tek biçimi sunan kalıplar, şemalar yerini farklılıkların biraradalığına bırakır. Hasgüler, “her bir sanat çalışması/işi birer “pek çok farklı biçimde algılanıp, yorumlamaya elverişli olmasıyla açık yapıt” olduğunu ifade eder. Anlam okuyucularla çoğalır. “Dolayısıyla, hareketlidirler, izleyicinin bakış açısına, beğenisine, deneyimlerine, vs. göre yeniden ve sonsuzcasına okumalara açıktırlar” (Hasgüler, 2013, s.26).

Bu bağlamlarda sanatta ötekinin sesini kendi sesinden duyurmak, öteki ile birarada olmak, paylaşım gibi toplumsal içeriğe vurgu yapılan çalışmalar 90’larla birlikte ön plana çıkmaktadır. Katılım içeren çalışmalara gösterilen ilginin temelinde çift yönlü bir durum söz konusudur. İlkinde, hayatı sanat aracılığı ile dönüştürülebilmek, sanatı bir metaya dönüştüren geleneksel sanat anlayışına karşı, sanat-izleyici ilişkisini eşitlikçi ve paylaşımcı süreçlere dönüştüren yapısı, kapitalist sistem içerisindeki sanat yapılanmasına bir karşı çıkma, sistem karıştı toplumsal hareketlerle olan destekleyici ilişkisi gibi özellikler sıralanabilir. İkincisinde ise neoliberal politikalar çerçevesinde kültür endüstrisinin oluşması ve tüketim kültürünün kitleselleşme stratejilerindeki (toplumsal bağlamlarından koparılarak) potansiyeli bulunur.

Katılımcı ve işbirliğine dayalı çalışmalarda Alfredo Jaar, Lucy Orta, Superflex, Janne Van Heeswijk, Long March Foundation, Annika Eriksson, Temporary Service, Vik Muniz gibi farklı ülkelerden sanatçı ve inisiyatiflerin ortaya koyduğu çalışmalar önde sıralanır. Bu tezde bütün çalışma ve yöntemleri sıralamak mümkün olmasa da bu örneklerle kısaca değinilmektedir.

Çok yönlü sanatçı Alfredo Jaar, 1996 yılında ‘Camera Lucida’ çalışmasını gerçekleştirir. Caracas’ta Catia mahallesinde gerçekleşen çalışmada, mahalle sakinleri ile yerel bir müze

---

<sup>128</sup> Bkz: Yrd.Doç.Dr. Sinan Kılıç, ‘Lyotard: Fark Ve Çokluğun Anlatısı Postmodernite’.

oluşturur. Müze sanatçının mahalleliye dağıttığı kullan-at fotoğraf makineleriyle çekilen fotoğraflardan oluşmaktadır. Lucy Orta, 1997’de Nexus Architecture (Bağlantı Mimarisi) adlı çalışmasını Johannesburg’da gerçekleştirir. Çalışmanın katılımcıları işsiz insanlardan oluşur. Bu çalışma yönteminde katılımcılara “moda sektöründe aranan bazı yerel yeni beceriler” öğretilir ve “kolektif dayanışma üstüne tartışmalar gerçekleştirdiği atölyede çalışmaları”ndan oluşur. Superflex’in 1999’da yaptığı ‘Tenantspin’ çalışması, yaşlı insanların durumunu konu edinir. Onlar için bir internet televizyonu kanalı kurmuştur. Jan van Heeswijk’in ‘De Strip’ çalışması 2001-2004 yılları arasına yayılan süreci kapsar. Bu süreçte Vlaardingen mahallesi sakinleri için, kamulaştırılmış bir alışveriş merkezi bir kültür merkezine dönüştürülmüştür. Çin’in ücra eyaletlerinde gerçekleşen Long March Foundaiton’ın Papercutting Project (Kağıt Kesme Projesi) çalışması 2002 yılında yapılmıştır. Projede bu eyaletlerdeki kağıt kesmeceyle yapılan popüler tasarımlar kayıt altına alınıp tescillenmiştir. Annika Eriksson 2004’te Frieze Sanat Fuarı’nda ‘Do you want an audience? (İzleyici İstermisiniz?)’ adlı çalışmasında katılımı ve üretimi destekleyen bir çalışma yapar. Buna göre ziyaretçilerin fikir ve becerilerini anlatmaları ve göstermeleri amaçlanır. 2005 yılında Temporary Service Los Angeles’ta ‘Construction Site (İnşaat Alanı)’ adlı çalışmasını düzenler. Çalışmada Echo Park mahallesinde mahalle topluluğu ve doğaçlama heykel alanı oluşturulmuştur. Vik Muniz’in kurduğu sanat okulu (Centro Espacial Vik Muniz, Rio de Janeiro), sosyal olanaklardan yoksun “Rio favelalarındaki çocuklar için” 2006’da etkinliğine başlamıştır (Bishop, 2018, s.9).

Farklı ülkelerde bu teze aktarılamayan pek çok önemli isim ve örnekler bulunur. Katılım sağlanan çalışmaların artması ve gösterilen ilgi “Leonore Annenberg Prize for Art and Social Change” (ABD), International Award for Participatory Art (İtalya) gibi ödüller verilerek desteklenmesinin yolunu açmıştır. New York Public-Art Organization, Creative Time’in Creative Time Summit adı altında düzenlediği konferanslar ve oturumlar bu konun kapsamını genişletmekte, azınlık kimliklerin sesini kendi sesinden duyulmasına etkin rol oynamaktadır.

Bütün bu gelişmeler ekseninde çoğulcu söylemlerin katılım içeren çalışmalarla pratiğe döküldüğü, seslerini yükselttiği söylenebilir. Çünkü yapılan çalışma grupları etnik kimliklerin yanında, kadınlar, siyahlar, göçmenler, mahkumlar, çocuklar, ekolojistler, evsizler vb. gibi grupları içeren geniş bir yelpazeye sahiptir. Postmodern düşüncenin

olumlu tarafının göstergesi olarak da kabul edilebilir. Fakat postmodernizmin neoliberalizmin ideolojik müttefiki olduğu da iddia edilir.<sup>129</sup> Faulkner’e göre neoliberalizm yönetici sınıfın kendini haklı çıkaran bir ideolojidir. Katılımcı uygulamalara yönelen ilgisi araçsal olarak görmesiyle ilişkilendirilir. Bir sonraki konuda neoliberal politikaların koşulları ve sanatla ilişkisine yer verilmektedir (Faulkner, 2014).

#### 4.1.3.1 1980’lerde Dünyada Gelişmeler

1980’lerin dışı dönük sanayileşme ve ekonomide liberalleşmeye dayalı ekonomi politikalarının günümüze kadar devam ettiği görülmektedir. Bu süre içerisinde hemen hemen bütün hükümetler, benzer politikaları benimsemişlerdir ve birbirine yakın politika araçlarını kullanmışlardır.

Dünya siyasetinde; Doğu Bloku ülkelerinde ve SSCB’de rejiminde huzursuzluklar başlamıştır. Dünya siyasetinde sağ kanattan başkanlar yerini almaya başlamıştır. İngiltere’de 1977 yılında Thatcher, ABD’de 1986’da Reagan, Almanya’da Kohl iktidara gelmiştir. 1968 yıllarında yükselen sol yerini sağ dalgaya bırakmıştır.

Ekonomik alanda ise küreselleşme olgusu ortaya çıkmıştır. En basit anlamda “yerkürenin farklı bölgelerinde yaşayan insan, toplum ve devletler arasındaki iletişim ve etkileşim derecesinin “karşılıklı bağımlılık” çerçevesinde giderek artması” olarak tanımlanmaktadır. Bir başka tanımda ise “Batı kapitalizminin zaman zaman yeniden yapılanma gereksinimini duyması ve bu sırada pazarını mümkün olduğunca genişletme çabasına girişmesi” olarak ifade edilir (Oran, 2000, Aktaran: Mahmut Koyuncu).<sup>130</sup> Küreselleşme olgusu, öncelikle sınır ötesi ticaretin yoğunlaşması bağlamında ekonomik boyutlu bir kavram olarak ortaya çıkmış; daha sonraki yıllarda yeni boyutlarıyla, siyasal, sosyal ve kültürel yapıları da

<sup>129</sup> Fransız Marksist eleştirmen ve ekonomist Samir Amin (1938-2018) bkz: ‘Neoliberalizmin İdeolojik Müttefiki: Postmodernizm’, Skopdergi, 2018

<sup>130</sup> Koyuncu, M. Yüksek lisans tezi Oran, B.(2000) Küreselleşme ve Azınlıklar, Ankara: İmaj Yayınevi, S.19

etkilemeye başladığı ifade edilir. Küreselleşmenin ideolojisi neoliberalizm kavramı ile açıklanmakta, kültürel boyutu ise postmodernizm ile açıklanmaktadır.

Küreselleşme sürecinin başlangıç tarihi ile ilgili tartışmaların devam etmesiyle birlikte kimi kaynaklarda küreselleşme; insanların bulundukları yerlerden başka yerlere göç ve ticaret kervanlarının oluşturulması, binek hayvanlarının evcilleştirilmesi, büyük pazarların kurulması, ipek yolu ve deniz yollarının kullanılarak yeni bölgelerin keşfedilmesi kadar eskiye dayanmaktadır.<sup>131</sup> Roland Robertson'un ise beş evreyle açıkladığı bir süreçtir: Oluşma evresi (Avrupa 1400 – 1750), başlangıç evresi (Avrupa 1750 – 1785), ilerleme evresi (1875 – 1925), hegemonya için mücadele evresi (1925 – 1969) ve belirsizlik evresi (1969 – 1992). 1990'lar belirsizdir (Koyuncu, 2007).

Küreselleşme teriminin kavram olarak ilk 1980'lerden sonra kullanılmaya başlandığı gözlemlenmektedir. Bu kavramın analizi yapılırken üzerinde tartışılan bir konu ise ulus-devlet açısından ortaya çıkardığı değişikliklerdir. 1980'lerden sonra ulus-devlet temeline dayalı anlayışı sarsan gelişmeler gözlenmektedir. Çalikoğlu, "Berlin Duvarı'nın yıkıldığı gün dünyada çok önemli bir model değişikliği" yaşandığını anlatır. Buna göre; ulus devlet anlayışı temelden sarsılmış, 'sınırların da, sınır kavramının yumuşadığı hafif eridiği, gevşediği' bir döneme geçilmiştir. 1980'lerin ortasında Polonya'da sivil toplum hareketlerinin başlaması, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Doğu Bloku'nun çökmesi ile sonuçlanan dönemdir (Çalikoğlu, 2008, s.88-89).

Küreselleşme ile iktidar ve siyasetin mekânlarının farklılaşması, doğal olarak devletin rolüne ve temsili demokrasinin geçerliliğine ilişkin tartışmaları gündeme getirmektedir. "ulusdevletin sermayeyi görece olarak kontrol eden tampon mekanizmalarının dağıtılması, sermayenin, kendisini yönetenlerin kontrolü dışına çıkmasına ve daha da önemlisi büyük bir hareket serbestisine kavuşarak ekonomiyi, dolayısıyla iktidarlara ve politik yapıları doğrudan kontrol eder duruma gelmesine neden olmaktadır. Nitekim Jürgen Habermas'a göre bahsedilen süreçte, "para artık yaptırım gücünün yerini almaktadır (...) İktidar demokratikleştirilebilirken, para demokratikleştirilememektedir. Bu sebeple

---

<sup>131</sup> Bkz:Aktel, M., Küreselleşme Süreci Ve Etki Alanları, Süleyman Demirel Üni. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Y.2001, C.6 S.2 s.193-202

toplumun kendi kendini demokratik usüllerle idare imkânı kendiliğinden iptal olmaktadır” (Habermas, 2002: 100, aktaran: Şen).<sup>132</sup> Faulkner de neoliberal politikaların özelleştirme ve piyasalaştırma özelliğinin, sendikal örgütlenmeyi zayıflatan, güvencesizliği arttıran, ücretleri aşağı çeken, refahı çalışan insanlardan şirket sahiplerine doğru yeniden bölüştüren mekanizmalar olduğunu ifade eder (Faulkner, 2014).

#### 4.1.3.2 1980’lerde Türkiye’de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal Yapılanma Ve Kültür ve Sanata Etkileri

Küreselleşme olgusunun Türkiye’de 1980’ler ve bu yıllardan sonra kendini hissettirmeye başladığı görülür. 1980 yılının Türkiye yakın tarihi açısından bir başlangıç noktasını ifade ettiği genel kabul görür. Bunun nedeni 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi, doğurduğu sonuçlar ve serbest piyasa ekonomisine geçilmesi olarak ifade edilir. Bu durum sadece siyasal ve ekonomik alana değil, kültürel yaşamın da yüzünü değiştirecek kadar geniş bir alana nüfuz etmiştir.

1970’li yıllarda dış ticaret açığındaki artış ve döviz dar boğazı, işsizlik, kıtlık ve işyeri anlaşmazlıkları gibi sorunlar başgöstermiştir. Bu sorunlara çözüm olarak Demirel Hükümeti, 24 Ocak 1980’de ilan edilen iktisadi önlemler paketi oluşturmuştur.

*“24 Ocak Kararları ile başlanan dışa açılma sürecinde beklenen şey, ülkenin gelişmişlik düzeyi açısından ileri aşamalara hızlı bir şekilde geçilmesini sağlayabilmektir. Böyle bir sanayileşme stratejisi sayesinde, ülkenin ihracat gelirleri artacak ve bu artış sayesinde elde edilen gelirler, ülkenin sanayileşmesini, dolayısı ile gelişmiş ülkelerin ekonomik gelişmişlik düzeylerine ulaşmayı sağlayacaktı”* (Yrd. Doç. Dr. Öztürk S., Özyakışır, D., ‘Türkiye Ekonomisinde 1980 Sonrası Yaşanan Yapısal Dönüşümlerin Gsmh, Dış Ticaret Ve Dış Borçlar Bağlamında Teorik Bir Değerlendirmesi’, Mevzuat Dergisi 2005 sayı 94).

Siyasal bağlamda ise 1980 yılında 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi’nin; ekonomik yetersizlik sonucu devam eden sorunlar, ülkede yaşanan siyasi iktidarsız, toplumsal kargaşa nedeniyle

---

<sup>132</sup> Bkz: Şen H., ‘Küreselleşme Ve Demokrasi Krizi’ makalesi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE) Bahar 2010 Sayı 24

ortaya çıkan güvenlik sorunları gerekçe gösterilerek gerçekleştirildiği ifade edilebilir. ‘Askeri müdahalenin sonuçları bu bağlamda radikaldir; teknokratik yönetim ve hukuki kurumsal alanlarda kökten değişiklikler gündeme gelmiş, yasama faaliyetleriyle, 60 yıllık bürokratik ve popülist mirası idari sistemi kısa sürede tasfiye edilmiştir’. 12 Eylül’ün ardından bütün siyasi partiler, dernekler, meslek kuruluşları kapatılmış, grevler yasaklanmış, iş uyuşmazlıkları hakemler kuruluna bağlanmıştır. Halka siyasi katılımı kısıtlayan yetkeyi merkezileştirmeyi amaçlayan birçok yasal ve kurumsal düzenleme uygulamaya konmuştur.<sup>133</sup>

‘24 Ocak Kararları’ ve ‘12 Eylül Askeri Darbesi’ gibi biri iktisadi, diğeri siyasi bağlamlı olayların günümüzde halen görülen sosyo-ekonomik değişimlere yol açtığı görülmektedir. 1990’ların ve daha sonraki yılların şekillenmesindeki en kayda değer gelişme ise ‘Özal Dönemi’ olarak tarihe geçen, kendisini liberal sağ parti olarak tanımlayan Anavatan Partisi (ANAP) iktidarının 1983 genel seçimlerinin ardından yönetime geçmesiyle olmuştur. ANAP’ın söyleminde serbest piyasa ekonomisi belki de en önemli yeri tutmakta ve amacın bu sistemin Türkiye’de uygulanması olduğu ifade edilmiştir.<sup>134</sup> Türkiye’nin özelleştirmelerle yeni bir döneme girdiği görülmektedir. Nurdan Gürbilek, ‘Vitrinde Yaşamak, 1980’lerin Kültürel İklimi’ adlı kitabında bu dönemi şöyle ifade eder:

*“1980’lerin ilk yarısı darbenin baskının, şiddetin, ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir. Ama daha dikkatli baktığımızda bu iki strateji 80’ler boyunca hiçbir zaman birbirinin yerini almadı; hep birbirini çağıran, etkili olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu biçimler olmayı sürdürdüler. Belki de uzun bir süre daha bu kültürün kaderi olacak bir özelliği bu çelişkide aramalıyız. İlkini bastırdığını ikincisi kışkırttı, dönüştürüp içermeye çalıştı. İkincisinin kışkırttığı ilki bastırmaya çalıştı. İki strateji, iki iktidar olma biçimi, iki farklı söylem – devletin yasaklayıcı söylemiyle daha modern, özgürleştirici vaatlerle dolu, daha sivil bir söylem – 1980’lerde adeta çakışmıştır”* (Gürbilek, 1992, s.13).

Küreselleşme etkisini ekonomik, teknolojik, sosyo – kültürel, siyasal dünyayı içine alan bağlantılarla toplumun alışkanlıkları, yaşam tarzları ve gereksinimleri üzerinde önemli

<sup>133</sup> Bkz: Çavuşoğlu, A. 1980 Sonrası Türk Sanatı’nda Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili, Doktora Tezi, 2005

<sup>134</sup> a.g.e.

değişiklikler meydana getirir. 1980’lerde kültür – sanat alanını da derinden etkilemiş, daha önce görülmemiş sanat olayları ortaya çıkmıştır. Bunlar şu şekilde sıralanabilir;

*“Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin 1977 yılında başlattığı ‘Sanat Bayramı’ kapsamındaki ‘Yeni Eğilimler’, 1980 yılında İstanbul Resim Heykel Müzesi yönetimi ve Müze derneğinin ortak girişimleri ile başlatılan ‘Günümüz Sanatçıları Sergisi’, 1984 yılında 12. İstanbul Festivali’nde yer alan ‘Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit’ ve 1989 – 1992 yılları arasında sanatçı inisiyatifi olarak gelişen A B C D sergilerinin etkisiyle ortaya çıkan ve ilki 1987 yılında gerçekleştirilen İstanbul Bienali” ile genişlemiştir (Çalıköğlu, 2008, s.7).*

1990’larla değişen kültürel yapı, teknolojik gelişmelerle bilgiye daha rahat ulaşım sanatçının da farklı yollar aramasının önünü açmıştır. Hem toplumsal sorunlar hem de sanatın sıkıştırıldığı kalıplardan karşı çıkan sanatçılar katılımı içeren çalışmalara daha fazla ilgi göstermeye başlamışlardır. Bu anlamda 90’ların ortalarında itibaren İstanbul’da katılımcı sanat uygulamaları görülmeye başlanmıştır.

Öte yandan 90’lar küreselleşmenin etkisi olarak sanat ve şirket kültürü ilişkilendir, kurumsal kültüre eklenir. Bu anlamda şirketler sanatsal üretilere bütçe ayırırken kolektif üretimler de toplumsal bağları zayıflatılarak kültür endüstrisine hizmet edecek stratejilerin içinde yer almaktadır (Artun, 2011, s.40).

#### **4.1.3.3 1990’lar Azınlık Kimliklerin Temsili**

Bu bölümde İstanbul’da gerçekleştirilen örneklerle yer verilmektedir. Sanatçı İnisiyatifleri, Kültürel Aracılar, Kamusal Alanda Karşılaşmalar, Performans, Dayanışmalar ve Mahalle Evleri, Açık Atölye başlıkları altında örneklerle yer verilmektedir.

#### 4.1.3.3.1 Sanatçı İnisiyatifleri

Bu başlık altında Oda Projesi inisiyatifi, 40 Gün 40 Gece Sulukule Ortak Platformu ve sanat atölyeleri ve “Olağandışı Bir Mahalle Turu” projesine yer verilmektedir.

‘Oda Projesi’ olarak adlandırılan sanatçı kolektifini oluşturan Özge Açikkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel 1997 yılında Galata semtinde Şahkulu Sokak’ta kiraladıkları apartman dairesinin bir odasını, bulundukları mahallenin sakinleri ile organik bir şekilde gelişen ilişkiler doğrultusunda, mahallelinin ve farklı disiplinlerden sanatçıların da davet edildiği kolektif bir üretim alanı olarak açmışlardır. 2000 yılından itibaren bir projeye dönüştürmüşlerdir. Kâr amacı gütmeyen bağımsız mekânları, birçok projeye, buluşmaya ve harekete ev sahipliği yapmıştır. Ocak 2000’den, mutenalaşma süreci ile yerlerinden çıkarıldıkları 16 mart 2005 yılına bu mekânı kullanmışlar ve halen geçici mekânları kullanarak yeni ilişki modelleri üzerine düşünmeye devam etmektedir. “İstanbul’un ve sakinlerinin yaratıcılıklarına olan bağlı ve saygısını önplanda tutarak, halen yere ve mekâna dair sorular” çerçevesinde çalışmalar üretirler.<sup>135</sup> Oda projesi kolektifi, ‘Kültürel Aracılar’ projesi kapsamında da çalışmalar üretişlerdir. Fakat burada Galata semtindeki ilk örneklerine yer verilmektedir.

Oda Projesi eleştirisini, öncelikle İstanbul ile sınırlandırılmış sanat alanına yöneltirken, zamanla sanat kurumları çerçevesinde sınırları belirlenen sanat anlayışına yöneltir. Dolayısıyla mekan kurmak, ilişki kurmak gibi çeşitli deneyimleri sanatın ve gündelik hayatın içinde eritmeye çalışmışlardır. Levent Çalıköğlü, Oda Projesi’nin araçlarını üç başlığa ayırıyor: “Kentten ödünç alınan mekan kullanımı, mekana sızma biçimleri, parantez içerisinde (ve çevirisi), Gündelik hayattan ödünç alınan eylemler yine parantez içerisinde (ve çevirisi). Soğuk medyadan (Tv, radyo ve basılı yayın) ödünç alınan yayma, sızma biçimleri (ve çevirisi)” (Çalıköğlü, 2007, s.58,59).

---

<sup>135</sup> Gemişten günümüze projeleri için bkz:<http://odaprojesi.blogspot.com/>



**Resim 74:** Oda Projesi, Piknik, Galata, İstanbul, 2004

İlk olarak 1997-2000 yılları arasında Galata Kulesi Meydanı çevresinde çocuklarla resim atölyeleri düzenlenir. Gelişen mahalle ilişkileri doğrultusunda Kolektif, bir barınma ihtiyacını karşılayan mekanın işlevini bir buluşma ve üretim yeri olarak dönüştürür. Üretimde hiyerarşi minimuma indirilir. Mahalleli gündelik hayatının döngüselliğini kendilerinin de ortağı olduğu etkinliklerle bozar. Zaman zaman mahalleli de projeleri kapsamında kendi balkonlarını kullanıma açmıştır. Kütüphane oluşturulur, avluda piknik yapılır, çamur atölyesi projesinde Oda'nın duvarları çamurla kaplanarak dönüştürülür. Paylaşım ve beraber üretmeye dayalı yaşama biçimi geliştirmeyi amaçmışlardır (a.g.e. 58-62).



