

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS

**GÜNÜMÜZ SANATINDA KOLEKTİF ÜRETİM
BİÇİMLERİ**

**GÜNEŞ TERKOL
04715012**

**Tez Danışmanı
Öğr. Gör. ZEYNEP GÜNSÜR**

**İSTANBUL
2008**

ÖZ

GÜNÜMÜZ SANATINDA KOLEKTİF ÜRETİM BİÇİMLERİ

Güneş Terkol
Nisan, 2008

Bu tez çalışması ile, sanatta modernizm sonrası kolektif üretim ele alınmış, günümüz sanatında sanatsal bir yöntem olarak kolektivizmin yeri sorgulanmıştır.

Çalışmada öncelikle değişen sanatçı tanımı ile birlikte kolektif üretimdeki değişimler tarihsel çerçeveden bakılarak incelenmiştir. Barthes'in 'Müellifin Ölümü' ve Foucault'un 'Müellif Nedir?' makaleleri sanatçının yeni kolektif tanımı için temel kaynak olmuştur. Öznellik arası sınırların netliğini kaybetmesi ve kolektif üretimin kendine yeni alanlar açması ele alınmıştır.

Ardından, Modernizmle birlikte gelişen sanat piyasası; sanatçı ve izleyici arasındaki mesafelerin yeniden konumlanması sorgulanmıştır. Küreselleşen dünyada sosyal, siyasal ve sanatsal aktivitelerin birbirlerine olan sınırları ele alınarak, günümüz sanatında kolektif üretimin ortaya koyduğu farklı sanat paradigmaları ele alınmıştır. Belirledikleri farklı direnç noktaları ile bir araya gelen kolektif gruplardan özellikle, Sitüasyonist Enternasyonel, Irwin, Guerilla Girls, Art and Language ve Tucuman Arde gibi grupların çalışmalarıyla örneklendirilmiştir. Devamında Türkiye'de modernleşme süreciyle birlikte plastik sanatlar alanında değişen kolektif üretimlere yer verilmiştir.

Sonuç bölümünde ise, kolektif sanat üretiminin günümüz sanatında nasıl bir model olarak ele alınması gerektiği sorgulanarak küreselleşen dünyada nasıl bir kolektivitenin mümkün olduğu tartışılmaktadır.

Anahtar kelimler: "işbirliği", "süreç", "kolektivizm", "politik sanat", "aktivizm".

ABSTRACT
TYPES OF COLLECTIVE PRODUCTION IN CONTEMPORARY ART

Güneş Terkol
April, 2008

This thesis examines the collective production of art after modernism and also traces collectivism as an artistic method in contemporary art.

The study develops a historical framework on examining the transformations both on the notion of artist and on collective production. The articles of Barthes “Death of the Author” and of Foucault “Who is the Author?” turn out to be the major sources for the theoretical construction of novel definitions of collectivity. Additionally, not only the possibilities and limits of collective production as an extending field in art is exposed, but also the blurring tendencies in the boundaries of inter- subjectivity is defined.

Parallel to the developments in art market due to modernism, transforming positions and the theoretical distance between artist and spectator are discussed. The boundaries of social, political and artistic activities in global world are elaborated and the paradigms defined by collective production in contemporary art are examined. The collective art works of Situationist International, Irwin, Guerilla Girls, Art and Language and Tucuman Arde are discussed in terms of their approach to resistance. Moreover, the experience of plastic arts in Turkey is traced parallel to the modernisation process. Firstly, the influence of modernisation and westernisation politics in the field of plastic art is examined periodically starting from Republican Period up to now. Secondly, the types of collective models with avangard and transforming potentials are elaborated in the contemporary art platform in Turkey.

Finally, the limits of novel fields developed by new collective art is articulated in art world. In the conclusion, the discussions on the limits of a model for collective production in contemporary art is elaborated as well as the possibilities of collectivity in the context of global world.

Keywords:

“collaboration”, “process”, “collectivism”, “political art”, “activism”.

ÖNSÖZ

Kolektif deneyimin günümüz sanatında bir yöntem olarak sıkça kullanıldığını görüyoruz. Coğrafi, politik, sosyal ve tarihsel olarak kolektif üretime bakışta görülen farklılıklar sanatta kolektif üretimin yöntemlerini de etkilemiştir. Sanatta kolektif üretimin değişen tanımı ve uygulanış şekilleri bu çalışmanın çıkış noktasıdır. Kolektif üretimi, sanatsal bağlamda tanımlamak için, eleştirmenlerden kuratörlere, üreticilerden izleyicilere ve sosyo-kültürel tarihlere kadar uzanan yorumlar ele alındı.

Günümüz sanat pratikleri içinde, kolektif deneyimde bulunan örnekler üzerinden; birlik olma nedenleri ve kolektiflerin geliştirdikleri stratejiler ile farklı sanat paradigmalarının mümkün olup olmadığı araştırıldı.

Bu çalışmanın hazırlanmasındaki katkılarından dolayı başta tez danışmanım Öğr. Göv. Zeynep Günsür olmak üzere, Yrd. Doç. İnci Eviner ve diğer YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi öğretim elemanlarına, ayrıca desteği için annem Elmira Terkol' a teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul, Nisan, 2008

Güneş Terkol

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
1.GİRİŞ	1
2. KÜLTÜREL TARİH İÇİNDE DEĞİŞEN SANATÇI TANIMI.....	6
2.1. Anonim ve Sanatçının Anonim Eserde Konumlandırılması	9
2.2. Lonca Sistemi ve Rönesans Döneminde Sanatçının Değişen Tanımı	10
2.3. Yüceltilmiş Sanatçı İmgesi	15
2.4. Sanatçının Biricik Yaratıcı Olarak Ölümü	16
3. KOLEKTİF SANAT GRUPLARININ YAPISAL OLARAK TANIMLANMASI	20
3.1 Kolektif Üretim Stratejileri	22
3.2 Kolektif Üretimde Sürecin Önemi	27
3.3 Kolektif Sanat Gruplarında Dağılma Nedenleri	28
4. KOLEKTİF ÜRETİMDE ORTAK DİRENÇ NOKTALARI VE GÜNÜMÜZ SANATINDAN ÖRNEKLER	30
4.1. Yeni Aktif Sanatçı Grupları ve Enternasyonal Sitüasyonistler	30
4.2. İletişim ve Yeni teknolojiler Üzerinden Oluşturulan Birliktelikler	34
4.3. Entelektüel Motivasyonlar Üzerinden Oluşturulan Birliktelikler	40
4.3.1. Art and Language	41
4.4. İdeolojik Motivasyonlar Üzerinden Oluşturulan Birliktelikler	45
4.4.1. Ulusallık Politikaları ve IRWIN	47
4.4.2. Toplumsal Cinsiyet ve Guerilla Girls	56
4.5. Aksiyonlar Üzerinden Oluşturulan Birliktelikler	61
4.5.1. Tucuman Arde	63
4.6. Eser Üretimi Üzerinden Ortaklık	70
4.6.1. Gilbert ve George	71
4.6.2. Royal Art Lodge	72

5. TÜRKİYE’DE KOLEKTİF ÜRETİM ŞEKİLLERİ	74
5.1. Cumhuriyetin Kurulmasından 1950’lere kadar Sanatçı Kolektifleri	77
5.2. 1950’lerden 1980’lere Kadar Türkiye’de Görünen Sanatsal Kolektiviteler... ..	83
5.3. 1980’den Günümüze Türkiye’de Görünen Sanatsal Kolektiviteler	86
5.3.1. Akademide 1980 sonrası oluşan gruplar.....	87
5.3.2. Hafriyat	89
5.3.3. Oda Projesi	91
5.3.4. X-Urban	94
5.3.5. İletişim ve Yeni Teknolojiler Temelli Örgütlenmeler	96
6. SONUÇ	102
KAYNAKÇA	109
EKLER	112
ÖZGEÇMİŞ	118

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 1: E.A.T. (Sanat ve Teknolojide Deneysellik), 1967	112
Şekil 2: Irwin, “Sanatın Cesedi”, Karışık malzeme, 2006	113
Şekil 3: Guerilla Girls, “Kadının müzeye girmesi için çıplak mı olması Gereklidir?” poster, Metropolitan Sanat Müzesi, NY, 1989	114
Şekil 4: Tucuman Arde Projesi, Arjantin, 1968	115
Şekil 5: Royal Art Lodge, 18 cm x 24 cm, Kanada, 2006	116
Şekil 6: Royal Art Lodge, Atölye Çalışması, Kanada, 2006	116
Şekil 7: ‘İstanbulMap Projesi’, Hafriyat Karaköy, 2007	117
Şekil 8: Oda Projesi Atölyesi	117

1. GİRİŞ

Sanatsal anlamda kolektivizm yeni bir yapı değildir. Sanat tarihi içinde pek çok akım ve hareket kolektif yapılardan ortaya çıkmıştır. Dadaizm, Sürrealizm veya Ekspresyonizm gibi akımlar ortak fikirli sanatçıların bir araya gelmesi ile gerçekleşmiştir. Ancak kolektivitenin kendisinin sanatsal bir sorun olarak ele alınması modernizmden sonra görünmeye başlamıştır. Eski modernist kolektivizm daha çok büyük –izm’lerle çözüm bulurken, yeni sanatsal kolektifler günlük hayat ve sanat deneyimleri arasında daha minör arayışlar içindedirler.

20. yüzyılın Avangard dönemi sanat ve hayatın birlikte düşünülmesi üzerine önemli bir hareket başlatmıştır. Modernizm sonrası görünen kolektivizmde odak noktası sosyal ve politik kültüre, kurumsal ve dilsel yapılara odaklanmıştır. Son on beş yılda her türden kesimi içlerine alarak projeler gerçekleştiren kolektif sanatçı grupları bu yapılardan etkilenmişlerdir. Sitüasyonist hareket ve özellikle Guy Debord’un kolektif üretim modelinde önemli bir payı olmuştur. Sanat üretimini diğer alt disiplinlerle birlikte kullanmanın yanında sanatçıya verilen ayrıcalıklı konumda görünen değişimlerin etkileri de kolektif üretim açısından önemlidir. Walter Benjamin, Roland Barthes, Lautréamont ve Jorge Luis Borges gibi yazarlar, yazarın biricikliğine karşı çıkarlar. Yazarı üretici olarak tanımlar ve kolektif yazar kişiliğini belirlerler. Özneyi; bilgiyi derleyen, düzenleyen, fikrin aracı gibi hareket eden bir “çoğul” olarak sayarlar¹. Modernizmden itibaren değişmekte olan bireysel sanatçı tipinin, kolektif sanat üretimi içinde konumlanması alternatif koşullar yaratmıştır.

Kolektif bir çalışmada ortak bir isim altında toplanmak, bir anlamda tekilliği, homojen ve birleşik olanı anonim bir bünyeye taşımaktır. Kolektif deneyim denen şey, kabaca ortak bir direnç noktası belirlenerek harekete geçmektir. Müşterek hedefin ve ortak yolların belirlendiği, amaçlı bir modeldir. Günümüz sanatında kolektifler, genellikle sanat piyasası ve egemen işleyişin dışında kalma direnci gösteren deneysel ve ortaklaşa çalışan bünyelerdir.

¹ Angelika Nollert, “Art Is Life And Life Is Art”, **Collective Creativity**,ed. WHW, (Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005), 56.

Sanatçı gruplarının “kolektif” olarak adlandırılmasına; okul, hareket, akım gibi kategorilerden geçilerek gelinmiştir². Sanat tarihi içinde 20. yüzyıldan itibaren ana akımları belirleyen hareketler, ortak gruplaşmalarla başlamıştır. Bunlar içinde Fovizm, Kübizm, Konstrüktivizm gibi akımları sayabileceğimiz gibi aynı zamanda Fluxus, Andy Warhol’un Factory’si, büyük söylemlerden ziyade proje olarak adlandıracağımız oluşumlardan veya sanatçı komünlerinden de bahsedebiliriz. Sanat tarihi içinde kolektif üretimin tanımı ve kullanımı büyük değişimler geçirmiştir. Son on beş yıl içinde kolektif küratöryel hareketin önem kazanması da modernizm sonrası gelişen yeni kolektivizme iyi bir örnektir. 50. Venedik Bienal’i geçici olarak bir araya gelen on küratörün ortak görüşleriyle düzenlenmiştir. Geçici kuratöryel birliktelikler dışında uzun süreli oluşum içinde olan kolektif küratörler de mevcuttur. Bunların içinden, What, How and For Whom (WHW) adlı grup, 1999 yılında Zagreb’te kurulmuştur ve kadınlardan oluşan küratör topluluğu olarak pek çok sergi ve kitap hazırlamışlardır. 2009 yılında İstanbul’da gerçekleştirecekleri Bienal de dahil olmak üzere hala çalışmalarına devam etmektedirler. WHW, 2005 yılında Kassel’de Kunsthalle Fridericianum’da düzenlenen “Kolektif Üretim / Yaşam ve Politika İçin Ortak Fikirler” sergisinin kolektif küratörleridir. Sanatçı gruplarının çoğu; Avrupa, Latin Amerika ve Amerika’dan katılmış 40 sanat grubudur. Kassel’de kolektif üretim üzerine hazırladıkları serginin içeriği, modernlik projesini Avrupa’nın çok kültürlü homojen merkezi olarak ele alır. Kolektif fikrin homojenliğinde, farklı içerikler, gruplar, dinamikler ve stratejiler seçilerek modernizm eleştirisi yapılmıştır. Kolektif grupların ortak bakışları; “yeni Avrupa”, “modernizmin sıkıntısı” ve sanatçıların “kendi kendilerini organize etme geleneği” üzerinedir. Aktivitelerinde sosyal duruşu değiştirmeye çalışan, kenarda kalmış kültürler, popüler kültür ve hayat tarzına bağlantı kuran gruplar yer almıştır.

“Kolektif Üretim” sergisinin kurulumu ortaya koyduğu problematikler açısından çok önemlidir. Sergi, sanatsal kolektif üretimin bir stil olarak görünmesinden ziyade kolektivitelerin stratejik oluşumlarını ele alır. Kolektif grupların hangi yollarla sistem

² Serhan Ada, “Sanatta Sosyalizm Döneminden Sonra Yeni İstikamet?”, **10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, ed. İlkay Baliç Ayvaz, (İstanbul: İ.K.S.V. 2007), 554.

ve üretim şartlarını değiştirebileceğini, kamusal alanda hangi stratejileri ele aldığını, sosyalleşmek adına hangi alternatif formların yaratıldığını ve tüm bunların etkilerini sorgular.

Tezin çıkış noktasını oluşturan WHW'nin hazırladığı 'Kolektif Üretim' sergisi olmuştur. Ağ sistemi, internet, globalleşme gibi sınır ötesi sistemlerin yaşandığı günümüzde, güncel sanatta kolektif üretimin durumunu belirlemek için kolektivitenin sanat tarihi içinde nasıl konumlandırıldığını ve nasıl stratejiler belirlediği araştırılmıştır.

Tezin ilk bölümünde tarihsel olarak kolektif üretime bakışta görülen farklılıklar ve bunun sanatta kolektif üretime yansımaları incelenmiştir. Öncelikle, tek bir sanat eserinin birçok akıl ve elin bir araya gelmesiyle üretilen, işbirliğinin kaçınılmaz olduğu 14. yüzyıl döneminde sanatçının nasıl konumlandırıldığı üzerinde durulmaktadır. Ardından, 19. yüzyılda yüce değerler seviyesine çıkarılan sanat ve eşsiz tinsel bir uğraşı olarak görünen sanatçı temaları değerlendirilmiştir. Bölümün sonunda Foucault ve Barthes gibi düşünürlerden yola çıkarak yüceltilmiş sanatçı imgesinin nasıl kolektif bir üreticiye dönüştüğü ve kolektif üretimin kendisine nasıl bir alan açmak istediği incelenmektedir.

Tezin ikinci bölümü ise kolektif sanat gruplarının yapıları üzerinedir. Kolektif üretimde sanatçılar, belli stratejiler belirleyerek sanat sistemi içinde nasıl bir yerde konumlanacaklarına ve grubun kapasitesini netleştirip nasıl direnç göstereceklerine karar verirler. Böylece, üye sayısından, üretilen işlerin şekline ve üretim sürecine hatta dağılma nedenlerine kadar kolektivitelerin sınırları belirlenmiş olur. Kolektif sanat gruplarının yapısı; stratejiler, süreç ve dağılma nedenleri üzerinden karşılaştırılarak incelenmiştir.

Üçüncü bölüm ise kolektif üretimde ortak direnç noktaları üzerinedir. Kolektif üretimde çok çeşitli direnç noktaları vardır; toplumsal cinsiyet, özerk sanat sistemleri, politik ortaklıklar, kurumsallaşan kamusal alan eleştirileri gibi sayılabileceğimiz pek çok ortaklık nedenleri vardır. Belirlenen tüm direnç noktalarının

ve eleştirilerin, sanat kolektiviteleri ve üretimi üzerine farklı etkileri bulunmaktadır. Kolektif sanat gruplarında bir araya gelme nedenleri; entelektüel motivasyonlar, ideolojik motivasyonlar, iletişim ve yeni teknolojiler üzerinden oluşturulan birliktelikler, aksiyona dayalı motivasyonlar ve eser üretimi üzerinden motivasyonlar olarak gruplara ayrılmış ve örnekler üzerinden incelenmiştir.

İlk olarak günümüz kolektivitelerini etkileyen aktif sanatçı grupları ve özellikle Sitüasyonist Enternasyonel incelenmiştir. Devamında, teknoloji ve sanat ilişkisi üzerinden gidilerek, disiplinlerarası kuramsal ve eleştirel tartışmalara altyapı oluşturan kolektif yapılar ele alınmıştır. Daha sonra kavramsal sanat üzerinden bir araya gelen Art and Language grubu esas alınarak entelektüel motivasyonlar üzerinden bir araya gelen kolektif yapılara değinilmiştir.

İdeolojik motivasyonlar üzerinden oluşturulan kolektifler içinde ulusalcılık ve cinsel kimlik problemleri üzerine gidilmiştir. Son on yıldır modernizmin, kültürel olarak Avrupa problemleri içinde yeniden okunması, ulusalcılık ve globalleşme kavramlarının yeniden ele alınmasına neden olmuştur. Örneğin, Doğu Avrupa'da yaşanan kültür asimilasyonu ve komünist rejim sonrası Doğu bloğunda görülen geçiş dönemi eleştirel anlamda pek çok sanatsal grubun çıkmasına neden olmuştur. Bunların içinden Irwin grubunun çalışmaları üzerinden gidilerek hem Doğu Avrupa'nın politik durumu hem de ideolojilerin temsili olarak kolektif sanat etkinlikleri incelenmiştir. Toplumsal cinsiyet sorunsalı ise Guerilla Girls adlı sanat grubunun çalışmalarıyla ortaya konmuştur.

Aksiyonlar üzerinden oluşturulan kolektif üretimler de ise daha çok sanat ve politikanın birlikte üretiminden çıkışlı olarak Tucuman Arde projesi ve Babias'ın fikirleri üzerinden ele alınmıştır. Devamında ortak bir şekilde eser üreten gruplar incelenmiştir. Bu gruplar içinde tüm üretim süreçlerini beraber geçiren Gilbert and George ikilisi ve sayıları değişsede üretim sistemleri değişmeyen Kanadalı grup Royal Art Lodge incelenmiştir.

Çalışmanın son bölümünde, Türkiye’de modernleşme süreciyle birlikte sanatsal alanda değişen kolektif üretimlere yer verilmiştir. Batılılaşma ve çağdaşlaşma politikaları plastik sanatlar alanına net ve etkili bir şekilde yansımıştır. Bu değişim üç ana başlık altında dönemlere ayrılmıştır. İlk olarak, Batılılaşma döneminden 1950’lilere kadar olan dönem, 1950-1980 arası dönem ve 1980’lerden günümüze kadar olan dönemler ülkemiz sanatının gelişiminde etkin olan kolektivitelerle örneklendirilmiştir. Tüm bu bilgiler ışığında, Türkiye çağdaş sanat ortamının öncü ve dönüştürücü potansiyele sahip kolektif modelleri incelenmiştir.

Sonuç bölümünde ise, kolektif sanat üretiminin günümüz sanatında nasıl bir model olarak ele alınması gerektiği sorgulanarak küreselleşen dünyada nasıl bir kolektivitenin mümkün olduğu tartışılmaktadır. İster geçici ister kalıcı bir katılımı sağlanan birlikte olma ve üretme hissinin yaşamla bütünleşen mekanizmaları davet ettiği öne sürülmektedir.

2. KÜLTÜREL TARİH İÇİNDE DEĞİŞEN SANATÇI TANIMI

Yaklaşık iki bin yıllık bir geçmişe sahip olan sanat, geniş çerçeveli bir sistemdir. Doğal olarak, ilk çağlardan itibaren sanata ve sanatçıya bakış açısı düşünce yapısına paralel olarak değişime uğramıştır. Kaba hatlarıyla tarihsel bir tablo çizersek sanat; din ve tanrı meseleleri ile iletişim biçimleri kurma amacındaydı; bu aşkın dünya, insanların hareketlerini belirleyen görünmez güçler arasındaki bir ara yüz rolündeydi. Bunun yanında örnek düzeni temsil eden bir doğa vardı; model olarak doğa, tanrısal amaçlara yaklaşmayı sağlamaktaydı. Bu dönem sanat üretkenler anonim bir biçimde çalışmaktaydılar. Shiner, Yunanlıların görsel sanatlara karşı tutumları konusunda şöyle der: “ ‘Sanat için Sanat’ kavramı henüz bilinmiyordu; ne gerçek bir sanat piyasası vardı, ne de koleksiyoncular; her türlü sanat eserinin bir işlevi vardı ve sanatçılar da tıpkı ayakkabıcılar gibi herhangi bir malı tedarik eden kimselerdi”³. Heideger ‘Sanat Eserinin Kökeni’ adlı kitabında sanat ve zanaat kelimelerinin kökenlerini ve uygulamalarını ortaya koyarak değerlendirmiştir. Yunanlılarda sanat ve zanaat (el sanatı) için aynı anlama gelen ‘techne’ kelimesini kullanılır, aynı şekilde sanatçı ve zanaatçı için de bir ayrıma gidilmezdi. Günümüzdeki kullanımıyla, ne teknik bir uğraşı ne de pratik bir başarıyı kast eden tek bir açılımı yoktu. “Techne” kelimesi bilginin bir tarzını adlandırmıyordu⁴. Daha da açarsak, Yunan düşüncesine göre bilginin varlığı, “aletheia”ya, yani var olanın açığa çıkarılmasına dayanmaktadır. Varolanın deneyim edilmesi ise “techne” olarak adlandırılmıştır. Techne, deneyim edilmiş bilginin ortaya çıkarılmasıdır, yapabilme faaliyeti değildir. Sanatçının üretimi onun el sanatı ile bir deneyim kazanmasından ziyade yaratma sürecinin kendi varlığı ile sanatçının bir davranış biçimi belirlemesidir.

17. yüzyılda sanatla zanaatı, sanatçıyla zanaatçıyı ve zevkle amacı bir arada tutmayı başarmışlardır. Ortaklaşa üretim ve işbirliği, yaratıcı bireysellik fikrini

³ Lary Shiner, **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, (İstanbul: Sanat ve Kuram-Ayrıntı Yayınları, 2004), 24.

⁴ Martin Heideger, **Sanat Eserinin Kökeni**, (Erzurum: Babil Yayıncılık, çev: Fatih Tepebaşı..2007), 23.

zedelememiştir. Sanat üretimi genellikle işbirliği içinde gerçekleştirilmekte, tek bir sanat eseri birçok akıl ve elin bir araya gelmesiyle üretilmekteydi. Ancak 18. yüzyılda geleneksel sanat kavramında bir bölünme yaşanmıştır. Güzel sanatlar kategorisi, (şiir, resim, heykel, mimarlık, müzik) zanaatlar ve popüler sanatlar kategorisi olarak (ayakkabıcılık, nakışçılık, hikaye anlatıcılığı, popüler şarkılar vs.) ikiye ayrılmıştı. Sanat da yavaş yavaş tanrı ile bağ kurma hırından arınarak, insanoğlu ile dünya arasındaki ilişkileri araştırmaya yönelmişti. Bu yeni ilişkisel, diyalektik düzen, Rönesans'tan itibaren gelişme göstermiştir.

Rönesans döneminde ressam hala tanrısal figürün hükmü altında olmasına rağmen, kendi evreninde insanoğlunun fiziksel konumuna bir ayrıcalık tanıdı; bunu da Albert perspektifi, anatomik gerçeklik ya da Leonardo'nun 'Sfumato'su gibi yeni görsel araçların yardımıyla yaptı⁵. Tüm bunlar sanatçıya bakışı da etkiledi. Anonim olan sanatçı kimliği sanat kurumlarının ve izleyicisinin oluşmasıyla birlikte daha özerk bir alana sahip oldu. Sanat yanında sanatçının da adı anılır oldu.