**Resim 75:** Piknik

“Sanatçı Komet’le çocuklar için bir atölye, heykeltraş Erik Görich ile mahalleliyle beraber bir piknik Tem Yapım tiyatro topluluğuyla birlikte çocuklar için düzenlene geçit töreni” gibi etkinlikler düzenmişlerdir (Bishop, 2018, s.28). Bir diğer projede ise 19 Şubat-16 Mart 2005 tarihleri arasında bir yerel radyo yayınıdır. ‘101.7 Efem’ yayını projesi BOOKSTR, Oda Projesi ve Matthieu Prat ortaklığını içerir. Radyonun kapsama alanı Oda projesi mekanının önünde bulunan avlu ve çevresindeki binalarla sınırlıdır. “Oda projesi Bir aylığına bir radyo mekanına dönüşerek alanını radyonun dinlendiği ana mekan olan avluya ve ev içlerine kaydırıldı. Radyo temel içeriğini projesinin mahallesinin ve komşularının içinde bulunduğu değişim/dönüşüm mutenalaştırma sürecinden aldı”.<sup>136</sup>

Bütün bu çalışmalarda tekil müellifliğe karşı birlikte kolektif üretimi benimsemişlerdir. Mutenalaştırma sürecinde karşı karşıya kalınan problemler mahallenin içinden bir ses olarak Oda Projesi etkinlikleri ile duyurulur. Bishop, Oda Proje’sinin etkinliklerini Topluluk Sanatları’nın geleneğine yakın olduğunu ifade eder. Oda Projesi’nin çalışmalarının toplumsal temasından dolayı kabul görmesini, estetik olarak değerlendirilmeyen yanını eleştirir. Asıl önemli vurgulanması gerekenin “sosyal diyalogu bir mecra olarak kullanışı, bir sanat nesnesini maddesizleştirerek toplumsal sürece dönüştürmesi, toplumsal değiş tokuşun özel ve etkileyici yoğunluğu” olduğunu belirtmektedir (Bishop, 2018, s.31). İstanbul sanat ortamı, neo liberal politikalar çerçevesinde kurumsal gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda yeni bir çalışma örneği ortaya koydukları söylenebilir. Azınlık kimliklerin temsilinin, kolektif, demokratik, dayanışma ve paylaşıma dayalı bir süreci kapsadığı söylenebilir.

40 Gün 40 Gece Sulukule Ortak Platformu (2007), “küresel pazarlama ve yerel yönetimin neo-liberal kent pazarlama strateji ortaklığı arasında sıkışan İstanbul’da: farklı işbirlikleri ile disiplinler arası bir inisiyatif örneği ” olarak kabul edilmektedir.<sup>137</sup> Platform, Sulukule’de (Neslişah ve Hatice Sultan Mahalleleri) 2006 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Fatih Belediyesi ve TOKİ ortaklığında hazırlanan kentsel dönüşüm projesinin “acele kamulaştırma” kararı ile hızlı bir şekilde uygulanacak olmasına bir tepki olarak doğar. Mimarlar, şehir plancıları, sanatçılar, akademisyenler, hukukçular, araştırmacılar ve

<sup>136</sup> “Haydi! Çağdaş Sanatta Katılımcılık ve Kolektif Üretim” Sergisi, künye,

<sup>137</sup> Bkz: <https://www.arkitera.com/soylesi/40-gun-40-gece-sulukule-platformu/>

yazarlar gibi mahallede ikamet etmeyen profesyoneller gibi farklı disiplinlerin bir aradalığından oluşur.

Uygulanacak olan proje, “Tarihi Yarımada’da soylulaştırılmış ve Romanlar’dan arındırılmış bir mahalle öngörmektedir.” Sulukule sakinlerine ise “yapılacak yeni evleri satın almak, yeni dükkânları satın almak ve belediye tarafından tespit edilen mülk değerini kabul ederek Sulukule’yi terk etmek” gibi seçenekler sunulmuştur. Bu seçenekler, bölge halkına kendi gelecekleri ile ilgi söz hakkı tanınmadığını, dayatıldığını göstermektedir. Kendilerine özgü yaşam biçimleri, toplumun kendilerine karşı ön yargılı yaklaşımı, ekonomik olarak yoksunlukları gibi nedenlerle, dayatılan seçenekler Romanlar için zorlu yaşam koşullarına işaret etmektedir. Platform, Sulukuleliler’in haklarını savunma, seslerini duyurma, bölgenin değişiminde söz hakkı elde etmesi için 40 Gün 40 Gece etkinliklerini düzenler. Etkinlik çerçevesinde “Sulukuleliler’in kendi gelecekleri adına kendilerinin karar vermesini talep ederek, iyileştirilmiş belediye hizmetlerine ve altyapıya sahip korunmuş ve sürdürülebilir bir Sulukule için alternatif projeler geliştirilmesini önerir” ve yıkımların hemen durdurulmasını talep etmektedir (Uysal. Ü.E., “Sulukule: Kentsel Dönüşüme Etno-Kültürel Bir Direniş”, İdeal Kent, Sayı 7, Eylül 2012, s.136-159).

Bu amaçlar çerçevesinde düzenlenen etkinliklerde kentsel dönüşüm, Romanların tarihi, bölgenin tarihi dokusu, demokratik haklar, etnik kültürel kimlik, neoliberal politikalar, küreselleşme gibi konuları içeren seminer ve konferanslar, birleştirici ve toplumsallaşmayı sağlayan bir unsur olarak sanat etkinlikleri düzenlenir. Topluluk sanatlarından aşına olunan yöntemler uygulanır, bölge halkının katılımını sağlayan bir çalışmalar içerir.



**Resim 76:** Mahalleliler sorunlarını anlatıyor

İmece Grubu, Hangar Sanat Derneği, sanatçılar, gönüllüler ve Sulukuleliler; ‘Evleri Boyama’ etkinliği ve dayanışması, ‘Sanatçı Gül Bolulu’nun “İnci Abla” dokuma tablosunun bir sokak cephesine asılması’, grafiti, resim, fotoğraf atölyeleri, açık hava film gösterimleri gibi etkinlikler düzenlemişlerdir. Çıplak Ayaklar Kumpanyası, Gevende Müzik Grubu, Hangar Ritm Grubu, Sulukule Roman Orkestrası konserler vermişlerdir. Ortak bir kararın sonucu uygulamıştır. Burada topluluklar üstü bir durum söz konusudur. Bu anlamda çoğul müellifli, demokratik bir yapıdan söz edilebilir.



**Resim 77:** Su Yücel Resim Atölyesi

Su Yücel atölye çalışması deneyimin şu şekilde bahseder:

*“Kent semtlerindeki günlük hayatı resmetmelerini istiyordum. Romanlarda sözlü geleneğin gelişmiş olduğunu biliyordum. Geleceklerini canlı tutacak ve yeni kuşaklara aktaracak tek kaynak yaşlıların hafızalarıydı. Ben de Sulukule hayatını resimle kayda geçmek istedim. Benim elimden gelen resim, onların elinden gelen de sanata duydukları saygı idi. Çalışmalar sırasında kendilerini o kadar resme verdiler ki : “Söz uçar gider, yazı ve resim kalır” dediler” (www.suyucel.com).*



**Resim 78:** Çocuk Gözüyle Sulukule Atölyesi, Tansel Atasagün Fotoğraf Atölyesi



**Resim 79:** ‘Çocuk Gözüyle Sulukule’ Tansel Atasagün Fotoğraf Atölyesi

Atölye çalışmaları ile ortaya çıkan resimler sergilenir, fotoğraflar sunulur. Tansel Atasagün fotoğraf atölyesine ve sergilenme sürecine dair şunları anlatır:

*“Çocuk Gözüyle Sulukule” yaşanabilecek olası travmaların endişesini taşıyarak yola çıkan ve sözü çocuklara veren belgesel bir çalışma. (...) Yaşları 9-14 arasındaki fotoğrafçılar kendi hikayelerini hem anlatıcısı, hem kahramanı olarak aktarıyorlar(...) Altı haftalık çalışma dokunarak, düşünerek, hissederek birlikte öğrenme temelleri üzerine kurulu. Vizörün dar kadrından algının sınırsız farkındalığına yapılan bir yolculuk. Aslında sadece bir araç. Amacı bakmayı, görmeyi, soru sormayı, yorum yapmayı, tepki vermeyi, fikir üretmeyi kolaylaştırmak. Belgesel fotoğrafın yardımıyla kendilerini ifade edebilmelerine ve yaratıcılıklarını geliştirmelerine yardımcı olmak. Çalışmalar basit kompakt makinelerle ve film kullanılarak yapıldı. Her hafta basılan fotoğraflar masaya yayılarak üzerlerinde konuşuldu. Çocuklar kompozisyon, kadrage, konuya yaklaşma vb bilgileri birlikte ve kendi fotoğrafları üzerinden öğrendiler. Sulukule’de neyi sevdiklerinden hareketle kendi yaşantılarını fotoğrafladılar. Yaşadıkları yerin tarihini öğrendiler ve başkalarına aktardılar. Atölye sonunda yaşadıkları olumsuz sürecin etkisini üzerlerinde daha az hissederek hale geldiler ve onu anlamaya, anladıkları ölçüde mahallelerine ve ailelerine sahip çıkmaya başladılar. Çalışma öte taraftan içeriden fotoğraflar göstererek, dışarıdaki insanların kafalarındaki olumsuz imajı da değiştirmeyi amaçlıyor.*

*“İlk sunumu (gösteri) Hıdırellez gecesi Sulukule büyük arsada gerçekleşti. Sergi ise ilk defa 2007 Uluslararası Ulis FotoFest’te izleyiciyle buluştu. Çocuklarla yapılan atölye “mahalle ölçeğinde sivil dönüşüm/bilinçlenme” örneği olarak Avrupa Birliği’ne sunuldu, ilgili komisyonlarında konuşuldu. Fransa’da, sanayi bölgelerinin hızla ticari bölgelere dönüştürülmesinden kaynaklanan benzer sorunları yaşayan yerleşim alanları için örnek proje olarak değerlendirildi” (tanselatagasun.com/cocuk-gozuyle-sulukule/).*

40 Gün 40 Gece Sulukule etkinliklerinde “ana tema başta müzik olmak üzere Sulukule’ye özgü Roman kültürüydü”. Platformun etkinliklerine yerli ve yabancı Roman müzik gruplarının da katılımıyla uluslararası arenda Romanların sesini duyurmasını sağlamıştır. “Sulukule’nin İstanbul’un korunması gereken bir kültürel değeri olduğunun altı çizildi”. Bu konu Sulukule’deki kentsel dönüşüm süreci, gelişmeleri, sonuçları, Romanların kültürdeki yeri gibi farklı açılardan tartışılabilir. Fakat bu tez çalışması Romanların sesini duyurma ve kamuoyu oluşturmada sanatın etkisi üzerinde durmaktadır. Özellikle bu etkinliklerin demokratik, paylaşımcı yanına dikkat çekmeyi amaçlar. Burada azınlık temsili tekil müellifli bir durum değil, aksine neoliberal kentleşme politikalarının yıkıcı etkilerine karşı birleştirici bir unsur olarak sanat etkinliklerinin ortaya çıktığı söylenebilir. Kentsel dönüşüm sürecini engelleyemese de Roman kültürünün tanınması, toplumdaki konumu,

yaşadıkları zorluklar ve Roman tarihi gibi konularda bir bilinçlenme yarattığı söylenebilir. Romanlar kendilerini toplumsal alanda resim, grafiti, fotoğraf gibi etkinliklerle ifade etme olanağı bulmuş, farklı kesimlerin de dikkatini çekmeyi başardığı söylenebilir.

“Olağandışı Bir Mahalle Turu” projesi, (Haziran 2010) sanatçı Işıl Eğrikavuk ve tiyatro oyuncusu Sevinç Üçok ortaklığı ile Tophane’de semtinde gerçekleştirilmiştir. Tur, izleyicinin mahallede berber, dükkan, atölyeler ve mahallelinin bazı evleri dahil 12 farklı mekanda yapılan performans, yerleştirme ve interaktif üretilen işlerden oluşur. İzleyicilerin bir saat 15 dakikalık sürede, iki veya üçer kişilik gruplara ayrılıp, ellerindeki kılavuzlar yardımıyla bu mekanları ziyaret edebilecekleri şekilde kurgulanmıştır (<https://www.isilegrikavuk.work/an-unusual-neighbour-tour>).

Eğrikavuk’la yapılan bir röportajda; “amacının Tophane’nin diğer yüzünü bilmeyenlere göstererek mekanın ve yerel halkın görünürlüğünü artırmak olduğunu belirtir.” Çünkü: “Tophane, Taksim ile çeşitli sanat etkinliklerinin düzenlendiği ve dönüştürme etkisine sahip kültürel tesislerden olan İstanbul Modern, Antrepolar ve Tütün Deposu arasında bağlayıcı bir yol” olması, sanat galerilerinin bu bölgede açılmaya başlaması ile dikkat çekmektedir. Fakat, Galataport gibi bir kentsel dönüşüm projesi içerisinde olması, sanat mekanlarının yoğunlaşması ile yatırım bölgesine dönüşmüş, dolayısı ile bölge halkının barınma koşulları zorlaşmıştır. Neoliberal kentleşme politikalarının doğası kabul edilebilecek toplumsal ayrışma burada da görülmektedir. Bölgenin sakinlerinin değişmeye başlaması, ortaya çıkan kültürel farklılık mahalleden bazı kişilerin sanat galerilerine saldırımlarına (21 Eylül 2010) yol açmıştır.<sup>138</sup>

Projenin işleyişinde mahallelinin konumu şu şekilde anlatılır: “Projede yorgancı dükkânında, geçimini müzik ile sağlayan Selçuk Bey ve ailesinin evinde yapılan performanslar bu anlamda öne çıkmaktadırlar. Günlük hayatında geleneksel yollarla işini yapan yorgancı, Üçok’la beraber tasarladıkları yorganla, Selçuk Bey ve ailesi ise gelen

---

<sup>138</sup> Bkz: Selin Gürdere Akdur, ‘Kamusal Sanat ve Kamusal Kavramı’, [n]Beyin Dergisi Mayıs | Haziran 2016 s. 56-60 ve ‘Kamusal Sanat’ta Farklı ‘Kamusal Kavramlar’: İstanbul’daki Kamusal Sanat Çalışmaları Üzerinden Bir Okuma’ Yüksek Lisans Tezi

ziyaretçilere müzik çalıp, dans ederek performans sergilemişler ve böylece bu sanat projesinin içine gündelik rutinlerini bozmadan dâhil olmuş” tur (a.g.e., s.78).

Bu proje yeni tip kamusal sanat örneği olarak görülmekte ve yeni tip kamusal sanat : “demoraktik, katılımcı, eşitlikçi bir yaklaşım benimsemeye çalışır. Topluma odaklanarak onu sürece dahil etmeye çalışır, böylece sanatçının geleneksel rolünü sorgularken onun otoritesini yıkar ve cevapları hazır sunmak yerine sorular sorarak kamuyu olaylara daha kritik gözle bakmaları için teşvik eder. Kolektiftir, didaktik tavırdan kaçınır, gündelik hayatın içine karışır. Toplumsal cinsiyet, şiddet, ırkçılık, soylulaştırma, çevresel ve politik sorunlar gibi konulara mikro ölçekli yaklaşır ve birçok disiplinden beslenir” iddiası taşır.<sup>139</sup>

İzleyiciyi katılımcıya dönüştürmeyi amaçlayan projenin işleyiş biçiminden yola çıkarak, mahalleli ile paylaşım, eşitlik, sanatçı otoritesinin yıkıldığı gibi iddialar sorgulanabilir. Mahalle, sanat galerilerinin açılması ile dikkat çekmeye başlar. Dönemin bir yaklaşımı olarak yerellik, kültürel kimlik temsillerinin ön plana çıkması burada bir projeyi cazip kılmış gibidir. Anlatılara göre uygulama kısmında ise mahallelinin araçsal bir konuma geriletildiği söylenebilir. Görünürlük burada bölgenin kültürel kimliğinin seyirlik olarak tüketimini sağlayan temsil biçimi gibidir.

Görüldüğü gibi azınlık kimliklerin temsili bağlamında bakıldığında Katılımcı Sanat örneklerinde belli bir duruma karşı çıkış (sanat kurumu otoritesine karşı çıkış, kentsel dönüşümün yıkıcı etkisi, vb) söz konusudur. Sanat formunun, katılımcının kendi kendini ifade edebilmesine olanak tanıyacak şekilde, kolektif ve yatay bir hiyerarşi üzerinden şekillendiği söylenebilir.

---

<sup>139</sup> Bkz: Boynudelik, Z. ve Eğrikavuk, I. (2006). Yeni Tip Kamusal Sanat Üzerine Bir Söyleşi. Sanat Dünyamız, Selin Gürdere Akdur, ‘Kamusal Sanat ve Kamusalılık Kavramı’, [n]Beyin DergisiMayıs | Haziran 2016

#### 4.1.3.3.2 Kültürel Aracilar

Maltepe, Gülsuyu-Gülensu Mahallesi'nde gerçekleştirilen 'Kültürel Aracilar'(2009) projesi, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti kutlama etkinliklerine karşı geliştirilen alternatif programları ve kolektif çalışma biçimi ile iki yıllık aktif bir sürece yayılır. Projenin girişimcileri, kültürel etkinliklerin tarihî şehir merkezlerinde yer alması ve çevre bölgelerin kültürel alanlardan uzak olması sorununa karşı yeni dayanışma modellerini araştırma gibi nedenlerle 'aracılık' sıfatıyla harekete geçmişlerdir. Proje, 'çağdaş kültürel dayanışma ve kurumsal çalışma modelleri geliştirme' amacıyla mimarlar, plancılar, sanatçılar, aktivistler, öğrenciler ve mahalle sakinlerinin kolektif çalışmasına olanak sağlayacak biçimde geliştirilmiştir. Çalışmanın asıl yürütücüsü olan Oda Projesi, çalışmanın küratörlüğünü Nikolaus Hirsch ve Philipp Misselwitz'le birlikte üstlenirken, proje koordinatörlüğünü Ece Sarıyüz yapmıştır (Yıldız, 2013, s.20).

Projeye konu olan Gülsuyu-Gülensu Mahallesi, İstanbul'un Asya yakasındaki Maltepe Belediyesi'ne bağlıdır ve E5'in kuzeyinde yer alır. Yerleşim 1953-54 yılları ile başlamıştır. Muhtarlık statüsünü elde etmesi, sanayi için gerekli emek gücünün tetiklediği göçlerin başlaması, Otoyol, Singer, Otosan'da çalışan işçilerin gelmesiyle ile 1965 yıllarına kadar hızlı bir nüfus artışı görülür (a.g.e., s.11). Tunceli, Sivas, Erzincan'dan göç almış, projede mahalleden biri olarak yer alan Erdoğan Yıldız'ın tanımı ile "Alevi yoğunluğa sahip olması nedeniyle tercihini soldan yana yapmış" ulaşımı zayıf, kültürel olanaklardan yoksun bir gecekondu mahallesidir. 1970'lerde bölgede aktivist grupların ve dayanışma derneklerinin ortaya çıkmasının mahalle örgütlerini içeren güçlü bir kolektif ağın oluşmasını sağladığı anlatılmaktadır. Yıldız'a göre bölge; "birçok farklı kültürden (Alevi-Sünni, Türk-Kürt, Laik-Müslüman vb.) oluşmasına rağmen ülke genelinde yaşanan o yıkıcı çelişkileri yaşamayıp, tam tersine dayanışmacı, birlikte refleks göstermiş bir mahalle oluşumu"<sup>140</sup> göstermektedir.

---

<sup>140</sup> Bkz: 'Kültürel Aracilar ve Olası Etkileri Üzerine' söyleşi; Oda Projesi, Erdoğan Yıldız

Öte yandan coğrafi açıdan “Marmara Denizi ve Prens Adaları’nın manzarasını sunması, depreme karşı emniyetli bir bölge”<sup>141</sup> olma gibi avantajlı özellikleri ile 2004 yılından günümüze kentsel dönüşüm projelerinin odağında olur. “Maltepe E-5 Kuzeyi Nazım İmar Planı’na göre mahalledeki yapıların yerine pahalı kapalı siteler gelecek ve bölgede yaşayan 35.000 kişinin büyük çoğunluğu zorla yerinden edilecektir”. Gecekondu mahallelerinde kültürel oluşum genel olarak devlet destekli bir kültürel yapı sergilemez. Kültürel temsil aile, topluluk, din ve politika etrafında örgütlenmiş, mahalle dernekleri, politik örgütler, hemşehri derneklerini aracılığıyla gelişir. Kültürel Aracılar’ın böyle bir ortamda “kültürel manzaranın görünürlüğünü artırma”, “mevcut kültür olgusunu pekiştirmek için format ve platformlar oluşturma” ve “yurttaşların büyük çoğunluğuna yönelik olarak, kültürel katılımı ve kapsayıcı kentleşme” olanaklarını araştırmayı amaçladığı anlatılmaktadır. Dolayısı ile sorunsallaştırılan konular; yerinden edilme tehdidine karşı siyasi mücadelenin kültürel boyutunda “(öz)bilinçliliğin yaratımını da teşvik eden bir kültürel aktivizm iddiasını ortaya koyan “kent hakkı”nın kavramsallaştırılması”, “Türkiye iç göçünün kültürü ve bu göçmenlerin gecekondu mirasının tanınırlığı”. “kültürel temsil ve dağıtım formatı sorusu” olarak belirtilmektedir.<sup>142</sup>

Proje, Alman Allianz Kültür Vakfı’nın ve RHYZOM’un (Avrupa Birliği Komisyonu tarafından fonlanan yerel kültürel üretim katılım ağı ve yerel-ötesi yayılım projesi) desteğiyle gerçekleştirmiştir. Platform Garanti ve Garanti Galeri’nin ev sahipliğinde, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Städelschule Frankfurt’un katılımıyla yürütülmüştür.<sup>143</sup>

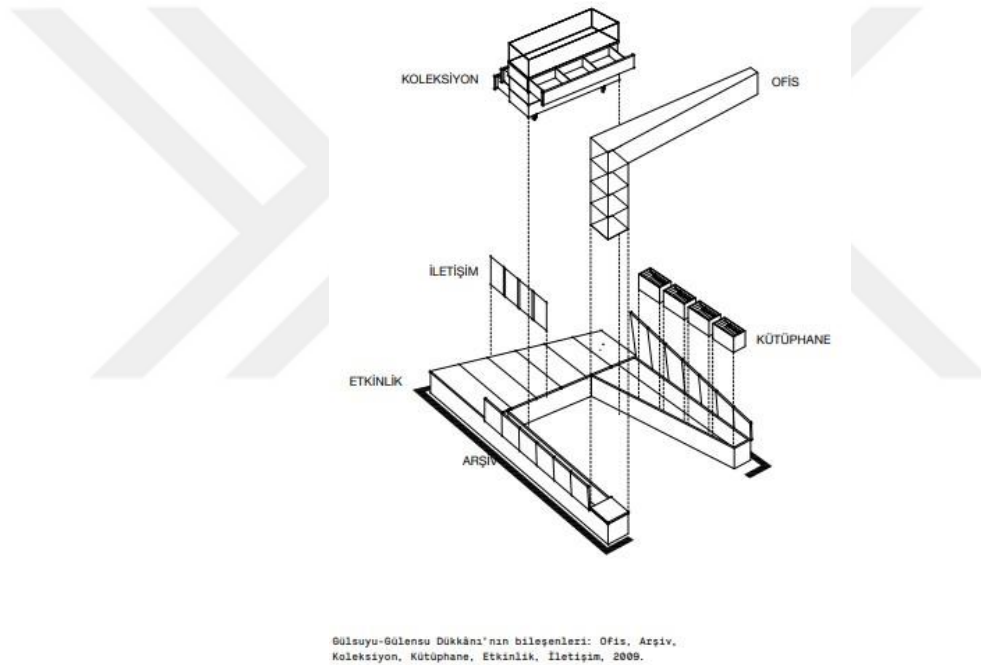
Oda Proje’sinin Galata’daki deneyimine baktığımızda yerleştikleri mahallede komşu olarak bulundukları ve ilişkilerin organik olarak geliştiği görülür. Benzer bir deneyimi yakalamak, karşılıklı ilişkilerin gelişmesi ve ortaklaşa projelerin yürütülebilmesi için mekan ihtiyacı ön plana çıkar. Mahallenin politik ayrımlarından bağımsız olma amacıyla bir

<sup>141</sup> Bkz: Selin Gürdere, ‘Kamusal Sanat’ta Farklı ‘Kamusallıklar’: İstanbul’daki Kamusal Sanat Çalışmaları Üzerinden Bir Okuma’ Yüksek Lisans Tezi, 2013

<sup>142</sup> Kültürel Aracılar 2019-2002, Hazırlayan, Oda Projesi, Merve Elveren, Onur Yıldız (SALT Araştırma ve Programlar) 2019 SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul) s.5

<sup>143</sup> 11. Uluslararası İstanbul Bienali Açılış Etkinlikleri kapsamında projenin sunumu ve panel yer almaktadır. (<http://11b.iksv.org/icsayfa.asp?cid=22&k1=dipnotlar&k2=etkinlikler>)

gecekondü kiralanır ve ‘Gülsuyu-Gülensu Dükkanı’ açılır. Frankfurt Städelschule ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi şehir bölge planlama bölümü öğrencileri mahalledeki kültür mekânlarının yapısını ve oluşumlarını araştırmış, Dükkan ve mahallenin etkinlik potansiyelleri çerçevesinde ‘ofis, kütüphane, etkinlikler, arşiv, koleksiyon ve iletişim’ gruplarını içeren bir yapı ortaya çıkmıştır. Dükkan yarı kurumsal yöntemleri barındırırken, “enformel olarak organize edilmiş bir yerleşim alanındaki yerel pratiklerle bağlantılandırıldığı, biçim ve biçimsizlik arasında müzakere eden bir yapı” ortaya çıkarmıştır (Kültürel Aracılar 2019-2002, Hazırlayan, Oda Projesi, Merve Elveren, Onur Yıldız (SALT Araştırma ve Programlar) 2019 SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul).



**Resim 80:** Gülsuyu-Gülensu Dükkanı bileşenleri

Gülsuyu-Gülensu Dükkanı ile mahalleliyle yeni bağlantılar ve karşılıklı ilişki biçimleri ortaya çıkarmak, “mahalle sakinlerinin fiziksel ve kültürel çevreleriyle daha güçlü bir biçimde özdeşleşmesine ivme kazandırma ve katılımcı bir yapı oluşturma” amaçlanır. İki yıl süren projede; ‘Çocukların Dilinde Zaferin Adı’, ‘Başka bir mimarlık mümkün mü?’ gibi atölye çalışmaları, ‘Cuma Sohbetleri’, ‘23 Nisan kutlamaları’, bienal gezileri, ‘Sözlü Tarih Projesi’ ve ‘Seyyar Vitrin’, ‘İşgal Altında Müzenin Ne Önemi Var?’ gibi çalışmalar yer almaktadır (<http://kulturel-aracilar.blogspot.com/> ).



**Resim 81:** Gülsuyu Güleusu Dükkanı, Seyyar Vitrin sergisi

‘Dükân’ın Uzun Süreli Misafirleri’ kapsamında Arjantinli sanatçı kolektifi Grupo Etcetera (1997) mahalleli ile uzun çay sohbetleri yapmış ve projelerinde ‘çaybardağı, şeker gibi gündelik nesneleri bir başka yere, bir başka kullanıma kaydırmayı’ araştırmışlardır. Çocuklarla atölye çalışması yaparlar ve ‘Çocukların Dilinde Zaferin Adı’ adlı performatif eylem düzenlenir. Atölye çalışmasında birlikte hayal kurma, birlikte dönüştürme gibi amaçlar görülür. Hazırlanan afişe dayanarak<sup>144</sup>, çay kaşığı zihinleri bulandıran bir araca, çay bardağı anıt evlere, şekerler lüks villaların tuğlalar olarak düşünülür.

<sup>144</sup> Bkz: <http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>



**Resim 82:** Dükkân'ın Uzun Süreli Misafirleri: Grupo Etcetera, Çocukların Dilinde Zaferin Adı, performatif eylem, 2010



**Resim 83:** Cuma Sohbetleri, Canan Şenol

Cuma Sohbetleri'ne eylem tasarımcısı Erdem Dilbaz ve Anadolu'da Yaşam Tüketim Kooperatifi, Derya Özkan, Yücel Demir, sanatçı Canan Şenol gibi pek çok isim ve grup katılır. Erdem Dilbaz, hak taleplerini topluluklara ve bireylere duyurmak için yenilikçi eylem tasarımı üzerine sohbet gerçekleştirir. Canan Şenol, Gülsuyu Sağlık Ocağı'nda hemşirelik yapan Sevim Şahin ile birlikte düzenledikleri sohbette toplumsal cinsiyet, iktidar alanlarındaki beden denetimi ve biopolitika kavramları üzerinden gerçekleştirdiği üretimlerini aktarır. Mahallede uzun süredir yaşayan Şahin, mahalledeki kadınlarla kurduğu ilişki üzerinden "Gülsuyu-Gülensu'da kadın olma" deneyimlerini paylaşır.

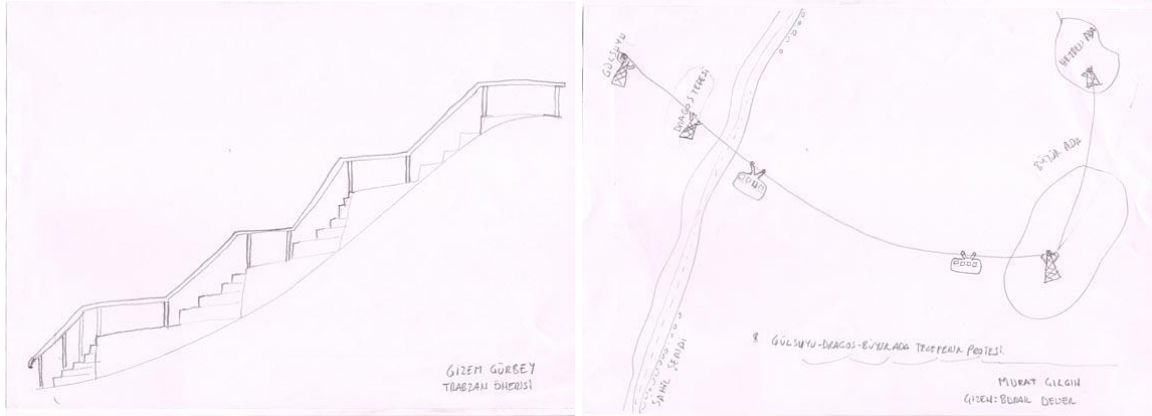


**Resim 84:** Dükkân'da Cuma Buluşmaları 11, “Değişen İstanbul Tahayyülleri”, Derya Özkan ve Yücel Demir. 2010.

‘Dükkân’ın Uzun Süreli Misafirleri’nden biri de sanatçı Burak Delier’dir. ‘Başka Bir Mimarlık Mümkün mü?’ projesi ile Mayıs ayı boyunca topladığı önerileri Aydın Kebap'ta sunmuştur. “Sergide yer alan basit eskizler, mimari öneri olmanın ötesinde mahallenin ihtiyaçlarına ve özlemlerine işaret ediyor”. Mimarlık ve devlet ilişkisinde, mimarlığın sermayenin düzenleyici aracı olarak işlevine karşı gündelik ihtiyaca karşı alternatif çözümler birlikte araştırılır. Düzenlenen atölyede mahalleli çizim yaparak kendini ifade eder. Mahalleli mobese kamerası şemsiyesi, trabzan ve teleferik gibi gündelik ihtiyaçları karşılamaya yönelik önerilerde bulunmuşlardır.



**Resim 85:** Dükkân’ın Uzun Süreli Misafirleri: Burak Delier, Başka Bir Mimarlık Mümkün mü?, Proje kapsamında yapılan çalışmalarda mahalleliden gelen bir öneri, “Mobese kamerası şemsiyesi”. 2010.



**Resim 86:** ‘Başka Bir Mimarlık Mümkün mü?’ proje önerileri kaynak:



Dükkan'da 23 Nisan etkinliği. 2010. Fotoğraf: Seçil Yılmaz.

**Resim 87:** 23 Nisan etkinliği

‘Sözlü Tarih Projesi’nde ise amaç mahallenin belleğinin kaydedildiği ve paylaşıldığı bir platform oluşturmaktır. "Kişilerin tarihi ile mahallenin geçmişi ve olası geleceğini, farklı sosyo-ekonomik ve kültürel çevrelerden gelen mahalle sakinleriyle yapılan bir dizi video röportaj ile belgeleme niyetini taşıyor". Oluşturulan belgelerin erişimi ve amacı dışında kullanımını önlenmesi mahalleli ile birlikte tartışılan konular arasındadır. Erdoğan Yıldız ve Oda Projesi’nin hazırladığı ‘Kendi Sesinden Gülsuyu Gülsuyu’ adlı kitapta röportajlar yer almaktadır.

Projenin bütün etkinliklerini bu teze aktarmak mümkün olmasa da Katılımcı Sanat örneklerinin bazılarına yer verilmiştir. Görüldüğü gibi çalışmalar bireysel olarak değil, mahalle sakinlerinin duygu ve düşüncelerini odağa alan bir yapı sergiler. Bu anlamda

mahalle kendi kültürel tarihini, birikimini kendi sesinden anlatma olanağı bulur. Projenin ardından 2019’da yaptığı değerlendirmede Erdoğan Yıldız şunları ifade eder:

*“Bugün Gülsuyu-Gülensu mahallesine baktığımızda hâlâ muhtarları, dernekleri, yürütmeye çalıştığı ‘Mahalle Komisyonu’ mekanizmaları ile gerek ilçe belediyesi ile yürüttüğü, gerekse İBB, meslek odaları, akademi çevreleri ile yürüttüğü çalışmalarda; kimsenin mağdur edilmediği, kendi rızası dışında mahalleden sürülmediği, TOKİ bloklarına mahkûm edilmediği bir planlama ve imar sürecinin mümkün olduğunu, bu çalışmanın ete kemiğe büründüğünü, mümkün olabileceğini göstereceğimiz bir eylemin içindeyiz”*(Kültürel Aracılar, 2019-2009, s.43).

Burak Delier kendi deneyimlerinden de yola çıkarak katılıma dayalı çalışma programları ile ilgili şu saptamalarda bulunur:

*Katılıma dayalı, alternatif bilgi doğuracak çeşitli sosyal platform ya da kurumsal projeleri tartışırken, başarısını ya da başarısızlığını tartışmaktansa, yaşanan deneyimi aktarmanın, soyut olarak kurgulanan ile somut olarak yaşanan arasındaki farkları ortaya koyarak düşünce süreçlerine dalmanın asıl mesele olduğunu düşünüyorum. Projenin sonucunda ortaya çıkan üretimler talidir ve deneyimi asla temsil edemezler. İnanyorum ki farklı sosyal öznelliklerle ilişki kurmaya yönelik birçok “başarılı” formel ya da enformel girişim sonuçsuz kalmış gözükmemektedir ya da hiç gözükmemektedir. Bu anlamda süreç içinde ortaya çıkan sorunlar, üzerine düşünmemiz gereken ve bir şeyler inşa etmekte kullanacağımız asıl materyaldir. Paradoksal gözükse de, her şeyin aktığı, olumlulukla dolu, hayal ettiğimiz katılımın gerçekleştiği platformlar içlerinde baskıcı ve kısıtlayıcı bir program barındırırlar. Buna karşılık sorunlar, sınırlar, kopmalar, başarısızlıklar, hayal kırıklıkları, tıkanmalar ise ortaya çıkmakta olan potansiyelin nüvelerini taşırlar”* (Delier, 2016, s.95).

Bu çalışmanın iki yönüne baktığımızda bir tarafta temelde neoliberal politikalar içersinde yer alan kültür kurumları diğer tarafta politik bir geçmişe sahip mekan görülmektedir. Irmgard Emmelhainz, neoliberalizmin sanat üretimi alanında özelleştirme anlamına geldiğini, sanat ve kültürün neoliberalizmin koşulları altında dengeleme, iyileştirme, kalkındırma, çatışmayı bastırmanın ve uzlaştırmanın araçları olarak kullanıldığını ifade eder. Dolayısıyla kamusal meseleler üzerinde kendi bakış açılarını yaydığını ve artı-değer yarattığını belirtir. ‘Demokratikleştirme’ vurgusu bu anlamda ön plana çıkar. Azınlık kimliklerin temsiline, toplumsal meselere yönelik sanatsal girişimlerin art-değer yaratma çerçevesinde geliştiğinin altını çizer.

Delier bu durumu Türkiye özelinde değerlendirir:

*“Günümüz neo-liberal iktidar mantığının sermaye akışına sorun çıkaran, toplumun müdahale aracı niteliğindeki her türlü kuruma(buna devlet de dâhil) karşı düşmanlığı hesaba katıldığında, müdahale etme potansiyeli taşıyan yeni aracı kurum modelleri üzerine düşünmenin gerekliliği de bir o kadar aşikâr. Özellikle Türkiye gibi ailesel, cemaatsel/dinsel ve etnik kimlikler üzerine oturan çeşitli en/formel kurumlar dışında toplumsal grupların ve kişilerin özneleşmesine hizmet edecek hiçbir yapının yeşeremediği bir ülkede alternatif aracı kurumlar acil ve can yakıcı bir mesele olarak ortaya çıkıyor” (Delier, 2016, s.102).*

Görüldüğü gibi kültür edüstrisinin yayılmacı politikaları çerçevesinde planlanan Kültürel Aracılar projesi kentin marjinalleştirilmeye çalışılan ve sol bir kimlikle kuşatılmış bir mahallesinde çağdaş kültürel dayanışma ve kurumsal çalışma modelleri geliştirme amacıyla gerçekleştirilir. Çalışma modelinde sözü ötekine bırakırken, yerel kültürün kendi tarihsel geçmişinin bir kültürel değer olarak kayıt altına alınmasına yardımcı olur. Bu küreselleşme amaçları doğrultusunda kültürel bir sermaye yaratma biçimi olarak kabul edilirken, paylaşımcı, katılımcı, demokratik ve kolektif üretime dayalı sanat anlayışı buna aracılık eder konumdadır. Fakat salt sanat çalışmaları değerlendirildiğinde katılımcı için dönüştürü ve öğretici bir deneyim olduğu yadsınamaz.

#### **4.1.3.3.3 Kamusal Alanda Karşılaşmalar**

Kapitalist yaşam koşulları bireyi kendi üretimine olduğu kadar, belirlediği dinlenme ve çalışma saatleri ile çoğu zaman belli bir rotayı izleyen gündelik rutine hapsederek bulunduğu şehre de yabancılaşmasına yol açmaktadır. Türkiye’de çoğu zaman devletle ilişkili bir kavram olarak algılanan kamusal alanlar, bu rotada görünmez alanlara dönüşerek barındırdığı potansiyelden uzaklaşmış gibidir. Oysa kamusal alanın aktif kullanımı toplulukların kendiliğinden oluşmasında önemli bir etkidir. Nişantaşı Cumhuriyet Parkı içerisinde gerçekleştirilen ‘Park: Bir İhtimal’ adlı sergi Can Altay tarafından oluşturulur ve kamusal alan – gündelik hayat ilişkisi, bu alan içinde görünmeyen bireylerin ve kentin doğası ele alınır.

Altay’ın ifadesine göre sergi; “yaşamsal olanı doğru dürüst barındıramayan kamusal alan iyice kapanırken, muhteviyatı itibarıyla kompleks bir ekosistem olan “kent” ve onun alt-

kozmosu olarak “park”ı anlayarak, başka bir ihtimal üzerinden yeniden üretme” amacını taşımaktadır. Bu anlamda proje kent sakinlerinin katılımı üzerinden şekillenmeye açıktır. Sergide ‘kamusal alanın yaşama dâhil edilmesi’ ve ‘kentin ekolojisi’ ele alınırken, çoğu zaman görünmez olan geçimini parktan sağlayanların, gündelik etkinliklerini sürdürenlerin ve burada ikamet edenlerin hikayelerine de yer verilir. Sergi uzun bir sürece (Mayıs 2010 ve Ocak 2011) yayılmıştır. Proje ekibinde Özgür Atlagan, Onur Ceritoğlu, Elif Kılıç, Nihan Somay, Ateş Uçul gibi isimler yer alırken, Nils Norman, Ceren Oykut, Sinek Sekiz davetli sanatçılar olarak katılmışlardır.<sup>145</sup>

Öncelikli olarak proje için “parkın doğasına, dokusuna, ve barındırdığı kentsel akışlara dair tespitleri” ile “müdahaleler”, “geçici mimari elemanlar” ve “faaliyetler /performanslar” olarak üç ana öge belirlenmiştir. Çalışmalar bu çerçevede geliştirilir. Aşağıda projede yer alan birkaç çalışmaya yer verilmektedir. Projede yer alan ‘Ahşap Tünek<sup>146</sup> çalışması sergi parçalarını bir arada tutan, park ziyaretçilerinin kullanımına uygun “heykel/mimari eleman/park mobilyası” olarak kurulur. Bu çalışmanın ziyaretçileri buluşturan bir arenayı oluşturduğu, açık uçlu kullanım olasılıklarını barındırdığı söylenebilir.



**Resim 88:** Ahşap Tünek, Fotoğraf, Laleper Aytek

<sup>145</sup> Bu bölümde, sergi katalog metnin de yer aldığı; ‘Park: Bir İhtimal [Hatırlama] (2017)’ araştırmasından faydalanılmıştır. Hazırlayanlar: Can Altay ile Vasıf Kortun ve Merve Elveren, SALT Araştırma ve Programları.

<sup>146</sup> Can Altay ile Onur Ceritoğlu, Elif Kılıç, Ateş Uçul tarafından hazırlanmıştır.



**Resim 89:** Ahşap Tünek, Fotoğraf, Laleper Aytek

Genel olarak park gibi kamusal alanlar tarımsal üretimle yanyana getirilmeyen bir durumdur. Oyun, gezme veya dinlenme amaçlı kullanımla sınırlandırılmış bir yapıya sahiptir. Sinek Sekiz, “parkın tahayyülünde pek yer almayan “tarımsal üretim”leriyle; geçmişten çok öğrenen ama bugünün ve geleceğin gereksinim ve anlayışına uygun, kendi kendine yeten ve “su”dan başka bir bakım gerektirmeyen, ilaçsız, desteksiz bir küçük bostan” oluşturur. ‘Kent Bostanı’ adını alan çalışmada “domates, patlıcan, biber, salatalık, mısır, fasulye, bamy, marul, dereotu” yetiştirilir. Amaç; “kent içi tarım fikriyle parklar ve benzeri kamusal alanlardaki üretim olasılıkları üzerine yeni sorular önermektir”. Sinek Sekiz grubu, bu çalışmada sürdürülebilirliğin bu süreçte parkla ilişki kuran katılımcıların ilgisi ve desteği ile sağlandığını belirtir. Ortaklaşa üretime ve tüketime açık bir bostandır.



**Resim 90:** Kent Bostanı

Nils Norman’a ait ‘Kamusal Çalışma ve Oyun Alanı Heykeli İstanbul’ adlı heykel, ‘kamusal açık alanlar için bir oyun/çalışma birimi prototipi’ olan bu yapı; kompost ünitesi, ocak ve çatısında bulunan bir ekim alanından oluşur.

*“Tasarım bünyesinde beş ana kavramı barındırmaktadır. Bunlar, oyun, çalışma mekânının organizasyonu, Kendin-Yap ekotasarım, savunmacı sokak mobilyası ve kamusal alandır. Yeni bir tür yaratıcı endüstri çalışma birimi, kamusal heykel ve sokak mobilyası için absürt bir prototip yaratılmaktadır. Çalışma alanını kamusal alana genişletirken modern fabrika uzamını parkın kamusal uzamıyla birleştirmektedir.”<sup>147</sup>*



**Resim 91:** Kamusal Çalışma ve Oyun Alanı Heykeli İstanbul

<sup>147</sup> ([https://saltonline.org/media/files/park\\_bir\\_ihtimal\\_hatirlama\\_scrd.pdf](https://saltonline.org/media/files/park_bir_ihtimal_hatirlama_scrd.pdf)).

‘Kent Bostanı’ ile bu çalışma katılımcının tarımsal üretim-tüketim ilişkisini sorgulamasının önünü açarken, uygulama olanağı sağlaması ile farklı bir kamusallığın da mümkün olabileceğine işaret ettiği söylenebilir.

‘Dinle-Gez’ çalışması Özgür Atılgan, Nihan Somay ve PARK grubu tarafından gerçekleştirilir. Bu çalışmada seyyar satıcı, çay bahçesi sahibi, bölgede ikamet edenler, proje uygulayıcıları gibi park sakinlerinin ses kayıtları parka gelenler dolaşırken dinlemeleri için mp3 oynatıcılar kullanılarak hazırlanır. Çoğu zaman gündelik hayatta yer edinen ama farkına varılmayan ötekinin hikayesini katılımcıya ulaştırır. Hikayelerden bazıları şöyledir:

*“Çakır – Kuş Yemi Satıcısı: Kar yağarsa, yağmur yağarsa burada değilim ama diğer günler buradayım. İşte selpak, diş fırçası, kuş yemi, sakız, topitop, aklına ne gelirse var. Ama tabii şu anda işler durgun; durgun olduğu için de insanın neşesi olmuyor.... Ama işte çorbamız kaynıyor.*

*Aydın Özdoğan – Çay Bahçesi Sahibi / Girişimci: Onlar bana kalmış bir şey, ben kendi imkânlarımla bir şeyleri güzel bir seviyeye getiriyoruz. Nostalji, otantik olsun, insanların haz duyabileceği, işte sanat müziği gibi... Öyle şeyleri sevdirmeye çalışıyoruz...*

*Yıldız Hanım – Nişantaşı Civar Sakini: Çocuklarımız küçükken çıkardık, bir dolaşırdık. Ama son senelerde bakım daha iyi. Ama dediğim gibi, seneler geçtikçe kırsal kesimden çok geliş oldu, dolayısıyla ortam değişti.*

*Türkan ve Mert Muhammed – Civar Sakini [03:04] Patlıcan diktim, fesleğen diktim... İrem Abla bana “Domatesler çıktığında, büyük bir tanesini sana vereceğim” demişti, “...çünkü senin de bize yardımın dokundu”*

Bu çalışma ile amaçlanan “sosyal çeşitliliği şehrin pek çok yerinden daha iyi bir şekilde bünyesinde barındıran parkın kolektif bilincine dair ipuçlarının takip edilebilmesine yardımcı olmaktır”.

Proje, küreselleşmenin tahakkümü altındaki kurumsal desteğine rağmen kent insanını yeni bir kamusallık fikri ile tanıştırır. Toplumsal dayanışma biçimlerinde kamusal alanı dönüştürmede ‘kent bostanı’ örneğinin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca şehrin merkezinde bireyin çevrelendiği alana ve diğerlerinin yaşamına dair farkındalığını geliştirdiği söylenebilir. Katılımcılar üretimi ve tüketimi deneyimlediği kadar kendi sesi ile

de varlık göstermişlerdir. Bu anlamda kent insanına yüklenen edilgenliği kırma ve biraradalığı sağlama yönünde olduğu görülmektedir.