Modernizmle birlikte sanatçıya bakışta büyük değişimler görüldü. Modern sanat sisteminde yaratıcı işbirliğinden çok bireysel yaratım önem kazandı. Sanatçı biricik ve özel kılındı. 19 yüzyılda yaşanan Modernist kültür içerisinde 'yeni'ye olan ayrıcalık, toplumsal ütopyalar ve devrimci umutlar yerini gündelik mikro-ütopyalara ve öykünmecî stratejilere bıraktı. Walter Benjamin'nin 'sanat eserinin aurası' üzerine yazdıkları, sınırsız mekanik yeniden üretim sorunsalı üzerine modern sanatta pek çok tartışmaya neden oldu. Buna paralel olarak özgürleşme hareketi içinde olan modernizm, topluluğun bireye olan üstünlüğünü sistemli bir biçimde eleştirmeye koyulmuştu.

Günümüz sanatsal pratiklerinde, Modernizmle birlikte gelişen bireysellik kadar ortak ve geleneksel alanlara olan ihtiyaç da gündeme gelmiştir. Bourriaud'a göre, "grup itkilerine karşı tekillik için savaşmakla geçen iki yüzyılın üstüne, yeni bir sentezi hayata geçirmek gerekmede; modernizmden doğmuş olan çağdaş kültür için

⁵ Sfumoto: Rönesans döneminde, özellikle Leonardo Da Vinci ile ortaya çıkan bir resim tekniğidir. Çizgiler belirsizleştirilir, arka plan soluklaştırılır ve derinlik oluşturulur.

çoğulluk düşüncesini tekrar ele almak, bir arada bulunma yöntemlerini aşan karşılıklı-eylem yöntemleri keşfetmek anlamına gelmektedir.”⁶ Sanayi Devrimi sonrası toplumlarda, şu an en acil olan bireylerin özgürleşmesiyle birlikte insanlar arasında iletişimin ve varoluşun ilişkisel boyutunun özgürleşmesidir. Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin “iletişim yok değil, tam tersine, o kadar fazla iletişim var ki; yaratıcılık yok, mevcut olana direniş yok.” cümlesinde değindikleri birliktelik sanat alanında yeni önermeler ortaya koymaktadır⁷. Yeni sanatsal kolektiviteler, bu anlamda yaratıcı üretimler için özneler arası karşılaşmaların sağlandığı ve tartışmaların yapıldığı alanlar olarak önem kazanmıştır.

Buna paralel olarak bir bireyin, bir kitlenin karşısında dünya görüşünü ifade etmesini sağlayan bir aracı olan sanat yapıtının konumunda da değişim yaşanmaktadır. Son yıllarda; insanları bir araya getiren, şenlikli, kolektif ya da katılımcı sanatsal projeler giderek artmaktadır. “Seyircinin daha çok hesaba katıldığı hatta auranın kaynağı olarak ortaya çıkan bir seyirci kitlesi hedeflenmektedir”⁸.

Özü itibariyle sanat tarihi, birbirini izleyen dışsal ilişki alanlarının tarihi olarak okunabilir. Söz konusu tarih, bugün yeni bir seyir kazanmış durumdadır. “İnsanlıkla tanrısallık, ardından insanlık ve nesne arasında bir ilişkiler alanı olan sanatsal pratik, artık insanlar arası ilişkiler çemberinde yoğunlaşmakta, doksanlı yılların başından beri sanatsal pratikler de bunu göstermektedir”⁹. Sanatçı giderek daha açık bir biçimde, işinin seyirciler arasında yaratacağı ilişkiler ya da toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine odaklanmaktadır. Bu özel üretim sadece ideolojik ve pratik bir zemin değil, yeni formel alanların da ortaya çıkmasına neden olur. Bir başka deyişle “insan ilişkileri evrenindeki referans figürleri, artık başlı başına birer sanatsal form haline gelmiştir. Toplantılar, buluşmalar, gösteriler, insanların çeşitli şekillerde iş birliği yapması, oyunlar, bayramlar, bir araya gelinen yerler, kısacası

⁶ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005), 65.

⁷ M. Hardt ve A. Negri, **İmparatorluk**, çev: Abdullah Yılmaz, (İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2008), 47.

⁸ Bourriaud, **age**, 90.

⁹ **age**, 78.

karşılaşma biçimlerinin ve ilişki keşfetme biçimlerinin tümü, bugün oldukları gibi ele alınan estetik nesnelere temsil etmektedirler.”

Larry Shiner’in dediği gibi, “modern sanat sisteminin inşası, büyük bir özgürleşmeden ziyade ilk günden itibaren onarmaya çalıştığımız bir kırılma” olarak belirtilebilir.¹⁰ Toplumsal kültürün oluşturduğu modern sanatçı tanımı da bu harekete bağlı olarak yeniden konumlandırılmak zorundadır.

2.1 Anonim ve Sanatçının Anonim Eserde Konumlandırılması

Yunanca onoma (ad) sözcüğünden gelen anonim; adı, kimliği bilinmeyen, adını kimliğini saklamış, yapıtının bilinmesini isteyip, onu gerçekleştirenin, kopya edenin, yani kendisinin bilinmesini istememiş, yapıtının ardına gizlenmiş, görünür olmayı seçmemiş olandır. Aynı zamanda ortaklık anlamına da gelmektedir. Ülkelerin tarihleri gibi sanat tarihi de anonim sanatçılarla ve nesnelere doludur. Özellikle Rönesans öncesinde bugün hayranlıkla baktığımız sayısız yontunun, resmin, mimari yapıların yaratıcılarını bilmiyoruz. Birçoğuna sonradan isimler, kimlikler, hatta yaşam öyküleri yakıştırılmıştır. Örneğin Türk sanat tarihinde gördüğümüz Siyah Kalem adı bu tür bir yakıştırma. Dolayısıyla onun resimleri birileri tarafından kesilmiş, saray albümlerine konulurken de “Üstad Mehmet Siyah Kalem” olarak adlandırılmışlardır. Yine de Siyah Kalem, bilinmezliğini ve anonimliğini korumaktadır. Aynı şekilde her imzasız resim anonimdir demek değildir. Cezanne pek çok resmine imza atmayı tercih etmemiş, aynı zamanda Rembrandt imzası taşıyan pek çok resim sanatçının kendi fırçasından çıkmamıştır. Aynı zamanda “Raphael, Titian, Rubens gibi sanatçılar da kurdukları atölyelerde yardımcılarının hazırladıkları resimlere son rötuşları atıp, imzalamışlardır”¹¹. İmza, eserin veya sanatçının anonim olup olmadığını anlamak için tek ölçüt değildir.

¹⁰ Shiner, *age*, 67.

¹¹ *age*, 54.

Anonim yalnız imzasız değil, ama üslubuyla da kime ait olduğu bilinmeyen sanat yapıtıdır. “Böylesi bir sanat yapıtını katıksız, saf, gerçek bir sanat yapıtı olarak görebilir miyiz? Bir eserde imzayı aramak; onun ardındaki kişiyi aramaktır”¹². Eser ile sanatçıyı birleştirme arzusudur. Halbuki eserin kendisi, toplumsal yapıyı, tarihsel dönemi ve kültürü, imza olmadan da yansıtabilir.

Günümüzde, sanat eserinin metalaştırılmasına karşı olarak eserlerini kimliksiz bırakan, anonim kalmayı seçen sanatçılar vardır. Burada anonim kalmayı seçmek bir tercih olarak ele alınmıştır. Rönesans öncesi dönemlerde yaşanan zorunluluktan, baskıdan veya bilmezlikten kaynaklanan bir anonimlik değil, tamamıyla bilinçli bir tercihtir. Sanat üretiminin formu değiştikçe anonim anlamında da değişimler olmuştur. 1917’de Duchamp’ın ‘Pisuar’ı, sanat yapıtının üretiminde büyük değişimlere neden olmuş, devamında sanatçılar fikirlerinin uygulamalarında çeşitli işbirliklerine açık yöntemler geliştirmişlerdir. İsimleri bilinmeyen kişilerin işçilik, teknik destek, üretim ve yardımlarıyla gerçekleştirilen sanat eserleri tek bir sanatçının ismiyle anılmıştır.

Andy Warhol için anonimlik nosyonu, sanat üretiminde bir yöntem olarak önemliydi. Andy Warhol’un kurduğu “Fabrika” atölyesinde yarattığı kolektif çalışma yöntemi, yapıtları arkasındaki sanatçıların anonim kalmasını destekler şekildeydi. Benzer şekilde, çağdaş sanatın anonim sanatçılarından en tanınmış olanları 1985 yılında kurulan Guerilla Girls grubudur (Amerika, 1980). Grup üyeleri kendi isimleri yerine ölen kadın sanatçıların isimlerini kullanmakta ve kimliklerini goril maskeleri takarak gizlemektedirler.

Foucault’un “Müellif Nedir?” makalesi kolektif sanatçı kavramını anlamamız için önemli bir kaynaktır. Foucault eser ve sanatçı arasında oluşturulan bağları sorgularken eseri sanatçıdan ayrı olarak ele alır. Foucault, sanatçının eserin merkezi değil, ürünü olduğunu hatta bir yapıtın kimin tarafından üretildiğinin bilinmesinin önemsiz olduğunu dile getirir. Çünkü sanatçı oluşturulmuş biricik yalnızlığından ziyade kolektif bir bünyeye sahiptir. Foucault; “Ortaya konulan eserin hangi söylem

¹² Ferit Edgü, “Anonim İmza”, [www.rportakal.com./ tr/ sergi](http://www.rportakal.com.tr/sergi) [5.11.2007].

içinde var olduğunu bilmemiz, tek tek sanatçıların ne söylemek istediklerinden daha önemlidir” der¹³. Benzer bir yaklaşıma Heideger’de de rastlamamız mümkündür. Heideger; “eserin dünyasının; sanatçıdan, yapıldığı yerden bağımsız olarak kendi korunaklılığını sağladığını belirtir. Eserin olduğu yer, saf şimdiki anlamda bulunmuşluk değil, sonlu tarihsel orada oluşur”¹⁴.

2.2 Lonca Sistemi ve Rönesans Döneminde Sanatçının Değişen Tanımı

Lonca, kendi işyerini çalıştıran esnaf demektir. Lonca atölyelerinde ortaklık ruhu egemendir ve usta çırak ilişkisinden geçen bir eğitim süreci yürürlüktedir. Henüz sanat yapıtını ortaya koyan sanatçıların isimlerinin bilinmediği bu dönemde sanat yapıtı birden fazla kişinin katkısıyla ortaya çıkartılırdı.

Ortaçağ ressamı esas itibarıyla bir “dekorasyon” ustasıydı (ev-mobilya resimleri veya tabelalar üzerine çalışan) ve sipariş üzerine çalışırdı. Heykeltıraşlar; kuyumcular loncasına, mimarlar; taş ustası loncalarına, ressamlar ise boya gereksinimleri yüzünden eczacılar loncasına dahildi. Ayrıca anonim ortaçağ zanaatçıları tanrı adına çalıştıklarını varsayarak eserlerinin altına asla imza koymazlardı. “Ortaçağ sanatçısı ne özgün olma ve kendini ifade etme saplantısı olan modern bir sanatçıydı, ne de sırf skolastik kuralları uygulayan bir zanaatçıydı”¹⁵.

14. yüzyılda sanatçılar, lonca düzeninin kurallarına bağlı olmaları nedeniyle, sanatçılık yapma hakkını yetenekleri ile değil, aldıkları eğitim ile kazanmışlardır. Bu gelenek, 15. yüzyılda da devam etmiştir. Sanatçılar lonca sistemine bağlı atölyelerde yetişmişlerdir. Örneğin; Donatello, önce kuyumculuk eğitimi almış, daha sonra taş oyma atölyesine devam etmiş ve 1412’de girdiği Saint Luke’daki kayıtlarda, kuyumcu ve taş oymacı olarak nitelendirilmiştir. Donatello gibi, Brunelleschi, Ghiberti, Uccello, Botticelli de kuyumcu atölyelerinde yetişmiştir. Anonimlik

¹³ Michel Foucault, “Müellif Nedir?”, **Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji**, ed. Gülsün Karamustafa, (İstanbul: Aiap Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 2004): 171-198.

¹⁴ Heideger, **age**, 74.

¹⁵ Shiner, **age**, 32.

ilkesinin geçerli olduğu Ortaçağ boyunca ressam, heykeltıraşlar, ‘bilinmeyen usta’ olarak kalmıştır.

Sanatsal etkinlik lonca öğretimine bağı kaldığı sürece, zanaat geleneği kırılmayacağından, sanatçı statüsüne adım ilk olarak eğitim alanında atılır, yeni kuşakların yetiştirilmesi için, atölyelerdeki uygulamalı derslerin yerini akademi bünyesindeki kuramsal dersler alır. Antik Yunan’da, felsefe derslerinin verildiği, Atina yakınlarındaki Platon Akademisi’nden kaynaklanan Akademi terimi, 15. yüzyılda İtalya’da felsefe ve edebiyat çevreleri için kullanılır. 16. yüzyılda etkinlik alanlarını genişleten akademiler, sanata da yönelir. Özellikle Leonardo da Vinci ve Michelangelo’nun, sanatsal özgürlükten ziyade uygulamaya önem veren atölye eğitime karşı çıkmaları ardından da kuramsal eğitimin, akademi konsepti çerçevesinde söz konusu olabileceğini öne sürmeleri ilk sanat akademilerinin kurulmasına vesile olmuştur. Başlarını Giorgio Vasari’nin çektiği Floransa’lı bir grup ressam ve heykeltıraş tarafından 1563 yılında bir “tasarım akademisi” kurulur.

Daha sonraları yeni sosyal yapının öne çıkarttığı ve ekonomik alanda egemenliği kimseyle paylaşmak istemeyen burjuvazinin giderek güçlenmesi ve sivilleşme isteği, lonca kurallarında gevşemeye neden olur.

Ekonomik ve sosyal işlevi nedeniyle sanatçı için güvence olan loncaların etkisini kaybetmesi, 15. yüzyıldan itibaren sanatçıların nispeten özgürleşmesini sağlar¹⁶. Özellikle İtalya’da sanatçıların saraydan saraya, kentten kente gezmesi yöresel sınırlar içinde uygulanabilir olan lonca kurallarında gevşemeye neden olur. Bağı olduğu loncanın bulunduğu yerden başka bir yerde çalışma olanağı bulan sanatçı, çalıştığı yerin lonca kurallarına tabii olmadığından, loncanın etki alanının dışında kalır. Saraylar, yalnızca bölgelerindeki iyi ustalara değil, yabancı sanatçılara da alan açmışlardır. Yabancı sanatçıların yöresel loncadan çalışma izni almaları ve onun düzenine uymaları söz konusu olmadığından, sanatçılar ayrıcalıklı bir konuma sahip

¹⁶ Loncaların pazarın ihtiyacı karşılayacak üretimde bulunmasını sağlamak amacıyla işveren statüsünü üstlenmesi ve ihtiyaç olduğu zaman gerek üyelerine gerekse ailelerine mali destek vermesi gibi.

olmuşlardır. Ayrıcalıklı konumları nedeniyle gezginci saray ressamı loncaların kontrolü dışında kalmış ve kazandıkları ayrıcalığı kentlerde de devam ettirmişlerdir.

Saraylar kadar kentte yaşayanların da sanata olan talebi sanatçının işsiz kalma riskini azalttığından, loncadan giderek kopma süreci başlar ve 16. yüzyılın sonlarında yasal bir kararla tamamlanır. Lonca kurallarının bağlayıcı olmadığı yolundaki karar, 1590 yılında, Cenova Ressamlar Loncası'nın, ressam Giovanni Battista Poggi'ye karşı açtığı davanın sonucunda ortaya çıkar, zira, lonca eğitiminden geçmediği gerekçesiyle ressamlık yapmasının önlenmesi için açılan dava, ressam Giovanni Battista Poggi lehine sonuçlanır. Cenova Ressamlar Loncası, Giovanni Battista Poggi'nin geleneksel lonca ilkelerine aykırı hareket ettiği için, ressamlık yapamayacağını iddia eder. Ancak, mahkeme ressamlık yapabilmek için lonca eğitiminin şart olmadığına ve dolayısıyla Giovanni Battista Poggi'nin mesleğini icra edebileceğine karar verir.

Rönesans döneminde evren-birey anlayışı, bireyin varlığını vurguladığı için, insanın kendine bakış açısının değişmesiyle, sanatçı kimliği ön plana çıkarken, sanattaki kolektif ruh öznel olana doğru dönüşüme uğrar.

Rönesans'ın dış dünya gerçekliğine yönelmesi ve bireycilik kavramı üzerinde yoğunlaşması bilgiyi ön plana çıkartır. Gerçeğin kaynağının iç ve dış deneyde olduğu anlayışının sonucu önem kazanan bilgi, insanın kendisini yetkinleştirmesine olanak sağlar ve bilim bireyselleşmeye karşı büyüyen ilgiyi karşılamak üzere gelişir. Sanatın da bir bilim olarak ele alınışı, sanatçının toplumdaki konumunu olumlu yönde etkilediği gibi, sivil alanların güçlenmesi sanata ve sanatçıya olan ilgiyi çoğaltır. “Sivil mesenlerin katkısıyla lonca kurallarında görülen gevşeme, sanatçıyı zanaatçı statüsünden giderek uzaklaştırır ve sanatçı edimi önem kazanır. Sanatçının yaratma sürecindeki zihinsel etkinliğinin öneminin vurgulanması, fikrin uygulandığı malzemeden ayırarak artı bir değer yükler. Tinsel mülkiyet bağlamında sanatçı ediminin vurgulanması, sanatçıya birey olarak kimliğini yapıtında görselleştirme

olanağını sağlarken, sanatçının toplum içinde saygınlığını arttırır.”¹⁷ Fakat bu statü romantik bir bakışla modern sanatçı kimliğinin oluştuğu anlamına gelmez. Ancak Rönesans döneminde, esas itibarıyla modern sanatçı kavramının doğuşunu akla getiren üç çeşit kanıt vardı: bir tür olarak “sanatçı biyografisinin” ortaya çıkışı, “kendi” portresinin gelişimi ve “saray sanatçısının” yükselişi.

Rönesans’ın evreni farklı şekilde yorumlaması, insana birey olarak değer vermenin nedenlerinden biri olur ve insanın bu dünyadaki konumu Ortaçağ anlayışından farklı bir boyut kazanır. Rönesans hümanistlerinden Giovanni Pico della Mirandola (1463-1499), ‘İnsan Haysiyeti Üzerine Söylev’ adlı eserinde, Tanrının insanı dünyanın merkezine koyduğunu ve insanın kendi kararı ve yargısının önem kazandığını dile getirir.

İnsanın kutsal yaşamın yüce düzenine çıkabilmesini sağlayan ise sevgidir. Sevgi, diğer bir deyişle Platon kaynaklı Eros doktrini, insanı tam insan yaptığı oranda onu, mutlağa yöneltir. Eros doktrininin Rönesans’taki önemli temsilcilerinden biri olan Marsilio Ficino’ya (1433-1499) göre, insanın Tanrıya ulaşma uğraşı, eğer Tanrının da insana ulaşma isteği olmasaydı olanaksız olurdu. Tanrı ve insanın birbirlerine sevgiyle karşılıklı yönelmeleri anlayışı, insana bakış açısına farklı bir boyut kazandırırken, Rönesans’ın kozmoloji alanına sunduğu yenilikler de insanın dünyadaki konumunu değiştirir.

Ortaçağ’da birbirine zıt olan zihinsel dünya ile duysal dünya arasında bir kutuptan diğerine, diğer bir deyişle, yüce varlıktan, salt formdan temel maddeye, şekilsizliğe doğru inen hiyerarşik bir düzen düşüncesi önemli olduğundan, yeryüzü ve gökyüzünün farklı yapı ve yasalara sahip olduğu anlayışı geçerli olmuştur. Söz konusu anlayış, Nicolaus Cusanus’un (1401-1464) ortaya attığı evrenin birliği düşüncesi ile ortadan kalkar. Evrenin birliği düşüncesi yeryüzü ve gökyüzü ayırımına karşı çıktığı gibi, yeryüzünü evrenin merkezi olarak da kabul etmez. Nicolaus

¹⁷ Nilüfer Öndin, “Rönesans Döneminde Tinsel Mülkiyet Kavramının Gelişimi ve Sanatçı Hakları”, (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniv.Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, 1999), 89.

Cusanus'a göre, evrenin ne merkezi ne çevresi ne aşağısı ne de üstü vardır. Evrendeki her nokta merkez sayılabileceği için, yerin evrenin merkezinde bulunduğu anlayışı da geçersizdir. Kozmik düzende nasıl aşağı yukarı yoksa, insan da varlığın yüce kaynağına uzak veya yakın değildir. Her bireyin Tanrı ile ilişkisi zihinsel alanda gerçekleştiğinden, insan zihni, özünde bilinen her şeyi taşıyan kutsal bir tohumdur. Böylece, kendi kutsallığının bilincine varan Rönesans insanında, dış dünyaya olan güvensizlik ortadan kalktığı oranda, kendi doğasına olan güven güçlenir. Güven duygusu içinde bilincin dış dünyaya yönelmesi, insana kendini yetkinleştirme olanağı sağlar. İnsanın tüm yetilerini geliştirmesini sağlamaya yönelik olması nedeniyle, öznel deneyimler, insan ve dış dünya ile ilgili bilgi önem kazanır ve bilim bireyselciliğe karşı büyüyen ilgiyi karşılamak üzere gelişir. Bireyselliğin önem kazanması, sanatçıyı, kolektif çalışma isteminden kurtardığı gibi, fikri emek ürününün bir değer olduğu anlayışını da doğurur.

Yetenekleri nedeniyle diğer yaratıklardan daha üstün olduğu kabul edilen insanı evrenin merkezine koyan Rönesans'ta, insan ve dış dünya ile ilgili bilgi, dolayısıyla bilim önem kazanır. Sanatın bilim düzeyine çıkması ve ayrıca doğuştan gelen yetenekle ilişkilendirilmesi ise sanatçının toplumsal statüsünü kuvvetlendirir.

Rönesans dönemiyle ilgili olarak eklenmesi gereken son şey günümüz tarihinden baktığımızda modern gelişmenin sürecinde çeşitli davranış biçimlerinin zamanla geri plana itilmeleridir. Ferenc Feher ve Agnes Heller'e göre, "Rönesans döneminde bir Avrupa kültürü yoktu. İnsanların kitlesel olarak kendi mirasları olarak gördükleri birleşik bir kültür henüz oluşmamıştı. Her ülkenin aydın ve okumuş insanları birbirleriyle yakın temas kurabilme imkanına sahiptiler, çünkü bilgi birikimi ortak ve aynı (ortak) dile hem de edebi düzeyde vakıftılar. Aynı zamanda, Rönesans döneminde yüksek ve düşük kültür düzeyi farklılığı henüz yapılmamıştı. Eğitilmiş insanlar ve kent sakinleri açısından iyi ve kötü zevki birbirinden ayırmak zor bir

ödev değildi. Rönesans, Hıristiyan hümanizminin özgüllüğünü ve evrenselliğin birleşimini yaymaya çalışmıştır.”¹⁸

Bir iletişim aracı olarak dil, kültürleri ulusallaştırdı ve böylece modern ulusların kalkınmalarının ilk sinyallerini de verdi. Modern uluslar kendi ulusal sınırlarını çizme işini başarıyla tamamladıklarında Avrupa kültürü belirlenmeye başladı. Avrupa kütürünün belirlemesi de sanatçı imgesini daha görünür kıldı.

2.3 Yüceltilmiş Sanatçı İmgesi

Sanayi devrimi ile birlikte ressam, müzisyenler ve yazarlar arasında ideal sanatçı figürü daha yoğun olarak hissedilmeye başlandı. Birçok sanatçı yüksek tinsel meslek anlayışlarını geleneksel dinsel kanaatlerle ilişkilendiriyorlardı. Kolektif üretim tarihinde önemli yeri olan ‘Nazarinler’ buna örnek olarak gösterilebilir. Nazarinler, Roma’da sanata ve Katolikliğe adanmış bir yarı manastır hayatı yaşayan genç Alman ressamların kurduğu bir gruptur. Sanatla ilgilenmenin vazgeçilmez yüce bir yol, din kadar önemli bir uğraş olduğunu vurgulamışlardır. Sanatçı olmak ise sıradan mesleklerden ayrılarak kişinin tıpkı dinde olduğu gibi kendini feda etmesini gerektiren yüce bir uğraş olarak görüldü. Örneğin müzik alanına baktığımızda, Beethoven pek çok insan için manevi peygamber olarak ayrıcalıklı bir konuma sahipti. 1835 yılından itibaren çeşitli Alman prensliklerinde Beethoven’ı yücelten anıtlar boy göstermesi buna iyi bir örnektir.

Yüzyılın ilerleyen dönemlerinde birçok sanatçı kendisini, “kendine has kurumları, zümreleriyle kendine has bir alt kültüre, ticaretle yatıp ticaretle kalkan düşüncesiz bir toplumun ortasındaki bir güzellik ve tinsel değerler hücrelerine ait hissetmeye yönlendiriliyordu”¹⁹.

Yüceltilmiş sanatçı imajının temeli 19. yüzyılda hayal gücü dehası olarak öne sürülmüştü. Şair ve eleştirmenler arasında en sofistike hayal gücü kuramını geliştiren kişi Samuel Taylor Coleridge’di (1983). Coleridge’ye göre hayal gücü, “ilk olarak,

¹⁸ Ferenc Feher, Agnes Heller, “Doğu Avrupa Devrimleri, Totaliter Topumlardan Sivil Topumlara”, (İstanbul, Y.K.Y. Yayınları, Cogito, 1996) ,68.