#### 4.1.3.3.4 Dayanışmalar, Mahalle Evleri

Dayanışmalar ve Mahalle Evleri toplumsal hareketlerin sürecinde ortaya çıkan ve sürekliliğinde etken rolü olan oluşumları bir araya getiren yapılardır. Bu bölümde ‘Gezi Parkı Olayları’ olarak adlandırılan süreçte ortaya çıkan Yeldeğirmeni Dayanışması’na ve Caferağa Dayanışmasına yer verilmekte, dolayısıyla sürdürülebilirliği sağlamaya yönelik sanatsal etkinliklerini düzenledikleri mahalle evi/işgal evlerine yer verilmektedir.

Gezi Parkı Olayları, Taksim Gezi Parkı’nda (İstanbul’da) ağaçların sökülmesine tepki niteliğinde bir çevre hareketi olarak 27 Mayıs 2013 tarihinde başlamıştır. İstanbul Büyükşehir Belediyesi’ne ait olan Taksim Meydanı’ndaki Gezi Parkı’nda, “Taksim Yayalaştırma Projesi” kapsamında Topçu Kışlası’nın yeniden inşa edilmesine karşı parkta çadırlar kurularak pasif bir direniş olarak başlamıştır. 29 Mayıs’ta emniyet güçlerinin parktaki insanlara karşı başlatmış olduğu şiddetli müdahale ve devamına ana akım medyada yer verilmezken, sosyal medya aracılığı ile yayılmıştır. Dolayısıyla bu durum iktidardaki Adalet ve Kalkınma Partisi’nin politikalarına karşı olan farklı kimlik gruplarını da harekete geçirmiş ve ülke çapında protestolar ortaya çıkmıştır. “Gezi parkında kendilerini öncelikli olarak çevreci, feminist, Kemalist, Kürt, Alevi, kapitalizm karşıtı Müslüman, spor kulübü taraftarı, öğrenci, seküler eğilimli milliyetçi olarak tanımlayan farklı kimlikli gruplar bir arada demokratik bir dayanışma sergilemişlerdir. Bu dayanışma kemikleşmiş kimlik tanımlarının kırılmasına ve bu değişik görüşlü grupların protesto süreci içinde birbirlerini tanımlarına olanak vermiştir (Arat, 2013: 2).”<sup>148</sup>

Ali Akay, bu durumu Türkiye siyasi tarihinde daha önce yaşanmamış, yeni bir sosyal ve siyasal pratik olarak tarif eder. “Moleküler bir mücadele minör bir politikayla

---

<sup>148</sup> Bkz: Doç. Dr. Yavuz Bozkurt, Uzm. Reha Bayansar, ‘Yeni Toplumsal Hareketler Çerçevesinde Çevreci Hareket Ve Gezi Parkı Olayları’, Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi - Cilt:14 Sayı:2 (Mayıs2016)

kesişmekteydi. Bu özellikle Deleuze ve Guattari ile Foucault gibi düşünür ve filozofların 1960 ve 1970’li yıllarda kuramsallaştırdıklarıyla bir bağ oluşturmakta” olduğunu anlatır. Protestoların sosyal medya üzerinden gelişen biçimine baktığımızda “denetim toplumu ve enformasyonu yaymaya yarayan ağların yatay mücadelenin bir parçası olarak önemi(ne)” vurgu yapar. Çünkü toplulukları bir araya getiren organizasyon ve duyurusu bu mecralar üzerinden gerçekleşir (Akay, 2013, s.6).

Kadıköy, Beşiktaş, Okmeydanı, Kartal ve Maltepe gibi semtlerde başlayan forumlar Taksim’de toplanma zorluğuna karşı dayanışma biçimlerini ortaya koymuştur. Bu tip dayanışmalarda yatay bir örgütlenme çabası görülür. Bu anlamda sol siyasetin bazı parti üyelerinin fikir ayrılıkları yüzünden dayanışmalarda etkin olmalarının önüne geçilmiştir. Akay’ın da belirttiği gibi oluşumda yatay bir hiyerarşi söz konusudur.

Dayanışma biçimleri parklarda veya meydanlarda yapılan forumlarla ortaya çıkmıştır. 68 Kuşağı döneminden de tanıdık gelen forumlar benzer şekilde ortak karar alma, kolektifliği ve uygulamaları içermektedir. Hava koşullarından doğabilecek dağılmayı önlemek ve devamlılık ihtiyacı ile mekan arayışına girilmiştir. İşgal Evleri örnekleri ortaya atılır. “Squatlar/işgal evlerinin ilk örnekleri 1960’larda Avrupa’da görülür. 2010’lu yıllarda küresel “Occupy! (İşgal Et!)” hareketi ile birlikte, squatters/işgal evi hareketi yeniden görünürlük kazanmıştır. Hareket neo-liberal ekonomi politikalarına karşı gelişir ve bu eleştirisini özel mülke ait binaları yasal olmayan yollarla işgal ederek yapmaktadır. Söz konusu binalar, devlet ve piyasa mekanizmalarının dışında kalan kamusal ve alternatif mekânlar olarak yeniden yaratılmaktadır.”<sup>149</sup>

Yeldeğirmeni Dayanışması ilk toplantısını 14 Temmuz 2013’da yapmıştır. Ağustos ayında ortak bir kararla mahalledeki özel mülke ait, metruk bir binayı işgal etmiş, kapı ve pencereleri onararak ortak kullanım alanı olarak açmıştır. 13. İstanbul Bienali’ne alternatif olarak düzenlenen Bienal’e polisin ‘davetsiz’ gelişi İşgal Evi’nin geniş kesimlerce bilinmesini sağlamıştır. İşgal Evi’nin ilerleyen süreçte popülerleşmesi, toplulukların ortak karar alma süreçlerini etkiler. Bu anlamda İşgal Evi yeni katılımcıların etkisi ile Don Kişot

---

<sup>149</sup> Detaylı bilgi için: Gülmelek Doğanay, ‘Avrupa’da İşgal Hareketlerinin Kapsamı ve Türkiye Örneği: Don Kişot Sosyal Merkezi’, Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 2, Eylül 2016

Sosyal Merkezi<sup>150</sup> olarak anılmaya başlanmıştır. Dayanışma içinde yapılanma biçimine dair çıkan ayrılıklar ilerleyen süreçte bazılarının forumlara işgal evi dışında devam etmesine neden olmuştur. Dayanışma 27 Mayıs 2016 tarihine kadar devam etmiştir (Yeniden İnşa Et, 2020).

Caferağa Dayanışması, Yoğurtçu Parkı'nda düzenlen forumlarla temmuz 2013'te ortaya çıkmıştır. Bu forumlarda mahalle meclisleri, sokak meclisi oluşturma fikirleri tartışılmıştır. Bu anlamda mahalle meclisi ve sokak gönüllüleri kurulur. Kış ayından etkilenmemek, etkinlikler düzenlemek ve dağılmayı önlemek için “Hacı Şükrü Sokak'ta boş duran ve mülkiyeti hazineye ait 14 numaralı bina” işgal edilir ve Caferağa Mahalle Evi adını alır.(11 Ocak 2014). Mahalle evinde, 9 Aralık 2014'te polis tarafından dağıtıla kadar forum ve ondan bağımsız işleyen atölyeler ve etkinlikler gerçekleştirilmiştir.

‘Yeniden İnşa Et, Caferağa ve Yeldeğirmeni Dayanışmaları Yatay Örgütlenme Deneyimi’ adlı kitabının yazarlarının<sup>151</sup> ortak görüşü, “dayanışmaların kendilerine has politik repertuvarının temelinde yatan, yapıların sadece mevcut adaletsizliklere karşı bir protesto olarak kalmaması, hayallerin hayata geçirilmesi motivasyonudur” (a.g.e., s.49).

Dayanışmalar gündemlerinde yeni bir kamusal talebi ile sokak ve mahalle kültürünü dönüştürme çabası görülmektedir. İşgal evlerinin tadilatı dışında sokakların boyanması, bostan yapılması, kütüphane kurulması, Moda'da bazı sokaklardaki gürültü ve içki sorunu, maddi olanaklardan yoksun mahalleliye destek, otoprak sorunu, sokak hayvanları, yerel üreticileri destekleme ve esnafla dayanışma ziyaretleri yapmışlardır. Osmangazi İlkokulu'nun kapatılma kararına karşı imza kampanyası, okulun 100. Yıl Şenliği'nin düzenlenmesi, Yeldeğirmeni'nde bulunan Çocuk Esirgeme Kurumu'nda kültürel faaliyetler gibi geniş bir yelpazede etkinlikler ortaya çıkmıştır.

<sup>150</sup> Don Kişot Sosyal Merkezi facebook hesabı altında toplanan kişilerce kapının kırılarak içeri girilmesi ve var olan yapının değişimi olarak anlatılır. Bkz: ‘Yeniden İnşa Et, Caferağa ve Yeldeğirmeni Dayanışmaları Yatay Örgütlenme Deneyimi’ 2020.

<sup>151</sup> Alper Yılmaz, Bertan Toydemir, Cem Keskin, Ceyhan Yıldırım, Evren Kocabıçak, Emrah Elhan, Fırat Seymen, Gözde Kalyoncu, Haşim Kılıç, Kadim Fırat, Melis Özbakır, Murad Mıhçı, Necdet Ülker, Nurgül Bulut, Nurgül Elhan, Özgür Sertaç Günay, Turan Yıldırım, Üzeyir Uludağ, Volkan Bulut, Kadıköy Kent Dayanışması, Kadıköy Kooperatifi, Karşı Lig



**Resim 92:** Don Kışot Sosyal Merkezi



**Resim 93:** Bombalara Karşı Sofralar etkinlik afişi



**Resim 94:** Duvar resimleri

Mahalle evlerinde resim, hareket, fotoğraf, ritim, fanzin ve felsefe atölyeleri gibi pek çok atölye düzenlenmiştir. Ortaya çıkan sonuçlar alternatif Bienal etkinliği olarak sergilenmiştir. Amsterdam Sanat Okulu öğrencileri de sanatsal çalışmalar yapmışlardır. ‘Başka bir dünya mümkün’ sloganıyla yaşamın her alanında bir dönüşüm amaçlanır. Tüketim kültürüne karşı takas pazarları ve yemek organizasyonları ortak bir şekilde düzenlenir. Sanatçılar stencil tekniği ile mahallenin portrelerini duvarlara aktarmış ve polis müdahalesinde hayatını kaybeden gençlerin portreleri duvarlara resmedilmiştir. Performans sanatçıları sokakta gösteriler yapmışlardır.



**Resim 95:** Performans



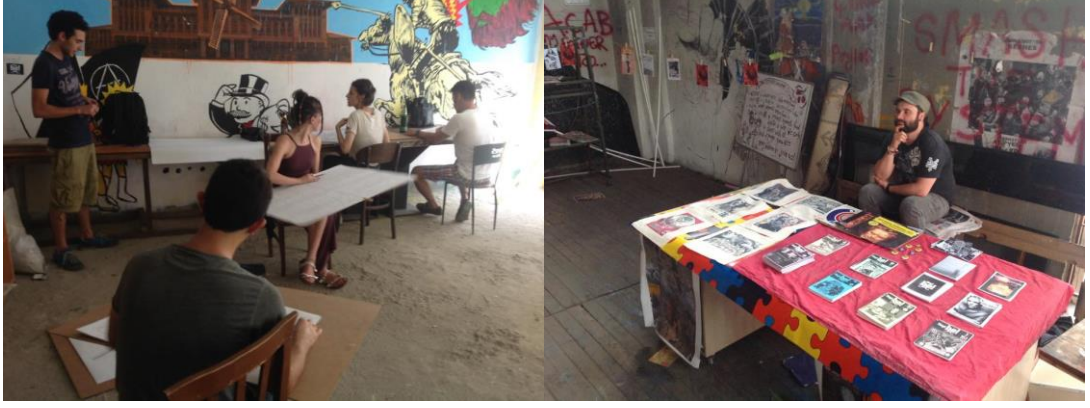
**Resim 96:** Felsefe Semineri



**Resim 97:** Hareket Atölyesi 22 Eylül 2014 Hareket Atölyesi



**Resim 98:** Sergi afişi ve sergiden görünüm



**Resim 99:** Atölye çalışmaları ve fanzin sergisi



**Resim 100:** Caferağa Mahalle Evi



**Resim 101:** Caferağa Mahalle Evi

Yunanistan, İspanya, İtalya, Almanya, Bulgaristan ve Hollanda gibi ülkelerdeki işgal evleri dayanışmalarını kapsayan ‘Agora 99’ topluluğu gibi benzer arzuları paylaşan konuklar ağırlanmış, direniş yöntemleri üzerine panel ve söyleşiler düzenlenmiştir. NO TAV da İtalya’daki neoliberal uygulamaları ve direniş biçimlerini katılımcılarla paylaşmıştır. Jacques Ranciere, Monokl Yayınevi’nin filozoflarla buluşma projesi kapsamında İstanbul’a geldiğinde Don Kişot işgal evinde ilk gün estetik, ikinci gün Gezi direnişi hakkında katılımcılarla söyleşi yapmıştır. Michael Hardt’ın ise direniş süreci hakkında izlenim için geldiği, katılımcılarla söyleşi yaptığı, sürecin işleyişine, süreklilik yöntemlerine ve demokrasiden ne anlaşıldığına dair katılımcılara sorular sorduğu aktarılır (a.g.e., s.164-67).



**Resim 102:** Jacques Ranciere Don Kişot işgal evinde

Görüldüğü gibi dayanışmalar demokratik, katılımcı, ortaklaşa karar alınan yatay bir hiyerarşik oluşum sergiler. Bu anlamda sanat pratikleri de dayanışmaların biraradalığını sağlama, kamuoyu oluşturma ve sürekliliğinde etkin role sahiptir.

#### 4.1.3.3.5 Performans

Performans Sanatı, sanatçının seyirciye yönelik gösterisini içerdiği gibi, izleyici ile fiziksel biraradalığı amaçlayan görsel sanatçılar tarafından da tercih edilmektedir. Bu bölümde iki görsel sanatçının çalışmasına yer verilmektedir. Nilbar Güreş (d.1977) ve İnel İnal'ın (d.1969) performanslarında izleyicinin konumu ve tavrı ele alınmaktadır.

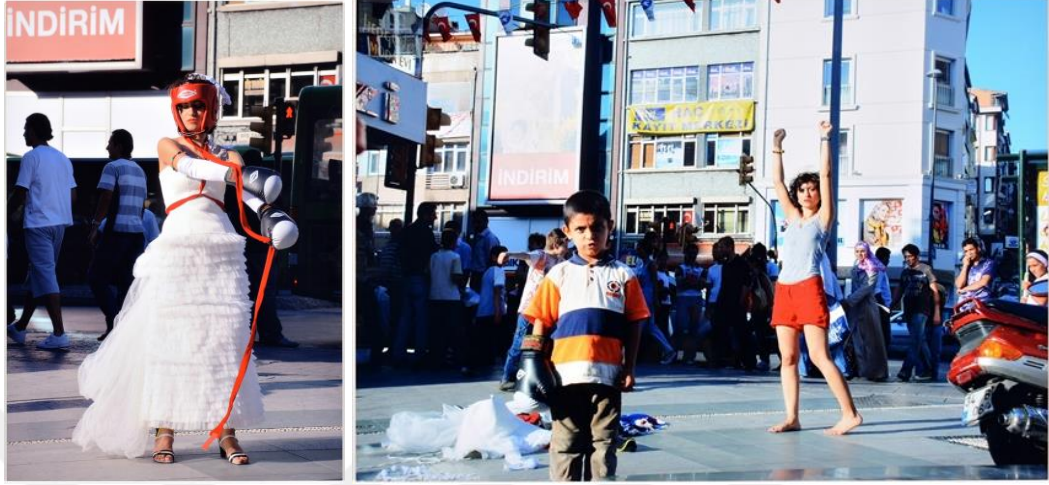
Çalışmalarında toplumsal cinsiyet ve kültürel kimlik üzerine yoğunlaşan Nilbar Güreş'in sanat pratiği performans, video, heykel, enstelasyon, fotoğraf ve kumaş üzerine karışık teknik kolaj gibi farklı medyumları kapsayan çeşitliliktedir. Güreş, 2013 yılında Hilde Goldschmidt ödülünü, 2014'de Otto Mauer ödülünü, 2015 yılında Avusturya'da beşinci kez düzenlenen Belvedere Contemporary (BC21), ve 2018 yılında Londra Sanat Fuarı'nda De'Longhi Art Projects Sanatçı Ödülü'nü kazandı. 2012 yılında, Avusturya Hükümeti'nin desteğiyle, New York'ta bulunan International Studio & Curatorial Program misafir sanatçı programını tamamladı. 2014 yılında Lutetia Building, FAAP'ın Sao Paulo'daki misafir sanatçı programına katıldı." Sanatçı önemli bienallere ve sanat fuarlarına katılmıştır.<sup>152</sup> Nazlı Pektaş, Güreş'in çalışmalarını şu şekilde özetler:

*"Ev, aile, sokak, kapı, dikiş, kumaş içgüdüsel bir ritimle her bakanın hayal gücüne kalmış bir özgürlükte yeniden kurgulanıyor Nilbar Güreş'in işlerinde. Özne hep kadın yan roller ve şeyler hep o kadının haline odaklanıyor. Bu gözlerini dikmiş odaklanma gözlem gücünün derinlemesine yaptığı kazıdan geliyor. Bir şairinki gibi metaforlarla yüklü dili, esas konuyu hep kendine soruyor. Bir kadın sanatçı olarak Nilbar'ın üretimi asla eril dilin dikenli telleri ya da tekeline takılan dışıl üretimlerden değil. Kürtlük, Türklük, dindarlık, Rumluk gibi çocukluğunun içinde geçtiği koridorlardan beslenirken koridorlarının içindeki kadın, Nilbar'ın bildiklerini yeryüzüne salıyor. Bu olan bitenden bağımsız bir salınım. Kültürel ve coğrafi olanı ıskalamadan kendi mekanını yaratarak görünürlüğe kavuşan ve kendi gerçekliğini kendi yaratan bir anlatı onunki. Bu gerçekliğin içinde karşımıza çıkan kadın ya da kuir varoluş, hakikati aramak yerine kendi dış dünyalarını kurmak üzere orada. Fotoğraf performans resim heykel ya da video hepsi Nilbar'ın yarattığı hakikatin içinde bir mücadele alanı" (Nazlı Pektaş, Artunlimited, s.Eylül-Ekim sayı:53, 2019, s. 92).*

Güreş, sosyal eşitsizlik, cinsiyet rolleri, kültürel kimlik kodlarını nükteli biçimlerde çözümler ve geleneksel olana dair eleştirini şiirsel bir dile dönüştürür. 2008 yılında

<sup>152</sup> Bkz: <https://www.martinjanda.at/en/artists/nilbar-gueres/biography/> <http://www.galerist.com.tr/tr/nilbar-gures>,

Üsküdar, Kadıköy, Beşiktaş ve Fatih semtlerinde ‘Bilinmeyen Sporlar’ performansını herhangi bir izin almadan kamusal alanda gerçekleştirmiştir.



**Resim 103:** Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, performans, Fatih, 2008



**Resim 104:** Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, performans, Fatih, 2008

Fatih'teki performansında üzerinde bir gelinlik, boks eldiveni ve kaskı vardır. Üzerindekileri soyunurken görülür. İzleyiciyi kendisine yardımcı olmaya davet eder. Soyunma eyleminin ardından bir boksör çıkar. Kadıköy ve Üsküdar'daki performansında ayağının altında duran altın yıldız süslemeli Almanca hikaye kitabı, üstünde sporcu şortu ile koşu yarışlarındaki başlangıç pozunu sergiler. Beşiktaş'ta ise meydanda üstünde güreşçi mayosu kalana kadar soyunur.



**Resim 105:** Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, performans, Kadıköy, 2008



**Resim 106:** Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, performans, Üsküdar, 2008



**Resim 107:** Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, performans, Beşiktaş, 2008

Güreş, bu performansların “kamu mekanında bu tür bir eyleme hazırlıksız insanların tepkilerini ölçmek ve bu alanı kısa bir süreliğine etkisi ve işgali altına alan performatif bir durumun açığa çıkarabileceği durumu sınavan eylemler” olduğunu ifade eder.<sup>153</sup> Kullandığı objeler provokatiftir. İzleyici kullanılan objelerin çağrışımlarına göre tepki vermiştir. Kadıköy’de kullandığı kitabın Kuran’ı çağrıştırmamasından dolayı sert reaksiyon aldığını ifade eder. Fatih’teki performansı için: “Mini etekle dolaşmanın anayasada ve toplumsal düzende tahrik unsuru sayıldığı bir ülkede, üzerinizdekileri oradan gecen insanlara size dokunarak çıkarttırmaya kalkışmak, bu durumun çarpıklığını insanlara düşündürmeye zorlayan bir aksiyon. İnsanların tesadüfen rastladıkları bu durumu çevrelerindekiyle hayretle anlatmaları, hem kadınların duyulması gereken istemlerini meşrulaştıracak, hem de söz söyleme cesaretini yaygınlaştıracığını düşünüyorum” diye anlatır. Güreş’e göre:

*“Giyinmek ya da soyunmak kod demek, gündelik dediğimiz şey de hayatın kendisi ve hepimiz bir şekilde siyasal giyiniyoruz. Performanslara gelince, dışarıdan bazı yerler tutucu, bazıları tutucu olmayan yerler gibi durabiliyor. Halbuki İstanbul gibi şehirlerde herkes her yerde yaşıyor. Kadıköy performansı Fatih ya da Üsküdar performansından çok daha sorunlu oldu mesela. Kadıköy’de halk da esnaf da agresifti. Sonuçta yakından bakarsan, şehirlerde hareket eden birçok farklı kültürden gelen iki ayaklı milyonlarca kale görürsün”(Dinçer Şirin, 'Yatak Odasında Müsabaka', Sanat Dünyamız, sayı:136, s. 67).*

Bu performanslarda sahne kamusal alandır. Anın tanıkları veya katılımcılarının belleğinde bu anlık karşılaşmanın varlığını sürdüren bir durum yarattığı söylenebilir. Öte yandan Lichte, oyuncunun yaptığı herşeyin seyircilere ve seyircilerin yaptıkları herşeyin oyunculara ve diğer seyircilere etkisi olduğunu ifade eder. Bu bakımdan özgönderimli ve kendini sürekli yenileyen bir feedback döngüsünün sahnelemeyi meydana getirip yönlendirdiğini savunur. Bu yüzden sahnelemenin nasıl gelişeceğini önceden ne tam olarak planlanabilir ne de tahmin edilebilir bir durum olduğunu anlatır (Lichte, 2016, s.62).

Çalışmalarında seramik fotoğraf, video ve pentürü kullanan İnel İnâl, bir dönem 'Performans Günleri' ile interdisipliner organizasyonlar ve paneller düzenlemiş ve "DAGS

<sup>153</sup> Bkz: <http://www.radikal.com.tr/kultur/bir-sporcu-olarak-ev-kadini-962409/>

Disiplinler Arası Genç Sanatçılar Derneği'nin başkanlığını yapmıştır. Yurtdışı ve yurtiçi birçok karma ve kişisel sergiye katılan İnal'ın ayrıca birçok mimari uygulamalar dışında, İstanbul Resim Heykel Müzesi, Eczacıbaşı Koleksiyonu ile çeşitli özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. İnal'ın sanatı kısaca şöyle ifade edilmektedir:

*“Seramik malzemesinin olanakları, gösterge ve bağlamları ile birlikte güncel sanatta yeni ifade arayışlarının peşinde araştırmalar yapan sanatçı, malzeme ve disiplin arasındaki (olması gerekmeyen) ilişkileri sorgulamaktadır. Eleştirel bakışla diyalog kurarak müdahil olan, kendi muhalif yapısıyla var olan, yaşamın içinden yaşama bakarken farklı açılar kollayan veya yaşamı gösteren sorgulayan, merkezin dışında kalarak, disiplinlerarası kurgular ile güncel ve yerel odaklı projeler oluşturan İnal, seramik dışında fotoğraf, video, pentür gibi mecralarda da düzenlemeler oluşturmakta, katılımcı ve paylaşımcı bütüncül kurgularla tuttuğu kayıtları sergilemekte, kamusal alanlarda çeşitli projeler uygulamaktadır. Uluslararası bir çok sergide yer alan İnal, en son Sinop, Çanakkale ve Mardin Bienallerine davetli sanatçı olarak katılmıştır”<sup>154</sup>*

Çalışma biçiminde katılımcı yöntemler geliştiren İnal, Galata Perform'da 2005 yılında "İnce Örgü Teknikleri" performansını gerçekleştirir. Bu projede sanatçı örgü örmeyi bilen kadınları gösterisine çağırır. Oluşturduğu yüksek düzenekte konumlanarak performans izleyicisinden kendisine örgü öğretmesini ister.

---

<sup>154</sup>Bkz: <https://docs.google.com/document/d/1Wnsv82Ml8eSWxJTNSZ9CQ4P0MoNF84VphZfYgz4LSAg/edit>



**Resim 108:** İnsel İnal, 'İnce Örgü Teknikleri' performans, 2005

Çalışmada kadın erkek, iktidar ve tebasının ilişkilerini konu etmektedir. İzleyici performansa katılarak çalışmasının ortak üreticisi olmuşlardır. İnal, katılımcıların fotoğraflarını çekmiş ve düzeneğin yanına asarak çalışmayı tamamlamıştır. Arzu Parten 'Tersine Bir Örgü' yazısında performans hakkında şunları ifade eder: "kadın" tarafından içselleşmiş bir emeğe, eril kodlamalarla, bir ortaklaşmanın ne derece gerçekleşebileceği sorusu üzerine kuruluyor. "Öteki" olanı anlayabilmenin önemli koşulunun "ben" merkeziliğin dışına çıkabilmekten geçtiğinin imlendiği, çalışma da "oyun kurucunun" bu oyunu daha önce oynamamış olduğu, oyun arkadaşlarının ise bu oyunu ne zamandan beri oynadıklarını hatırlayamayacakları kadar bilmeleri gösteriyi eğlenceli bir hale taşıyor."

İzleyicilik rolü bu oyuna katılım ile değişir. Richard Schechner'in rollerin değişiminin oluşma koşullarından şöyle bahseder: "Birincisi, oyun bir oyun olmaktan çıkıp sosyal bir olaya dönüşüğü anlarda –seyirci eşit bir şekilde performansa girme özgürlüğünü hissettiklerinde- katılım meydana gelmiştir. [...] İkinci nokta ise Dyonissus'taki katılımın

büyük çoğunluğunun demokratik bir modele uymasdır: İnsanların oyunun içine alınmaları ve onları sanatçılar gibi eyleyerek “hikayeye katılmaları” (Aktaran: Lichte, 2016, s.67).

Lichte, görsel sanatlarda bu tür girişimleri özne/nesne ilişkisinin birbirine karışma ve belli bir müdahalenin dışında kalan bir ilişkiye dönüşme süreci olarak tanımlamaktadır. İnal’ın çalışmasında kurduğu düzenek ve toplumsal davranış biçiminin izleyici aracılığı ile tekrarlanması gibi görünmektedir. Fakat, Lichte bu tip çalışmalarda “özneler arası bir ilişki mi söz konusu yoksa sadece eskiden varolan ilişkinin güncellenmesi mi” olup olmadığına dair kesin bir söz söylenemeyeceğini belirtmektedir (a.g.e. s.66).

#### 4.1.3.3.6 Açık Atölye

Bu bölümde sanatçı ve izleyici ilişkisinde bir dönüşüm sağlamak ve sanatı gündelik hayatla birleştirme amacı ile gerçekleşen Kuzguncuk’la İç İçe’ ve ‘Açık Stüdyo Günleri’ne yer verilmektedir.

‘Kuzguncuk’la İç İçe’ etkinliği, ilk olarak 2006 yılında Monica Fritz, Ursula Katipoğlu, Christina Schray tarafından organize edilmiş, ikincisi de 2007 yılında Kadriye Bayraktar katılımı ile düzenlenmiştir. Uzun yıllardır Kuzguncuk’ta yaşayan 45 görsel sanatçı biraraya getirmiştir. Kuzguncuk, Boğaz’ın kıyısında, Üsküdar - Beylerbeyi arasında bir semttir. Kuzguncuk tarihi boyunca Musevi, Ermeni, Rum ve Müslüman kimliklere mesken olmuş ve tarihi dokusu bu kültürler çerçevesinde gelişmiştir. Tarihi dokusu ve farklı kimlikleri ile ‘hoşgörü semti’ olarak anılan Kuzguncuk, sanatçılar tarafından da tercih edilen bir semt olmuştur. Sanatçı atölyeleri çoğalmıştır. Komşuluk ilişkileri dışında sanatçıların kendi aralarında güçlü bir iletişim oluşmuştur. Dolayısıyla kurumsal destek almadan yapılan çalışmanın iyi organize edilmesini sağlamıştır.

‘Kuzguncukla İç İçe’ etkinliği ile amaçlanan sanat kurumları veya galerileride oluşturulan sanat-izleyici arasındaki mesafeli durumu ortadan kaldırmak ve yerel halkın gündelik hayatında bir dönüşüm sağlamaktır. Bu anlamda sanatçılar çalışmalarını mahalle esnafı ile dayanışma içinde “Kasap’tan havlu dükkanına, Ezcane’den muhtarlığa ve oradan da

Çınaraltı Kahve'ye kadar onlarca mekana" ve sokaklara yerleştirmiş, merdivenlerde performanslar gerçekleştirilmiştir. Sanatçılar atölyelerinin kapılarını katılımcılara açmışlardır.

*"Kuzguncuk'lu sanatçılar, sanatın kapalı salonlarda, ancak elit ve ondan anlayan bir çevrenin beğenisine sunulacak 'seyirlik nesneler'den ibaret olmadığına inandılar. Hayatımızın geçtiği uğrak yerleri, aşına olduğumuz, sevdiğimiz ve koruduğumuz bir 'kamusal alan' olarak hayatımızla birleştirdiler"* (Kuzgunluk'la İç İççe, 2007).

Etkinlikte, resim, heykel, seramik, yerleştirme ve benzeri görsel çalışmaların sokak ve mahalle esnafının dükkanlarında sergilenmesinin yanı sıra bir karma sergi, Tribeca'da Mimarların fotoğraf sergisi, performanslar, dia ve video gösterimleri, çocuklarla drama ve resim çalışmaları, müzik dinletisi ve Kuzguncuk'lu şairlerin şiir dinletisi yer almaktadır. Kuzguncuk Bostan'ının da ise çocuklar için bir resim atölyesi düzenlenir. Bu etkinlikte amaç bostanda 'süregelen yapılaşma tehdidine dikkat çekmektir. Etkinliğin sembolü olan mavi sandalyeler ziyaretçilere 'hoşgeldin' mesajı taşımanın yanı sıra mekanın serginin bir parçası olduğunu göstermektedir. (a.g.e.)



**Resim 109:** Mine Çelengil Göker'in çalışması ve Mavi Sandalye

Atölye ziyaretleri için sanatçılar kapılarını açmışlar “dünyanın her yerinde olduğu gibi atölyelere, sanat galerilerine girmeye çekinen ziyaretçilere kocaman bir hoş geldin demek, içeriye davet etmektir. Dahası sanatçıyla mahalleliyi birbiriyle kaynaştırmaktır. Kısaca sanatı gündelik hayatın bir parçası yapmak, sokaklara taşmak ve Kuzguncuk’la sanatın iç içeliğini bir kez daha vurgulamaktır” (Kuzguncuk’la İç İç 2006).



**Resim 110:** Kuzguncuk’la İç İç Etkinliği Kapsamında Bostan Çocuk Atölyesi



**Resim 111:** Kahvehane



**Resim 112:** Atölyesini açan sanatçılardan Füsün Onur



**Resim 113:** Gülgün Üçyiğit, Seramik Yerleştirme Sergilendiği Yer: Kuzguncuk Bostanı



**Resim 114:** Sokak, Gönül Karakan’a ait çalışma

Bu etkinlikte sanatçıların eleştirisi yüksek sanat ürünü olan sanatın bu üstün olma durumuna karşı gelişir. Sanat-izleyici ilişkisi sanat objesinin izleyici üzerindeki otoritesini kırmaya yöntemler geliştirmişlerdir. Sanatın alanını kamusal alanda genişletirken, kendi özel alanlarını da kamuya açmışlardır.

*“İşte Kuzguncuk sergisinin bambaşka bir iddiası var: Kapatmakla değil, açmakla güven oluyor. İmtiyazlı bir yerde değil, herkesin görebildiği alanlarda sergileniyor sanat eserleri. Kapılar açılsın, geçitler kullanılsın, sokaklar ortak yaşam mekanımız olarak birleşsinler. Eşit haklı bir toplumun, hiçbir kesintiye uğramayan bir kamusal alana ihtiyacı var. Resimler, heykeller ve fotoğraflar, bugünlerde sitelerin bekçilerinin yerine geçerek kamusal alanı korumaya söz veriyor, herkesle eşit mesafede nöbet tutuyorlar. Girmeye, durmaya, bakmaya çağırıyorlar bizi: Buyrun, gelin, yanaşabilirsiniz” (Sergi Kataloğu H.Rutishauser, 2007).*

Sanat atölyelerinin açılması, kamusal alana yerleştirilmesi, atölyeler, dinletiler, performanslar ve üretim sürecine dahil edilmesi ile farklı bir izleyicilik anlayışını ortaya çıkarmıştır. İzleyicinin geleneksel sanat algısını kırma yönünde bir etkinlik olduğu söylenebilir.

Deniz Beşer ve Juliane Saupe'un kurucusu olduğu 'Açık Stüdyo Günleri' 2014 yılından beri her yıl düzenlenmekte. Uzun yıllar İstanbul'da yaşayan Juliane Saupe 2014 ve 2015 yıllarında aktif olarak çalışmış, daha sonra ülkesi Avusturya'ya dönmüştür.

Deniz Beşer sanatçı, küratör ve bağımsız çalışan yayıncıdır. Resim, fanzin, video, müzik ve enstalasyon gibi birden çok sanat alanında üretim yapmaktadır. Çalışmalarında "post-internet ve onun ortaya çıkardığı internet fenomenleri ve pop kültür" konularını ele alır. Açık Stüdyo Günleri'nin yanı sıra Fanzineist Vienna Art Book & Zine Fair, Zine Fest Of Istanbul kurgulamış ve bu fuarların direktörlüğünü yapmaktadır. Viyana ve İstanbul'da yaşayan ve çalışan sanatçı, Heyt be! Fanzin'in kurucu ortağıdır. Beşer evde fanzin filmleri gösterimi ve 'Evde D.i.Y.oruz' adında ev-atölyesinde konserler düzenlemiştir. Saupe ile Viyana'da yapılan açık stüdyo günleri izlenimlerinden sonra Açık Stüdyo Günleri'ni İstanbul'da düzenlemeye karar vermişlerdir.



**Resim 115:** Açık Stüdyo Günleri afişi

Bu platform sanatçıların galeri ya da sanat kurumlarına ihtiyaç duymadan ev ve atölye gibi çalışma alanlarını açtıkları bağımsız bir platformdur. Deniz etkinlikle ilgili şunları ifade eder:

*"Aslına bakacak olursak dünyanın birçok şehrinde 20 seneye yakındır bu tarz oluşumlar organize ediliyor. Biz ise "böyle bir organizasyon neden İstanbul'da olmasın!" diyerek ASG'nin temel planlaması üzerine çalışıp düşüncelerimizi eyleme aktardık. Türkiye'de genç sanatçılar başlangıçta, çoğunlukla galeriler ile çalışarak sergi açma gibi bir strateji güdüyorlar. Fakat yurt dışında genç*

*sanatçılar depo, terk edilmiş bina ve fabrika gibi white-cube anlayışın dışında yer alan mekânlarda sergiler kurguluyabiliyorlar. Hatta ünlü bir küratör olan Hans-Ullrich Obrist'in 23 yaşındayken organize ettiği ilk sergisi "World Soup" ismi ile kendi evinin mutfağında yer almıştır. Bu bize aslında sanatın her yerde sergilenebileceğini gösteren en iyi örneklerden biri oldu.*

*ASG ile birlikte sanatçılar arası oluşan diyaloglarının bir nebze dayanışma kapısını aralayacağını umuyoruz. ASG, sergiden çok sanatçının kendi mekânındaki üretim sürecini, yerinde göstermeyi ve sanatçı-ziyaretçi arasındaki samimiyeti hedefleyen bir oluşum. Ayrıca bu yıl ilkinizi organize ettiğimiz Açık Stüdyo Günleri'nde hiçbir sponsor olmaksızın ve kâr amacı gütmeyen yola çıktığımızı da belirtmek isteriz ."<sup>155</sup>*



**Resim 116:** Açık Stüdyo Günleri ziyaretçiler



**Resim 117:** Açık Stüdyo Günleri ziyaretçiler

<sup>155</sup> Röportaj için bkz: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/atolyelerin-mutfaginda-acik-studio-gunleri-i-232>

Açık çağrı ile duyurulan organizasyona her sene 40'a yakın atölye katılmıştır. Bugüne kadar Kadıköy, Taksim, Cihangir, Galata, Karaköy, Tophane, Kurtuluş, Beşiktaş, Kasımpaşa, Şişli, Burgazada ve Büyükdada bölgelerinde bulunan ev ve atölyelerden katılımlar gerçekleşir. Üç gün süren etkinlikte, ziyaretçiler için atölyeler haritalandırılmış, kapıların dışına atölyelerin yerlerini gösteren pembe balonlar asılmıştır. Seçilen sanatçıların katılımında organizasyonun broşür, harita, video çekimleri ve web tasarımı gibi masraflar için düşük miktarda katılım ücreti alınmıştır. Beşer, masrafların bu şekilde imece usulü paylaşarak karşılanabildiğini ifade eder.

ASG'de resim, heykel, fotoğraf, illüstrasyon, seramik, video gibi çalışmaların yanısıra performans sanatçıları da katılmıştır. Genel sanat etkinliği takipçilerinin yanısıra mahalleli de ziyarette bulunur, üç gün süren etkinlikte bazı atölyeler 150 kişiden fazla ziyaretçi almıştır.



**Resim 118:** Açık Stüdyo Günleri, 2018, 2019

Etkinliğin organizasyonunda gönüllüler ekibi de önemli bir rol oynar. Fotoğraf çekimi, broşürlerin dağıtımı, günü değerlendirmek için toplantı organize etme ve atölyelerin durumu kontrol etme gibi görevler üstlenmişlerdir. Özel bir alanı kamuya açmanın yaratabileceği sorunlara karşı gönüllüler atölyeleri sık sık ziyaret ederler. Ziyaretçiler atölyelerde resim, seramik gibi çalışmalarını deneyimleme olanağı bulmuşlardır. Birebir gelişen diyalogda sanatçı çalışmalarının üretim sürecini paylaşırken, izleyicinin de algısını dair fikir edinir.

Bu etkinlik sanatçılara galeri ve sanat kurumları dışında görünürlük sağlarken, geleneksel sanatçı-izleyici ilişkisini de kırma yönünde etkilediği söylenebilir. Özel alanın kamuya açılması, sanat ortamlarındaki mesafenin bu etkinlikte ortadan kaldırılması sanatçı ve izleyiciyi tanımlı konumundan çıkardığı söylenebilir.



## 5. BÖLÜM

### 5.1 BEKSULTAN OĞUZ’UN ÇALIŞMALARINDA İZLEYİCİ VE KATILIMCILIK İLİŞKİSİ

Katılımcılık temelli çalışmalara eğilimimde 2008 yılında Danimarkalı sanatçı Jorgen Hansen’in projesine katılmam etkili olmuştur. Jorgen Hansen’in Firingsculpture projeleri tekil müellifli olsa da çalışmanın boyutu ve süreci kolektif çalışma biçimini gerektirmektedir. Benim dahil olduğum proje Danimarka’nın Arhus şehrinde gerçekleştirilmiştir.

#### **Jorgen Hansen ile heykel projesi: ‘Açıl Susam Açıl’**

2008’in haziran ayında Danimarka’nın Arhus şehrinde gerçekleştirilen heykel projesine sanatçının daveti üzerine asistan olarak katıldım. İki hafta süren bu çalışma, nüfusun yüzde ellisini etnik kökenlilerin oluşturduğu Herredsvang bölgesinin ana meydanında gerçekleştirildi. Heykel inşa süreci, büyük bir bölümünü Filistin, Irak ve Türkiye kökenli göçmenlerin oluşturduğu bölge sakinleri tarafından ilgiyle izlenirken, çeşitli diyalogların kurulmuştur. Çalışma bölgedeki etnik kökenli kadın dayanışmasının talebi ile yapılmıştır. Devlet desteği alan çalışma kültürel bir entegrasyon amacı da taşır. Bu süreç boyunca kültür merkezinde çocuklarla seramik atölyeleri düzenlendi. 5 ton kilden yapılan heykel birbirini tamamlayan iki ayrı parçadan oluşuyor. Atölye çalışmaları sırasında yapılan çocukların işleri bu iki parçanın arasındaki boşluğa yerleştirildi. Bunlar heykelin geçici öğelerini oluşturdu. Pişirilen heykelin iki parçası da kültür merkezine taşınırken geçici elementler de sahiplerine teslim edildi. İki haftada tamamlanan heykelin pişirimi yaklaşık 23 saat sürdü. Pişirim 1240 derecede doruk noktasına ulaştığında heykel bu noktada izleyici ile buluşmuştur. Heykelin kor halini alması ile heykelin izalasyonu kaldırılır. İzleyici 2m yüksekliğinde kor halindeki heykelle baş başa kalır, çalışmanın tanıklığını yapar.

1945’te Danimarka’da doğan Jorgen Hansen seramik çalışmalarına 1965 yılında başlar. Avrupa ve Kanada’da pek çok atölyede çalışmasının yanında bir dönemini İngiliz seramik sanatçısı Bernard Leach’in atölyesinde geçirir. Sanatçının, ‘firingsculpture’ olarak

adandırılan heykelleri dünyada pek çok şehirde yer almaktadır. Sayısı 19'a ulaşan bu heykellerle Jorgen Hansen, günlük kullanım ürünlerinin üretiminde kullandığı çamuru, heykellerinde tercih ederek sanatını, uygulamalı sanatlar katından, güzel sanatlar katına taşımıştır. Projelerini pek çok asistandan oluşan bir grupla iki haftada tamamlar. Heykellerin her biri modüler sisteme sahiptir. Jorgen Hansen, tek bir birimin tekrarından inşa edilen heykellerinin spesifik yapısında mükemmellikten kaçınır, tamamlanmamış bir görüntüyü tercih eder.



**Resim 119:** Open Sesame | Sesam luk dig op | Aarhus, Denmark



**Resim 120:** Atölye katılımcılarının çalışmaları

## Oyun

‘Oyun’ isimli enstalasyon Yeditepe Üniversitesi’nde 2010 yılında proje önerisi olarak gerçekleştirilmiştir. Çalışma, sanatın alınıp satılabilir bir nesne olma özelliğine ve sanat-izleyici ilişkisinde üstün statüsüne karşı geliştirilmiştir. İzleyici için hazırlanmış düzenekle izleyiciyi işin ortak üreticisi olmaya, birlikte üretmeye davet eder. Bu ortaklık birlikte oyun oynama üzerinden gerçekleşir. Hazırlanan enstalasyon, boya kutuları, plastik toplardan ve gazete kağıtlarından üretilmiş katmanlı bir yüzeyden oluşmaktadır. İzleyici boya kutularındaki toplarla istediği gibi oynayabilir. Katılımcıya yapılan tek müdahale bir duvarın boş bırakılması istenmiştir. Çalışma bir kompozisyon olarak düşünülür, çalışma bitiminde duvarlarda farklı ton değerleri elde edilmek istenmiştir. Bu anlamda kontrollü bir katılım sağlandığı söylenebilir.

Sanat ve oyun ilişkisi, Friedrich Schiller, Johan Huizinga, Hans Georg Gadamer gibi düşünürler tarafından ele alınmıştır. Schiller, sanatın bir oyun biçimi olduğunu söyler.

*“Rüdiger Safranski, Schiller'in, oyunun, özgürlüğü kısıtlayıcı savaşları ve kötülükleri nispeten de olsa engelleyebileceğine inandığını yazar.[4] Schiller'in spieltrieb (oyun terapisi) dediği ve eğiticiliğine inandığı güç, oyunun serbestlik ve çıkar gözetmeme özelliklerine dayanır. Özgürlük, çıkar gözetmeme gibi özellikler ise, en yoğun şekliyle estetik alanda, yani sanatta gerçekleşebilir.[5] Schiller, “Modern toplum, işbölümü ve uzmanlaşma sayesinde teknik, bilim ve el işçiliği alanlarında ilerlemiştir,” der. Ne var ki, bu tarz bir ilerleme insanı parçalara ayırır ve geriye "insan adı altında insan kırıntıları" kalır. Bu durumdaki insan, ister istemez acı çekmeye mahkûmdur. Schiller'e göre, işbölümünün yol açtığı içsel ve fiziksel yıkımın önüne ancak "sanat oyunu" sayesinde geçilebilir. Parçalanmış insanı bütünlüğe kavuşturacak olan da, sanatı oyun olarak kavrayan bu anlayıştır”* (<https://www.e-skop.com/skopbulten/oyunun-ozgurlestirici-ifadesinin-yitimi-uzerine/3407>).

Fakat günümüz dünyasında sanat, kültür endüstrisinin bir parçası olarak yükümlülükler bütünü gibidir. Bu anlamda çalışmada, sanata yüklenen geleneksel anlam ve yükümlülüklerle karşı, paylaşımcı işbirliği, metanın ortadan kaldırılması gibi amaçlar, katılımcının fiziksel oyunu (kelime anlamı ile) üzerinden tasarlanmıştır.



**Resim 121:** Enstalasyon 'Oyun', 2010



**Resim 122:** Enstalasyon 'Oyun', 2010

## Kent Dışı

Tez çalışması kapsamında hazırlanan ‘*Kent Dışı*’ projesi, resim ve fanzin atölyeleri, video kayıtları ve izleyici katılımına yönelik ‘Melodiye İlk Adım’ defteri düzenlemesinden oluşmaktadır. Ortaya çıkan çalışmalar Barış İçin Müzik Vakfı binasında 25 – 29 Kasım 2017 tarihleri arasında sergilenmiştir.

‘*Kent Dışı*’ sergisi adını Grekçe ‘kent dışı, kırsal alan’ anlamına gelen Khora, Kariye’den alıyor. Sergi fikri, 2010-2014 yılları arasında Edirnekapı’da eski adı ile Kariye Mahallesi’ndeki çocukların isteği üzerine düzenlediğim seramik atölye çalışmaları sırasında gözlemlediğim yaşam biçimlerine ve bazılarının mahallede açılan ‘Barış İçin Müzik’ okuluna devam etmeleri ile değişen, dönüşen yaşamlarına tanıklıktan ortaya çıktı. Çalışma ile sosyal ve kültürel yaşam alanları oluşturma, sanatta katılımı sağlamanın etkilerini araştırma amaçlanmıştır. Çalışmada çoğunluğu vakfın gençlik orkestrasından oluşan bir grup öğrenci ile resim ve fanzin atölyeleri düzenlendi, sanatla değişen hayat öykülerini içeren röportaj videoları ile kayıtlar oluşturuldu.