¹⁹ Shiner,age,78.

bütün insanlarda var olan “genel hayal gücü, ikinci olarak, sırf yetenek ya da zanaat sahibi kişilerdeki çağrışımsal “düş gücü” ve son olarak da sanatçılardaki gerçekten yaratıcı olan hayal gücü” olarak üçe ayrılmaktaydı²⁰. Baudelaire ise hayal gücü için “yeteneklerin kraliçesi” ve “yarı ilahi” olduğunu ilan ediyordu. Tabii bir yandan da dehanın erilliği konusunda bir ısrar görülmekteydi. Kadınlar için nakışçılık gibi zanaatlar, evlerinde şiir yazmak veya çiçek resimleri yapmak gibi kamusal alandan ve özgünlükten ayrılmış alanlar uygun görülüyordu. Sonuçta farklı yorumlara gidilse de hayal gücü deha olarak sanatçı idealinin en önemli unsuru haline gelmişti. Ayrıca modern sanatçı ideali açısından özgürlük de vazgeçilmez bir unsurdur. Sanatçının tanınmasında, sanat piyasası ve kamuoyunun önemli bir rolü olmaya başlayınca sanatçının bağımsızlık isteği de daha kapsamlı bir alana yayılmaya başladı. Sanatçı özgürlüğüne olan derin inanç çeşitli şekillerde ortaya çıktı. Bohem ve züppe figürleri sanatçıların tavırları olarak gelişmişti. Bunlar birbirine zıt olan karakterlerdir. Bohem, daha çok orta sınıf tukusu, terbiyesi ve ahlakını teşhir ederken, züppe, kamusal alandaki savurgan tutumlarıyla aristokratik üstünlüğü teşhir eden figürdü. Ayrıca Baudelaire’nin bahsettiği, dünyanın manevi işleyişine belli bir kavrayış getiren ama duyarsız olma özlemi duyan dandy figürü ve Flaneur ortaya çıkmıştır. Böyle bir sanatçı tipi, onaylanma ihtiyacı duymayan, kimseden öğüt almayan, kalabalıkların sevdalısı, çocukluktaki duyarlılığı akılcı bir biçimde ele geçiren, günlük yaşamın güzelliğine önem veren, moderniteyi arayan ve kendi eserlerine bağlı bir karakterdir. “Sanatçı kasten suç işler, topluma başkaldırır. Günah işleyerek kendi doğa-üstü ahlakını inşa eder. Bireyseldir, biriciktir. Toplumsal veya tanrısal değil” diyen Baudelaire, sanatçıyı dinden ve toplumdan ayırarak daha da tanrılaştırır ve Poe için; “Hepimizin yerine acı çekti” der²¹. Bu tavır aynen sanatçıları, seçilmiş ve ıstırap çekmiş Hristiyan azizler yerine koymak ile özdeştir.

2.4 Sanatçının Biricik Yaratıcı Olarak Ölümü

²⁰ age,79.

²¹ Charles Boudelaire, *Modern Hayatın Ressamı/ 1846 Salonu*, çev: Ali Berkay, (İstanbul, İletişim Yayınları, 2003), 47.

Sanatçının yüce tinsel uğraşı ve bağımsızlığı zaman geçtikçe önemini yitirmiştir. Sanatçının biricik yaratıcı olarak hükmünün sürmemesini Roland Barthes'in "Müellifin Ölümü" adlı metninden yola çıkarak açıklayabiliriz. Müellif kelimesi her ne kadar 'yazar' anlamında kullanılsa da günümüzde müellif (author) kelimesi bütün sanat dallarını kapsayacak şekilde "yaratıcı"nın yerine kullanılmaktadır.

Roland Barthes; "Balzac'ın hikayesi üzerinden örneklendirerek yazarın yazdıklarının içinde nasıl konumlandırılacağını sorgular. Yazıyı ortaya çıkarmanın; kişisel deneyim ve bilgisini ortaya koyan yazar mı, yoksa evrensel bir aklın ürünü mü, yoksa hikayenin kahramanı mı sorularını ortaya koyar. Yazma etkinliği, öznelerin kaydığı, kimliklerin kaybedildiği yamuk bir uzay olarak yorumlar. "Ses orijinini kaybeder, yazar kendi ölümünün içine girer ve yazı başlar. Barthes için yazmak, kişiler üstü bir önkoşul boyunca; performans, dil oyunları ve 'ben' olmayan bir duruma ulaşır."²²

Sözlü anlatımlarda, anlatımın sorumluluğu tek bir kişiye ait değildir. Şaman ve performans gibi deneyimlerde anlatıcı her zaman ara bulucu ve anonimdir. "Yazar modern bir figürdür. Fransız ulusalcılığının ve kişisel reformlara olan inancın etkileriyle, bireyin prestijinin fark edilmesi, toplumsal bir ürün olarak yazarı ortaya çıkarır"²³. Aynı zamanda yazar kavramının, yapıtın pazarlanmasını sağlayacak bir stratejinin geliştirilmesi sonucu önem kazanmış bir kavram olarak ortaya çıktığı da görülmektedir. Kapitalist ideoloji yazarın kişiliğine büyük önem verir. Günümüzde de etkileri devam etmekte olan bu oluşum içinde, Van Gogh'un deliliği, Bacon'ın özel hayatı veya Joy Division grubundaki Ian Curtis'in aşk hayatını öğrenmek hala yürürlüktedir. Barthes ayrıca metine bir müellif atamanın onu sınırlandırmak, kapatmak olduğunu belirtir. Bu anlamda "bir metnin orjinalliğinin, kökeninde değil yolculuğunda (destination) olduğunu belirtmiştir"²⁴.

²² Roland Barthes, "The Death Of The Author", <http://www.eiu.edu/~literary/4950/barthes.htm> [14.12.2007].

²³ **age**,77.

²⁴ **age**,80.

Barthes; “izleyicinin doğuşu ile birlikte müellif ölmüştür” der²⁵. Çünkü müellif iktidarı boyunca eleştirmen iktidarınının da devam etmesine neden olmuştur. Bilindiği gibi 17. yüzyılda, yazarların, bestecilerin ya da ressamın çoğunun izler çevresi, sınırlı sayıda olan, beğenileri çok iyi bilinen müşteriler ve uzmanlardı. Fakat, 18. yüzyıla gelindiğinde dinsel olmayan yeni sanat kurumlarının katkılarıyla çok daha büyük ve karışık bir kamuoyu oluşmuştur. Bu kamuoyunun artan çeşitliliği ve anonimliği sanat kavrayışını şekillendiren terimlerin yeniden tanımlanmasını getirdi. Sergilere, konserlere giden, kitapları ve eleştirileri okuyan ve bunları tartışmak amacıyla bir araya gelen bir sanat çevresi oluşmuştu. Fakat yazarlar, kimlerin eleştirilerine kulak verileceği, kimlerin kamuoyu, kimlerin ‘değerli sınıf’ların dışında halk (yığınlar) olduğu konusunda görüş ayrılıklarına düşmüşlerdi. O dönem, en alt sınıfların güzel sanatları takdir etme yeteneğinden mahrum oldukları konusunda genel bir görüş birliği ve hakim bir burjuva estetiği görülmekteydi. Barthes’in bahsettiği izleyicinin doğuşu, olabildiğince hiyerarşisi olmayan, sözünü sakınmayan, sanat yapıtına katkıda bulunan ve onu şekillendiren bir izleyici kitlesinin yaygınlaşmasıdır. Diğer bir deyişle ayrı karakterler olarak değerlendirilen müellif ve izleyici arasındaki farkın ortadan kalkmaya başlamasıdır.

Aynı konuya değinen Foucault da 1969 yılında “Müellif Kimdir?” adlı yazısında, müellifi yapıttan kopartır ve kimin konuştuğunu bilmenin önemsizliğinden bahseder. “Müellifin metnin merkezi değil, aksine bir ürünü olduğunu savunur. Tek tek bireylerin ne söylediğinin değil, bunların hangi söylem içerisinde var olduklarının önemli olduğunu söyler”²⁶.

Lucien Goldman da Foucault’nun konuşması üzerine, “bireyselliği reddettiğimiz sürece onun yerine kolektif bir özne koymamız gerektiğinin altını çizer”²⁷. Bu da bizi bugün çokça karşılaştığımız kolektif üretim veya kolektif müelliflik kavramlarına götürecektir.

²⁵ age,81.

²⁶ Foucault,age, 2.

²⁷ Goldman, age, 69.

Ortak çalışmalar sonucu ortaya çıkan işler bireysel veya toplu buluşmalara zemin hazırlayabilir. İnsanları bir araya getiren ilişkilere bir form kazandırılması 1960'lardan bu yana hep var olan bir eğilimdir. 60 veya 70 kuşağı için temel olan sanatın tanımı sorusuna farklı bir bakış açısıyla yaklaşan 90 kuşağı bu sorunsalı tekrar ele alır. Sorun artık sanatın sınırlarını genişletmek değil, global toplumsal alanın içinde sanatın direnme kapasitesini görebilmek ve ortaya çıkarmaktır. Modernist bir kültür içerisinde 'yeniye' olan ayrıcalık, toplumsal ütopyalar ve devrimci umutlar yerini, modernliğin eleştirisi ile birlikte gündelik mikro-ütopyalara ve öykünmecî stratejilere bırakmıştır. Felix Guattari toplumun yavaş dönüşümüne her ne kadar inanmasa da "komünlerin mahalle örgütlenmeleri gibi mikro girişimlerin değişimde kesinlikle temel bir rol oynadığına inanır"²⁸.

Çağımızın hayalinde Bourriaud'ye göre "temelde çatışmalar yerinde, uzlaşmalar, ilişkiler, ortak varolmalar (coexistence) vardır. Bugün artık çatışmaya dayalı zıtlaşmalarla değil, yeni kümelenmeler, farklı birimler arasında olası ilişkiler keşfederek, farklı partnerler arasında birlikler inşa ederek ilerleme kaydetmeye çalışılmaktadır. Artık, kimse yeryüzünde altın çağ kurmaya çalışmıyor. Daha adil toplumsal ilişkiler, daha yoğun yaşama biçimleri, çoğul ve verimli zeminler hazırlamak yeterince önemlidir. Sanat da aynı doğrultuda, ütopyalar çizmeye değil, somut alanlar inşa etmeye çalışmaya başlamıştır. Çünkü sanat gündelik meşgalelerden üstün değil, dünya ile kurulan ilişkinin özgünlüğü üzerinden, bir kurgu üzerinden bizi gerçekle yüzleştirmektedir"²⁹.

Sanatçı, formun üzerinden bir diyalog başlatır. Bu durumda sanatsal pratiğin özü, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır, her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de dünya ile kurulan ilişkilerden bir yapı oluşturur, bu ilişkiler daha başkalarını da doğurur. Yeni ilişkiler ağının oluşmasına önayak olur.

²⁸ Bourriaud, *age*, 54.

²⁹ *Age*, 58.

3. KOLEKTİF SANAT GRUPLARININ YAPISAL OLARAK TANIMLANMASI

İnsan için bireysel kimlik ne kadar önemliyse, çevre ile ilişkilendirilmesi ve karşılaştırılması açısından belli bir gruba ait olma veya ait görünme de önem taşımaktadır.

İlkel çağlardan beri insanoğlunun birlikte yaşama ve çalışma eğiliminde olduğunu kabul edersek, buradaki en temel ihtiyacın hayatta kalma, güvende olma olduğu bir gerçektir. Bir arada yaşıyor olmanın ve bunun sağladığı güvenliğe sahip olmanın getirdiği en önemli kaygı; ait olma, ait görünme ve kabul edilmedir. İyi ve anlamlı bir yaşam talebi türlü biçim ve nedenlerle başka insanlarla birlikte işbirliği yapma zorunluluğunu getirmiştir. Tabi salt bir arada fiziksel olarak aynı mekanda yaşıyor olmak ortak bir kimlik sahibi olmak değildir. İnsanoğlunun oluşturduğu kolektif yaşam biçimlerinin ortak bir kimlik kodlamasına dönüşebilmesi için ortak geçmişlerinin ortaya konması ve bu süreç içinde de belli değerler sistematığının oluşturulması gereklidir.

Kolektif kimlik, belirli bir insan grubunun kendi hakkındaki bilinci ve duygusuyla ilişkilidir. Bu bilinç topluluğun kendine özgü niteliklere sahip olduğu ve teklik taşıdığı yönündeki aidiyet duygusudur. Bu bakımdan, dil, tarih, yaşam alanı, maddi koşullar gibi unsurların yanı sıra, topluluğun belleği, kolektif kimliği yapılandıran önemli bir faktör olarak belirmektedir.

Kolektif kimlik, yaşanan bir süreci yansıttığı için önceden organize olmuş, planlanmış kurgulanmış veya örgütlenmiş değildir. Kolektif kimlik yapısını ve kriterlerini zaman içerisinde oluşturmaktadır.

Pre-modern dönemlerde imparatorluğun adı “dünya” idi. Bu terim, insanların kurdukları çevreyi uzaydan ve doğadan ayırmak için kullanılırdı. İnsanların kozmosta ki yerleri anlamında kullanılan “dünya” terimi, bu dünyanın ne kolektif ne de bireysel sakinlerine dair bir açıklama getirmemekte ve onların hayatlarını nasıl örgütlediklerine dair bir bilgi sunmamaktadır. Modern dünyada ise insanın dünyası

toplumdur. Toplumun kendi bilimi olan sosyolojiye göre; bir bireyler yığını, bireylerin kurumlara ve gruplara katılarak (sınıflar, katmanlar, düzenler, kastlar) hiyerarşi oluşturmasının düzeni ve bunlar arasında oluşan birleşmeler ve çatışmalar yumağıdır. Modern dünyada insana bir arada varolma koşulunu, tamlığını ve faniliğini hatırlatan sanattır. Sanat bu anlamda, Levi- Strauss'un Şamanizm tanımı gibidir; “yaşantılanan” şeye duydukları eksikliğin yerini doldurmak için yapılmış bir icattır”³⁰.

Kolektivitenin sanatta var olması yeni sosyal yaratım alanları ve yeni bir toplum için alternatif açılımlar sunmaktadır. Malevich'e göre “kolektivizm dünya insanı (world-man) olmak için bir yoldur”.³¹ Modernizmin formülü, Stimson ve Sholette'ye göre kolektivizmdir. Öznellik arası sınırların belirsizleşmesinden bahsederek kimin ne yaptığının ve kimin yaptığının bilinmesinin önemsiz olduğuna değinirler. Böylece sanatçı ve sanatçı olmayan kimlikler arasında sınırlar netliğini kaybeder ve daha zengin bir anlam kazanır. Marks'ın “Diğerleriyle planlı bir şekilde çalışan işçi, kendi bireyselliğinden ödün verir ve kendi cinsinin kapasitesini artırır”³², sözünü sanatçılar açısından da değerlendirebiliriz. Althusser'de bir komünistin yalnız olmadığını vurgularken benzer bir kolektiviteye değinmektedir. “Sosyal oluş ve insan toplumu içinde izole olmuş bir kişisellik; kendi aktivitesi, kendi hayatı, kendi zenginliği ve kendi eğlencesi, gerçek toplum içinde bir karikatür gibi kalacaktır”³³.

Sanatçının kolektif üretim içinde çalışması, hızla değişen dünyada yeni tanımlamaların, stratejilerin ve olasılıkların oluşmasına neden olur. Avangard dönemle birlikte sanatta görünmeye başlayan kolektif üretim model olarak sosyal veya siyasal yaşamda görünen kolektif düzenleri kendi yapısına uyarlamıştır. Ferenc Feher ve Agnes Heller'in de dile getirdikleri gibi, “sanatsal anlamda grup olarak

³⁰ Levi Strauss, www.nifak.wordpress.com, [21.03.2007].

³¹ Blake Stimson, Gregory Sholette, “Kolektif Periyotlar”, **Collectivism After Modernizm**, (Amerika: University Of Minnesota, 2005), 2.

³² **age**,5.

³³ **age**, 6.

çalışmak, cemaat gibi üyelerin dünya ile olan ilişkilerinde ruhsal ve iletişimsel çalışmalarla, sanat ve hayatı birleştirmeye çalışan bünye oluşturmalarıdır”³⁴.

Sanatta kolektivizm, bilinçli ve amaç odaklı bir karardır. Kolektif üretimin yapısı, sanatsal ve sosyal tavırları benzer fikirli arkadaşların veya kişilerin bir araya gelmesiyle kurulur. Bir araya gelen bireysel enerjiler, ortak paylaşımlar toplum ve sanat için eleştirel modeller arar. Tekil üretim de ise sanatçı biricik yaratıcıdır ve bu model kolektif üretimin yapısıyla tamamen zıtladır. Kolektif oluşum çoğulcu durumun kabulünü getirir ve kolektif hareketler bir alan açarken veya yeniden oluşurken; bireyler arası özellikler ve yakınlıklarla ilgili yeni algılayışlar sunar. Önceki bölümler de değindiğimiz gibi Sanayi Devrimi sonrasında yüceltilen sanatçı imgesi, sonraları Barthes ve Foucault gibi düşünürlerce kolektif bir yapı olarak ele alınmıştır. Sonuçta, sanat alanında “kimin söylediğini bilmektense hangi söylem içerisinde var olduklarını bilmek” düşüncesi de önem kazanır³⁵. Bourriaud’a göre “kimse yalnız başına yazmaz, yalnız başına resim yapmaz, yalnız başına yaratmaz ama öyleymiş gibi davranması gerekir”³⁶. Kolektif bir çalışmada ortak bir isim altında toplanmak, bir anlamda tekilliği; homojen ve birleşik olan anonim bir bünyeye taşımaktır. Sanatçının, ideal ve öznel deneyim alanından ziyade paylaşım, ortaklık ve açıklıkla yaşanan deneyim sanat kolektifinin işleyişini oluşturur. Ortak stratejilerle geliştirilen işleyişler yeni özellikler yaratırlar.

Felix Guattari’nin dediği gibi “öznelliği oluştururken; yurtsuzlaştırmak ve kutsal öznenen uzak tutmak”la alternatif öneriler getirilebilir³⁷. Böylece öznellik, sadece iktidarın hizmetindeki katı kolektif bir gereç olarak kalmamış olur. Aksine iktidarın oluşmasında bir direnç olma potansiyeli barındırır.

Kolektif sanat grupların yapısını; birlikteliği sağlayan stratejiler, süreç ve dağılma nedenleri üzerinden inceleyebiliriz.

³⁴ Feher, Heller, *age*, 101.

³⁵ Foucault, *age*, 2.

³⁶ Bourriaud, *age*, 58.

³⁷ *age*, 56.

3.1 Kolektif Üretim Stratejileri

Kolektif oluşumlar, kendilerine yön vermek için kaçınılmaz olarak stratejiye sahiplerdir. Bu stratejiler manifestolar ile önceden belirlenmiş bir yapıya sahip olacağı gibi süreç içerisinde grubun bünyesinden çıkan ve değişken yapıya sahip stratejiler de olabilir. Irwin, “eğer siz kendinizi örgütlemesiniz sizi başkaları örgütler” diyerek gruplarda belirlenmesi gereken stratejilerin önemini vurgulamıştır³⁸.

Kolektif üretim stratejilerini, bir araya gelme nedenleri ve oluşturdukları mekanizmalar üzerinden inceleyebiliriz. Bir sanat grubunun bir araya gelme nedenleri sosyal, pratik veya politik olacağı gibi felsefi ve kavramsal kaygılar da olabilir. Ayrıca bir sanat grubunun sanat dünyası içinde konumlanmasında ve yol almasında da stratejiler gereklidir. Müze ekonomisi, fuar ekonomisi veya büyük sergi ekonomisine ilişkin inşa edilen yöntemlerle istenen konumda direnç sağlanabilir. Kolektif üretimlerde, belirlenen direnç noktalarına göre modeller, çalışma alanları, araçlar ve işbirliği yaptıkları kişiler değişkenlik gösterir. Dolayısıyla her koşul için yeniden üretilmiş stratejiler söz konusudur. Sanatsal kolektif üretimlerin çalışma modelleri arasındaki farklar, grupların stratejilerini anlamamızda etkin bir yöntemdir.

Stratejilerin belirlenmesinde, sanatsal olmayan yapılar da bir model oluşturabilir. Örneğin biri yayın organı biri örgüt olarak, El Cezire ve El Kaide'nin yarattıkları ağ yapısı ve işbirlikleri amaç olarak değil ama yöntem olarak bir alternatif sunmaktadır. Blake Stimson ve Gregory Sholtte'ye göre “kendi inanç ve teorileri üzerinden bir araya gelen bu örgütlenme biçimi kendini izole eden esnek yapısıyla hem ıssız ovalarda ve kayalıklar arasında belirebilmekte hem de Toronto'da herhangi bir apartman dairesinde ortaya çıkmaktadır. Bunlar kendi sosyal formunu yaratan ve kendi panzehirini de üreten yapılarıdır”³⁹. Benzer şekilde, günümüzde cinsel kimlik ve kadının politikaya katılımı üzerine çalışarak geniş çaplı bir siyaset yürütme çabasında olan kadın örgütleri de başka bir model olarak ele alınabilir. Örneğin,

³⁸ WHW, *age*, 60.

³⁹ Stimson, Sholtte, *age*, 2.

Cynthia Cockburn, Medica, Bat Şalom ve Kadın Destek Ağı adlarında üç farklı din ve ulustan kadın gruplarının birlikte çalıştıkları projeyi incelerken, “yalnızlık, çaresizlik ve farklılıkların kapının dışında bırakılmadığı bir birliktelikten bahseder. Böylesi birlikteliklerin devamı ve üretimi hassas bağlarla birbirine bağlı kuvvetli direnç noktalarını şart koşar”⁴⁰. Çünkü eşlerinin cephelerde birbirine düşman olması beklenen bu kadınların bir arada duruşlarında kişisel problemlerin dışarıda bırakılması ilkesi vardır. Bu projenin işlerlik kazanması için geliştirilen stratejiler, grup üyeleri tarafından her şeyin tartışılabilir olması, olabildiğince katılımın ve eşitliğin sağlanması, güvenilir bir ortam için şartların yerine getirilmesi ve etnik farklılıkların kabul edilip bunlara değer verilmesi önkoşulları ile ortaya çıkar.

Günümüzde yaşanan yeni kolektivite örneklerini çoğaltmak gerekirse; hiper minimal kolektif örnekler (e-kolektif); teknik olarak; chat odaları, bloglar veya virüs yazıcılar veya ideolojik olarak, Hristiyanlık veya İslam milliyetçiliği, komünizm veya ekstra idealist yeni medya ve yeni teknolojileri sayabiliriz.

Anlaşılabileceği gibi sanatsal kolektiviteler ve yukarıda örnek verdiğimiz yapılar arasında farklılıklar vardır. Sosyal projelerde uygulamalar pratik çözümler sunmaya çalışır, sanat gruplarının üretimleri ise estetik değerler ve sanat tarihi ile okumayı da beraberinde getiren açılımlar ortaya koyar. Fakat bu açılımlar o dönemin sosyal, siyasal ve kültürel yapılarından etkilenir ve değişir. Sosyal projeler veya politik yapılar sanatsal kolektif oluşumları ile karşılıklı olarak birbirlerini beslerler. Politik bir parti ve kolektif sanatçıların birlikte ortak çalışmalar yaptığı örneklere rastlamak mümkündür. Özellikle Arjantin’de bu gibi oluşumlara rastlanmıştır. Strateji ve taktik ikiliğinden bahsederek sanatsal stratejilerin politik durumlarla olan ilişkisini netleştirebiliriz. Kabaca, strateji daha belirgin, taktik ise daha kaygandır. Stratejide amaç, birliktelik için hareket alanları açmaktır, karşı olduğu durumu yok etmek yerine uzun soluklu çözümler getirmek amaçlanır. Taktik ise daha kısa süreli çözümler üretir ve alınan kararlar belli bir üstünlüğe sahip olur. Sanatın dünyayı dönüştürebilme kaygısı, örgütlenme biçimleri üzerinden stratejilerin belirlenmesine

⁴⁰ Cynthia Cockburn, **Mesafeyi Aşmak, Barış Mücadelesinde Kadınlar**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.),53.

neden olur. Sistem içinde militanlık derecesine varan örgütlenmeler de mevcuttur. Marius Babias, militanlık fikrinin 60'lı yılların sonlarından itibaren solcu ve bohem sanat çevrelerinde yayılmaya başladığını ve 70'lerin başında Andrea Baader ve Ulrike Meinhof tarafından kurulan RAF "Şehir Gerillaları" (Rote Armee Fraktion) fikriyle durumun iyice radikalleştiğini söyler ve devamında, "Sonuçta kendilerini devrimci olarak biçimleseler de sözde teröriste dönüşürler."⁴¹ RAF hareketi, stratejinin bir anda taktiğe dönüşüp nasıl amacından sapabileceğine iyi bir örnektir. RAF, İrlandalı IRA gibi kurumsallaşmaya çalışmıştır. Babias grup için, "Kendini özgürleştirme hareketinin bir kanadı olarak dünya çapındaki bir sınıf mücadelesinin bir parçası gibi gördü. Batı Almanya'da o dönemde yaşanan politik durum içinde halkı silahlı çatışmaya çağırdı. Öğrenci hareketleri içinde kundakçılık, sokak kavgaları ve karşı şiddet kullanımına etkisi oldu" der ⁴². Toplumun üst sınıflarından bankacı, yönetici, politikacı ve diplomat gibi çeşitli mesleklerden 41 kişinin cinayeti RAF'a mal edilmiştir. Bu olaylardan sonra RAF artık kimseyi öldürmek istemediğine dair bir açıklama yapmıştır. Girdikleri özgürleştirme hareketinde, yasal yollardan ziyade silahlı mücadeleye girmeleri teröristlere benzemelerine neden olmuştur. 1998 yılında, Almanya'da devrimci bir durumun yaratılamayacağını bildirerek dağılmışlardır.

Bourriaud'a göre "günümüz sanatında görünen kolektif hareketlerde ki duyarlılıklar; kitleye karşı grup olarak çalışma, propaganda şeklinde örgütlenmektense komşuluğun önem kazanması ve popüler kültür yerine gündelik hayatın seçilmesi şeklinde değişim göstermiştir"⁴³. Bu duyarlılıkların değişmesi beraberinde stratejilerin de değişmesini getirir.

İlk olarak kolektif üretimde bir araya gelme nedenlerini inceleyebiliriz. Stratejilerin belirlenmesi sorular sormayı gerektirir. Mika Hannula'ya göre bir grup üyesinin sorması gerekenler olarak sıraladıkları şunlardır: "Ne söylemek istiyorsun?, Ne

⁴¹ Babias, **age**, 284.

⁴² **age**, 287.

⁴³ Bourriaud, **age**, 53.

istiyorsun?, Kimi dinlemek istiyorsun?, Kiminle çalışmak istiyorsun?, Kimi dinleyebilirsin?, Parçası olmak istediğin bağlama nasıl katılırsın?”⁴⁴.

Hannula, tüm bu sorulara verilen cevapların sonunda “yalnızlığınla nasıl başa çıkıyorsun?” sorusunu yöneltir. Ortak bir çalışmaya giren kişi kendi çıkarlarını, amaçlarını, korkularını ve tutkularını yeniden tanımlamalıdır. Birlikte çalışmak yetenekler, sınırlamalar ve sorumluluk arasında bir denge gözetme sorunudur.

Bu stratejilerle amaç sadece birlikteliğin kendisini kurmak değildir, birlikteliğin ürününü ortaya koyabilmektir. Bir bakıma insanların bir arada olmasının dolaşım değeri, esnek bir projenin içinde sergi değerine karışır. Amaç, ütopyalar yaratmak ve onları tasvir etmek yerine böylesi dünyaların nasıl oluşturulabileceğini ve koşullarını öne sürmektir. Örneğin Irwin grubundan Miran bir arada olma nedenleri için “birlikte çalışmaya karar verdikleri zaman işlerin daha kolay ve hızlı geliştiğini, grubun süreci hızlandırıcı bir etkisi olduğunu, iş bölümü sayesinde bir iki yıl sürecektir olan projeleri birkaç ayda tamamlayabildiklerini” dile getirmiştir. Ayrıca “grubun bir okul işlevi gördüğünü, bilgilerin paylaşıldığı, ortak bir form üretmek için içsel bir diyalogun yakalandığı, Yugoslavya’da pek çok imkanın sunulmadığı bir ortamda kendi olasılıklarını yaratan ve ekonomik olan bir model yakalayabildiklerini”⁴⁵ söylemiştir. General Idea grubu ise ironik bir biçimde bir araya gelme nedenlerini “zengin, çekici ve ünlü olmak istediklerine”⁴⁶ bağlamışlardır. Böylece yüksek sanata olan mesafelerini ve tepkilerini kamusal alanda gerçekleştirdikleri işleri ile ortaya koymuşlardır. Gorgona Grubu ise “kabul edilmeme”⁴⁷ üzerine kurulu bir grup olduklarını, sürekli başlangıçları talep eden bir oluşumu tercih ettiklerini belirtirler. Bu gibi kolektif oluşumları bir araya getiren örnekleri çoğaltmak mümkündür.

⁴⁴ Mika Hannula, “Körler Çıplaklara Yol Gösteriyor, Küçük Jestler Siyaseti”, **Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset, 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nden Metinler**, ed: Deniz Ünsal (İstanbul: İ.K.S.V, 2005),174.

⁴⁵ WHW , **age** , 186.

⁴⁶ **age**, 56.

⁴⁷ **age**,57.

Üçüncü bölümde kolektif üretimler ortak direnç noktalarına göre ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Stratejilerin belirlenmesi sanatsal bir kolektivitenin sınırlarının nereye kadar gidebileceğini belirler. Babias'ın "Ne kadar ileriye gitmeye hazırız" sorusu özünde politik meşruiyet ve kendi kültürel algılayışını talep eden, durmaksızın kendini yenileyen burjuva temsil kavramının eleştirisidir⁴⁸. Sanat sistemi tarafından metalaştırılmış sanatçı imgesi ve pazar ürünü olan eserler karşısında sanat gruplarının stratejileri alternatif çözümler üretebilir ve sınırları zorlayabilir.

Örneğin, Guerilla Girls'ün çalışma yöntemleri buna iyi bir örnektir. Guerilla Girls, 1985 yılında MoMa'da düzenlenen resim sergisinde nicelik olarak kadınların çok az sayıda olmalarına karşı tepkilerini müzenin önünde protesto gösterileri ile dile getirmişlerdir. Dünyanın her yerinden sayıları ve kimlikleri belirsiz üyeleri ile kritik yerlerde performanslar düzenleyerek hem cinsel kimlik meseleleri üzerine sözlerini söyleyebilmiş hem de kurumsallaşma ve piyasaya karşı tepkilerini dile getirmişlerdir.

Kolektif üretimlerde üye sayısının çoğalması veya sabit çekirdek bir kadroya sahip olmak da stratejik yöntemlerden biridir. Guerilla Girls sayılarının çoğalmasını ve olası katılımları aktivist eylemleri için uygun bir yöntem olarak görmektedir. Fakat Sitüasyonist Enternasyonel'e baktığımızda "70 üyeden oluşan grupta 45 kişi (ki bunların arasında Armando, Dieter Kunzelmann ve Hans Platschek vardır) reddedilmiş, ardından 19 üyesi istifa etmiştir (örneğin, Asger Jorn) ve daha sonra grup içinden ayrılan kişiler ayrı gruplar kurmuşlardır"⁴⁹. Sitüasyonistler'in katı görüşleri vardı ve grup içinde hiyerarşi oluşturma eğilimleri ortak olarak belirlenen amaçların ve stratejilerin zayıflamasına neden oluyordu. Babias'a göre bu durum grupların yapısında sıkça görülen klasik bir psiko-sosyal bir problemdir"⁵⁰.

Kolektif üretimlerde ortaya konan işin yapım şeklini belirlemek de stratejik bir yöntemdir. Örneğin; Royal Art Lodge tek bir yüzey üzerine ortak bir resim yapmayı

⁴⁸ Babias, *age*, 289.

⁴⁹ *age*, 283.

⁵⁰ *age*, 284.

tercih ederken, Hafriyat üyeleri bireysel çalışmalarını belirlenen ortak bir fikir altında sergilemektedir. İkisi de estetik açıdan farklılıklar yaratmaktadır.

Belirlenen kolektif üretim stratejileri süreç ile beraber şekillenir ve ortaya çıkar.

3.2. Kolektif Üretimde Sürecin Önemi

Kimi kolektif üretimlerde kolektife veya gruba isim belirlenmesi sürecin başlangıç tarihi gibidir. İsim, grubun taşıdığı anlamı ve stratejileri sembolize eder. Kolektif üretim, sürecin kendisiyle beraber şekillenen bir yapıdadır. Grup üyelerinin kendi görüş ve fikirlerini sorgulama yetenek ve ustalığındaki farklılıklar da sürece içkindir.

Mika Hannula'nın dediği gibi “farklı işbirliği biçimleri içerisinde bir arada gerçekleştirilebilecek uzun vadeli kültürel üretim koşulları yaratmayı ve yerleştirmeyi arzulamak” kolektif üretimin sürecinde önemli bir faktördür⁵¹. Grup üyeleri tarafından yapılan işbölümü sürecin işlerliğini belirler. Düzenli yapılan toplantılar, rol dağılımı ve fikirlerin paylaşımı uzun vadeli bir oluşum için kaçınılmazdır. Bu rol dağılımları kapsamında değişiklikleri kaybetmeden yeniden tasarlanması ilkesi gruba esneklik kazandırır. Örneğin, Guerilla Girls, Irwin veya Royal Art Lodge gibi gruplar her hafta düzenli olarak toplanarak veya birlikte yaşayan grup üyeleri her gün fikir alışverişinde bulunarak, paylaşımları ile grup üretimi için çözümler üretirler. Toplantılar sürecin önemli bir kısmını oluşturur. Bunlar organize olmak için içsel üretkenliği sağlayan motivasyonlardır. Sanatçıların grup içinde kendi deneyimlerini uzun bir süreç içinde paylaşmayı ve bu paylaşımları yürütmeyi öğrenmesi zorlu bir süreçtir.

Kolektif üretimlerde süreç içinde değişimler görülmektedir, bazen bunlar dönemlere ayrılacak kadar net değişimlerdir. Örneğin otuz yıla yaklaşan bir deneyimi paylaşan Irwin grubunda Borut, her on yılda bir değişimlerinin nasıl olduğunu anlatırken “ilk on yıl içinde kendinizi durdurmanız gerçekten zordur, on yıl sonra birden yeni hisler yaklaşır, önceki fikirlerinize anti-tez oluşturacak düşüncelere sahip olursunuz. Zamanla üçüncü on yıl gelir ve grubunuz referans edilir. Grubun stratejileri zamanla

⁵¹ Hannula, age,174.

değişir ve yapılan işler her zaman yeniden tanımlanmayı mümkün kılar.”⁵². Genellikle uzun süreli birlikteliklerde değişim kaçınılmazdır.

Slovenya’da 1968-71 arası dört yıllık bir birlikteliğe sahip olan OHO grubunu ise, (OHO, göz (oko) ve kulak (uho) isimlerinden oluşturulmuş bir isimdir) kısa süreli üretimleri içinde üç ayrı dönem olarak incelemek mümkündür. “İlk dönemlerinde, 1968-69 yıllarında; multimedya ve intermedya alanlarında nesnelere, desenler, filmler, kitaplar, eylemler, görsel şiirler, müzik ve benzeri alanlarında çalışmalar yapmışlardır. İkinci dönemlerinde ise 1969-70 yılları arasında grup çağdaş ve avangard formları arazi sanatı (Land Art) ve süreç sanatı (Process Art) formlarıyla birleştirerek işler geliştirmişlerdir. 1970-71 yılları arasında ise OHO bir cemaat gibi çalışmıştır. Grubun üyeleri arasında ve üyelerin dünya ile olan ilişkilerinde ruhsal ve iletişimsel çalışmalarla, hayatı ve sanatı birleştirmeye çalışan özgün ve kavramsal bir sanat geliştirmeye çalışmışlardır”⁵³. Daha sonra Irwin, dağılan grubun çalışmalarını ve projelerini yeniden okumalarla tekrar gerçekleştirmişler ve gruba ait Doğu Avrupa sanatı projelerine katmışlardır. Böylece OHO’nun başlattığı süreç hala devamlılığını korumaktadır.

3.3 Kolektif Sanat Gruplarında Dağılma Nedenleri

Kolektif sanat gruplarında dağılma nedenleri grup içi anlaşmazlıklardan olacağı gibi, grup üyelerinin kişisel kariyer isteklerinden veya dışarıdan gelen etkiler yüzünden olabilir. Bazı gruplar önceden alınan belli kararlarla üretimlerine kendi istekleriyle son verirler.

Düşündüklerini söylemekte özgür olan bir ortam ve korkularını yenip devam edebilme isteği yaratan oluşumlarda dağılma çok daha geciktirilmiş durumdadır. Fakat bazı zamanlarda dışarıdan gelen politik baskı veya sansür gibi nedenlerle kapatılmak zorunda kalmış gruplar da mevcuttur. Örneğin Tucuman Arde projesi bunlardan biridir. Yönetime karşı olan tutumlarını ve eleştirilerini yansıttıkları sergi 1968 yılında kapatılmıştır. Devam etmek istemelerine rağmen Arjantin’de yıllarca

⁵² WHW, *age*, 187.

⁵³ *age*, 150.

süren diktatör rejimler yüzünden grup tekrar bir araya gelememiştir. Daha dolaylı bir yoldan OHO grubu da Ljubljana’da sosyalist rejim dönemi sanat ortamındaki yetersizliklerden dolayı dağılmıştır. OHO 1978 yılında sosyalizmin müsaade ettiği insiyatif alanlar dışında alternatif bir alanın oluşmasına katkıda bulunmuş ve Skuc adlı galeride maddi imkansızlıklara rağmen sergiler düzenlemişlerdi. Böylece rejim sonrası dönem için sanat ortamına devamı gelecek bir hareket başlatmışlardır. Slovenya’da yaşanan komünist dönemde ideoloji karşıtı hareketlerin kabul edilmemesi nedeniyle grup üyeleri zorunlu olarak başka ülkelere yerleşmiş ve fiziksel olarak ayrılan grup sanat üretimlerine devam edememiştir. June Jordan’ın "canavarları arkamızda hissettiğimiz an, hepimiz farklı yönlere koşmak isteyebiliriz" cümlesi hazırlıksız durumlarda kişilerin istekleri dışında hareket etmelerine iyi bir örnektir⁵⁴.

Bazı gruplar da birlikte çalışmaya başladıkları gün gibi önceden belirledikleri kararlı bir “son tarih” belirlerler veya Irwin’in yaptığı gibi gruplarını sonlandırmak için bir amaç koyarlar. 1986 yılında Irwin, “Biz sanatçıyız, politikacı değiliz. Slav sorunu bir kere çözüldüğünde biz sanatçı olarak yaşamımıza son veririz” demiştir⁵⁵. Bazı durumlarda da grup iç verimini kaybeder, grup üyelerinin birbirleriyle paylaşacakları motivasyonlar azalır, bir anlamda grubun süresi dolar ve ayrılmak durumunda kalırlar. Tüm bu sıraladığımız kolektif sanat gruplarında dağılma nedenleri grupların sona erdiği anlamına gelmemektedir. Kolektif oluşumlar dağıldıktan sonra bile üretimleri ve fikirleri canlılıklarını korumaya devam etmektedir. Yeniden tanımlanarak varlıklarını sanat tarihi içinde sürdürmeye devam ederler. “Her grupta kendi kendini yıkan bir işaretin varlığı mevcuttur. Kendi kendini yıkma durumu kolektif hareketi kuvvetlendirmek ve değiştirmek için kaçınılmazdır.”⁵⁶.

⁵⁴ Cockburn, **age**, 25.

⁵⁵ WHW, **age**,187.

⁵⁶ Nollert, **age**, 20.

4. KOLEKTİF ÜRETİMDE ORTAK DİRENÇ NOKTALARI VE GÜNÜMÜZ SANATINDAN ÖRNEKLER

4.1. Yeni Aktif Sanatçı Grupları ve Enternasyonal Sitüasyonistler

Hayat ve sanatın birlikte düşünülmesi üzerine avangart hareket içinde önemli bir yere sahip olan Sitüasyonist hareket ve özellikle Guy Debord'un, günümüzde kolektif sanatçı gruplarının yaygınlaşmasında ve gelişiminde önemli bir payı olmuştur. Yeni aktif sanatçı grupları olarak nitelendirdiğimiz gruplara baktığımızda, Cobra, Lettris Enternasyonal, Sitüasyonist Enternasyonal gibi gruplar en belirgin olanlarıdır. Bu grupların kolektif üretim stratejilerinin belirlenmesinde önemli yerleri vardır.

1948 yılında kurulmuş olan Cobra grubu yeni aktif sanatçı gruplarından ilk örnektir. Aralarında Sitüasyonist Enternasyonal'in kurucularından Jorn ve Constant Nieuwenheuy's'nin de bulunduğu, Philippe Noriet, Pierre Corneille, Karel Appel ve Christian Dotremont tarafından kurulmuştur. İsmi kurucularının yaşadıkları başkentler olan; Kopenhag (Copenhagen), Brüksel ve Amsterdam'ın ilk hecelerinden oluşturulmuştu. Gerçeküstücülüğe karşı ilk dışavurumculardır. Ayrıca öncü sanatın merkezi sayılan Paris'e karşı kuzeyli alternatif oluşturmayı amaçlamışlardı. Daha sonraları kendilerine ait dergi çıkartmışlardır. Gruba göre; sanat; sosyal ve gerçekçi kutuplar barındırmalıydı, aksi halde tek yönlü ve metafizik olarak kalırdı.

İlk başlarda Komünist partiyle yakınlıkları vardı. Daha sonra ise NATO'nun kurulması, Avrupa'nın bloklaşması ve SSCB'nin Tito Yugoslavya'sına baskısı gibi olaylar nedeniyle Cobra partiden soğumuştur.

Deneyelliğin hem bilgiye ulaşmak, hem de daha iyi bir hayat için gerekli araç olduğunu düşünüyorlardı. Ayrıca deneyelliğe verilen önemle deneyin kendisini arzuya dönüştürüleceğini öne sunuyorlardı. Grup 1951 yılında dağılmıştır.

IMIB (International For An Imaginist Bauhaus / Hayali Bir Bauhaus İçin Uluslararası Hareket). 1954 yılında Asger Jorn ve Enrico Baj tarafından kurulmuştur.

Jorn'nun amacı iyice kurumsallaşan Bauhaus'un yerine yeni ve deneysel çalışmalara açık bir Bauhaus kurmaktır.

Asger Jorn, Bauhaus'u eleştiren makalesinde, fonksiyonel mimari görüşün, tüm estetiği görmezden gelen yapısalcı anlayışıyla, modern insanı televizyon, buzdolabı gibi sahte gerekliliklere boğmasından ve gerçek hayatı yaşamasına engel olmasından bahseder.

Jorn'nun önerdiği yeni model tamamen deneysel aktivitelere kendini adanmış anti-pedagojik bir çalışma ortamıydı. Bir diğer amacı da yeni bilimsel buluşları, bilim adamlarının asistanlığı ile kullanan çok yönlü sanatçılardı. Böylece sanatçı kendi doğrularını konuşabilen, eleştirel bir düşünür olacaktı. Bunun üzerine 1956 yılında kimyacı olan Pinot Gallizio ile deneysel bir laboratuvar kurmuşlardı.

Asger Jorn, Pinot Gallizio ve sekiz üyenin katıldığı “Birinci Dünya Özgürlük Sanatçıları Kongresi” düzenlediler. Ve bu kongre sonucunda oy birliği ile beş maddelik karar çıkarmışlardır. Bunlar sırasıyla; “Bütün sanat ve modern tekniklerden faydalanacak birleştirici şehirciliğin bütüncül çevre inşasının gerekliliği, sanatın geleneksel sınırları içindeki tüm yöntemlerin kaçınılmaz gereksizliği, birleştirici şehircilik ile gelecek yaşam stili arasındaki bağı kurmak, bu bağı ancak daha fazla gerçek özgürlük ve doğaya hükmetme durumunda gerçekleştirilebileceği ve bu programı hazırlayanlar arasında eylem birliği” şeklindedir⁵⁷.

İlk Lettrist hareket 1946 yılında Paris'te Isidor Isou tarafından başlatılmıştı ve dadaist tavrı yeniden canlandırmak amaçlı kurulmuştur. Dada hareketi ile başlayan resmi dili yıkma projesi Isidor Isou'da da devam etmekteydi. Onların “harf koleksiyonu” şiirlerini bestelerken kullandıkları alfabeydi ve yeni dilin başlangıcı olacaktı.

Isiodur Isou 22 yaşında bir şiir teorisi geliştirmişti. Teoriye göre, sanat kavramının evriminde iki yönelim bulunmaktaydı. Bunlar, genişleme ve daralmaydı. Şiirin

⁵⁷ Sezgin Boynik, “Situasyonist Hareketin Modern Toplumlara Olan Etkisi” (Yüksek Lisans Tezi, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003),7.

genişleme basamağı Victor Hugo ile Baudelaire'in başlattığı daralma hareketi ile Letrist hareketle sona erecekti. Daralma hareketinin sonunda başlayacak yeni genişleme dönemi tüm yeni sanatların çalışma biçimlerinin ve sosyal kurumların yeniden canlanmasını sağlayacaktı. Isou, bu teoriyi tüm bilimlerin kapısını açan bir sistem olarak düşünüyordu. Fakat daha sonra Sitüasyonist Enternasyonel'in de eleştirdiği gibi Isou'nun subjektif ansiklopediye benzeyen sistemi başkaları tarafından geliştirilemediği için kullanışsız olarak kalmıştır. Bunun en önemli nedeni de sistemin gerçekleşmesinin Isou'nun kendisine bağlı olmasıdır, çünkü kurulumda tarikat oluşumlarında olduğu gibi gizli semboller bulunmaktaydı.

Isou, sinema tarihin de genişleme ve daralma dönemleri olarak yorumluyordu. Klasik anlatıcılığın benimsendiği eski genişleme dönemleri aksine "Letrist" sinema da daralmayı hızlandıracaktı. Bunun devamında ses ve görüntünün uyumlu olmadığı, görüntünün bozulduğu, uzun sessizliklerin girdiği filmler yapılmıştı. Isou, Wolman, Lemaiter, Marco Debord ve diğer Letristler film senaryoları ve filmler yapmaya başladılar.

1952'de Letristler arasında ayrılmalar meydana geldi. İçlerinde Guy Debord'un da bulunduğu "Letrist Enternasyonel" olarak grup 12 üyesiyle ayrıldı.

Letrist Enternasyonel, dönemin siyasal olaylarıyla ilgili posterler, eleştiri yazıları ve 1954 ve 1957 yılları arasında "Potlatch" dergisini yayınlamıştır. Avangart kültür hareketinde benimsedikleri stajeteji; kriptografik yazı stiliyle gizli örgütlenme olmuştur.

Kendi tarihlerini yazmaya önem verdiler. Gittikleri kafeleri, sokak dilinin ve yaptıkları eylemlerin tarihini yazdılar. Saygı gösterdikleri kişiler devlet ile sürekli sorunları olmuş sokak serserileri ve hırsızlardı. Argo dilini inceleyerek kendilerine uyarlamışlar ve sertliğini sistematik bir toplum eleştirisinde kullanmışlardır. Alıntılama yerine, etkilendikleri sözcükleri kendi çıkarlarına dönüştürerek, çalıp çırparak kullanmışlardı ve buna 'detournement' demişlerdi. Letrist Enternasyonel'in yazdığı eserlerdeki dili anlamak için o dönem ve grup hakkında bilgiye sahip olmak

gerekiyordu ve bu da çabuk tüketime ve sistemin baskısına karşı geliştirilen bir yöntemdi.

1952'den 1957'ye kadar süren Letrist Enternasyonel daha örgütlü ve kolektif hareket etmek amacıyla kendilerini feshetmişlerdir. Devamında daha geniş hareket alanı olan Sitüasyonist Enternasyonel olarak yeniden kurulmuşlardır. Imaginist Bauhause, Letrist Enternasyonel ve Londra Psikocoğrafik Cemiyeti 1957'de İtalya'da birleşip Sitüasyonist Enternasyonel'i kurdular.

Dünyanın değişmesine duydukları inançla bir araya gelen Sitüasyonist Enternasyonel, kendilerinden önceki avangart hareketlerin analizini yaptılar; “Fütürizmi; buldukları toplumun toplumsal analizini iyi yapamadıkları ve teknik gelişmeyi eleştirisiz kabul etmelerinden dolayı faşistçe buldular. Dada hareketini ise herkesin başvurabileceği bir taktik olarak gördüler. Çürük toplumun hala kültürel olarak mevcut olması Dada hareketini her zaman yinelenebilecek ve aktif olabilecek bir hareket olarak gördüler. Gerçeküstücüler hakkında Guy Debord, Freud'dan alıntılacağı formül ile yıkıcı olan her yeni şeyin tehlikesiz bir hale getiren toplumun düzeltici fonksiyonuna benzetir. Gerçeküstücüleri başlattıkları projeyi tamamlamamakla eleştirirler.”⁵⁸

Modern avangard sanatçıları kesinlikle yeni bir şey söylememekle, “8-10 yıl önce yapılmış söylenmiş şeyleri televizyon, radyo ve entelektüellerin kabul edilebilir olan kanatları içinde yeniden tekrarlamakla ve çözülmeyi uzatmalarıyla eleştirirler”⁵⁹.

Sitüasyonist Enternasyonel çözümlenin pek çok pratiğini incelemiştir; çözülmeyi destekleyen en önemli şeylerden biri de radyo, televizyon, gazete gibi popüler iletişim araçlarıdır. Bu araçlarla, örgütlenmeyi ve direk eylemi savunmuşlardır. Ayrıca “devrimci projenin sanatı değerlendirme konusundaki gericiliğini analiz ederler ve sadece teorik çözümlere dayalı entelektüel–akademik tartışmalara

⁵⁸ age, 25.

⁵⁹ age, 27.

bütünüyle karşı dururlardı. Modern entelektüellerin politik gücün örgütlenmesi ve eylemin kültürel anlamı konusundaki kayıtsızlığını eleştirirlerdi”⁶⁰.