Barış İçin Müzik Vakfı, Mimar Mehmet Selim Baki ve Dr. Yeliz Baki tarafından 2005 yılında kurulmuştur. ‘İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi’nin 27.Maddesinden yola çıkarak ekonomik sebeplerle dezavantajlı konumda olan bölgelerde kültürel ve sanatsal faaliyetler oluşturma girişimde bulunurlar. Buna göre; “Herkes, toplumun kültürel yaşamına serbestçe katılma, güzel sanatlardan yararlanma, bilimsel gelişmeye katılma ve bundan yararlanma hakkına sahiptir.” Mehmet Selim Baki’nin müziğe olan ilgisi nedeniyle müzik okulunda karar kılmışlardır. İstanbul - Edirnekapı’da kurulduğu 2005 yılından bu yana, 7-19 yaş arasındaki imkanları sınırlı çocuk ve gençlere ücretsiz müzik eğitimi olanağı sağlamaktadır.

*“Vakıf şimdiye kadar 6000’den fazla çocuğun müzikle buluşmasını sağladı. Bugün çalışmalarını 4 farklı noktada (Edirnekapı ve Adalar - İstanbul, Nilüfer - Bursa, Naldöken - İzmir) yürüten Barış İçin Müzik, 12 yıldır devam eden özverili çalışmalarıyla bir yandan binlerce çocuğun müzikle mutlu olmasını sağlarken diğer yandan da barışın sesini yine müzik aracılığıyla duyurmaya çalışıyor. İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın (İKSİV) girişimiyle, benzer bir çalışmayı Venezuela’da yıllardan beri yapan El Sistema ile tanışma şansını elde etti. El Sistema’nın kurucusu José Antonio Abreu 2011’deki Barış İçin Müzik Edirnekapı ziyaretinden sonra 2014 yılında, Mehmet Selim Baki ve Dr.*

*Yeliz Baki'yle İstanbul'da bir araya gelerek "Dostluk Antlaşması" imzaladı. Buna göre Barış İçin Müzik, "El Sistema Türkiye" olarak tanınırken, iki organizasyon arasında kurulacak yeni işbirliklerinin temeli atılmış oldu" (www.barisicinmuzik.org ).*



**Resim 123:** Barış İçin Müzik

Vakıf, Edirnekapı, Derviş Ali Mahallesi'ndeki (Kariye Mahallesi) okulu 2011 yılında açmıştır. Uzun yıllar sosyal ve kültürel olanaklardan yoksun kalmış bu bölgede mahalleli çocukların yanı sıra çevre bölgelerden de çocuklar okula devam etmektedir.

Bu projeden önce 2010-2014 yılları arası gönüllülük üzerinden müzik okuluna devam eden mahalledeki bazı çocuklarla seramik atölye çalışmaları yapılmış ve organik bir ilişki gelişmiştir. Bu anlamda çocuklar çok yabancılik çekmemişlerdir. Uzun zamandır daha kapsayıcı bir çalışma fikri müzik okulu üzerinden gerçekleştirilebilmiştir. Vakıf kurucuları ile iletişimin sağlanması, Arter, SAHA gibi kurumlarda görev alan, sanatçı kitaplarının basılması ve sanatın yaygınlaşması konusunda özverili bir şekilde çalışan Ayşe Umur aracılığı ile gerçekleşir. Yeliz Baki ile olan görüşmede gerçekleştirilmek istenen çalışmalar ve öğrencilerle olan tanışıklığın yeni olmadığı anlatılmıştır. Röportajları içeren videolarda görülen Hazal Anık ve Simay Al gönüllü olarak proje sürecinde yer alan yeni tanışılan öğrencilerdir.

Atölye çalışmalarına okulun öğrencilerinden Adad Abdülrazak, Bayram Eren Kurt, Dicle Dinçer, Dicle Kıpırtı, Ela Esmâ Arsal, Esra İrem Seçkin, Halil İbrahim Akar, İlayda Özen,

Melis Erselcan, Onur Yıldız, Özlem Çoban, Resul Demirezen, Sipel Çelik, Şevval Ak, Şule Taşova, Tarık Celil Evcı, Zeynep Eda Güller, Zeynep Simay Al katılmıştır.

Resim atölyesinde öğrencilerle deneysel bir çalışma gerçekleştirilir. Buna göre öğrencilerin müzikle olan ilişkisi; enstrüman formu araştırması, bir besteyi çalarken kullandıkları beden hareketleri, sesin dağılımı gibi konular çerçevesinde görselleştirilir. Çalışma konusuna ortaklaşa karar verildi. İlk olarak öğrencilere en çok çaldıkları Ludwig van Beethoven'ın 9. Senfonisi konu olarak önerilmiş ve besteyi çalarken sesi çıkartmak için kullandıkları beden hareketleri çizgi veya boya ile kağıda aktarıldığında nasıl bir etki bıraktığı araştırılmak, bestenin görsel bir kompozisyonu oluşturulmak istenmiştir. Öğrenciler bu öneriye karşı farklı besteler üzerinde çalışmak istediler. Çalışma yöntemi bu kapsamda çeşitlenmiştir.

Çalışmaya başlamadan önce renk bilgisi, ara renkler, sıcak-soğuk renkler, çizgisel, lekesele çalışmaya dair sunum yapıldı. Doku oluşturmak için sünger, ip, ahşap parçaları, parmaklar ve fırça ile alıştırmalar yapıldı.



**Resim 124:** Beksultan Oğuz, Resim atölyesi

Esra İrem Seçkin, Melis Erselcan, Sipel Çelik, keman formu, Zeynep Simay Al viyola formu, Onur Yıldız kontrbas formu ve Tarık Celil Evcı, Resul Demir tuba formu üzerinde çalışmıştır. 13 yaşında olan Melis Erselcan atölye deneyimini şöyle anlatır:

*“Resmi yaparken Vivaldi 4 mevsim summer presto 2 yani bilinen adıyla storm'u düsündüm. İşin açıkçası daha çok renklere odaklandım ve müziği düsündüm. En çok enstürman formuna odakladım. Arkadaşlarımla beraber yaptığım için daha da zevkli oldu benim için. Herkesin resmini yaparken istediği renkleri kullanması ve bu işi yaparken mutlu olduklarını görmek beni de mutlu etti ve çok eğlendim.”*



**Resim 125:** Sipel Çelik, Melis Erselcan



**Resim 126:** Esra İrem Seçkin, Onur Yıldız, Zeynep Simay Al, Tarık Celik Evcı



**Resim 127:** Tarık Celil Evcı, tuba



**Resim 128:** Resul Demirezen, tuba

Özlem Çoban tuba, Zeynep Eda Güller, Dicle Kıpırtı ve Esra İrem Seçkin keman, Zeynep Simay Al viyola beden hareketlerini bir çizgi olarak düşünmüş ve aktarmaya çalışmışlardır. 17 yaşında olan Özlem Çoban klarinet, gitar, ukelele ve pikolo çalıyor. Tchaikovsky-Swan lake waltz üzerinden çalıştığını belirtir.



**Resim 129:** Özlem Çoban

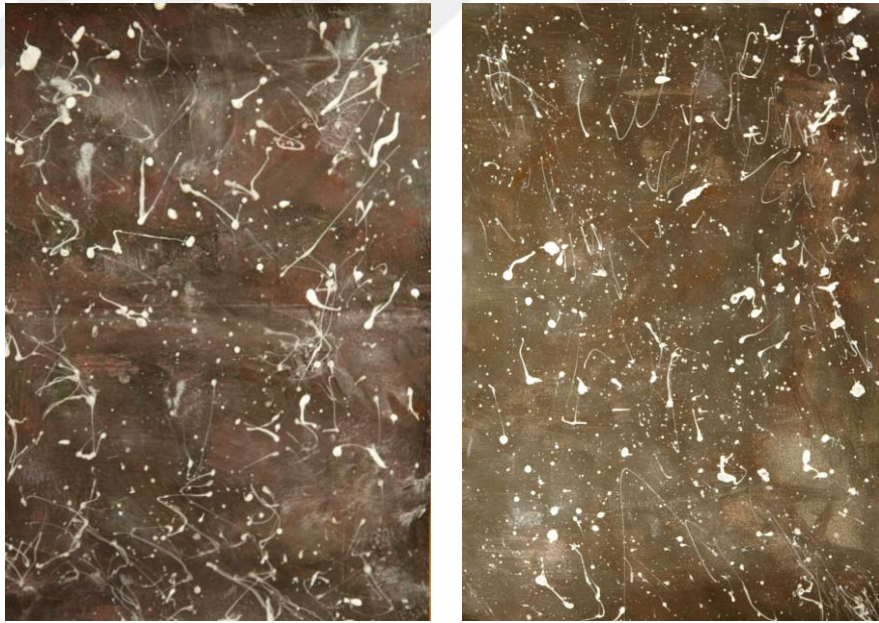


**Resim 130:** Zeynep Simal Al, Zeynep Eda Güller



**Resim 131:** Dicle Kıpırtı, Esra İrem Seçkin

Ela Esma Arsal ve Şevval Ak çalışma sırasında yan yana oturan iki yakın arkadaş, çaldıkları kemanın ‘sesinin uzay boşluğunda nasıl görünebileceğini’ hayal ettiklerini anlatmışlardır. Resimler nota sehпасı üzerinde sergilenmiştir.



**Resim 132:** Ela Esma Arsal, Şevval Ak

Şule Taşova ve İlayda Özen lekesele denemeler yaptı, Adad Abdülrazak ismi üzerinde çalıştı. İlayda Özen atölye deneyimini şu şekilde anlatır:

*“Resmimi yaparken kendi çaldığım Vivaldi la minör bestesini düşündüm. Resme aktarırken daha çok ritmine odaklandım. Yaptığım müziği resme aktarmak farklı ve ilgi çekiciydi.”*



**Resim 133:** Şule Taşova, İlayda Özen



**Resim 134:** Adad Abdülrazak, Resul Demirezen

‘Heyt be! Fanzin’ ekibi Sedef Karakaş ve Deniz Beşer’in yönettiği fanzin atölyesinde, öncelikle Beşer tarafından fanzinin görsel ve yazılı anlatıma olanak veren, üretimi kolay, bağımsız bir alan olarak olanakları, kültürdeki yeri, tekniği ve neler yapılabileceğine dair bir sunum yapıldı ve fanzin örnekleri öğrencilere incelemeleri için gösterildi. Fanzini oluşturacak katırlar, eski gazete ve dergiler, boyalar, keçeli kalemler dağıtıldı. Öğrencilerden kendi sevdiği konulara odaklanması ve anlatmak istediği konuları düşünmeler istendi. Her biri ilgi alanlarına göre kendi mini – fanzinlerini ürettiler.



**Resim 135:** Heyt Be! Fanzin ekibi, fanzin atölyesi

“Fanzin, İngilizce FANatic ve magaZINE kelimelerinin kısaltılmasıyla oluşturulan finansal kaynaklardan ve hiyerarşik yapılardan uzak alternatif bir basılı materyaldir.”<sup>156</sup> Genel olarak olarak fotokopi ile çoğaltma yöntemi kullanılan fanzinler kar amacı gütmeyen, amatörce yapılan çalışmalardır. Çizim, kolaj, el yazısı, daktilo gibi elementleri içerir. Sayfa sayısı kişinin tercihinin kalmıştır. Hazırlanan sayfalar genellikle zımbalanarak birbirine tutturulur. Bununla amaç geleneksel üretim yöntemlerinden bağımsızlaşmak olduğu söylenebilir. Osman Palabıyık ‘Bir Direniş Hali: Türkiye’de Fanzinler’ yazısında fanzin kültürünün çoğu ülke de 70’lerin ortasında yayın hayatına katıldığını, Türkiye’de ise ilk olarak 90’larda çıkmaya başladığını aktarır:

*“Dergilere oranla aykırı olmaları ve isyanlarını direkt olarak dile getirmeleri ile bilinen fanzinlerin ‘karma, müzik, edebiyat, çizgi roman, politik, tribün, içeriksiz ve diğer...” gibi türleri olmasına rağmen Türkiye’de genellikle edebiyat, sinema ve müzik ağırlıklı yayın yapıyorlar. Çoğu zaman 40-60 sayfa aralığında olsa da birkaç sayfadan oluşan fanzinler de var. Özellikle İstanbul, Ankara, İzmir başta olmak üzere Türkiye’nin her yerinde yayın yapan hatta birçok şehirde okurlarına ulaşan fanzinler, profesyonel bir süreç içinden çıkmadıkları için genelde elden dağıtılarak okurlara ulaşma çabası içindeler. Fanzinlerin sayısı popüler kültür ile beraber azalıyor gibi gözükse de esasında artmakta. Yayın hayatından çekilen her fanzinin yerine hemen bir yenisi ekleniyor. Ayrıca teknolojinin gelişmesi ile beraber internet üzerinden blog olarak yayın yapan fanzinler de mevcut. Arabesk Fanzin, Sahte Vefa, Samsa, Lilyum, Meskalin Fanzin, Neo-Beat Fanzin ve Heyt be!*

<sup>156</sup> Bkz: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Fanzin>

*Fanzin Türkiye’de son dönemde öne çıkan fanzinler arasında sayılabilir. Bunlardan bazıları yayın hayatına son verirken, bazıları da dergi veya fanzin olarak devam ediyor”.*<sup>157</sup>

Öğrenciler daha önce böyle bir çalışma yapmadıklarını ve hiç duymadıklarını anlatır. Edirnekapı ve çevresi tarihi yapıları ile zengin bir kültür oluştursa da bölgenin muhafazakar yapısı, suç oranının yüksek oluşu kültürel faaliyetlerin gelişmesinde engel olduğu söylenebilir. Bu anlamda ‘Barış İçin Müzik’ okulu bölgedeki çocukların gündelik hayatına farklı bir deneyimi yerleştirir. Öğrencilerin kültürel birikimi okulla birlikte çeşitlenir.

Fanzin atölyesi ise kendilerini aracısız olarak ifade etme biçimi ile tanıştırır. Dicle Kıpırtı hazırladığı mini fanzinin “insanların yüzleri hakkında” olduğunu “insanların dış görünüşlerinin önemli olmadığını anlatmak için” yaptığını anlatır; “Çok iyi bir deneyimdi gerçekten ilk defa böyle birşey denemiştım ve herhangi bir yere bağlı olmadan neler başarabileceğimi öğrendim en çokta bu yandan çok güzeldi.” İlayda Özen fanzinin “kültürel etkinlikler ve doğa hakkında” olduğunu, ve deneyimini şöyle anlatır; “gezip gördüğüm yerleri, kültürel etkinlikleri insanlarla paylaştığımı düşündüm. Bu beni mutlu etti.” Zeynep Simay Al; “Farklı bir deneyimdi çünkü daha önce 'fanzin'i hiç duymamıştım ve hoşuma gitti. Üniversitede grafik tasarım okuduğum için okulda yaptığım işleri çağrıştırdı.”

Gençlik orkestrasının öğrenci yaş aralığı 13 ve üstüne çıkmaktadır. Bu anlamda katılımcıların da anlatımından yola çıkarak yeni bir ifade biçimi ile tanıştıkları söylenebilir.

---

<sup>157</sup> Yazının devamı için bkz: <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/bir-direnis-hali-turkiyede-fanzinler-i-5434>



**Resim 136:** Katılımcıların ürettiği fanzinler

Proje kapsamında hazırlanan videolarda sanat ve kültürel faaliyetlerin sürdürülebilirliğinin çocukların hayatındaki etkileri üzerinde durulmakta, kendi anlatımlarına yer verilmektedir. Barış İçin Müzik okulunun sürekliliğinde, İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) ve Venezuela’da benzer bir eğitim yapan El Sistema önemli bir rol oynamaktadır. Kültür ve sanata devlet desteğinin kısıtlı olduğu bu bölgede inisiyatif olarak çocuklar için böyle bir alan açılması, bölge çocuklarının hayatını görülür biçimde değiştirmektedir.

Öğrencilerin anlatımlarından oluşan üç videonun ilkinde ‘Hazel’da; Hazel Anık, mahalleyi, kitaplara olan ilgisini ve memleketi Siirt’in Veysel Karani İlçesi’nde 18 yaşındayken açtığı kütüphanenin hikayesini anlatır. ‘Tarık ve Eren’ isimli videoda Tarık Celil Evcı ve Bayram Eren Kurt çocukluklarını birlikte geçirdikleri mahalleyi, müzik eğitimi ile değişen sosyal ilişkilerini ve kişisel gelişimlerini anlattılar. Son video olan ‘Simay’ da ise Zeynep Simay Al müzik eğitiminin yanı sıra, enstrüman yapım atölyesini, ürettiği ilk enstrümanının hikayesini ve değişen gelecek planlarını anlattı.



**Resim 137:** Hazal Anık, videodan bir kare



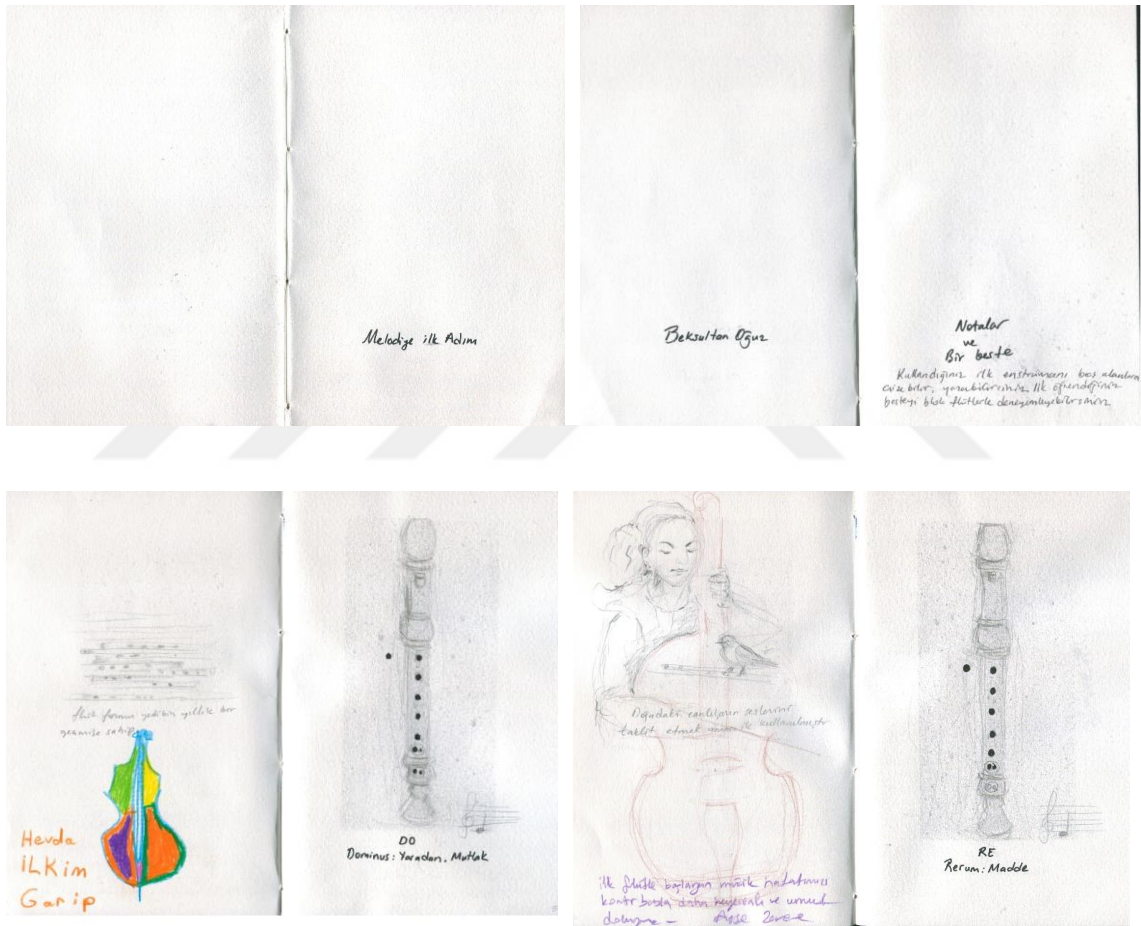
**Resim 138:** Bayram Eren Kurt ve Tarık Celil Evcı, videodan bir kare



**Resim 139:** Zeynep Simay Al, videodan bir kare

‘Melodiye İlk Adım’ defteri sergi ziyaretçilerinin katılımını sağlamak amacı ile düzenlenmiştir. Bu düzenleme, blokfütler ve notaları gösteren, talimatları içeren çizimlerin

olduğu bir defterden oluşur. Ziyaretçi talimatları izleyerek çocuklukta kullanılan blokflütleri alabilir, defter sonunda yer alan Beethoven'a ait 9. Senfoni bestesini çalabilirler, müzikle olan ilişkilerine dair defterin boş bırakılan sayfalarına yazabilirler. Müzik okulunun çalışma sisteminde bir öğrenci bir dersi öğrendiğinde kendinden sonra gelenlere öğretir. Müzik okulunun dersliği sergi mekanı olarak açılmıştır. Bu çalışmada amaç ziyaretçinin hafızasını tazelemek, bir öğrenci konumuna getirerek mekanın işlevini devam ettirmek ve notayı çıkaramadığında kendisine yardımcı olacak öğrencilerle diyalogu sağlamaktır.



Hand-drawn sketches of two musical instruments. The left instrument is labeled 'Miraculum: Mutise' and the right one is labeled 'Planetarium: Mutise'. Both are depicted as long, slender, vertical instruments with flared tops and bases. The sketches are in pencil on a light-colored background.

İlk ve tek enstrümanım flüt oldu  
Flütün bende kiği çok ağır...  
Ortakulda müzika derslerinde  
öğretmeninim ricasıyla düştün  
çikip, çıkmayan arkadaşlarla  
destek oldukum.

Hayatım boyunca böyle bir  
enstrümanla alakam olmadı.

Sansız olan yerde hazır vardım.  
Aklıyla çizilen herşeyi çok  
güzel ve özeldi...

Bizarrlığın da im olsun çavım  
dostum...

G-5244 EKİLEKAY  
25.11.2017

İlkokulda, köyün son rakibi bir  
flütün vardı. İlk okumaya başladığım  
dönüşte kütüphanelerimden nasa sanatın  
flütünde diler (1-5 kitaraklı) davulda  
ile kama çok iyi kitaraklı.

Bu orada notaların anlamlarının  
bilinip bilinmediği, burada görünce çok  
şok oldum (bu yazıyıma katar bilmediklerim  
için utandık aynı zamanda :)) ve  
tipendiklerime çok sevindik.

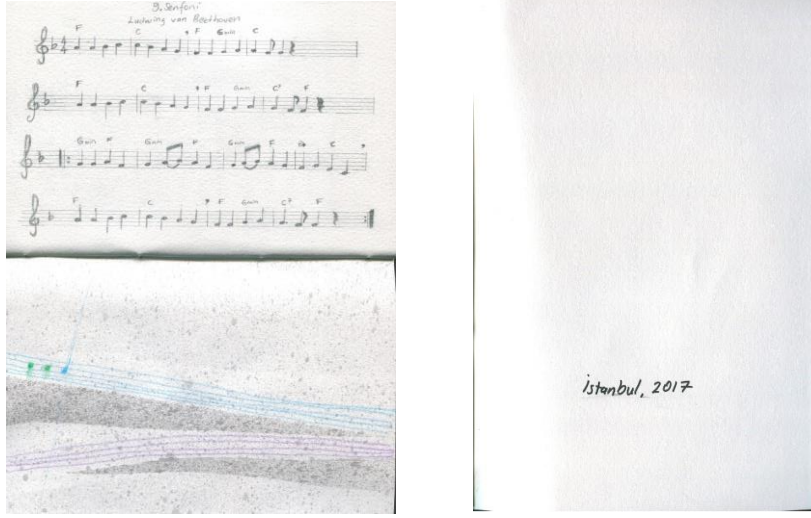
Gök pınar ve Günel bir  
proje.