Sanatsal bir karşı çıkış için kabul edilebilecek tek strateji, birlikte hareketi mümkün kılacak bir örgütlenmedir. Kolektif avangart olarak tanımlayabileceğimiz bu kavram, mevcut tarihsel koşullarda oluşturulacak tutarlı bir devrimci proje ve bu projenin gelişimini engelleyen güçlerle de savaşıır. Kaçınılmaz olarak politiktir, çünkü örgütlenme yöntemleri ve eylem alanları devrimci politikalar tarafından geliştirilmiş pratiklerden yararlanır.

Bu muhalefet platformu, Guy Debord’a göre şu üç koşul yerine getirildiği zaman mümkün olacaktır. Bunlar sırasıyla, “Bu birleşik eylemde bulunan grup ve bireyler tam bir uyum içinde olmalıdır ve bu uyum hiçbir şekilde bozulmamalıdır. Muhtelif eylemleri kariyer olarak algılayanlar hemen uzaklaştırılmalıdır; Mevcut durumu eleştiren ve onu aşmayı amaçlayan deneyler ancak kabul edilebilir; estetik pazarın içindeki tüm deneylere (Bianeller, avangart sergiler, lüks dergilere verilen demeçler, televizyon şovları) daha ilk baştan karşı olunmalıdır. Bu kesinlikle anlaşılmalıdır ki yaratmak, konu ve biçimde düzenleme yapmak değildir, bu düzenleme için yeni kanunlar icat etmektir; aramızda belirecek ve benzer amaçları taşıyan başka gruplarla iletişimimizi engelleyecek tarikat oluşumlarına benzer tüm görünümlere karşı koymak gerekir. Letrist Enternasyonel’in en büyük sorunu olan tarikat gibi görünme, onların dağılmasına mutlak ızalasyonuna neden olmuştur”⁶¹.

Sitüasyonist Enternasyonel’in en temel amacı gerçeküstücülerle başlayan öncü sanatın politik örgütlenmesidir. Böylece avangart tarihinde en radikal halini alır. Sitüasyonist Enternasyonel için kolektif avangart’ın birincil amacı durum kurmaktır; “durum kurmayı, devrimci potansiyel taşıyan ve karşıt kamusal alanın oluşturulması için gereken gerçekçi bir eylem olarak düşünmüşlerdir”⁶².

⁶⁰ age, 30.

⁶¹ age,31.

⁶² age,32.

Sitüasyonist Enternasyonel'in tüm pratikleri durumlar kurmak için icat edilmiştir; “psikocoğrafya, birleştirici şehirleşme, devrimci isyan” gibi pratiklerin hepsi çeşitli durum kurmaların örneğidir⁶³. Oyun sitüasyonistler için önemli bir kavramdır. Oyunun sadece eğlenceden oluşmadığı ciddi ve kültürü etkileyen bir pratik olduğunu gösteren Hollandalı yazar Johan Huizinga tüm Sitüasyonistleri etkilemiştir. “Monolitik dinlerin ve bunun nihayi sonucu olan burjuva rasyonel dünyasının projesine karşın oyun, zevk, eğlence ve beraber olmayı gerektiren gönüllü bir eylemdir. Oyun durum kurmak gibi anlık ve geçici bir şeydir”⁶⁴.

4.2. İletişim ve Yeni teknolojiler Üzerinden Oluşturulan Birliktelikler

1. Dünya Savaşı'nın ardında ilerleme inancında yaşanan kırılmalara rağmen, teknolojik ve toplumsal değişim hız kaybetmeden devam etmiştir. Görsel sanatlar ise, teknoloji ve iletişim alanındaki gelişmelere koşut olarak değişime uğramış, sanatçılar bireysel olarak ön plana çıktıkları oranda örgütlenmeye de devam etmiştir. Sanat alanında yöntemlerin disiplinlerarası bir durumda ele alınması algının ve tekniğin yeniliklere açılmasına yol açmıştır. Örneğin, Shoenberg'e göre, “Kandinsky ve Kokoschka, ‘o zamana kadar yalnızca müzisyenlerin kullandığı bir yöntemle’ kendilerini resimsel olarak ifade ederek, ‘sanatın gerçek doğası’ni keşfetmiş yeni bir hareketin mensupları olmuşlardır”⁶⁵. Sanatın farklı alanlarında yaşanan bu etkileşim daha sonraları teknolojik alanlarla yapılan ortaklıklara kadar genişlemiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası koşulların ve gelişmelerin şekillendirmesiyle tüm dünyada yaşanan dönüşüme “sanayi sonrası toplum”, “bilgi toplumu”, ya da “ağ toplumu” adı verilmektedir. “Bilginin, bilim ve teknolojinin iktidarının kutsandığı, ilerlemenin bilgi birikiminin araçlara dönüşerek insan yaşamını daha iyiye taşıması olarak tanımlandığı bu süreçte, hiyerarşi yerine eşitlik, uyum yerine kişisel yaratıcılık, standardizasyon yerine farklılık, merkezleşme yerine merkezsizleştirme, etkinlik

⁶³ Psikocoğrafya kavramı ilk defa Sitüasyonist hareket içinde 1950’li yılların sonlarında kullanılmaya başlanmıştır. Fiziki çevrenin insan psikolojisi üzerine etkilerinin incelenmesi demektir.

⁶⁴ Boynik, age, 34.

⁶⁵ Shiner, age, 374.

yerine etkililik kavramları ön plana çıkmıştır”⁶⁶. Diğer taraftan siyaset alanının olduğu kadar toplumsal-ekonomik yapıların da bağımsızlaştığı, serbest piyasa ekonomisi koşullarının giderek yaygınlaştığı, sanayileşme ve sermaye birikimiyle kentleşmenin hız kazandığı görülür.

1950 sonrası dönemde Elektronik Sanat, Net Art, Body Art, Copy Art, Mail Art, In-Situ, Fluxus, Fiksiyonalizm, Parodik Sanat, Fraktal Sanat, Sosyolojik Sanat, Naratif Sanat gibi bugün de varlığını sürdüren sanat akımları, kimlik politikaları, küreselleşmenin sonuçları, iletişim devrimi ve iletişim estetiği, cinsiyet politikaları, çevre gibi insanlığı ulusal olduğu kadar küresel düzeyde de belirleyen konuları ele almış, sanatın siyasi ve devrimci potansiyelini işletmeyi sürdürmüştür. Resmi ve sivil tüm örgütlenme olanaklarını sonuna kadar kullanmakla kalmayıp bunların sınırlarını da genişleten sanatçılar, böylece sanat alanının işleme için hayati bir altyapı inşa etmiştir. 1980’li yıllarda iletişim alanında yaşanan devrimin de desteğiyle güçlenip yaygınlaşan bu altyapılar, günümüzde uluslararası çağdaş sanat etkinliklerini besleyen, hatta var eden en önemli kaynaktır.

Rauschenberg ile mühendis Billy Klüver tarafından 1966 yılında New York’ta kurulan E.A.T. (Experiment in Art & Technology / Sanat ve Teknolojide Deneysellik), “sanatçı, bilim adamı ve mühendislerden oluşan ve teknolojinin sunduğu yeni olanakları (holografi, lazer, elektronik ses ve imaj, optik ışık) araştıran bir birliktir (Şekil: 1). Kar amacı gütmeyen E.A.T.’nin birincil amacı sanatçılara hayal güçlerini bilimsel alanda sergilemeleri için olanaklar sağlamaktır. Grup, yayımladığı “The Machine” (makina) kataloğuyla tarih boyunca teknoloji ve bilimle sanatı birleştiren sanatçıların bir dökümünü sunmuştur. E.A.T. sanat ve teknoloji alanında birçok dernek, birlik ve grubun oluşumuna yol açan öncü bir birliktir”⁶⁷. “İlk projeleri; “9 evening: tiyatro ve mühendislik” farklı alanları bir araya getirmek

⁶⁶ Chipp, Herschel, “Theories of Modern Art”, University of California Press, USA, 1984, s.501

⁶⁷ Cabanne, Pierre; Restany, Pierre, “L’Avant-garde au XXe siècle”, Ballend, Paris, 1969, s.219-222

amacıyla yapılmıştır. 1966 yılında New York'ta bulunan Regiment Armory'de yapılan organizasyon, kırk mühendis ve on çağdaş sanatçının bir arada çalışmaları ile ortaya çıkmıştır. E.A.T., sanatçıların mühendisler ile birlikte çalışmasına olanak sağlayan, projeler için sponsorluklarla işbirliği yapan ve üyeliği tüm sanatçı ve mühendislere açık olan bir yapıya sahipti. 1969 yılında grupta 2000 sanatçı ve 2000 kadar da mühendis bulunmaktaydı. 1970' lerde gelişen teknoloji ile birlikte projelerde de değişimler görünmüştür. John Cage, Andy Warhol ve Chris Cunningham gibi sanatçılara projelerinde destek vermişlerdir. Daha sonraları, 1969'da; Hindistan'da eğitim sistemi için geliştirilen yapısal bir program üzerine olan 'The Anand' projesini gerçekleştirmişlerdir. Devamında, 1971'de Tokyo, New York, Ahmadabad ve Stockholm ile kamusal alanda bağlantılara geçilmiştir ve 1972 yılında New York'da farklı bölgelerde yaşayan çocukların birbirleriyle telefon ve faks yoluyla iletişime geçmesini sağlayan projeler yapılmıştır.

Kataloglar, raporlar, makaleler, bilgi bültenleri, öneriler, dersler, duyurular ve yeniden basılan belli başlı makalelerden oluşan 300'ü aşkın dokümanlarıyla büyük bir arşiv oluşturmuşlardır. New York, Paris, Washington, Stockholm, Ahmadabad, Moskova ve Londra'da belli başlı kütüphanelere göndermişlerdir.

2002 yılında Washington Üniversitesinde yeniden kurulan bir birlik ile 21. yüzyılda E.A.T. teknolojilerinin devamı üzerine projeler yapılmaya başlanmıştır⁶⁸.

20. yüzyılın ikinci yarısı boyunca Avrupa'da teknolojik ve bilimsel gelişmelerle sanat arasındaki ilişkiyi ele alan yoğun bir sanat üretimi yaşanmıştır. Bauhaus, Rus Konstrüktivistleri ve De Stijl akımlarının devamı niteliğindeki Kinetik Sanat, 1950 yılından itibaren özellikle Avrupa'da fizik ve kimya alanındaki hareket olgusunu ele alan sanatsal ifadelerin genel adıdır. "Kinetik sanat alanında çalışan sanatçıların 1966 ile 1968 yılları arasında özellikle sokak gösterilerine ağırlık verdiği görülmektedir. Kinetik sanat çerçevesinde birçok sanatçı örgütlenmesi ve grubu kurulmuştur: 1960-

⁶⁸ Billy Klüver, <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=306> , [22.05.2007].

68 yılları arasında Fransa'da farklı ülkelerden bir araya gelen sanatçılar François Morellet'nin öncülüğünde GRAV'ı (Görsel Sanat Araştırma Merkezi) kurar ve birçok plastik deney gerçekleştirerek, sanat-sanatçı-toplum arasındaki geleneksel ilişkiyi sorgulayan manifesto ve metinler yayımlar ve kamuoyu anketleri de dahil birçok etkinlik gerçekleştirir. 1963 yılında yine Morellet tarafından, matematik programlama ve uygulamalar alanında etkinlik ve deneyler gerçekleştiren uluslararası Nouvelle Tendance (Yeni Eğilim) hareketi kurulmuştur⁶⁹.

Düsseldorf'ta üç Alman sanatçı tarafından 1957 yılında kurulan ve 1960 yılına kadar faaliyet gösteren Zero, "kinetik sanat bağlamında mimari projeler ile doğaya müdahale alanında etkinlik gösterir."⁷⁰

1960-1964 yılları arasında İtalya'da faaliyet gösteren Gruppo Enne, "la nuova concezione artistico" (Yeni Sanat Kavramı) adlı bir manifesto yayımlayarak, grafik araştırmaları ve yeni malzemelerin kullanımını konu alan çeşitli etkinlikler gerçekleştirir; Yine İtalya'da 1959-1966 tarihleri arasında etkin olan Gruppo T kinetik sanat kapsamında, ilki 1960'ta olmak üzere "miriorama" adını verdikleri toplam 12 etkinlik gerçekleştirir. 1961 yılında Hollanda'da kurulan Nul Groep, kinetik sanat çerçevesinde saf sanat eserine vurgu yapan ve yaratıcı sanatçı mitine karşı çıkan sanatçıları bir araya getirir⁷¹.

1965 yılına gelindiğinde ise Kinetik sanat içerisinde, görüntü-ışık-hareket ilişkilerini irdeleyen Op art (optik sanat) akımının ön plana çıktığı görülür. "Op art kapsamında Bruno Munari, Umberto Eco ve Enzo Maris tarafından kurulan "Araştırma Grubu", sanatçı ile izleyici/aktör arasındaki ilişkiyi konu alan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Tüm bu sanatçı örgütlenmelerinin başlıca tetikleyeni, akımın optik olgular, hareketli

⁶⁹ "Groupes, Mouvements, Tendances de l'Art Contemporain depuis 1945", Acole Nationale des Beaux-Arts, Paris, 2001, s.31-33

⁷⁰ **age**, 238.

⁷¹ **age**, 130.

makineler, ışık ve hareket oyunları gibi bilimsel deneyimlerle sanatı birleştiren bir alan olması ve çeşitli disiplinlerden uzmanların işbirliğini gerektirmesidir”⁷².

Görsel sanatlar – teknoloji ilişkisi ekseninde 1980’li yıllarda, bu kez teknolojide yaşanan bilgiişlem ve elektronik devrimi bağlamında, Elektronik Sanat akımının gündeme geldiği görülür. Kinetik sanat, Computer Art, Video Art, Image de Syntese gibi akımların bir devamı olan Elektronik Sanat, 1990’lardan itibaren Cyber Art, sanat ve yeni medyalar, Multimedya Sanatı, Net Art gibi akımları doğurmuştur. Elektronik sanat bağlamında ön plana çıkan örgütlenmeler 1988 yılında Hollanda’da kurulan “ISEA (Society for Electronic Arts – Elektronik Sanatlar Örgütü), Avusturalya’da oluşturulan ANAT (Australian Network for Art & Technology – Avustralya Sanat ve Teknoloji Ağı) ve 1990 yılında Fransa’da kurulan IDEA’dır (Guide Internationale des Arts Electroniques – Uluslararası Elektronik Sanatlar Rehberi). Tüm bu oluşum ve örgütlenmeler, teknoloji ve sanat ilişkisi üzerinden, bilgi-işlem teknolojilerinin iletişime hakim olarak tüm dünyaya hızla yayılması olgusu üzerine yürütülen disiplinlerarası kuramsal ve eleştirel tartışmalara altyapı oluşturmuştur”⁷³.

1980’lerin sonu itibariyle, bilgi dolaşımı, iletişim ve etkileşim alanlarına internetin hakim olması, görsel sanatlar alanında da yeni bir akımı, Net Art’ı doğurmuştur. E-mail, ftp, telnet, listserv, web vb. internet ortamlarında varolan tüm sanat türlerini kapsayan Net Art alanında çalışan ilk sanatçılar, ticari sistem ve sanat kurumlarından bağımsız ve otonom bir sanat platformu oluşturarak sanal ortamda örgütlenmiştir: “1991 yılında New York, Hollanda ve Berlin’de örgütlenen The Thing bu platformun öncü örneklerindedir. Günümüzde Net Art bağlamında, sanatçı örgütlenmesi ve işbirliğini temel alan dört eğilim ön plana çıkmaktadır: Kapalı ve açık eserler (copyright/copyleft); sanatın kendi araçlarını geliştirmesi, teknik ve medya ilişkileri;

⁷² Parole, Rene, “Optical Art Theory And Practice”, Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1969, s.5-16

⁷³ “Connexions, Art Reseaux,Media”, Guide de l’etudiant en Art, Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris, 2002, s.7-13

işbirliği ve katılım temelli “veri tabanı sanatı”; cyberspace ve fiziksel espas birliktelikleri”⁷⁴.

Diğer taraftan, yine aynı teknolojik gelişmeler bağlamında, 1980’lerden itibaren bu kez bilgi işlem araçlarıyla üretilen tüm grafik imajları “Synthesized Image” (Sentezlenmiş Görüntü) başlığı altında toplayan bir başka eğilim de ortaya çıkmıştır. “Bilgi işlem teknolojilerinin ilk zamanlarında hayli maliyetli bir sistem oluşu, sanatçı ve mühendislerin örgütlenmesini doğurmuştur. 1982 yılında mikro bilgisayar ve minitel dönemiyle yeni bir sürece giren Synthesized Image sanatçıları, özellikle Graph 8, Gixi ve Paint Box gibi video prodüksiyon şirketlerinde örgütlenerek deneysel çalışmalar yürütmüştür. 1994 yılına gelindiğinde teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan sayısal imajların hakim olduğu yeni bir akım, Fraktal Sanat gündeme gelmiştir. Özellikle internet üzerinden ağlarla örgütlenen Fraktal Sanat alanı için en belirleyici etkinlik, 1997 yılında NART.fr sitesinde yayımlanan manifestodur”⁷⁵.

Günümüz sanatında teknoloji ile kurulan ortaklık alanları giderek çoğalmıştır Robotik, elektronik, yapay yaşam, yapay zeka, ara yüzler, medikal sistemler, nano teknoloji, ses işleme, biyolojik sistemler, ekoloji, genetik, kinetik, iletişim, telefon, telematik, video, sanal ortam, animasyon ve oyun, webart ve teorik yazım sanatta yer alan teknolojik alanlar olarak kullanılmaktadır.

Sanatçının çalışmasını ürettiği sabit bir fiziksel mekan yani atölye, üretim için kullanılan temel aracın bilgisayar donanım ve yazılımları olmaya başlamasıyla, bilgisayarların da mobilleşerek sabit mekana bağımlılıktan kurtulmalarıyla, artık sanatçının mekanı bir yere bağlı olmak zorunda değildir. Dolayısı ile günümüzde kolektif üretim pratiği, mekana bağlı olmaksızın da yürütülebilmektedir. Bilişim teknolojilerinin olanakları sayesinde sanat birbirlerine çok uzak mekanlardaki, hatta birbirlerini hiç görmeyen kitleler tarafından kolektif olarak üretilebilmektedir. İnternet üzerinden geliştirilen paylaşımlar ile kolektif üretim imkanları çoğalmıştır.

⁷⁴ Age, 29.

⁷⁵ <http://www.fractalus.com/info/manifesto.htm>, [21.03.2007].

Örneğin, “bir grup bilgisayar mühendisinin kolektif olarak bilgisayar programı geliştirmek için kullandığı bir yöntem olan Linux yazılımı, bütün kullanıcıların katılımına ve geliştirmelerine açık bir yapıya sahiptir”⁷⁶. Kullanıcıya katılma şansı veren bu yapı, izleyicinin müellif oluşuna da bir yol açmaktadır.

4.3. Entelektüel Motivasyonlar Üzerinden Oluşturulan Birliktelikler ve “Art and Language”

Entelektüel motivasyonlar üzerinden oluşturulan grupları incelediğimizde sanat tarihi açısından önemli bir yere sahip olan kavramsal sanatın bu oluşumlar üzerinde önemli olduğunu görürüz. İlk olarak 1960’ların başında Henry Flynt tarafından bir Fluxus yayınında ‘kavram sanatı’ olarak kullanılan, sonraları Joseph Kosuth, Becher, Art and Language grubu, B.M.P.T. grubu (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) ve bir çok Amerikalı, Avrupalı sanatçılar tarafından geliştirilen bir kavramdır. Sanatı, Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi-Strauss ve Roland Barthes’ın geliştirdiği dilbilimsel çözümler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlenmeye çalışmışlardır. Alışıldık plastik çözümlerinin dışında, metin ve kavram üzerine oluşturulan üretimlerde malzemelerin sınırları genişletilmiştir; atık, buluntu nesnelere, matematiksel önermeler, haritalar, gazete ilanları, telefon ses kayıtları, karalamalar, yazılı ifadeler kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğraf, video ve film teknikleriyle; performans veya arazi sanatı gibi oluşumların yaygınlaşmasına neden olmuştur. Amerikalı kavramsal sanatçı Sol LeWitt’in 1968 yılındaki *Art Forum* dergisinde yazdığı haliyle “Kavramsal sanatta fikir veya kavram, sanat eserinin en önemli kısmıdır. Tüm planlamalar ve karar almalar önceden yapılır ve fikrin uygulamaya geçirilmesi ikinci planda kalır. Fikir, sanat yapan bir makina haline gelir”⁷⁷ Kavram biçim üzerinde öncelikli bir hale gelmiştir. “Sanatçı, bir zanaatçının sahip olduğu el becerilerine sahip olmak zorunda değildir. Sanatçının

⁷⁶ Orton Akıncı, “Bilişim Teknolojilerinin Olanakları ile Dijital Olarak Üretilip, Çoğaltılıp, Dağıtılabildiği Çağda Yapıt” , (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fak.2004), 20.

⁷⁷ Sol LeWitt, http://www.oberlin.edu/amam/LeWitt_49Variations.htm, [21.03.2007].

amacı, ortaya koyduğu işle, kavramsal sanata ilgi duyan izleyicinin düşünsel ilgisini çekmektir.

Modern sonrası oluşan kavramsal sanat ile geliştirilen tepkiler, özünde; biçimsel yetkinliği arayan alışlagelmiş sanatın yerine bir anlamda yeni bir yaşam şekli önerisinde bulunan bir anlayış olarak kabul edilebilir. Kavramsala yaklaşım, sanatın demokratikleşme sürecini tamamladığı ve yaygınlık kazandığı günümüzün Batı dünyasında, insanın kendini ifade etme yollarının genişleyebileceğini göstermesi bakımından ilginçtir. Kavramsal sanat bağlamında bir araya gelen Art and Language grubu da sanat üretimlerini bir eser ortaya çıkarmaktan ziyade zihinsel üretime önem vermiş ve bu alanda yazılar yazmış bir gruptur.

4.3.1. Art and Language

Art and Language grubu 1968 yılında İngiltere’de kurulmuştur. Grubun kurucuları olan Terry Atkinson (d. 1939), David Bainbridge (d. 1941), Michael Baldwin (d. 1945) ve Harold Hurrell (d. 1940) sanata ilişkin önemli sorunlar üzerine varsayımsal sanat durumları yaratıp, ortak projeler gerçekleştirdikten sonra bu grubu kurmaya karar vermişlerdir. ABD’li sanatçı Joseph Kosuth’un (d. 1945) editörü olmasıyla yayımlamaya başladıkları *Art and Language* adlı derginin ilk sayısı Mayıs 1969’de çıkmıştır. Aynı yıl, İngiliz sanatçılar Ian Burn ile Mel Ramsden’in çıkartmakta oldukları *Theoretical Art and Analysis*; 1971’de de Philip Pilkington ile David Rushton’un çıkartmakta olduğu *Analytical Art Journal*, *Art and Language* dergisi ile birleşmiş ve sanat tarihçi ve eleştirmen Charles Harrison (d. 1942) derginin genel yayın yönetmenliğine getirilmiştir. Daha sonra gruba Lynn Lemaster, Sandra Harrison, Graham Howard, Paul Wood, Michael Corris, Paula Ramsden, Mayo Thompson, Christine Kozlov, Preston Heller, Andrew Menard ve Kathryn Bigelow katılmıştır. Art and Language grubunun üye sayısı değişkenlik gösteriyordu.

Terry Atkinson derginin ilk sayısı için yazdığı giriş yazısında, grubun İngiliz üyelerinin dergi çıkmadan önce yaptıkları çalışmalarını tartışmaya açmıştır. Bu metninde çalışmalarının özünü oluşturan bir soru üzerinde de durmuştur: Kavramsal

Sanat üzerine yazılmış olan bu makale bir Kavramsal Sanat çalışması olarak görülebilir mi? Atkinson yazdığı metni hem görsel sanatların tanımını özetleyen, hem de bir görsel sanat nesnesi olan bir Kübist resimle karşılaştırmıştır. Ona göre amaç aynı olduğundan, bu yazının Kübist resimden tek farkı biçimiydi. Atkinson, izleyicilerin, Kavramsal Sanat ürünlerine, sanat kuramı etiketi yapıştırma eğiliminde oldukları için, bu iki biçim arasındaki benzerlikleri anlamada zorluk çektiklerinin farkındaydı. Dolayısıyla şu soruyu sordu: Kavramsal sanatçılar tarafından ileri sürülen kuramsal çalışmalar Kavramsal Sanat ürünleri sayılır mı? Eski sanat kuramı çalışmaları Kavramsal Sanat yapıtları sayılır mı? Bu soruların yanıtlarının sanatçının niyetinde saklı olduğuna inanan Atkinson, 1966'dan önceki tarihlenen çalışmaları Kavramsal Sanat'ın ilkeleri saptanmadan önce yapıldıkları için Kavramsal Sanat içinde değerlendirmenin olanaksız olduğunu belirtmiştir. Konuyu daha da açmak için, geleneksel olarak görsel sanatçıların görsel sanat yapıtları ürettiklerini ve sanat nesnesinin, yapıtı anlatan dil desteğine gereksinimi olduğunu belirtilmiştir. Bir başka deyişle sanatçılar bir görsel sanat nesnesi üretirken, sanat kuramcıları, bu nesneyi anlatmak ya da desteklemek için yazılı bir gösterge dili geliştirmişlerdir. Kavramsal Sanat, sanat kuramı ile sanat nesnesi üretmeyi birleştirdiğinden, sanatın tanımı, hem üretilen nesneyi, hem de yazılı destek dilini içerebilecek gibi genişletilmelidir. Atkinson daha da ileri giderek bir sanatçının yazdığı metnin sayfalarını çerçeveye sergilemesi durumunda görüntünün önemli olmadığını söylemiştir. Tek ölçüt okunabilir olmasıdır. Çalışma, kabul görmüş bir sanat nesnesini anımsatmadığı için kendi içeriğine göre değerlendirilmelidir. İzleyicilerin aklının karışmasının nedeni, sunulan nesnenin, geleneksel sanat nesnesine benzememesinden kaynaklanır; o estetik nitelikleriyle ölçülen bir resim ya da heykel değildir. Dolayısı ile görsel sanat yapıtının var olması ile olmamasına ilişkin karşılık, eseri tanıyıp tanımamaya bağlıydı.

Zaman içinde sanatçılar, bir nesneyi, sanat nesnesi sayma niyetlerinin anlaşılmasını garantiye almak için bazı yöntemler geliştirmişlerdi. Yakın dönem sanat tarihi yorumuna dayanarak Atkinson, bu yöntemlerin koşullarını şöyle sıralamıştı: “İlk

olarak bir nesnenin, resim ya da heykel gibi bir sanat nesnesi sayılması için gerekli olduğu kabul edilen bütün biçimbilimsel (morfolojik) niteliklere sahip olan bir nesne yapmak; ikinci olarak, bir nesnenin var olan temel kurgusu içindeki yerleşik biçimbilimsel niteliklere yenilerini eklemek (Kübitler'in kolaj tekniğini geliştirmeleri gibi); üçüncü olarak, bir nesneyi izleyicinin, sanat nesnesi olarak tanımaya alışık olduğu bir bağlama yerleştirmek, tıpkı Duchamp'ın *Şişe Rafı*'nı bir galeriye koyması ya da Bainbridge'in *Vinç*'i bir sanat okulunda üretmesi gibi, dördüncü olarak, neyin sanat olduğunu, neyin olmadığını gösterebilmek için niyet bildirisini bir teknik olarak kullanmak, tıpkı Atkinson ve Baldin'in "Havalandırma Sergisi" ve "Hava Sergisi"nde yaptığı gibi (bu koşul tanıma için kuramsal bir nesneden yararlanırken, 1., 2., ve 3. koşullar somut nesnelere kullanmıştır. Atkinson ile Bainbridge'in çalışmaları, bir sanat irdelemesinde belli noktalara dikkat çekmek üzere yazıyı bir yöntem olarak ortaya koymuştur); beşinci olarak, sanat üzerine yazılan denemeleri bir galeride sergilemek; altıncı olarak, denemeyi sergilemek için kuramsal bir sanat galerisini belirleyen sanat üzerine bir deneme yazmak. Atkinson yazısını, İngiliz Kavramsal Sanatı üzerine yazılan bu denemenin bir resim ya da bir heykel ya da bir sanat nesnesi olarak sınıflandırılmayacağını ama, bir "sanat yapıtı" olarak sınıflandırılabilceğini söyleyerek bitirmiştir⁷⁸.

Art and Language'ın ilk sayısında verilen bir başka kurgusal durumda ise Bainbridge, galeride yer alan nesnelere yalnızca bakan geleneksel sanat izleyici kitlesinin edilgen konumuna ve sanat ortamının, sanat konusunda sorgulamadan kabul ettiği öğelerin çokluğuna dikkat çekmiştir.

Art and Language üyeleri, Thomas Kuhn'un 1962'de yazdığı 'The Structure of Scientific Revolution' (Bilimsel Devrimin Yapısı) adlı kitabında sözünü ettiği bilim devrimi ile çağdaş sanat ortamı arasında benzerlikler bulmuş ve bu kurama dayanarak etkinliklerine öğrenme ve toplumsallaşma bileşenlerini katmışlardır. Birlikte çalışan grup, kişiliklerine ve yeteneklerine göre bir işbölümü yapmış ve daha önceki diyaloglarında, yazışmalarında ve dergilerde çıkan sanatla ilgili çok sayıda

⁷⁸ Terry Atkinson, "Introduction", **Conceptual Art**, c. 1 (New York: 1972): 13-15.

belgeyi sınıflandırmaya başlamışlardır. *Dizin 01* projesi için sanatçılar metinleri, uyumlu (+), uyumsuz (-) ve aynı etik ya da mantıksal düzeni paylaşmayanları da karşılaştırılmayanlar (T) olarak sınıflandırarak işaretlemişler ve bütün metinleri karşılaştırdıktan sonra belgeleri alfabetik olarak sıraya dizmişlerdir. Her ne kadar bu projede dizini hazırlama çabaları sonuçtan daha önemliydiyse de, *Dizin 01* tamamlandıktan sonra 1972 Kassel 5. Documenta'da sergilenmiştir. Dizinden oluşan yerleştirme (enstalasyon) dört gri kaide üstüne yerleştirilen sekiz metal fiş dolabından meydana gelmekteydi. Her dolapta bulunan altı sürgünün içinde basılı ya da daktilo edilmiş ve alfabetik dizildikten sonra numaralanmış belge bulunmaktaydı. Fiş dolaplarının yer aldığı odanın duvarları, uyumlu, uyumsuz ve karşılaştırılmayanlar tablolarının büyütülmüş fotokopileriyle kaplanmıştı. Yerleştirmeyi anlayabilmek için izleyicinin metinleri okuması, metinlerin birbiriyle olan ilişkisini öğrenmesi ve metinleri sınıflandıran sanatçıların kararlarını kavraması gerekiyordu.

Art and Language üyeleri, dergi metinleri ve diyalogları için araştırma ve inceleme yaparken, sanatın ilerleme olanakları, sanat paradigmasının yer değiştirmesi, sanatçı - izleyici ilişkisi, sanat kurumları - sanatçı ilişkisi ve sanat kurumu - sanat yapıtı ilişkisini de irdelemişlerdir. New York Art and Language üyelerinin 1975-76'da yayımladığı *The Fox* yalnızca üç sayı çıkmıştır. *Art & Language* ise 1980'e değin yayımlanmakla birlikte, grubun üyeleri dağılmış ve bu tarihten sonra yalnızca Michael Baldwin, Mel Ramsden ve Charles Harrison grup içinde etkinlik göstermiştir. Duvar bildirimlerinde dilden yararlanan ABD'li Lawrence Weiner (d.1940), grubun bir üyesi olmamakla birlikte, 1969'da derginin ilk sayısına katkıda bulunmuştur. Weiner ekolojiye ve çevreyi kirletmeyen sanat yapıtlarına olan ilgisiyle 1960'larda fiziksel sanat nesnelere yapmaktan vaz geçmişti.

Kosuth, insanın estetiği sanattan ayırması gerektiğini görmüştür. Kosuth'a göre estetik düşünceler her zaman bir nesnenin işlevine ya da "var olma nedeni"ne yabancıdır. Eğer var olma nedeni biçimci sanat ve eleştiride olduğu gibi estetik ya da dekoratifse, sanat durumu yok denecek kadar azdır ve yalnızca bir estetik alıştırmadır. Biçimci sanat ve eleştiri yalnızca biçimbilim üzerine temellendirilmiş

bir sanat tanımını kabul ettiğinden, Biçimci eleştiri belirli nesnelerin fiziksel yüklemelerinin bir çözümlemesidir. Biçimci sanat, sanatın işlevini ya da yapısını anlamamıza yardımcı olacak her hangi bir bilgi içermez, yalnızca daha eskiden üretilmiş yapıtları anımsattığı için sanattır. Kosuth'un sürekli olarak belirttiği gibi, sanatçı olmak demek, sanatın doğasını sorgulamak demektir. Kosuth nesnenin nasıl görüldüğü ile değil, sanatın gördüğü işlevi neden gördüğü ile ilgilidir. Ona göre resim bir tür sanattır ama, eğer biri resim yapıyorsa sanatın Avrupa resim ve heykel geleneği içinde olduğunu da kabul etmek durumundadır. Eğer biri bu geleneği *a priori* bir kavram olarak kabul ederse, sanatın işlevini anlamak için sanatın doğasını soruşturamaz. Kosuth, Manet'nin, Cézanne'ın ve Kübist sanatçıların resim dili aracılığıyla yeni bir şeyler söyleyerek bir dereceye kadar sanatın işlevini soruşturduklarına inansa da, sanatın doğasını gerçekten sorgulayan ilk sanatçının, hazır-nesneleri ile yeni bir dil konuşan Marcel Duchamp olduğunu söyler. Hazır-nesnelerin yeni dili, odak noktasını, biçimden söylenene kaydırmıştır. Hazır-nesne kullanımı, vurguyu biçimbilimden işleve ve görünüşten, kavramaya yöneltmiştir. Kosuth, Kavramsal Sanat'ın 1960'ların sonlarında ortaya çıkmasını ve sanatçıların, sanatın doğasına ilişkin yeni önermeler sunarak, sanatın doğasını sorgulamaya başlamalarını bu yeniliğe bağlar. Kosuth, müzelerde depolanan sanat yapıtlarının, tarihsel antikalardan farklı olmadığına inanır. Kosuth'e göre sanat, bir sanatçının düşüncelerinin fiziksel artıklarının bir müzede depolanmasıyla değil, başka sanatları etkileyerek canlı kalabilir. Bir sanat yapıtı, sanat bağlamı içinde bir sanat görüşü olarak sunulan bir tür önermedir.

Kosuth'un 1974'te antropolojiye yönelmesi, tarihi insan yapımı olarak görmesine yol açmış ve sanatçı, insan yapımı tarihin kişisel bir mit, sanatın da bunun bir uzantısı olduğunu; ideolojinin ise ister yalnızca ifade edilsin, ister eyleme dönüştürülsün, isterse yalnızca gözlemlensin, öznel olduğunu; sanatın, antropolojinin ve tarihin tümünün yaratıcı olup bir şeyi yerine yerleştirme ya da ortaya koyma gücü olduğunu öne sürmüştür. Kosuth'un çözümsel bilimsel paradigmaya dayanan ilk on irdelemesi, bir yandan Biçimciliğin estetik anlayışına karşı açılan savaşın kazanılmasına

yardımcı olurken, öte yandan sanatçının antropoloji çalışmaları aracılığıyla kazandığı sezgilerine dayanarak, hareket yönünü değiştirmesine neden olmuştur.

4.4. İdeolojik Motivasyonlar Üzerinden Oluşturulan Birliktelikler

Bazı kolektif ve işbirliğine dayalı sanatsal pratiklerde bir araya gelme nedenleri ideolojik motivasyonlar üzerinden gelişmiştir. Bir araya gelme nedenleri, sanat sisteminin ve hakim sanat piyasasının dışında kendine alan açma ve politik, sosyal veya kültürel konular üzerinden bir araya gelmektir. Böylesi kolektif oluşumlarda seçilen ideolojiye göre, anti-hiyerarşik süreçler ve devamında eylemlerin kendi kurallarını getirip kendi değerlerini oluşturması önemlidir.

Sanat özerk bir toplumsal alandır ve diğer alanlarla örneğin; ekonomik, kültürel, siyasal alanlarla da etkileşim içindedir. Rasko Mocnik'e göre "sanat ideoloji alanının içinde yer alabilir ama kendisi ideoloji olmamalıdır".⁷⁹Böylece sanat alanı ideolojik alanın içinde, ona karşı mesafe alabilir ve estetik etkisini koruyabilir. Mocnik'in belirttiği gibi "sanatsal yorumlama hüneri, zamanı mekanlaştırmayı, hareketi temsilleştirmeyi ve mekanı zamanlaştırmayı kapsar. Sanat Lessing'in dediğine göre, "hususî bir sembolik imkansızlığı yapıp geçmeyi içerir"⁸⁰. Herhangi bir ideolojik meseleyi ele alan sanatsal bir etkinlik belirlediği stratejilerle bütüncü bir işlem ve ideolojik 'bağlamsallaştırma' ile estetik etkiyi yakalayabilir. Sovyetler Birliği'nde dilbilimci formalist ekolüne ait Medvedev'e göre de "Sanat kendi içerisinde tüm diğer ideolojik alanları barındırır (etik, bilim, politika, din vs.) ve kendi içeriğinde kendisinin de bir parçası olduğu ideolojik ufkunu yansıtır"⁸¹.

Ekonominin uluslararasılaşması, global kültürün ortaya çıkması, eski sömürgelerden Batılı merkezlere göçle birlikte bütün bu süreçler edebiyat, medya ve plastik sanat alanlarında üretim ve ifade biçimini etkilemiştir. "Yüksek Batılı Sanat"ın globalleşmesi azınlık kültürler ve başka jeopolitik bağlamlar üzerinde baskın bir etki

⁷⁹ WHW, "Hepimiz Kendi Kendimizi Yetiştiriyoruz", 10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu (İstanbul: İ.K.S.V, 2007), 562.

⁸⁰ age, 563.

⁸¹ P.N. Medvedev, http://en.wikipedia.org/wiki/Dmitry_Medvedev [21.03.2007].

yaratmıştır.

Batılı estetik anlayışı ve bununla sembolize edilen bütün değerlerin vurgulanması, ulusal medya ve sanat alanında var olan tüm kültür ve yaşam şekillerinin değerlerini değiştirir. Bunlar çok büyük mali olanaklar kullanılarak yapılır. Tüm bu nedenlerden dolayı, "sınırlandırılmış kendini ifade biçimlerini" veya örtülü kalmış kimlikleri merkeze koymaya çalışmak önemlidir. Azınlıkların ve Avrupa dışındaki kültür üreticilerinin merkezdeki sanat ve medya söyleminde yer alabilmelerini sağlamak yanında merkez ve periferinin ilişkisini belirleyen "beyaz söylemi"(beyaz tenli kişilere, genelde erkeklere, ait olan söylem) tek merkez olmaktan çıkartmak gerekir. Çağdaş bir söylemi ortaya koymak için Batılı gözlemcilerin perspektifinin dışında her hangi bir ülkenin ortaya koyduğu eleştirel yapılar da ele alınmalıdır.

"Batılı 'yüksek kültürün söyleminin' bir diğer dışlama yöntemi de, Batılı olmayan kendini ifade biçimlerinin etnoloji veya tatbiki güzel sanatlar gibi kenarda köşede kalmış alanlarla sınırlandırmak olmuştur"⁸². Sosyal ve politik süreçlere müdahale anlamında jeopolitik konum önemlidir fakat yetersizdir, egemenlik ilişkileri aynı zamanda insanlar arasındaki ilişkiler, eğitim kurumları, sembolik ifadeler ve kültür çalışmaları tarafından yeniden üretilir. Böylesi süreçler, sadece yazınsal olmanın dışında sosyal yaşamın yeniden oluşturulmasında kurucu işleve sahiptir. Günümüz sanatında görünen yapı da ekonomik, sosyal ve siyasal modelleri örnek alarak yeni çözümler üretmeye çalışmaktadır. Sanatta alternatif stratejiler arama son birkaç yılda kendiliğinden örgütlenen gerçek ağ tipi yapılara, işbirliklerine ve kolektif sanat pratiklerine yönelik giderek artan, coğrafi açıdan dağılımı gösteren ve çok farklı gerekçelere dayanan ilgiyi açıkça etkilemiştir.

Alain Bodiou'nun da belirttiği gibi; "bizim üzerlerinde doğrudan etkide bulunabileceğimiz bu güçlerin bütün günlük ilişkilerimiz ve bunların içeriğinde vücut buluyor olduğu gerçeğini tekrar hatırlamamız gerekir"⁸³. İktidar ilişkilerinin

⁸² Ursula Biemann, "Sanat, Feminizm,Göç,Sömürgecilik Sonrası Mekanda Bir Sanat ve Sergileme Pratiği", **KULTUR Kataloğu**, (İstanbul: Alman Kültür, 2003),12.

⁸³ Alain Boudiou, "Görünüşteki Meseleler", <http://artforum.com/> [21.03.2007].

tartışılıp yeniden kurmanın başka yollarını bulmanın acil gereksinimi sanat alanında kolektif birlikteliklerle çözümler üretmeye çalışmaktadır.

Bu bölümde bahsedilen sanat grupları, “sömürgecilik sonrası” söylemde bütün toplumsal kesimlerde ortaya çıkan egemenlik ilişkilerinin inceden inceye araştırılmasında kullanılabilir bir araç olarak toplumsal cinsiyet, ırkçılık ve ulusallık konularını ele almışlardır.

Günümüz sanatında 1980 yılından itibaren görünen iki grup yukarıda bahsettiğimiz oluşumlardan etkilenmiş ve eleştirel işler sergilemişlerdir. Bunlardan ilki Irwin grubudur Doğu Avrupa’da yaşanan kültür asimilasyonu ve komünist rejim sonrası doğu bloğunda görülen geçiş döneminde ideolojik motivasyonlar üzerinden bir araya gelen sanatsal gruplardan biridir. Kendi yerel sanat tarihlerini batı standartları dışında yazarak Sosyalist dönem sonrasında ikonlaştırdıkları bir sanatsal sistem kurmuşlardır. Irwin grubunun çalışmaları üzerinden gidilerek hem Doğu Avrupa’nın politik durumu hem de ulusallık ideolojilerinin sanatsal temsili incelenmiştir. Diğeri ise Guerilla Girls grubudur; ırkçılık ve toplumsal cinsiyet teorileri üzerinden egemenlik ilişkilerine eleştirel tepkilerini dile getirmişlerdir.

4.4.1. Ulusallık Politikaları ve Irwin

1980’lerden itibaren Doğu Avrupa ülkelerinde görünen sanatsal kolektiflerde kullanılan yöntemler; evrensel düşünce, modernizm, ulus-devlet, milliyetçilik temalarına eleştirel bakışlarla belirlenmiştir. Batının ‘kültür’ kavramının etkilerinin komünist dönem sonrası Doğu Avrupa ülkelerinde yayılması, Avrupa ve Balkanlar arasında tercih yapma sıkıntısı sanat alanında yeni stratejilerin belirlenmesine neden olmuştur. Yüksek Avrupa sanatının yanında Doğu Avrupa sanatının Avrupa ile kıyaslandığında gelişmiş sanatsal bir sistemi yoktur ve bu değişimi avantaja dönüştürmek sanatçıların yöntemleriyle gerçekleşmiştir.

Zagreb’li 5 kadın küratörden oluşan What How For Whom grubuna göre; Sanat, günümüzde kültürü kültür sanayisini ile küresel boyutta eşitleyen yeni kentsel

ekonomide önemli bir konumdadır. Kentlerin kalkınma stratejilerinde ön plana çıkarılan hızlı devingenlik, turizm ve yükselen milliyetçi eğilim propagandaları kültüre temsilci bir rol biçmektedir. Bu durumda da aynı anda hem ‘ yerelliğin’ hem de dünyalı oluşun vurgulanması zorunlu olmuştur.

Aşağıda totaliter toplumdan sivil topluma geçiş yapan Doğu Avrupa ülkelerindeki kültürel ve siyasi değişimler ve bu değişimlerden etkilenen sanat grubu IRWIN incelenmektedir.

Doğu Avrupa üzerine araştırmalar yapan, Feher ve Heler’ e göre: “Komünizmin sonundan bahsetmek oldukça riskli bir iştir. Bir olgunun yok olduğunu saptayabilmek için, bu olgunun ortaya çıktığı tarihin tam olarak tespit edilmesi zorunludur”⁸⁴. Tarihi; kurum, ülkü ve deney olarak ele alırsak, komünizmin sonu yerine bolşevizmin sonundan bahsetmemiz daha doğru olacaktır. Komünizmin Bolşevik varyasyonu 20. yüzyılda doğdu ve Komünist Enternasyonel ile gelişmesinin en yüksek noktasına ulaştı. Bolşevizmin doğuşu ile birlikte, her komünist parti ve her komünist devletin ulusal karakterli anti demokratik radikalizmi bu olgunun organik bir parçası haline geldi.

Komünizmin başlangıcına dönersek, Marx’ın “insancıl” diye tanımladığı özgürleşme biçimi, herkesin kendi siyasi haklarına sahip olması ve böylece kendi ihtiyaçlarının da bilincine varmasına neden olacaktı. Bu yeni özgürleşme modeli, sosyal ağırlıklı hristiyanlıktan kaynaklı değildi. Bu yeni sürecin başlangıç noktası, bir toplumsal katman olarak sadece var olmasının “sosyal bir sorun” yarattığı proleteryanın özgürleştirilmesiydi, yani aynı zamanda hem siyasi hem de felsefi bir eylemdi. Marx’a göre bu radikal devrim toplumsal sınıfın davasının sıradan bir şekilde sürdürülmesi değil “felsefenin vaadlerinin hayata geçirilmesidir.” Aynı zaman da bu değişim, sürekli devrim anlamına da geliyordu. “ Var olan uygarlığın ister altyapısal isterse üstyapısal olsun tek bir kurumunun bile ayakta kaldığı süre boyunca sonu gelmeyecek olan bir süreç demektir bu. Son olarak da bu antropolojik bir devrimdi: proleterlerin yoksulluğunun azaltılmasıyla veya tamamen ortadan kaldırılmasıyla hızı

⁸⁴ Feher, Heller, **age**, 33.

kesilmeyecekti.Süreç ancak insan türünün hayatında ruhun yaratıcı ekonomisi ve bireyin yoksullaşması arasındaki uçurum ortadan kalktığında durulacaktı”⁸⁵.

Tarihsel olarak geçmişe bakmanın avantajlarından yararlandığımızda diyebiliriz ki Marx’ın planı “kendini kandıran ve içerdği bazı zararlı bileşenlere rağmen modern çağın bir özgürlük dünyası olarak gelişmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Bu plan, sonuçta proleteryanın mitolojisi haline gelmiştir”⁸⁶. Mitleri rasyonalize ettiğimizde, modern dünyanın kurulması için gerekli olan bir yöntem olarak, Marksist mitolojide proleter, dışlanmış biri değil aksine yeni uygarlığın yaratıcısıdır.

XIX. yüzyıl boyunca yaşanan gelişmeler modern çağın tarihinin bir iç sömürgeleşmeye, “Sezarizme dönüşme tehlikesini” ortaya koyuyordu⁸⁷. Sanayi işçileri doğrudan ve sıradan kölelere dönüşebilirdi, ancak Marx ile başlayan işçilerin özgürleşme sürecinin Modern çağın bir özgürlük imparatorluğu olarak somutlanmasında önemli katkısı olmuştur. Tüm bu gelişmeler, politik ve demokratik kurumların kurulması, yaygınlaşması ve giderek daha fazla alana sahip olmasına neden olmuştur. Ancak şunu da hatırlamak gerekir ki, “Marx mitolojisi liberalizmin, siyasi kültürün bir parçası olmadığı ve demokratik kurumsallaşmanın neredeyse tamamen eksik olduğu yerlerde etki yapmıştır”⁸⁸. Birleşik Amerika ve İngiltere’de etkisi teorik olarak çok daha uzağında duran liberal sosyalizm olarak değişime uğramıştır.

Doğu Avrupa’da yaşanan komünist dönem ve bu dönemin çöküşüne “zaman kavramı” üzerinden devam edersek; 1920’li yıllarda görünen komünist bilinçlenme, moral ve entelektüel anlamda parlak bir zafer kazanmıştır. Sanat tarihi olarak baktığımızda ise, Doğu’da yaşanan ilerleme ve devrim avangard sanat hareketleri ile el eleydi. Eisenstein’in montaj tekniğindeki ‘ters çekim’ ve Malevich’in ‘zamana karşı’ taktikleri, Doğunun lineer ve baskıcı olmayan özgürleştirici ve devrimci zaman anlayışıdır. Bu dönem neredeyse Walter Benjamin’nin ‘tarihte uyanmak’ dediği

⁸⁵ age, 35.

⁸⁶ age, 36.

⁸⁷ age, 38.

⁸⁸ age, 40.

ütöpik zaman anlayışına denk gelir. Fakat ne yazık ki bu pratik çok kısa sürmüştür. Susan Buck-Morss'a göre, "kaçırılan fırsat da budur: avangard pratiğin yarattığı zamansal kesinti, devrimden sonra tarihin gidişatının eleştirisini sürdürebilirdi" ama deneyim terk edildi. "Doğu kendi farkını kaybetti. Ve Batı gibi egemenlik, mekan, modernizasyon ile iyileştirilmiş oldu"⁸⁹. Böylece Doğudaki kavramsal sanat her ne kadar öncü olsa da, her zaman Batının bir versiyonu ve çeşitlemesi olarak görülmüştür.

Orta ve Doğu Avrupa ülkelerinde devrimlerin başlamasında anahtar yol üstelenen Sovyetler Birliği'nde dağılma süreci Doğu Avrupa'nın temposunun gerisinde kalmıştır. Bunların temel nedenleri, "Sovyetler Birliğinin Çin Komünizmi ve Titoist Yugoslavya ile yaşadığı kopuş süreçleridir. Ayrıca, dünyada yayılmaya başlayan global ekonomi pazarında Stalinci komünist totaliter yapının gereği rekabet gücüne sahip olmamasıdır"⁹⁰.