Sevgili kızımla  
Tulin ve Kuba

LA  
Lactea Vita: Samanyolu

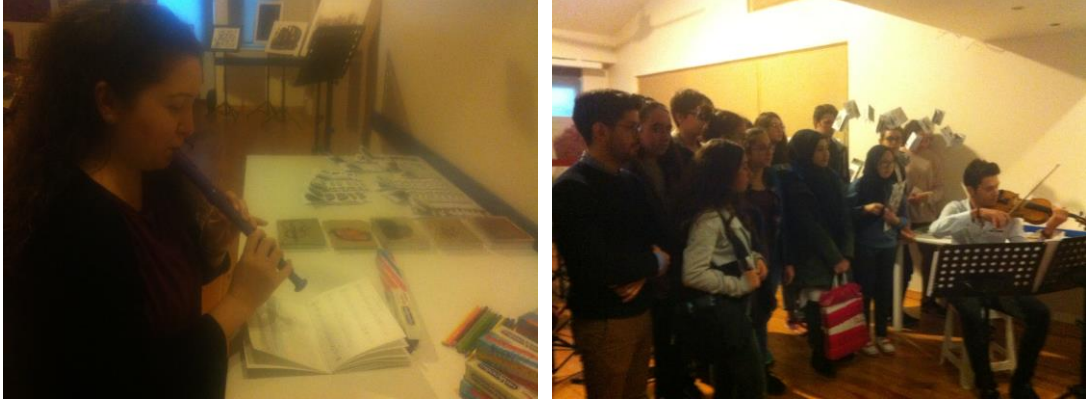
— Blok First - id.  
 Sinasinda kutalmı ELP  
 bana dıvıfı gılmıy  
 4etk' anrak 'İsın  
 rıfın dıyay 'vot dıyay  
 4aym bıcaklık İntıyay  
 müzik dıyaym nı  
 yotık k' ırada bıttı.  
 Anrak Dıyım Dıyım İdın  
 vırtıyaym. Cok Flaklı

3. Sırfonı  
 Ludwig van Beethoven  
 Nıyay Sırfon - Sırfon



**Resim 140:** Beksultan Oğuz, Melodiye İlk Adım, defter, 2017





**Resim 141:** Katılımcılar ve mini konser



**Resim 142:** Sergiden görünüm

Sergi ziyaretçilerinin katılımı fotoğraflarda görülmektedir. Ziyaretçilerin üretilen fanzinlerden, kartpostal olarak bastırılan resimlerden ve kullandıkları blokflütü alabilmektedir. Öğrenciler sergi açılışında mini bir konser düzenlediler. Bu konser aynı zamanda üstünde çalıştıkları bir parçanın pratiği olan bir derstir. Çalışma okulun çalışma düzenine engel olmayacak şekilde hazırlanmıştır.

Sonuç olarak proje organik bir şekilde gelişen ilişkilerden ortaya çıkmıştır. Atölyeler katılımcıların duygu ve istekleri göz önünde bulundurularak ortak bir şekilde ilerlemiştir. Bütün etkinliklerin, yapılan görüşmelerin sonucunda sanat ve kültürel etkinliklerin sürdürülebilirliğinin sağlanmasının bireyin toplumsal yaşamını olumlu yönde etkilediği

söylenebilir. Daha üretken, daha sosyal, daha anlayışlı ve hayata daha umutla bakan bireyler yetişmiştir. Devlet desteğinin yetersiz olduğu bölgelerde inisiyatifler önem kazanır. Elbette bu sivil girişim politik bir zeminde değerlendirildiğinde zayıf bir dönüşüm olarak eleştiri alabilir fakat günümüzün sosyo-ekonomik ve politik koşulları üzerinden değerlendirildiğinde ve yerleştiği bölgelerin kültürel yapısı dikkate alındığında 6000 öğrencinin hayatının şekillenmesinde rol oynaması ile önem taşımaktadır.

### **Korku / Fear**

‘Korku / Fear’ isimli ilk kişisel sergim İzmir, K2 Güncel Sanat Merkezi’nde 2019 yılında gerçekleşti. Bireysel ve toplumsal korkular üzerine odaklanan sergide seramik, resim, video ve enstalasyon çalışmaları yer aldı.

Korkunun psikolojik, fizyolojik, bilişsel bir duygu veya duygusal deneyimden ziyade politik, toplumsal ve kültürel yaşam pratiğindeki etkileri ele alınır. İktidarların toplumsal ayrışmalara sebebiyet verdiği korku, getirdiği deneyimle toplumsallaşmayı ve kolektif yaşamı oluşturuyor. İlkel toplumların korku karşısındaki ritüellerinden ilhamla korku ve doğurduğu şiddetin etken ve edilgen arasındaki ilişkisi bazen sembollerle bazense mizahi ve kültürel kodlarla anlatılmıştır. Serginin küratörlüğünü Safiye Aksu ve Serra Rodoplu üstlenmiştir.

Konu ile ilişkili olarak sergi öncesinde Şizofreni ve Dayanışma Derneği, Herkes İçin Ruh Sağlığı Derneği, Eş Pedal/Yusuf Ak, Art Academy İzmir, 6x6x6 İnisiyatifi, Genç LGBT ve Değişim Liderleri Derneği gibi sivil toplum kuruluşlarından katılımcılar, sanat öğrencileri ve bireysel katılımcılarla ‘korku’ üzerine seramik atölyesi düzenlendi. Katılımcıların çalışması bir entalasyona dönüştürülerek kendi adları ile sergiye dahil edildi. Oluşturulan korku toplumunda dayanışmanın ve birlikteliğin önemine vurgu amaçlandı. Ürettikleri seramiklerin yanı sıra dile getirdikleri korkuları sergide bir duvara yazıldı.



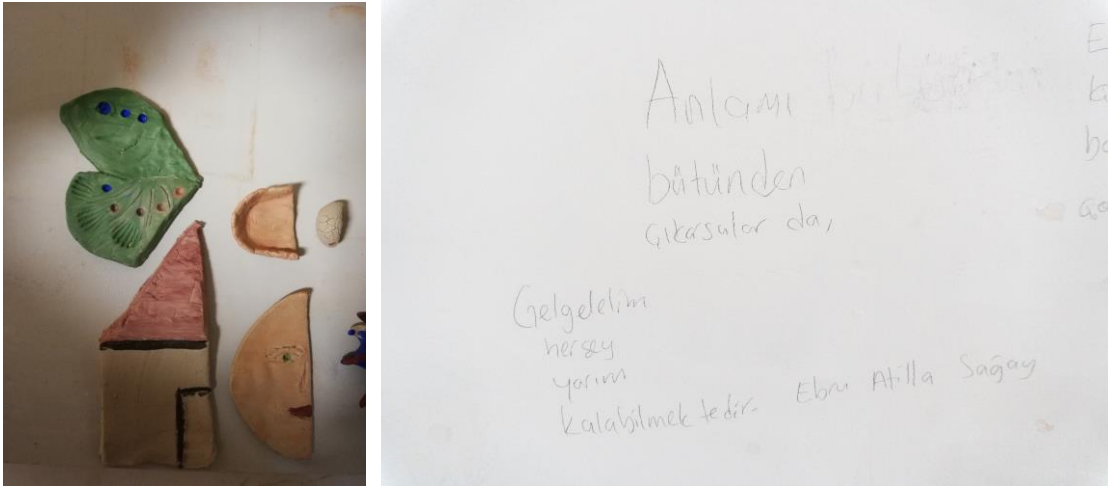
**Resim 143:** Beksultan Oğuz, Seramik atölyesi, 2019



**Resim 144:** Katılımcı çalışmaları, enstalasyon, 2019



**Resim 145:** Katılımcı çalışmaları



**Resim 146:** Katılımcı çalışması, Ebru Atilla Sağan



**Resim 147:** Katılımcı çalışması, Zeplin

Atölye Katılımcıları: Aslı Kuban, Barış Azar, Cenk Gökhan Karataş, Ebru Atilla, Ebru Yalkın, Efe Kılıç, Elif Togay Tunç, Ersoy Çınar, Ezgi Akçakoca, Ezgi Ceren Kayırcı, Gizem Erkal, Gizem Özkan, Gülenur Çaylı, İmge Dağlar, Manolya Sönmez, Melike Tufanyazıcı, Neslihan Yalman, Özgür Uçumlu, Pelin Güney, Salih Altuğ Çelik, Sena Giray, Sevgim Ahıskalı, Tuğçe Düzenli, Yusuf Ak, Zeynep Hazal Dokuz

## 6. BÖLÜM

### 6.1 SONUÇ

Tez çalışmasında ele alınan katılımcı uygulamalar, ilişkili kavramlar ve tarihselliğine bakıldığında, Katılımcı Sanat'ın ortak üretime dayalı olduğu, kültürel hiyerarşileri kaldırmaya, sanat üretiminde ve alımlanmasında yatay bir hiyerarşi oluşturmaya yönelik bir yaklaşım olduğu görülmektedir. Katılımcı Sanat, izleyici ile yaratıcı süreçlerde direkt olarak temas eden, izleyicinin olayın veya durumun katılımcısı olduğu bir sanat formunu tarif eden bir kavramdır. Katılımcı Sanat hem sanatsal eleştiriyi hem de toplumsal eleştiriyi içeren geniş bir kapsama sahiptir. İkisinde de eleştiri kapitalizmin yarattığı yaşam koşullarına yöneltilir. Bireyin kapitalist yaşam koşulları içerisinde yaşadığı yabancılaşma sorunu, sanatın ve sanat üretiminin bir meta olarak kapitalist üretim ve tüketim sistemine hizmet edecek şekilde yapılanması eleştirilerin odağını oluşturur. 20. Yüzyılın başından itibaren başlayan toplumsal huzursuzluk, I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi bu koşullara karşı sanatçıların politik bir tavır geliştirmesine yol açmıştır. Dolayısıyla Katılımcı Sanat'ın daha demokratik, daha eşit, kolektif, ortak paylaşım gibi ideallerinin düşünsel temelleri Tarihsel Avangard'a kadar götürülmektedir. Çünkü bu dönem, Modernizmin tekil müellifli sanat anlayışına ilk karşı çıkışı barındırır. Sanatla hayatı birleştirme ideali çerçevesinde sanatın formu izleyiciyi katılımcıya dönüştürme yönünde değişmiştir. Savaşı destekleyen ve Modernist ideallere sahip İtalyan Fütüristleri dışında, sanat-izleyici ilişkisini dönüştürmeye yönelik idealler ve uygulamalar modernizmin dayattığı tekil müellifli ve dikey hiyerarşide ilerleyen sanat anlayışına karşıdır. Sanat-izleyici ilişkisinde 'edilgen/pasif' olarak kabul edilen geleneksel izleyici anlayışına karşı, izleyici 'etken/aktif' katılımcılara dönüştürmeye çalışılır. Katılımcı Sanat'ın kuramsal temelleri izleyicinin duygu ve düşüncesine odaklanması ile Alımlama Estetiği Kuramı'na dayandırılırken, ortaya çıkan toplumsallaşma dolayısıyla Toplum Merkezli Yaklaşım'la da ilişkilendirilir.

1960'larla birlikte, sanata atfedilen biricik, deha ürünü, gizemli gibi Romantizm'den beri süre gelen sanat anlayışına karşı Sitüasyonist Enternasyonel, Happenings, Fluxus, Performans Sanatı, Feminist Sanat, Topluluk Sanatları gibi çoğul müellifli, kolektif, süreç odaklı, katılımcı, anonimlik gibi unsurları benimseyen, toplumsal yaşama daha fazla nüfuz eden sanat anlayışı ve uygulamaları gelişmiştir. Bu tür bir anlayışın temelinde Marksist

eğilimli düşünce yatar. Toplumsallaşmayı doğuran bu yapıda eşitlik, demokratik tutum, paylaşımcı, ortak üretim gibi amaçlar bulunmaktadır. Bu tavır modernizmin tekil müellifli temsillerini yıkması, sanatın ve yapısının yeniden tanımlanması yönünde etkili olmuştur. Sanat pratiklerinde katılım dereceleri, sanatçının ele aldığı konuya, tavrına göre değişmektedir. Katılımcının tepkisinde ise yaşadığı kültürel ortamın etkisi, görsel okuma becerisi, aidiyet, bilgi birikimi, aklı, algısı, çevresel yaşam koşulları gibi unsurlar belirleyicidir. 1960 sonrası hem sanat üretiminde hem de toplumsal hayatta katılım vurgusunun ön plana çıktığı bir dönemdir. Sol düşüncede birleşen küresel çapta bir karşı kültür hareketi olarak ortaya çıkan 1968 Hareketi, eşitlik, özgürlük, demokratikleşme talepleri ile sömürgeleştirilmiş halklar, siyahlar, azınlıklar, cinsel gruplar, kadınlar ve işçi sınıfının görünür olmasında etkili olmuştur. Bu dönemin duvar resimleri, sloganları ve afişler iletişim aracına dönüşen kolektif üretimlerdir. Bu anlamda katılımcı sanat pratikleri toplulukları, mahalle gruplarını bir araya getiren bir unsur haline gelir ve vurgulanan yatay hiyerarşi, ötekinin sesini duyurmaya ve kendini ifade etmesine olanak tanır. Bu dönemin sanat pratiklerindeki ‘Sanatla-hayatı birleştirme’ ideali, kapitalist yaşam koşullarına, neoliberal politikaların ortaya çıkarttığı sanat endüstrisine karşı geliştirilen katılımcı uygulamalarda güncelliğini korumaktadır. Öte yandan postmodernizm kültürel kimliklere, öteki’ye yaptığı vurgu ile katılımcı sanat pratiklerini desteklerken, katılımcı sanat pratiklerinin 1990’larla birlikte neoliberal kültür politikaları içerisinde işlevselleştirildiği söylenebilir. Günümüze gelindiğinde fiziksel katılımlı çalışmalar söz konusu olduğu gibi dijital ortamda da katılımı destekleyen uygulamalar söz konusudur. Bu anlamda teknolojik gelişmeler doğrultusunda katılımcı sanat pratikleri değişmeye, yenilenmeye açık bir süreci gösterdiği ifade edilebilir.

Bu tez çalışmasında bireysellik- özel alan- kişisel iz-, haz -kişisel hikaye, toplumsallık.- kamusal alan -bulunma varolma- anonimlik gibi bir çizgisel dizge yaratılmaktadır. Katılımcı Sanat’ın uygulama yöntemlerinin temelinde, paylaşıma, dayanışmaya ve ötekini anlamaya, yatay hiyerarşiye, toplumsal bağların güçlenmesine, daha demokratik, daha eşitlikçi, daha özgür bir toplum yaratmaya yönelik olduğu görülmektedir. Türkiye’de yapılan çalışmaların toplumsal niyeti güçlü olmakla birlikte katılımcı yanının çok etkili olmadığı dile getirilebilir.

## KAYNAKÇA

### KİTAP / MAKALE / TEZ

**Artun, A.**, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.103, s.278, s.297, s.347, s.311, s.312, s.314, s.347

**Açıkkaya, S.**, “Türkiye’de Sol Akımların Türk Devrimi Algılamaları 27 Mayıs 1960 – 12 Mart 1971”, Doktora Tezi, T.C. İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri Ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk İlkeleri Ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2009, s.17-20, s.36-37

**Akay, A.** (2013) Neden Yatay Mücadele. *Teorik Bakış*, sayı, 02, s.6

**Aksoy, Ö.**, “Situasyonist Enternasyonal Ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı”, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Heykel Anasanat Dalı, İstanbul, 2008

**Aktel, M.** (2001) Küreselleşme Süreci Ve Etki Alanları. *Süleyman Demirel Üni. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi*, Y., C.6 S.2 s.193-202

**Antmen, A.**, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, s.65-70, s.69, s.104-105, s.193

**Arapoğlu, F.**, “Sosyal Süreçleri İle Fluxus ve Ötesi”, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana bilim Dalı, Edirne, 2009

**Arapoğlu, F.** (2016) Temsilden Eyleme: Dadaizm ve Sürrealizm’de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme Eylemi. *Aydın Sanat Dergi*, Yıl 2 Sayı 4, 1-7

**Artun, A.**, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s.40

**Artun, A.** (2018) Sanat ve 1968 Baharı: Bir Kronoloji, *Skop Dergi*,

**Artun, A.**, *Sanatın İktidarı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.110-112, s.111, 113

- Atakan, N.,** *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 1998, s.68
- Başkan, S.** (2014) Türk Resminde Modernite İle İlk Temas: 1940-1960. *İDİL*, Cilt 3, Sayı 14, Volume 3, Issue 14
- Baudelaire, C.,** *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2011, s.39, s.55
- Bek Arat, G.,** “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam”, Yayımlanmış Doktora Tezi, T.C. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı 2007, s.117-120
- Berksoy, F.,** *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul, 1998, 122.
- Beyoğlu, A.** (2015) Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı Ve Yanılsama: Victor Vasarely’nin Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Haziran Cilt 17 Sayı 1 (333-348)
- Bishop, C.,** *Yapay Cehennemler, Katılımcı Sanat Ve İzleyici Politikaları*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018, s.9, s.11, s.19, s.78, s.80-81, s.61, s.72, s.99, s.96, s.94-96, s.97, s.104, s.179, s.180, s.181, s.187, s.188, s.194, s.196, s.207, s.28, s.31
- Bryan-Wilson, J.** (2003) Remembering Yoko Ono's ‘Cut Piece’. Oxford University Press, *Oxford Art Journal*, Vol. 26, No. 1 pp. 101-123, 20-01-2016 14:59 UTC
- Clark, T.,** *Propaganda ve Sanat, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s.87
- Çalıköğlu, L.,** *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.88-89, s.7,
- Çalıköğlu, L.,** *Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler / Çağdaş Sanat Konuşmaları 2*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s.58,59, s.58-62,

**Aliçavuşoğlu, E.**, “1980 Sonrası Türk Sanatı'nda Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili”, Doktora Tezi, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, 2005

**Çulha, D.** (2014) Post-Yapısalcı Argümanlar Ekseninde Müellif Ve Sanat Nesnesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Haziran Cilt 16 Sayı 1 (123-140) s.123. 124

**Debord, G.**, *Gösteri Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010 s.35

**Delier, B.** (2016) *Sanat Dünyasının Senaryoları*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s.95, s.102

**Demirkol, C.** *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Doğa Basın Yayın, İstanbul, 2008, s.64-162

**Dickson, M.**, *Art With People*, An Publications, Newcastle, 1995, s.29, s.18, s.22, s.32, s.33,

**Dilek, S.** (2005) Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sosyalizm. *Anlayış Dergisi*

**Bozkurt, Y., Bayansar, R.** (2016) Yeni Toplumsal Hareketler Çerçevesinde Çevreci Hareket Ve Gezi Parkı Olayları. *Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, Cilt:14 Sayı:2 Mayıs

**Doğanay, G.** (2016) Avrupa'da İşgal Hareketlerinin Kapsamı ve Türkiye Örneği: Don Kişot Sosyal Merkezi. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi* , Cilt 4, Sayı 2, Eylül

**Ekiz, T.** (2007) Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* , s.121

**Eren, G.**, “Marksist Sanat Anlayışı”, Makale, GSED 42- DOI: 0.32547/ataunigsed.534270

**Farago, F.**, *Sanat*, DoğuBatı Yayınları, Ankara, 2006, s.21

**Faulkner, N.,** *Marksist Dünya Tarihi*, Yordam Kitap, İstanbul, 2014, s.263

**Feyizoğlu T.,** *Fikir Kulüpleri Federasyonu: Demokrasi Mücadelesinde Sosyalist Bir Öğrenci Hareketi*, Ozan Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.93

**Fineberg, J.,** *1940'tan Günümüze Sanat*, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir, 2014, s.221-222

**Genç, M.A.,** “D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları”, *İdil Dergisi*, DOI: 10.7816/idil-01-05-27

**Germaner, S.,** *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1999, s.59, s.45

**Göknıl, N.** (2012) Estetik Haz: Psikolojik ve Fenomenolojik Estetik Hakkında Bir Araştırma. İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi 1/1:142-103."

**Gürbilek, N.,** *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.13

**Gürdaş, B.,** “1960’larda Türkiye’de Siyasi Ve Toplumsal Değişimler Bağlamında Görsel Kültür”, Doktora Tezi, T.C. Hacettepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Ankara, 2015, s.62 s.63

**Gürdere Akdur, S.** (2016) Kamusal Sanat ve Kamusalılık Kavramı. *[n]Beyin Dergisi* Mayıs- Haziran s. 56-60

**Gürdere Akdur, S.,** “Kamusal Sanat'ta Farklı 'Kamusalılık'lar: İstanbul'daki Kamusal Sanat Çalışmaları Üzerinden Bir Okuma” Yüksek Lisans Tezi, T.C. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tasarım Ana Bilim Dalı, 2012, s.78

**Habermas, J.,** *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2010

**Harvey, D.,** *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.21, s.23-29, s.25, s.53, s.57, s.36, s.64

**Hasgüler, S. B.,** *Türkiye'de Sanat Üretimi 1975-2005*, Parşömen Yayıncılık, İstanbul, 2013, s.19, s.26, s.28, s.17, s.60, s.17-18, s.61, s.56, s.62

**İnceoğlu, M.,** *Tutum Algı İletişim*, İmaj Yayınevi, Ankara, 2000, s.83- 84

**Jameson, F.,** *Kültürel Dönemeç*, Dost Yayınevi Yayınları Ankara, 2005, s.15

**Kacıroğlu, M.** (2016) Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923–1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları. *ETÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1/2, Temmuz, Sayfa: 27-71).

**Karaca, E.Z.,** “Alımlama Estetiği’ İlkelerinin Ernesto Sábato’nun El Túnel Adlı Yapıtında Kavramsal Uygulaması”, Doktora Tezi, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İspanyol Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, 2007

**Kavalcı, T.** (2017) Üç Önemli Kuramcı Üzerinden Alımlama Estetiğinin İncelenmesi ve Bir Uygulama. *Söylem Filoloji Dergisi*, Yıl 2 Sayı 2, Haziran

**Keser, N., Keser, İ.** (2015) Kadın Tarihi İçin Bir Anıt, Akşam Yemeği Partisi. *Humanistas*, Sayı - 5 Bahar, Tekirdağ,

**Koca, B.,** (2017) Kavramsal Sanat, *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, Cilt/Vol. 3 Sayı/No. 2 97-103

**Koca, M.** (2018) 68 Öğrenci Olayları ve Üniversitelerde Politik Şiddet. *Birey ve Toplum Dergisi*, Bahar. Cilt 8 . Sayı 15, s.99

**Koyuncu. M.,** “Türkiye’de Kimlik, Temsiliyet Ve Kültürel Aracılık (1985-2005)”, Yüksek Lisans Tezi, T.C Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilimdalı Genel Sosyoloji Ve Metodoloji Programı, 2007

**Kraushaar, K.** (1998) Almanya’da '68 Gençlik Hareketi. *Birikim*, Sayı 109

Kuzguncuk’la İç İç 2006. Sergi katalog

Kuzgunluk'la İç İçe, 2007 Sergi katalog

Kültürel Aracılar 2019-2002, Hazırlayan, Oda Projesi, Merve Elveren, Onur Yıldız (SALT Araştırma ve Programlar) 2019 SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul) s.5, s.43

**Lenoir, B.**, *Sanat Yapıtı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.47, s.19

**Lichte, E. F.** *Performatif Estetik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s.15, s.20, s.62, s.67, s.66

**Lynton, N.**, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.330

**Lynton, N.**, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s.130,

**Mauro, E.**, (2016) Avangard Ne Zamandı?. *Skop Dergi*

**Ötgün, C.** (2009) Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 2, Ocak,

**Özdemir, Y., Aktaş, E.** (2011) Halkevleri (1932'den 1951'e). *A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [Taed]* 45, Erzurum, 235-262

**Özkaya, S.**, *Sanatta Deha ve Yaratıcılık*, Schöenberg, Adono, Thomas Mann, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.15,

**Öztürk S, Özyakışır, D.** (2005) Türkiye Ekonomisinde 1980 Sonrası Yaşanan Yapısal Dönüşümlerin Gsmh, Dış Ticaret Ve Dış Borçlar Bağlamında Teorik Bir Değerlendirmesi. *Mevzuat Dergisi*, sayı 94

**Öztürk, E.** (2018) Türkiye ve Fransa'da 1968: Fransa'daki Mayıs Ayaklanmasını Başlatan Öğrenci Hareketinden Farklı Yönleriyle Türkiye'de Sosyalist Öğrenci Hareketi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 19, S. 34, s. 371-415.