Orta ve Doğu Avrupa ülkeleri geçen elli yıl boyunca, önce Nazi Almanyası ve sonra da Sovyet Bolşevik emperyalizmi tarafından ellerinden alınan egemenliklerine yeniden kavuştular. Toplumsal bağımsızlıklarını yaşama yoluna girdiler. Fakat Doğu Avrupa ülkelerinde Avrupa'da yok olduğu sanılan, kısmi veya kültürel otonominin tatmin edemediği milliyetçilik yeniden canlandı. Sınırlardaki değişiklikler, yeni ulusal egemenlik talepleri ortaya çıktı. Bunun nedeni, Komünizm değil Avrupa'da görünen merkezileşmiş ulus devletlerinin ortaya çıkmasıdır. Ayrıca Doğu Avrupa ülkelerinde çok partili döneme geçiş gibi yeni uygulamalara adaptasyon süreci başladı.

Ulusalçılık ve karşıtı olan enternasyonalizmin egemen olduğu dönemlerin ardından, "çağımızda kozmopolitizm Avrupa'yı da aşan büyük bir ivme kazanmıştır. Fakat kozmopolitizm'in bu yayılımı milliyetçiliği ortadan kaldırmayacaktır. Arka arkaya gelen milliyetçi dalgalar, ulus-devletin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Milliyetçilik çok çeşitlidir; ulus ortaya çıkartma amaçlı, anasayal temeldeki

⁸⁹ Sezgin Boynik, 'Irwin'nin Doğu Teorisi', **Irwin Sergi Kataloğu**, (İstanbul: Aksanat, 2007), 5.

⁹⁰ Feher, Heller, **age**, 56.

milliyetçilik, sınıf temelli milliyetçilik, kültür milliyetçiliği ve ırk temelli milliyetçilik olarak sıralayabiliriz”⁹¹. İrkçı milliyetçilik dışındakilerin hepsi, diğer cumhuriyetlerle işbirliği içinde ve dayatmacı olmayan etkilendir. İrkçı milliyetçilik irrasyoneldir; kendinden farklı olanları, eğer onlar kendi varlıklarına gönüllü olarak son vermezlerse, yok etmeye yöneliktir. Dünya ve Avrupa açısından en tehlikeli milliyetçilik şeklidir.

Feher ve Heler’in alıntılıdığı gibi, Post-modern dönem için, Zygmunt Bauman “bir zamanların, baskıyla homojenleştirilen (evrensel-hümanist-rasyonalist) bütünselliğinin parçalara ayrılmasıdır” der⁹². Her türlü farklılık (siyasi, kültürel, seksüel) kendi mikro- dünyasını yaratmaktadır. Kültürel enerjimizin önemli bir bölümünü mikro- dünyaları anlamaya ve yorumlamaya verdiğimiz bir dönemden bahsediyoruz.

Doğu Avrupa’nın rejim değişikliği sonrası Batı Avrupa’dan gelen kültür yayılımı karşısında yaşadığı adaptasyon süreci farklı mikro-dünyaların oluşmasına neden olmuştur.

“Batı’nın geleneksel olarak “kültür” olarak adlandırdığı şey, genel normlar, kutsal kurallar ve değerler yaratan tek bir söylemin evrenselleşmesi ve gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Şimdi bu kültürel evrenselliğin ortadan kalkmasıyla “yüksek” ve “alçak” arasındaki fark, yığın kültürü ve kutsal elit kültürü arasındaki fark, son olarak da kültürel misyon ve kitle eğlencesi arasındaki farkta ortadan kalkmış oluyor.”⁹³ Ama bu değişim ciddi tehlikeleri ve aynı oranda bağımsızlaşma potansiyelini bir arada taşıyor. Hümanizm tartışmasında; özellikle, Sartre, Derrida ve Foucault’un keşfi olarak, Avrupa’nın evrensel baba sembolü, eğitimci, hümanist, ışığın kaynağı olan Sarastro⁹⁴ tiplmesi aslında despot bir otorite olarak karşımıza çıkar. Aydınlanma döneminin her türlü kültürel farklılığı yok etmek, ortak bir din altında birleşmek söylemleri günümüzde ağırlıklarını kaybetmiştir. Günümüzde kültürel ve bireysel

⁹¹ Boynik, *age*, 15.

⁹² Feher, Heller, *age*, 39.

⁹³ *age*, 42.

⁹⁴ Sarastro; Mozart’ın, “sihirli Flüt” Operasındaki iyi ve doğrunun yanında olan karakter tiplmesidir.

farklılıkların ortaya konduğu ve her birinin bir değere sahip olduğu alanlar ortaya çıkmıştır. Batı modernizmi bu değişimler karşısında geleneksel görüşlerden birçoğunu yeniden değerlendirmeye almak zorundadır. Slovaj Zizek” Doğu Avrupa’da Komünizmin dağılması Batı’yı niye o kadar büyüledi?” sorusunu sorup şöyle cevap verir; “ Batı’nın nazarını / bakışını bu denli büyüleyen şey, Demokrasinin yendiden icat edilmesiydi..Batı Doğu Avrupa’da kendi kayıp köklerini, kendi kayıp özgün ‘demokratik yaratıcılık’ deneyimini arıyor.⁹⁵ Zizek burada kirlenmiş bir empatiden söz ediyor; (mesafeli bir empati) ’Ötekiyi zorla anlama’ politikası ve batının doğuyu deneyim alanı olarak görme nedenleri bu empatiyle bağlantılıdır.

Irwin grubu, 1983 yılında; çoğu aynı akademiden olan Dusan Mandic, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek, Borut Vogelnic tarafından kurulmuştur. Şimdiye kadar performanstan enstalasyona pek çok farklı ifade biçimi ve malzeme kullanmışlardır. Seçmeci ve derlenmiş bir grup olmadıkları gibi seçmeci bir Slovenya sanatına da karşı durmuşlardır. Ülkelerindeki sanatçıların sisteme uyması veya Marina Abromovic ve Braco Dimitrijevic gibi örnek verebileceğimiz sanatçıların göç etmelerine de karşı durmuşlardır. 1980’lerin başlarında diğer başka özerk Sloven avantgard oluşumu NSK kolektifinin⁹⁶ bir parçası olan Irwin, Uygulamalı Felsefe Bölümü⁹⁷ ve endüstriyel-punk grubu Laibach⁹⁸ ile beraber çalışmaktaydı. Irwin daha çok kolektifin teorik altyapısını oluştururdu. İdeolojik altyapıları, farklı kuramcılar hakkında halka açık verilen derslerden gelir. O dönem Rastko Mocnik adında felsefe profesörü, yeni kurulan Ljubljana Üniversitesi sosyoloji ve kültür bölümünün başkanıydı. Verdiği derslere gelenlerin hepsi alternatif bir ortam oluşturmakta ve ortak bir ideolojinin oluşmasına imkan sağlamaktaydı. O dönem, içerik olarak önem verilmeyen sanat kitapları, çağdaş sanat dergileri, müze sergileri, özel galerilerdeki sergiler veya koleksiyoncuların olmadığı

⁹⁵ Slovaj Zizek, **Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacouse Lacan’a Giriş**, çev: Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 1999), 54.

⁹⁷ Ljubljana Department of Applied Philosophy.

⁹⁸ Ljubljana’nın Almanca’daki adı, Nazi işgaline gönderme yapmaktadır.

bir Doğu Avrupa'dan oluşmuştur.

Doğu Avrupa sanat tarihi ve sanat üretim yapısı yukarıda açıklanan nedenlerden dolayı hem Nazi Almanyası, hem de Sosyalist Rusya'nın öncü sanatlarından etkilenmiştir. Doğu Avrupa sanatının 1945'ten beri gelişiminde Nazi Almanyasından Stalin'in Sovyetler birliğine giden çizgisinde, değişimden çok bir süreklilik gözlemlenir. Bunun nedenleri iki rejimin de benzer şekilde sanatı sosyal bir proje olarak düşünmesi ve piyasanın denetimini elde tutma isteğidir. Batı sanatının etkileri ise Nazi Almanyası ve Sosyalist Rusya'nın sanat estetiğini bir kenara bırakarak Doğu Avrupa sanatını yeniden ehlileştirme çabasına girmiştir. Özellikle sosyalist Doğu Avrupa ülkelerinde görülen ve politik temsilin önemli parçası olan abideler ve anı heykelleri, geçiş döneminde "ortadan kaldırılması gereken fetiş nesnelere dönüşmüştür"⁹⁹. Böylesi bir ortamda meydana gelen Irwin grubu, sanat tarihini Doğu Avrupa sanatı içinde yeniden düşünerek çalışmalar yapmıştır.

Doğu Avrupa'da yeni sınırların belirlendiği ve savaşların tetiklenmesine, hazırlanmasına ve desteklenmesine yardım eden kültürel faşizmin kitlesel olarak patlak verdiği bir dönemde sanat çok geri plandadır. Sanatın belirgin ve tanımlı olmadığı hatta toplum ve tarih içinde önceden belirlenmiş bir rolü olmadığını söyleyebileceğimiz bir zamanda Irwin grubu eleştirel bir şekilde ortaya çıkmıştır. Temsiliyet kavramından yola çıkan çalışmalarıyla, grup, Yugoslavya post-kavramsal sanat hareketinin en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Slovaç Zizek ve Rastko Mocnik gibi felsefeciler NSK(Neu Slowenische Kunst / Yeni Slovenya Sanatı) ve Irwin'nin estetik ideolojilerini desteklemişlerdir.

Irwin grubu, o dönem sosyalist bir ülke olan eski-Yugoslavya'da radikal ve eleştirel deneyler yapmışlardır. Irwin grubunun çalışma yöntemi, NSK kolektifinden gelmektedir. İlk olarak NSK 'nın sunum ve performanslarında projeleri ile yer almışlardır. Irwin grubunun ortaya koyduklarını üç aşamada inceleyebiliriz; İlki ulus

⁹⁹ Marius Babias, "Politikanın sanat ortamındaki Stratejik Kullanımı Üzerine" **Gelişen Dünyada Sanat, Kent Ve Siyaset, 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler**, (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005), 281.

ile aşırı özdeşleşme, ikincisi dünyanın çeşiti yerlerinde ironik devlet elçilikleri kurma ve sonucusu komünist geçmişi olan ülkelerde sanatı incelemek ve bir araya getirmek amacıyla 'Doğu Avrupa Haritası' projesi 1985 yılında bir apartman dairesinde, "Sanat Nedir?" adlı projeleriyle ilk defa ortaya çıkmışlardır¹⁰⁰. Bu proje, Irwin grubunun 'resmi modernizme' olan tepkileri sonucu ortaya çıkmıştır. Akademi'de modernist soyut resim yapan profesör sanatçılara ve modernizmin sosyalizm yönüne eleştirel bir açılım getirmek istemişlerdi. Bu amaçla, boyanmış ve kolajlanmış ikon serileri üretmişlerdir. Bu ikonlar bir çok farklı estetiği, siyasi hareketi ve dini inancı yansıtmaktadır. Burada Maleviç'in süprematizmini, Hıristiyan ikonografisinin ve sosyalist devrimin sembollerini bulmak mümkündür¹⁰¹. Ali Akay'ın yorumuna göre, "Irwin, Sloven milliyetçi ikonları, Nazi, diskopunk üslup, komünist totaliter kitsch ve diğer önemli ideolojik gösterenleri sıklıkla kullanıyordu¹⁰². İlk aşamada, sanki totalizmi totalizmden daha çok yaşayarak, ondan kurtulmak istiyordu."¹⁰³.

Yugoslavya'nın dağılmasından sonra NSK ve dolayısıyla Irwin grubunun çalışma yöntemleri değişmişti. "NSK State in Time" adını verdikleri projeleri ile elçilikleri ve pasaportları olan hayali ülke yaratmışlardır. Bu yöntemle, "daha çok post-sosyalist ulusallaşmaya daha eleştirel ve performatif bir karakter katmak" istemişlerdir¹⁰⁴. Sosyalist-Yugoslav gerçekliğini içerde kurdukları mekanizmalarıyla eleştirirler ve uluslararası bir sanat yaparlar. 1992 yıllarında Pekin, Moskova ve Berlin'de açılan elçilikler, bir apartmanın mutfağında veya oturma odasında kurulmuştur. Yaptıkları çalışmalar Sovyetlerdeki apartman sanatı (apt-art) ile uyumaktadır. Marina Griznic'e göre Irwin'nin hayali devleti Deleuze'ün terminolojisine göre 'sanat makinası' diyebileceğimiz bir şekilde işlemektedir. Irwin grubunun üretim şekli Hollanda'daki "de Stijl" ve Almanya'daki Bauhause

¹⁰⁰ "Was Ist Kunst?"

¹⁰¹ Süprematizm: soyut [geometriciliği](#) benimseyen bir resim anlayışıdır. Bu terimi [Kazimir Maleviç](#) kendi geometrik soyutlaması için kullanmıştır.

¹⁰² Kitch; varolan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı kategorize etmek için kullanılan [Almanca](#) bir terimdir.

¹⁰³ Ali Akay, "Şimdiki Zamanın' Şimdiki Geçmişi' Var Mıdır?," **Irwin Sergi Katalogu**, (İstanbul: Aksanat, 2007), 4.

¹⁰⁴ **age**, 5.

akımlarına yakındır.

2003 ve 2004 tarihleri arasında gerçekleştirdikleri proje ise “Like to Like” adını alır. Altı fotoğraftan oluşan işlerinde Sloven sanatında OHO (1968-71 Slovenya) adlı sanat grubun yapmak istedikleri projelerden yola çıkmışlardır. Siyasi nedenlerle altı yıl içinde dağılan grubun bilinmeyen tarihini ortaya çıkarmak istemişlerdir. Projelerinde OHO’nun imajlarından ziyade içeriklerine bağlı kalmak istemişlerdir¹⁰⁵. Irwin grubu OHO ‘nun projelerini yeniden sunmak istemiştir. OHO’nun taslaklarında, tam olarak gerçekleştiremedikleri, yarım kalmış projelerini asıllarına sadık kalarak gerçekleştirmiş ve fotoğraflamışlardır. Burada yapmak istedikleri “retro” düşüncesiyle OHO’ yu kopya etmek değil, kopyanın kendisini anlamak üzere yapılmış bir çalışmadır.

“Doğu Sanat Haritası” adını verdikleri projelerinde, ikili tarihsel çizgiyi takip ederek, hem batı Avrupa, hem de doğu sanatları arasında buldukları yerden¹⁰⁶ bakışla bir harita oluşturmuşlardır. İkili zaman çizgisini güncelleştirmek istemişlerdir. Bu ikili çizgi sanat tarihinin geçmiş zamanıyla şimdiki zamanı arasında bir çizgi kurmaktadır. Irwin’nin doğudan kast ettiği sosyalist geçmişi olan Doğu Avrupa ülkeleri ve eski Sovyetler Birliği’dir. Dolayısıyla bunların tamamlayıcısı olarak Amerika Birleşik Devletleri ve sosyalist olmayan Avrupa’yı da içerir. Irwin’nin doğuyu seçmesindeki neden, Slovenyalı felsefeci Rasto Mocnik’in teorileridir. Mocnik’e göre, “Doğu ve Batı politik fark ve ayrımını ‘totalite etkisinin’ en çok ortaya çıktığı ve aynı zamanda bu etkiyi en çok tehdit eden ‘kültür’ özerk alanına bakarak anlayabiliriz”.¹⁰⁷ Örneğin 20. yy.’da Avangard hareketlerin ortaya çıkışını ele aldığımızda, Doğuda bu hareketler devrimci bir anda ortaya çıkarak, inanılmaz yeni, radikal, politik ve kültürel bir söylem oluşturmuştur. “Halbuki Batıdaki özerk avangard sanat doğar doğmaz steril bir ortamda iyileştirilmiş ve normalleştirilmiştir”¹⁰⁸. Son beş yıldır

¹⁰⁵ WHW, *age*, 297.

¹⁰⁶ Buldukları yer derken Irwin grubu üyelerinin “baba-toprağına” bağlılık ve yurda ait bir kimlik taşımak gibi bir kaygıları olmadıklarını belirtmek gerekir. Projelerinde topraktan çok bu toprağın üzerinde özel bir mekandaki harekete daha çok değer verirler.

¹⁰⁷ Boynik, *age*, 32.

¹⁰⁸ *age*, 33.

üzerinde çalıştıkları bu harita da Doğu Avrupa ve eski-sosyalist ülkelerdeki çağdaş sanat tarihi oluşturma imkanını araştırmışlardır. Romanya, Bulgaristan, Macaristan ve Çek cumhuriyetinde üreten yüzlerce sanatçı içinden yalnızca beş isim dışında Doğu Avrupa’da yaşanan imkansızlıklardan dolayı görünür olamamıştır. Yaptıkları araştırmalar sonucunda 240 eser toplamışlardır ve kurdukları internet sitesi üzerinden açık bir platform yaratmışlardır. Yirmi dört üyenin çalışmaları sonucu ‘Doğu Sanatı Haritası’ adında içinde on yedi deneme yazısının bulunduğu bir kitap yayınlamışlardır. Irwin eleştirel düşüncesini ve sanatsal eleştirisini oldukça provokatif bir şekilde sunmuştur. Aceleci bir değişimi eleştiren Irwin grubu resmi olmayan bir sanat haritası kurarak, zaten resmîyet dışı olan sanat tarihi efsanelerini yapı bozumuna uğratmıştır. Böylece estetikle sanat tarihini buluşturdıkları bir çalışma yöntemi kurmuşlardır.

Irwin grubu daha sonra İstanbul’da iki bienale katılmıştır.¹⁰⁹ En son olarak da 2007 yılında Aksanat’da Ali Akay ve Levent Çalıkoglu’nun küratörlüklerini yaptığı “Tüyleri Benzer Olan Kuşlar Birlikte Uçar” adlı bir sergiye davet edilmişlerdir. (şekil: 2) Serginin ismini İngiltere’de sevilmeyen bir dizi filminden alan grup, yeniden ‘geriye dönüş’ (retro) ilkesinden yola çıkarak oluşturulmuş (organik olmayan) sanat tarihini eleştirirler. Sergi çalışmalarında resimsel ikonografiyi Yugoslav ve dünya sanat tarihi içine yerleştirirler. Bunu uygularken de kopya ve özdeşlik yöntemlerinden ziyade yapı bozumu yöntemini tercih ederler. Ali Akay’ın da dile getirdiği gibi “temsil modellerinden bir bellek tarihi ortaya koyarlar”¹¹⁰.

Irwin’nin 2005 yılında WHW ile yaptığı röportajında Natasa’nın “Irwin hala gerekli mi?” sorusuna karşılık grup üyelerinden Borut’un yanıtı şöyledir; “Irwin’nin daha fazla his yaratıp yaratmaması ile ilgili bir soru. Bence bu makul ve bu his soyut olarak tanımlanmamıştır, daha ziyade somuttur. Grup ancak işlevi varsa anlam ifade

¹⁰⁹ 9.Uluslararası İstanbul Bienali (küratörler: Charles Esche ve Vasıf Kortun / 5.Uluslararası İstanbul Bienali (küratör:Roza Martinez)

¹¹⁰ Akay, *age*, 5.

eder. Irwin araçtır, alettir. Pozisyonları değiştirmek çok önemlidir, bu pozisyonlar zamanla sabit hale gelir”¹¹¹.

4.4.2. Toplumsal Cinsiyet ve Guerilla Girls

Guerrilla Girls 1985 yılında New York’ta çalışmalarına başladı. Yazar, film yapımcısı ve farklı disiplinlerden gelen kadın sanatçılardan oluşmuş bir sanat topluluğudur. şu anda da kendi bünyelerinde üç farklı grubu barındırmaktadırlar.

Guerilla Girls grubunu bir araya getiren ve devam etmelerini sağlayan ideolojik motivasyon toplumsal cinsiyet kuramlarıdır. Kadın olarak sanatçı olmanın getirdiği sorumluluklar ve eleştirel bakışı egemenlik ilişkileri üzerinden ele almışlardır. Bir sanat kurumu içinde kim kimi temsil ediyor, kim kimi hangi bağlamda gösteriyor ve kim hangi hizmetleri yerine getiriyor gibi sorulara verdikleri cevaplarla kültür üretimini eleştirmişlerdir. Grubun eleştirilerinin kaynağının daha iyi anlamak için kısaca toplumsal cinsiyetin nasıl geliştiğine bakmamız gerekir.

Toplumsal cinsiyete dair toplum bilimsel teoriler batı ülkeleri tarafından modern buluşlardır. Öbür uygarlıkların insan cinselliğine cinsiyetler arası ilişkilere kendilerine özgü yaklaşım biçimleri vardır. Ortaçağ ve reformasyon aydınlarının yazılarında genellikle erkekler, kadınlar ve tanrı arasındaki ahlaki ilişilerle ilgili tartışma konuları yer almıştır

Sanayi devrimiyle birlikte, ev ekonomisinin çöküşü kamusal alan ve ev mekanının ayrımı nedeniyle kadın ve erkeğin alanlarını ayırdı. Aynı zamanda evli kadının kanun önünde tüm varlığı kocasına geçmekte ve vatandaşlık hakkı elinden alınmaktaydı. Bu da kanun önünde evli kadına ölü muamelesi yapıldığını gösterir. Bu dönem Liberal feministerinden; Frances Wright dinin kadın bağımsızlığını engellemesi ve Sarah Grimke ise din kitaplarındaki kemikleşmiş görüş ve geleneğin kadın üzerindeki baskısını irdelemişlerdir. Erkeğin baskıcı ve yıkıcı karakterinin yanında kadını daha sezgisel ve kolektif yönleriyle ele almışlardır¹¹².

¹¹¹ WHW, age, 289.

¹¹² Connell, age, 56.

Daha sonraki Marksist Feminizm dönemde toplumsal cinsiyet problemi biyolojik faktörlerin dışında toplumsal yapı sorunuyla da açıklanmıştır. İlkel toplumlarda ev içindeki üretim kadınların denetimiydeyken, ev dışındaki üretim araçları erkeklerin denetimindeydi. Fakat bu paylaşım zamanla ev dışı üretimin ağırlık kazanmasıyla dengesini kaybetti. Engels'e göre kadının kurtuluşu ortak üretime katılmasıyla sağlanabilirdi. Böylece ev işi önemini ve ağırlığını kaybedecekti. Marks'ın toplumdaki ortaklaşmanın kan bağı ile değil, iktisadi işlev ortaklığı ile sağlanmasının getireceği sonuç aile kavramının ortadan kaldırılmasını gerektiriyordu. Fakat feminizmin önceliğinde emek yerine cinsiyet sorunuuydu.

1974 yılında Michelle Rimbalist Rosaldo, cinsiyet farkını mekanlara göre ayırmış; kadınların mekanı, hane alanı–ev içi (domestic sphere), erkeklerinkini ise kamusal alan (public sphere) olarak belirlemiştir.

Sosyal mekana göre yapılan cinsiyet ayrımlarında sanayi devrimi hatta rönesanstan beri gelen engellemelerde, erkeğin öznelliğinde kadının nesneleşmesi yatıyordu. Bunun devamında evle sınırlanmış kadının alternatif bir öteki kültürü yaratması gerekmiştir. Dişilik deneyiminin çok yönlü olduğunu, bunların tümüne sahip çıkmanın feminist sanatı oluşturduğunu söyleyen Judy Chicago'ya göre kadınlar önce erkekleri ve onların sanatını taklit etmekte, kendi formlarını yavaş yavaş keşfedip zaman içinde ortaya koymaktadırlar. Ancak o zaman, kadın olarak kendi deneyimlerinin de sanatın önemli bir temasını oluşturabileceğini fark etmektedirler, bu feminist sanatın başlangıcı olmaktadır. Kadın, toplumsal ilişkiler içinde kendini var ederek, sanat alanında da toplumsal cinsiyet sorununa ship çıkmıştır.

Sanat tarihi içinde erkek sanatçı geleneğinin baskın durumu yüzünden çok az kadın sanatçıya yer vardır. Carol Duncan, “Modern Sanatlar Müzesi: Bir Erkek Dünyası” adlı eserinde şöyle diyor: “Modern sanat tarihi çok açık ve ustaca, erkeklere ayrıcalık tanıyacak biçimde inşa edilmiş bir yapıdır. Kadınların sanat tarihinden dışlanmasına neden olan sadece önyargılı müze idarecileri ki bunlar diğer kimselerden daha fazla önyargılı değildir”. Kadınların, kadın olarak sanat ortamında bir yere sahip olabilmek için böylesine güçlü otoriter bir geleneğe karşı koymaları kolay bir iş değildir. Tüm

sanat dünyası, sanat okullarıyla, eleştirmenleriyle, satıcılarıyla erkek sanatçılar dışında birkaç istisna ile kadınların varlığını yok sayacak bir şekilde yapılanmıştır. Örneğin Virginia Woolf, 'Kendine Ait Oda' adlı kitabında, bir yılda kadınlar üzerine yazılan kitapların sayısı ne kadar, bunların ne kadarı erkekler tarafından yazılıyor gibi sorular sorar. Erkeklerin kadınlar üzerine yazdıkları kadınlarımıza erkekler üzerine çok seyrek olarak yazdıklarını görüyor ayrıca kadın yazarların çok sınırlı bir alanda yazılar yazdığını, genelde anı türünün dışına çıkılmadığını gözlemliyor. Woolf'un kütüphane araştırması sırasında çıkan bu istatistikler, kendini bilginin merkezinde hisseden yazarların daha çok erkekler olduğunu ve kadınlara bir alan açılmadığını gösterir. Yazdıkları kitaplarda; Currer Bell, George Eliot ve George Sand gibi erkek isimlerini kullanan kadın yazarlar, faydasız yere kendi kimliklerini gizlerken bir yandan erkek söylemindeki, kadının kimliğini gizli tutması ve hakkında konuşulmaması görüşlerini destekler şekildedir. Tüm bunlar örtünme tutkusunun sürekliliğini sağlayan ve kadını anonim yapan etkenlerden biridir. "Kadınlar yüzyıllardır, erkek görüntüsünü gerçek boyutlarının iki katında gösterebilen enfes bir güce sahip büyü birer ayna görevini yerine getirmişlerdir" şeklinde kadının konumunu ifade eden Woolf; Napolyon ve Mussolini gibi liderlerin kadınların zayıflığı üzerinde önemle durmalarının erkek kimliğini olduğundan büyük gösteren "büyüteç işlevlerini yerine getirmek için kaçınılmaz olduğunu"¹¹³ söyler. Tüm bu şartlardan dolayı modernist kadın sanatçıların kültürel bir geçmişleri çok zayıftır, yarım yamalak ve kısa bir geleneğin varlığı üretim sırasında güçlük yaratır halbuki erkek yazarların kültürel geçmişleri çok besleyicidir, kendi üslupları ve dilleri üzerine geliştirilerek ilerleyen bir yapıya sahiptir. "Araçlardaki bu yetersizlik ve çeşitsizlik kadınların yazı yazmaları üzerinde büyük ölçüde etkili olmuştur"¹¹⁴.