**Pektaş, N.** (2019) Ataerkil Düzenin Kapsama Alanı Dışında Çoğalmak. *Artunlimited*, Eylül-Ekim sayı:53, s. 92.

**Ranciere, J.,** *Özgürleşen Seyirci*, Metis Yayınları, İstanbul, 2013 s.13, s.18

**Sarı, J.,** “Kenti Deneyimleme Aracı Olarak Psikocoğrafya”, Yüksek Lisans Tezi, T.C. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Bilim Dalı, 2013

**Savran, S.,** “1968: Bir Devrimci Dalganın Adı”. *Devrimci Marksizm*, 2009, s.93, s.96

**Sayın, Ş.,** *Metinlerle Söyleşi*, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul, 1999, s.11.

**Shiner, L.,** *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s.340 s.21, s.402

**Simmel, G.,** *Bireysellik ve Kültür*, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.211, s.214

**Sönmez, N.,** 'Bir özgürleşme çabası: Katılımcı sanat'. *Hürriyet Gazetesi*, 2018

**Stallabrass, J.,** *Çağdaş Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.117, s.20,21

**Şen, H.** (2010) Küreselleşme Ve Demokrasi Krizi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE)*, Bahar Sayı 24

**Şirin, D.** (2013) Yatak Odasında Müsabaka. *Sanat Dünyamız*, sayı:136, s. 67

**Taş, G.,** “Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme:Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri”, *Akademik Hassasiyetler*, Makale Gönderim Tarihi: 10/02/2016 - Makale Kabul Tarihi: 23/05/2016

**Tekin. Y.,** “Türkiye’de İlk Sosyalist Hareket ‘İştirak Çevresi’nin Sosyalizm Anlayışı Üzerine Bir Değerlendirme”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. 57-4

**Todorov, T., Focroulle, B., Legros, R.,** *Sanatta Bireyin Doğuşu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s.61-64

**Turani, A.,** *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.670, s.671

**Tüzel, S., Kurudayıoğlu, M.** (2013) Alımlama Estetiği Kuramı Doğrultusunda Okurun Beklenti Ufkunun Tespit Edilmesi Üzerine Uygulamalı Bir Çalışma. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, , Sayı: 21, s.103

**Uçan, H.,** (2006) Edebiyat Eğitimi, Estetik Bir Hazzın Edinimi, Okumanın Alışkanlığa Dönüştürülmesi Ve Yazınsal Kuramlar. *Millî Eğitim Dergisi*, (169)

**Uysal, Ü.E.** (2012) Sulukule: Kentsel Dönüşüme Etno-Kültürel Bir Direniş. *İdeal Kent*, Sayı 7, Eylül, s.136-159

**Wolff, J.,** *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Özne Yayınları, İstanbul, 2000 s.31, 20, 24, 23, 15,

**Yanık, C., Öztürk. M.** (2014) Toplumsal Hareketlerin Dönüşümü Üzerine Bir Değerlendirme. *Mukaddime*, s.47-63

“Yeniden İnşa Et, Caferağa ve Yeldeğirmeni Dayanımları Yatay Örgütlenme Deneyimi”  
Nota Bene Yayınları, 2020. s.49, s.164-67

**Yıldız, E.,** *Kendi Sesinden Gülsuyu - Gülensu*, Nota Bene Yayınları, İstanbul, 2013, s.20, s.11

**Yılmaz, E.,** *68 ve Sinema*, Hayalet Kitap, İstanbul, 2009, s.13, s.16, s.53, s.41, s.51, s.53-54

**Zürcher., E., J.,** *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s.350-360, s.71, s.370, s.372-373

## İnternet Kaynakları

<https://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberalizm-ve-sanatin-ozerkligi/2889>

<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art>

<https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/bir-ozgurlesme-cabasi-katilimci-sanat-40773528>

<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art>

<https://www.e-skop.com/skopbulten/avangard-ne-zamandi/3199>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kabare-voltaire/2803>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-zamanin-disina-kacis-bir-dada-gunlugu-evveliyat/2876>

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Bol%C5%9Fevizm>

<https://www.e-skop.com/skopbulten/uretici-olarak-seyirci/3342>

<https://psikologo.com/sanat-kuramlari/>

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Mimesis>, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Katarsis>,

<https://www.e-skop.com/skopbulten/bir-sanat-kuramcisi-olarak-marx/4609>

<http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/>

<https://interactive.wttw.com/art-design-chicago/wall-respect>

<https://www.e-skop.com/skopdergi/68-afisleri-atelier-populaire-de-pop-artin-siyasilesmesi/3498>

<http://bianet.org/bianet/print/106621-italya>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/selfie-ceken-sehzade-dinozor-kofte-ve-cagdas-sanat/2473>).

<https://www.e-skop.com/skopbulten/aldo-van-eyck-ve-oyun-alani-olarak-kent/5014>

<http://www.gunleme.dersbelgeligi.com/joseph-beuys/>

<http://www.radikal.com.tr/radikal2/sanat-cevre-icindir-872403/>

<http://milliyetsanat.com/kitap/kapak-konusu/dunyanin-en-unlu-taninmayan-sanatcisi-yoko-ono/463>

[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/)

<https://www.evrensel.net/haber/331218/performans-sanati-nedir>

<http://birey.nedir.com/>

<https://www.lissongallery.com/artists/john-latham>

[https://v3.arkitera.com/haber\\_21487\\_kamusal-alan-nedir-kamusal-mekan-nedir.html](https://v3.arkitera.com/haber_21487_kamusal-alan-nedir-kamusal-mekan-nedir.html)

<https://www.turkedebiyati.org/toplumcu-gercekci-romanin-siyasal-sosyal-arka-plani/>

<https://www.turkedebiyati.org/toplumcu-gercekci-romanin-siyasal-sosyal-arka-plani/>

<https://www.edebiyatfakultesi.com/toplumcu-gercekci-egilimleri-yansitan-edebiyat-akimi-ve-ozellikleri.htm>

<https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80254/d-grubu-1933-1947.html>

<http://ataturkicimizde.com/halkevlerinin-acilmasi/>

<https://www.bilgiustam.com/d-grubu-ressamlari/>

<http://ahmetatan.com/?p=91>

<http://www.nuriyem.com/tr/yazi/yeniler-ustune/>

<https://www.milliyet.com.tr/abidin-dino-kisaca-hayati-ve-eserleri-molatik-10092/>

<https://www.birartibir.org/a-dan-x-e/73-turkiye-nin-12-yil-suren-68-i>

<https://www.e-skop.com/skopbulten/1968-%E2%80%9350-yil-1968-odtu-afis-atolyesi/3785>

<https://www.fikriyat.com/tarih/2018/03/12/demokrasiye-vurulan-ikinci-darbe-12-mart-muhtirasi>

<http://www.sanatatak.com/view/duvar-resimleri-macerasi-devam-ediyor>

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207019?mode=full>

<https://saltonline.org/tr/471/duvar-resminden-korkuyorlar>

<https://www.evrensel.net/haber/142789/bir-protesto-bicimi-duvar-resmi>

<https://www.e-skop.com/skopbulten/devrim-ulus-insasi-ve-avangard-meksika-muralizminin-celiskileri/5533>

<https://pieceofart.news/ozunu-arayan-ressam-yusuf-taktak/>

<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/duvarlarin-dili-olsa-400916>

<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/duvarlarin-dili-olsa-400916>

<https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanat%E2%80%93etnik-kimlik/3272>

<https://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberalizmin-ideolojik-muttefiki-postmodernizm/3890>

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

<https://www.arkitera.com/soylesi/40-gun-40-gece-sulukule-platformu/>

[www.suyucel.com](http://www.suyucel.com)

[tanselatasagun.com/cocuk-gozuyle-sulukule/](http://tanselatasagun.com/cocuk-gozuyle-sulukule/)

<https://www.isilegrikavuk.work/an-unusual-neighbour-tour>

<http://11b.iksv.org/icsayfa.asp?cid=22&k1=dipnotlar&k2=etkinlikler>

<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>

[https://saltonline.org/media/files/park\\_bir\\_ihtimal\\_hatirlama\\_scrd.pdf](https://saltonline.org/media/files/park_bir_ihtimal_hatirlama_scrd.pdf)

<https://www.martinjanda.at/en/artists/nilbar-gueres/biography/>

<http://www.galerist.com.tr/tr/nilbar-gures> ,

<http://www.radikal.com.tr/kultur/bir-sporcu-olarak-ev-kadini-962409/>

<https://docs.google.com/document/d/1Wnsv82Ml8eSWxJTNSZ9CQ4P0MoNF84VphZfYgz4LSAg/edit>

<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/atolyelerin-mutfaginda-acik-studio-gunleri-i-232>

<https://www.e-skop.com/skopbulten/oyunun-ozgurlestirici-ifadesinin-yitimi-uzerine/3407>

[www.barisicinmuzik.org](http://www.barisicinmuzik.org)

<https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/bir-direnis-hali-turkiyede-fanzinler-i-5434>

### **Ansiklopedi ve Sözlük**

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi / Nejat Ferit Eczacıbaşı

Sanat Terimleri Sözlüğü / Adnan Turani

### **Görsel Kaynaklar**

**Resim 1.** <https://blogs.getty.edu/iris/breaking-all-the-editorial-rules-for-an-italian-futurist-book/>

**Resim 2.** <https://trolltheory.wordpress.com/2013/05/21/12th-january-1910-futurism-and-participation/>

**Resim 3.** <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kabare-voltaire/2803>

**Resim 4.** <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kabare-voltaire/2803>

**Resim 5.** <https://www.invaluable.com/auction-lot/dada-poster-1ere-visite-a-l-eglise-saint-julien-188-c-6ae4730858>

**Resim 6.** <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-paristeki-ilk-dada-sezonu/3235>

**Resim 7.** <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-paristeki-ilk-dada-sezonu/3235>

**Resim 8.**

<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft467nb2w4;chunk.id=d0e3394;doc.view=print>

**Resim 9.** <https://interactive.wttw.com/art-design-chicago/wall-respect>

**Resim 10.** [https://www.rtb.be/info/dossier/la-premiere-au-bout-du-jour/detail\\_malka-malkovich-l-autre-heritage-de-68?id=9890128](https://www.rtb.be/info/dossier/la-premiere-au-bout-du-jour/detail_malka-malkovich-l-autre-heritage-de-68?id=9890128)

**Resim 11.** <http://collections.vam.ac.uk/item/O101998/je-participe-poster-atelier-populaire/>

**Resim 12.** <https://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistler-ve-sanat/4703>.

**Resim 13.** <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-fountain>

**Resim 14.** <http://www.op-art.co.uk/op-art-gallery/victor-vasarely/vasarely-quasar-dia-1965>

**Resim 15.** <https://journals.openedition.org/critiquedart/8334>

**Resim 16.** <https://www.lifa-research.org/de/artists/grav/>

**Resim 17.** <https://www.youtube.com/watch?v=C3PH-u9Zsgo>

**Resim 18.** <https://www.youtube.com/watch?v=C3PH-u9Zsgo>

**Resim 19.** <https://www.youtube.com/watch?v=C3PH-u9Zsgo>

**Resim 20.** <https://www.youtube.com/watch?v=C3PH-u9Zsgo>

**Resim 21.** <https://www.neroeditions.com/welcome-to-the-ultimate-situationist-library/>

**Resim 22.** <https://artplastoc.blogspot.com/search?q=allan+kaprow>

**Resim 23.** <https://artplastoc.blogspot.com/search?q=allan+kaprow>

**Resim 24.** <https://artplastoc.blogspot.com/search?q=allan+kaprow>

**Resim 25.** <https://artplastoc.blogspot.com/search?q=allan+kaprow>

**Resim 26.** <https://artplastoc.blogspot.com/search?q=allan+kaprow>

**Resim 27.** <https://artplastoc.blogspot.com/search?q=allan+kaprow>

**Resim 28.** <https://artplastoc.blogspot.com/search?q=allan+kaprow>

**Resim 29.** <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture>

**Resim 30.** <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/03/wwf-spegne-piazze-monumenti-musei-protesta-earth-hour-clima-ambiente-artisti/attachment/joseph-beuys-7000-querce-documenta-vii-kassel-1982/>

**Resim 31.** <http://stephensfilm.blogspot.com/2010/10/art-as-social-practice-notes-on-joseph.html>

**Resim 32.** <https://www.tribune.com/arti-visive/street-urban-art/2019/09/arte-pubblica-manchette-new-york/>

**Resim 33.** 'Rememberin Yoko Ono's Cut Piece' Julia Bryan-Wilson

**Resim 34.** 'Rememberin Yoko Ono's Cut Piece' Julia Bryan-Wilson

**Resim 35.** 'Rememberin Yoko Ono's Cut Piece' Julia Bryan-Wilson

**Resim 36.** 'Rememberin Yoko Ono's Cut Piece' Julia Bryan-Wilson

**Resim 37.** <https://medium.com/@birhikayesivar/marina-abramovic-ryhtm-0-113ea2f05d83>

**Resim 38.** <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=449,0,0,1,0,0>

**Resim 39.** <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=449,0,0,1,0,0>

**Resim 40.** <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-making-judy-chicagos-feminist-masterpiece-dinner-party>

**Resim 41.** <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-making-judy-chicagos-feminist-masterpiece-dinner-party>

**Resim 42.** <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-making-judy-chicagos-feminist-masterpiece-dinner-party>

**Resim 43.** <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-making-judy-chicagos-feminist-masterpiece-dinner-party>

**Resim 44.** <https://en.contextishalftthework.net/exhibition-archive/barbara-steveni/>

**Resim 45.** [http://www.stuartbrisley.com/pages/27/70s/Works/Hille\\_Fellowship/page:4](http://www.stuartbrisley.com/pages/27/70s/Works/Hille_Fellowship/page:4)

**Resim 46.** [http://www.stuartbrisley.com/pages/27/70s/Works/Hille\\_Fellowship/page:4](http://www.stuartbrisley.com/pages/27/70s/Works/Hille_Fellowship/page:4)

**Resim 47.** <https://londonmuralpreservationsociety.wordpress.com/2013/02/20/mural-of-the-month-floyd-road-mural/>

**Resim 48.** <https://londonmuralpreservationsociety.wordpress.com/2013/02/20/mural-of-the-month-floyd-road-mural/>

**Resim 49.** <http://viewfromaboveblog.blogspot.com/2009/05/gentle-giant-of-craigmillar-edinburgh.html>

**Resim 50.** <https://tr.pinterest.com/pin/68609594297307101/>

**Resim 51.** <https://canmore.org.uk/collection/1025295>

**Resim 52.** <https://www.alexfrst.com/the-old-new-easterhouse-mosaic-everything-in-between/>

**Resim 53.** <http://aturkicimizde.com/halkevlerinin-acilmasi/>

**Resim 54.** <http://www.enbursa.com/yazarlar/ismail-kemankas-10/not-defteri-halkevleri-nasil-dogdu-9848.html>

**Resim 55.** <https://www.poetikhars.com/wikihars/doku.php/akimlar/d-grubu>

**Resim 56.** <https://www.poetikhars.com/wikihars/doku.php/akimlar/d-grubu>

**Resim 57.** <http://www.nuriyem.com/eser/s763-024/>

**Resim 58.** <https://www.e-skop.com/skopbulten/1968-%E2%80%93-50-yil-1968-odtu-afis-atolyesi/3785>

**Resim 59.** <https://oldmag.net/2014/08/10/68-direnisi/>

**Resim 60.** <https://oldmag.net/2014/08/10/68-direnisi/>

**Resim 61.** <https://www.birartibir.org/a-dan-x-e/73-turkiye-nin-12-yil-suren-68-i>

**Resim 62.** SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi,  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/11385>

**Resim 63.** SALT Araştırma, Cihat Aral Arşivi,  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/206813>

**Resim 64.** SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207013>

**Resim 65.** SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207019>

**Resim 66.** SALT Araştırma, Selahattin Tonguç Arşivi  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/206907>

**Resim 67.** SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/206959>

**Resim 68.** SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207001>

**Resim 69.** SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/206960>

**Resim 70.** SALT Araştırma, Cihat Aral Arşivi  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207021>

**Resim 71.** SALT Araştırma, Figen Aydıntaşbaş Arşivi  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/206854>

**Resim 72.** SALT Araştırma, Figen Aydıntaşbaş Arşivi  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/11295>

**Resim 73.** SALT Araştırma, Mehmet Aksoy Arşivi  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/11349>

**Resim 74.** <https://www.art50.net/batililasma-surecinden-gunumuze-turkiyede-sanat/>

**Resim 75.** <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/oda-projesi-deposu-izleyiciye-aciliyor-5202988>

**Resim 76.** <http://40gun40gece-sulukule.blogspot.com/2007/03/>

**Resim 77.** <http://www.suyucel.com/en/social-works.html>

- Resim 78.** <http://tanselatasagun.com/cocuk-gozuyle-sulukule/#lg=1&slide=1>
- Resim 79.** <http://tanselatasagun.com/cocuk-gozuyle-sulukule/#lg=1&slide=1>
- Resim 80.** [https://saltonline.org/media/files/kulturel\\_aracilar\\_2019-2009\\_scrd.pdf](https://saltonline.org/media/files/kulturel_aracilar_2019-2009_scrd.pdf)
- Resim 81.** [https://saltonline.org/media/files/kulturel\\_aracilar\\_2019-2009\\_scrd.pdf](https://saltonline.org/media/files/kulturel_aracilar_2019-2009_scrd.pdf)
- Resim 82.** [https://saltonline.org/media/files/kulturel\\_aracilar\\_2019-2009\\_scrd.pdf](https://saltonline.org/media/files/kulturel_aracilar_2019-2009_scrd.pdf)
- Resim 83.** <http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/2010/03/>
- Resim 84.** [https://saltonline.org/media/files/kulturel\\_aracilar\\_2019-2009\\_scrd.pdf](https://saltonline.org/media/files/kulturel_aracilar_2019-2009_scrd.pdf)
- Resim 85.** [https://saltonline.org/media/files/kulturel\\_aracilar\\_2019-2009\\_scrd.pdf](https://saltonline.org/media/files/kulturel_aracilar_2019-2009_scrd.pdf)
- Resim 86.** <http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>
- Resim 87.** [https://saltonline.org/media/files/kulturel\\_aracilar\\_2019-2009\\_scrd.pdf](https://saltonline.org/media/files/kulturel_aracilar_2019-2009_scrd.pdf)
- Resim 88.** [https://saltonline.org/media/files/park\\_bir\\_ihtimal\\_hatirlama\\_scrd.pdf](https://saltonline.org/media/files/park_bir_ihtimal_hatirlama_scrd.pdf)
- Resim 89.** [https://saltonline.org/media/files/park\\_bir\\_ihtimal\\_hatirlama\\_scrd.pdf](https://saltonline.org/media/files/park_bir_ihtimal_hatirlama_scrd.pdf)
- Resim 90.** [https://www.ntv.com.tr/turkiye/kent-bostanini-kacirmayin,eFxCVdCuj0yidWZ\\_wFnxDg](https://www.ntv.com.tr/turkiye/kent-bostanini-kacirmayin,eFxCVdCuj0yidWZ_wFnxDg)
- Resim 91.** [https://www.ntv.com.tr/turkiye/kent-bostanini-kacirmayin,eFxCVdCuj0yidWZ\\_wFnxDg](https://www.ntv.com.tr/turkiye/kent-bostanini-kacirmayin,eFxCVdCuj0yidWZ_wFnxDg)
- Resim 92.** <https://gaiadergi.com/istanbulun-son-iskal-evi-don-kisot-yikim-tehlikesi-altinda/>
- Resim 93.** Don Kişot Sosyal Merkezi Facebook Arşivi
- Resim 94.** <https://nihanbora.com/hayat/baska-bir-yasam-mumkun/>
- Resim 95.** Don Kişot Sosyal Merkezi Facebook Arşivi
- Resim 96.** Don Kişot Sosyal Merkezi Facebook Arşivi
- Resim 97.** Don Kişot Sosyal Merkezi Facebook Arşivi

**Resim 98.** Don Kişot Sosyal Merkezi Facebook Arşivi

**Resim 99.** Don Kişot Sosyal Merkezi Facebook Arşivi

**Resim 100.** <https://www.evrensel.net/haber/98868/polisten-caferaga-mahalle-evine-bosaltma-tehdidi>

**Resim 101.** <https://nihanbora.com/hayat/baska-bir-yasam-mumkun/>

**Resim 102.** Altyazı Sinema Dergisi

**Resim 103.** <https://www.mutualart.com/Artwork/Unknown-Sports--Performance-in-Fatih--Is/B7300C216047F714#> , <https://www.mutualart.com/Artwork/Unknown-Sports--Performance-in-Fatih--Is/63662B522A8DEDE0>

**Resim 104.** <http://aptglobal.org/en/Artwork/24455/Unknown-Sports-Performance-in-Fatih-Istanbul-Istanbul-fatih/Nilbar-Gueres>

**Resim 105.** Nilbar Güreş: Who Is The Subject?, Osmos Books, 2013

**Resim 106.** Nilbar Güreş: Who Is The Subject?, Osmos Books, 2013

**Resim 107.** Nilbar Güreş: Who Is The Subject?, Osmos Books, 2013

**Resim 108.** <http://inselinal.blogspot.com/2005/09/ince-orgu-teknikleri-sensitive-knitting.html>

**Resim 109.** Kuzguncuk'la İç İç 2007 Katoloğu

**Resim 110.** Kuzguncuk'la İç İç 2007 Katoloğu

**Resim 111.** Kuzguncuk'la İç İç 2007 Katoloğu

**Resim 112.** Kuzguncuk'la İç İç 2006 Katoloğu

**Resim 113.** Kuzguncuk'la İç İç 2007 Katoloğu

**Resim 114.** Kuzguncuk'la İç İç 2007 Katoloğu

**Resim 115.** Deniz Beşer Arşivi

**Resim 116.** Deniz Beşer Arşivi

**Resim 117.** Deniz Beşer Arşivi

**Resim 117.** Deniz Beşer Arşivi

**Resim 119.** [http://firingsculpture.com/portfolio\\_page/open-sesame-sesam-luk-dig-op/](http://firingsculpture.com/portfolio_page/open-sesame-sesam-luk-dig-op/)

**Resim 120.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 121.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 122.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 123.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 124.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 125.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 126.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 127.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 128.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 129.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 130.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 131.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 132.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 133.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 134.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 135.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 136.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 137.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 138.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 139.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 140.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 141.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 142.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 143.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 144.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 145.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 146.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi

**Resim 147.** Beksultan Oğuz, kişisel arşivi