Sanat tarihinin bir parçası olarak kabul edilebilmek için kıstas, sanatçının eserlerinin erkek geleneğine ne derece uyum sağladığına bağlıdır diyen feminist sanatçıların amacı 'yalnız kadın' geleneğini yansıtmak değil; kendisinden sonra yetiyecek olan kadın sanatçılar için bir temel oluşturmaktır. Kadınlar kendi geçmişlerine, bu

¹¹³ Virginia Woolf, **Kendine Ait Bir Oda**, (İstanbul, İletişim yayınları, 2005), 35.

¹¹⁴ **age**, 40.

geçmişe ses veren sanatçılara ve kadınların kadın olarak edindikleri deneyimlere her yönüyle değer vermeye başlamalıdır.

Kadınların bir arada bulunması, ortak alanları paylaşması, parçası olunan bağlama niçin ve kimlerle katıldığıının farkındalığını gerektirir. Örneğin, Cynthia Cockburn' nün de kitabında ele aldığı kadın gruplarında üzerinde durulan sorular şunlardı: "Bizler neden kadın grubuyuz? İnsanların ortak yönleri nelerdir?", "Milliyetçilik nedir? Kadınların milliyetçilikle ilişkisi nasıldır?", "Geleneksel, kültür ve etnik kimlik derken neyi kast ediyoruz?", "Gerek projelerimizde gerekse bu projelerin dışında, farklılıklardan nasıl demokrasi yapabiliriz?" , "İktidarı sevgiyle, onurla, adaletle ve eşitlikle kurabilir miyiz?"¹¹⁵. Bu tartışmalar sayesinde farklı disiplinlerden gelen kişilerle birlikte ortak bir söz söylemek ve tepki geliştirmek keyfi hareketler olmaktan çıkar. Oluşturulan yapılar farklı işbirliklerini bir araya getiren ve devamında ise sürekliliği ve tutarlılığı sağlayan en önemlisi de hem davet hem de rahatsız edici oluşumlara dönüşür.

Günümüz sanatında görülen kolektif hareketler içinde Guerrilla Girls yukarıda bahsedilen yapıyı yirmi yıldır korumaya çalışan bir sanat grubudur. Feminizm, ırkçılık, toplumsal cinsiyet teorileri üzerinden kurumsal olana karşı performanslar ve posterler hazırlayan bir oluşumdur.

Guerrilla Girls, çalışmalarına başladıkları 1985 yılından itibaren performanslarını gerçekleştirirken, Hollywood'un dev erkek karakteri King kong maskelerini kullanmışlardır. Aynı zamanda Marlene Dietrich'in filminden (1930) de referans almışlardır. Ayrıca kendilerine kod isimler vermişlerdir. Bu isimler; Frida Kahlo, Eva Hesse, Käthe Kollwitz, Gertrude Stein, Georgia O'Keeffe gibi ölmüş kadın sanatçılardan alınmıştır. Kişisellikten uzak durmaya çalışmışlardır. Gruptaki sanatçıların sayıları ve kimlikleri belirsizleşmiş ve kendilerine herhangi bir yerde olabilme şansını tanımışlardır. Örneğin, sadece 1985-2000 yılları arasında yüz kadar

¹¹⁵ Cynthia Cockburn, **Mesafeyi Aşmak- Barış Mücadelesinde Kadınlar**, (İstanbul: İletişim yayınları, 2004), 23.

kadının ortak çalışmaları ile üretim yapmışlardır.

Kendilerine verdikleri isim gerilla kavramından yola çıkar ve goril imajıyla değişime uğramıştır. Aslında gerilla kavramının sanatsal aktivitelerde görünmesi, 1960 sonlarında Almanya'da gerçekleşmiştir. Eleştirel sanat pratiği yeni kültürel direniş olasılıkları sunarak gelişti. Bu yaklaşımı temsil eden Spassguerilla Group Material, Gran Funy, Paper Tiger, Critical Art Ensemble ve Guerrilla Girls gibi sanatçı toplulukları oluştu. Guerrilla Girls, çıkış noktaları olan gerilla ismini kendi feminist yaklaşımlarını sergilemek için kullandı. Performanslarında kullandıkları maskelerle de hem korkutucu oldular, hem de feminist eleştirinin eğlenceli bir şekilde de tepkisini dile getirebileceğini göstermek istediler. Çünkü Batman, Robin Hood ve Yalnız Kovboy gibi geleneksel erkek listesine kendi isimlerini eklemeyi başardılar. Çeşitli taktik ve stratejilerle feminizme yeni bir soluk getirdiler.

Çalışmalarında en önemli unsur, tepki duydukları gösterilere karşı hızlı bir şekilde gösterinin parçası olarak katılmaları ve direkt bir anlatımı tercih etmeleridir.

İlk performanslarını,1980 yılında Reagan döneminde yaptılar, Körfez savaşında alınan politik söylemleri posterlerinde kullandılar. “Duruştan aktivizme” yazılı ilanlar hazırladılar, workshoplar düzenlediler. Ghandi ve Martin Luther'in liderliklerinden etkilendiler. Hindistan'da yaşanan kansız direnişi referans aldılar. Politik doğruluğa odaklanmaları diğer sanatçılar tarafından da desteklendi. Sanat, kültür ve politikadaki cinsel eşitsizlik üzerine 90 poster hazırladılar.

Bir diğer performanslarını ise,1985 yılında MoMa'da düzenlenen uluslararası resim ve heykel sergisi sırasında, müzenin önünde yaptılar. Sergiye katılan 169 sanatçıdan sadece 13'ünün kadın olmasına karşı tepkilerini protesto gösterileriyle gerçekleştirdiler. (Şekil: 3)

Buradaki sözleri, sanatçıların yüzde ellisinin kadın olmasını talep etmiyordu veya bir uzlaşma istemiyordu. Erkek sanatçıların çekilmesini de istemiyorlardı. Onlar sadece kaç sayıda kadın sanatçının sergiye katılabildiğini, göstermek istiyorlardı. Ayrıca, kadınların müzeye girebilmelerinin tek yolunun erkek ressamın çıplak

modelleri olarak mümkün olmasını da eleştirdiler. Daha sonraları benzer performanslarını Guggenheim ve Whitney Müzesi önünde devam ettirdiler.

Protestoları, büyük bir ilgiyle karşılanmadı ve bu gösterilerden sonra kendi yapılarının küratörü, galeri sahibi ve toplayıcısı olmaya karar verdiler. Amaçlarının erkekler tarafından engellenmesini istemediler. Kendi protesto hareketlerini organize ettiler, cinsel ayırım yapan “ beyaz erkek” galeri sahiplerine ve eleştirmenlere “sanatsal bakışı himaye altında tutmalarından dolayı” eleştiren mektuplar gönderdiler.

Kamusal alanlara astıkları billboardları ikonik imajlara dönüştürdüler. Bu ilanların konuları; ekonomik, sosyal ve sanatsal yapılarda bulunan kadınların oranlarını karşılaştıran istatistikler veya kadın olmanın avantajlarını sıralayan yazılardı.

Aynı zamanda tiyatro ile de ilgilendiler. Çok az sayıda kadın oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni olmasına karşı tepkilerini kendi yazdıkları oyunları yönetip oynayarak gösterdiler. Sokak tiyatroları düzenlediler. New York Şehir Tiyatrosu’nu kadınların ve diğer minör güçlerin yaratımlarını yeterince desteklemediği için eleştirdiler. Brattle Tiyatro’sunda oynadıkları oyunların kazancını Boston Kadın Derneğine bağışladılar. Ayrıca sezon boyunca hep erkeklerin yazdıkları oyunları gösteren Orlando Tiyatrosu’nda kadınlar tarafından yazılan oyunları oynadılar.

En son performansları 4 Haziran günü Brattle Tiyatrosunun önünde oldu. Hiç bir kadının en iyi yönetmen Oskar ödülü almamış olması ve sadece üç tanesinin aday gösterilmesi üzerine afişler hazırladılar. “A.B.D senatosu bile Hollywood’dan daha gelişmiştir.” yazılarını ve Oskar heykelciğinin anatomisini değiştirerek (biraz daha şişmanlatarak) “kazanan beyaz erkek” imajını verdikleri resimleri posterlerinde kullandılar.

Guerrilla Girls oluşturduğu kolektif yapıda, hiyerarşi ve kurumlara karşı gösterdiği hassasiyeti kendi feminist bağlamına ve siyasi programına karşı da yöneltmiştir. Eleştirdiği kurum yapısına karşı kendi modelini üretebilmiştir. Hiyerarşisi olmayan, sayısız belirsiz, anarşist ruha sahip ve bağımsız bir anonim topluluk oluşturabilmiştir.

Herhangi bir yerde ve herhangi bir kişi olma şanslarını kullanmışlardır.

Guerilla Girls'ün sanatsal anlamda ürettikleri çözüm, kolektif oluşumlarını bir ürün olarak göstermek değildi, kendi kıstaslarını ortaya koyarak, kendi mekanizmalarıyla ve ticari olmayan amaçlarıyla 'sanat dünyası'nın parçası olabilmektir.

4.5. Aksiyonlar Üzerinden Oluşturulan Birliktelikler

Aksiyonlar üzerinden oluşturulan birliklerde üzerinde ağırlıklı olarak duracağımız kısım politika ve sanat ilişkilerinin üretim pratikleridir. Politikanın sanat ortamındaki stratejik kullanımı son yıllarda sıkça gözlenmektedir. Politika estetikleştirilirken, sanat pratiği ve politik aktivizm arasında bir denge kurmak zorundadır. Küreselleşme sürecinde sanat dünyasında yaşanan değişim gündelik hayatın ve kamusal alanların ele alınış şekillerini değiştirmiştir. Küratörler ve sanatçılar daha çok politik konular üzerine çalışmalar yapmışlardır. Politik sanat demektense 'eleştirel sanat pratiği' demeyi tercih eden Marius Babias'a göre; "sömürge sonrası küreselleşme mantığı içinde son yıllarda geçilen yeni politik etkinlik alanları yanıltıcıdır; çünkü sadece kimlik farklılaşması üreten bienal enflasyonu tarafından üretilmişlerdir. Dahası, her zaman küreselleşmiş kültürel ekonomi içinde tüketime açılarak ya da kendini vurgulayan boş bir jest olarak hizaya sokulabilir. "Eleştirel sanat pratiğinin 'sözde' kalma riski hep yürürlüktedir. Politik sanatın, bireysel sanat pratiğinden ayrılarak kendi kültürel sermayesini kurumsallaşmadan elde etmesi güçtür.

Sanat aktivizminin 90'lı yıllarda yeniden ortaya çıkması zamanla kültür pazarında "üslup" olarak kabul edilmiştir. Küratörlerin sanat aktivisti gruplarla marjinal alanlarda çalışması zamanla küratörlerin kişisel kariyer planlarıyla eşdeğer olmuştur. Bu gidişatın iyi tarafı sanat ortamlarında sanat toplum ilişkisi üzerine daha çok düşünülmesine neden olmasıdır. AIDS, cinsiyet, göç, şehir, biyoteknoloji ve genetik teknolojisi gibi konular eleştirel bir şekilde ortaya çıkmıştır. Devamında da kolektif üretim ve paylaşım gibi yeni üretim modelleri ortaya koymuştur. Günümüz sanatında bu anlamda üretim yapan; Group Material, General İdea, Gran Fury, Guerilla Girls, Paper Tiger veya Critical Art Ensemble gibi grupları örnek olarak verebiliriz.

Sanatçıların, aktivistlerin ve seyircilerin aynı ölçüde paylaşabilecekleri kolektif bir üretim için uygun ortam yaratmak zorlayıcı ve güç bir meseledir. Bu aynı zamanda ortaya konan işlerin sadece sanatsal müdahale veya politik başarısızlık olarak kalmasını engelleyen de bir yoldur.

1960'ların sonundan 1980'lerin başına kadar aktivist ve sanatsal eylemlerin dayandığı politik mekanizmayı belirtmek ve 1990'lı yıllarda nasıl önemli bir yere geldiğini açıklamak için şu örnekler üzerinde durmak gerekir. 1967 yılında Spassguerilla grubu Vietnam savaşı, Brüksel'de yanan büyük alışveriş merkezi ve Almanya'daki toplumsal durumla ilgili olarak bir aksiyonda bulunmuşlardır. El ilanları hazırlayan grup, kağıtların üzerine "Belçikalı arkadaşlarımız en sonunda halkın ayağına Vietnam'daki eğlenceleri getirmenin kolay yolunu buldular. Bir alışveriş merkezini ateşe verince üç yüz tok burjuvanın heyecan dolu hayatları da sona erdi. Brüksel'i Hanoi'ye dönüştürmenin kolay yolu", "KaDeWe, Hertie, Bilka veya Neckermann'ın konfeksiyon reyonlarının giyinme kabinlerinde çaktırmadan bir sigara yakmak lazım" ve "Yakın alışveriş merkezini, yakın!" yazılarını basmışlardır¹¹⁶. Kundakçılığa davet mahiyetinde görünen bu iş için gruba mahkeme tarafından on iki ay hapis cezası isteminde bulunuldu. El ilanlarının yazarları olduğu zannedilen Rainer Langhans ve Fritz Teufel mahkemeye çıkarıldılar. Savcıya yaptıklarını açıklamak yerine sanıklar mahkeme salonunu bir sahneye dönüştürüp savunma sırasında tiyatro oyunundaymışçasına hareket ettiler. Hakim sonunda alkışlar ve kahkahalar arasında salonu boşaltmak zorunda kaldı. Langhans ve Teufel beraat etmişlerdir. Böylece Spassguerilla mahkemede politik bir sahneleme kurmuş oldu. Bu politik sahnelemenin estetik zemini Babias' a göre "hayatın sanat eseri olduğu fikrine dayanan tarihsel avangard yaklaşıma değil Sitüasyonistler'in tarzında ve yabancılaşma kavramına gönderme yapmaktadır. Langhans ve Teufel yalnızca rolleri değiştirmekle kalmamış sanki hakim kendileriymiş gibi davranmışlardır"¹¹⁷. Böylece

¹¹⁶ Marius Babias, "Politikanın sanat ortamındaki Stratejik Kullanımı Üzerine" **Gelişen Dünyada Sanat, Kent Ve Siyaset**, 9. Uluslar arası İstanbul Bienali'nden Metinler, (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005), 282.

¹¹⁷ Babias, **age**, 282.

sanıklar politik aktörlere dönüşmüş, hakim, davacı, davalı ve savunma arasındaki otoriter ilişki bir performansa çevrilmiştir.

Sanatta aktivist projeler için genellikle kamusal alanlar tercih edilmiştir. Geleneksel sanat anlayışındaki anıt veya abide gibi kalıcı heykeller üretmek yerine geçici, o an için ve güncel politikayı da yakalayan işler üretilmiştir. Özellikle Arjantin’de 1968 sonrası sanatçıların sosyolojik, politik, kamusal ve medyatik alanlarla olan işbirlikleri sanat ve güncel politika arasında yakalanan ince dengeye iyi bir örnektir. Tucuman Arde (Tucuman Yanıyor) ismi verilen projede pek çok sanat kolektifi ortak olarak hareket etmiştir. Proje boyunca Tucuman’da yaşanan sosyal problemler, üniversite öğrencileri ve işçilerle birlikte politik anlayışlar korunarak incelenmiş ve uygulamaya konmuştur. Bu bölümde Tucuman Arde projesinin nasıl işlerlik kazandığını ve günümüz sanatında etkilerini inceleyeceğiz.

4.5.1. Tucuman Arde

Tucuman Arde (Tucuman Yanıyor); avangard sanat grupları içinde yaşanan radikal sürecin doruk noktasıdır. Arjantin’ de 1968 sonrası yaşanan bu süreçte yoğun olarak sanat ve politikanın iç içe geçtiği hareketler görünmüştür. Bu oluşumlar içinde sanat; yaşam ve sanatçının ideolojisi birbirinden ayrı düşünülmemiştir (şekil: 4).

Juan Pablo Renzi’ye göre “sanat çalışması, sanatçının, sanatsal estetiğin ve ideolojinin bilinçli ilişkisi ile ortaya çıkmalıdır.” 1968 yılı Arjantin’de sanatsal alanda en radikal estetik manifestoların yaşandığı dönemdir. Avangard dönem ile başlayan yeni dil çalışmalarını “Tucuman Arde” projesi geleneksel sanatsal deneyimlerin ötesinde, ideolojik içerikle birleştirmiştir. Amaçladıkları hedef, sanatın politik aktiviteler ile ortaya çıkmasıdır. Arjantin’de kolektif sanatçılar tarafından yürütülen bu projede, sanat sosyal bir değişimde araç olarak kullanılmıştır. Tucuman Arde projesi, Tucuman şehrinde yaşanan acıyı büyük kalabalıklara taşıyarak diktatörlüğe karşı ortak bir iletişim alanı oluşturmuştur.

Arjantin’de 24 Mart 1976 yılında General Jorge Vileda ve General Amiral Emilio Massera’nın başını çektiği askeri darbe gerçekleştirilmiştir ve devamında diktatörlük

süresince politik yaşamda yaşanan çözümler ülkeyi zayıf düşürmüştür. 1976 ve 1982 yılları arasında, Arjantin'de darbe sonucu ülke yönetimini ele geçiren generaller, "Ulusal Uzlaşma Süreci" adı verilen ve hapisaneye atılanlar hariç olmak üzere en az 30.000 insanın ortadan kaldırıldığı bir dönem yaşanmasına neden oldular. Ülkede her şey Hıristiyan değerleri korumak ve komünizmi engellemek adı altında yasaklanmıştı, iki kişiden fazlasının yan yana gelmesi ve konuşması suçtu. Askeri güçler politik programların işleyişlerini engelledi, mümkün olan tüm ayaklanmalar bastırıldı ve üniversitelere müdahale edildi. Ekonomide ücretler donduruldu ve yabancı sermaye girişi teşvik edildi. Tucuman şehri de yeni ekonomik modelin deneme merkezi olarak seçildi. Tucuman, seyrek nüfuslu, yoksul bir şehirdir ve 1960'lardan itibaren de endüstrileşme sürecine girmiştir.

10 Kasım'da askeri hükümet Tucuman'daki şeker değirmenlerinin kapanması kararını aldı. Arjantin hızlandırılmış kalkınma süreci içindeydi ve Tucuman'da başlayan işsizlik sorunu çözümsüz kalmıştı. Hükümetin bu bölgeye ilgisizliği Arjantin sanatçı ve entelektüellerini bir araya gelmesine neden oldu. Büyük ideallerle başlanan girişimde farklı kültür ve politikalar birlikte hareket etmeye başlamıştır. Aynı dönemde Küba'da yaşanan devrim ve Parisli Öğrencilerin sosyo- kültürel sisteme karşı duruşları tüm dünyayı olduğu gibi Arjantin'i de etkilemişti. Bu hareketler politik bakışta yeniden oluşumlara neden olan çekici bir etki yaratmıştır. Sanatçılar da bu etkilenmeyle birlikte üretimlerinde sokak ve kurtarılmış bölgeler gibi yeni alanlara yönelmişlerdir. İroni ve provokasyonla medya tarafından aktarılan yabancılaştırılmış insan imajını eleştirmişlerdir.

Avangard sanat dönemiyle başlayan günlük hayat ve sanatı birleştiren yapı altmışlı yıllara geldiğimizde politika ve sanat arasında kompleks ilişkilerin kurulmasına yol açmıştır böylece geleneksel sanat söyleminin etkisi azalmıştır. Arjantin Üniversitelerinde kültür modernizasyonu zamanla zayıflamış ve avangardın kültür manifestoları önem kazanmaya başlamıştır. Böylece estetik ve politik ilişkilere esnek alanlar açılarak formların ötesinde anlamın değer kazandığı üretimler görünmeye başladı. Manifestolar ile birlikte sisteme eleştiriler hız kazanmıştır ve bu hisle

kolektif çalışmalarda da büyük bir hız görünmüştür. İlk olarak Rosario’da toplanan sanatçı grupları, “first encounter of avangard art” adını verdikleri buluşmalarında, toplumsal seviyeleri minimuma indiren yeni çalışma modeli önermişlerdir. Entelektüel sanatçının toplumdan uzak duruşunu sona erdirmeyi ve sınıf çatışmasına rağmen birlikte çalışmanın önemini ortaya koymuşlardır. Bu ifadeler manifestonun ana başlıklarıydı ve Tucuman Arde’ de yaşanan gelişmeler devrim sanatının modeli olarak önem kazanmıştır. Yaptıkları projelerde düzenledikleri gösteriler için güçlükle askeri hükümetten izin almışlar ve belli yaşam standartlarının devamını sağlamışlardır. Sanatçılar burjuva sistemi dışında yeni bir sanatçı tipi oluşturmak amacıyla ‘kültürel militan’ olarak adlandırdıkları sosyal aktörler olarak çalışmalarında politik işlevde kanal kurmuşlardır. Primera Plana ve Confirmado gibi dergiler avangard sanatçıları ve onların etraflarındaki sosyal miti destekler yazılar yayınlıyorlardı. 1966 yılında Roberto Jacoby, Eduardo Costa ve Raul Escari ‘medya sanatı’ üzerine yeni bir bakış geliştirmek istemişlerdir ve yayınlarıyla vicdanı manipüle eden medyayı hem eleştirmiş hem de sanatsal malzeme olarak kullanmışlardır. Oscar ve Veron gibi araştırmacılar bu fikri deneysel manifestolarla desteklemişlerdir.

Tucuman Arde projesi üç aşamada gelişti. Birincisi; belgelerin kaydı ve araştırması ile ilgilidir. Sergi bazlı olan bu projeye Rosario ve Buenos Aires sanatçıları Tucuman’a sosyo- ekonomik uyumsuzluklar hakkında bilgi toplamak için gezi yapmışlardır. Elde edilen sonuçlardan sonra daha büyük bir sanatçı grubu film ve fotoğraf çekmek, görsel kayıtlar toplamak için gelmiştir. Güzel sanatlar üniversitelerinde düzenlenen konferanslarla çalışmalar hakkında bilgilendirme yapılmıştır. Öğrenci liderleriyle ve işçilerle kurulan kontaklarla sosyal yönlerden; çocuk ölümleri, açlık şartları ve okuldan kaçma konuları üzerine duruldu. Fakat hükümet bu duruma el koyarak halkı sanatçılarla iletişim kurmamaya çağırdı hatta birçok yerde film veya fotoğraf çekmek polis tarafından engellendi. Bu durumda sanatçılar, Tucuman üzerine geliştirdikleri program stratejilerini değiştirmek zorunda kaldılar.

İlk olarak Rosario ve Santa Fe sokaklarına üstünde sadece “tucuman” yazan başka açıklaması olmayan kağıtlar asıldı. Daha sonra bir seri “tucuman arde” yazan afişler ve broşürler asıldı ve üniversitelerde dağıtıldı. Hatta bazı sinemalarda film başlamadan önce perdede bu yazı beliriyordu. Bu proje bir anlamda avangard sanat içinde ironik olarak en geniş kamusal alana yayılan sanat olmuştur.

İkinci olarak 1968 yılının Kasım ayında “Tucuman Arde” projesi alışılmadık bir şekilde sergi düzenledi. Sergi mekanının girişi özel bir halı ile kaplandı; üzerinde şeker fabrikasının kurucularının isimleri bulunan halı, ziyaretçilerin üzerinde yürümek zorunda kaldıkları zemine dönüşmüştü. Duvarlar ise Tucuman’da ki son durumları rapor eden gazete küpürleriyle kaplanmıştı. Gösterilen videolarda ise şeker fabrikası çalışanları ve liderlerle yapılan röportajlar vardı. Aynı zamanda ışıklar düzenli aralıklarla açılıp söndürülüyordu. Her iki dakikada değişen ışıklar, iki dakikada bir ölen çocukları sembolize ediyordu. Son olarak dağıtılan şekersiz kahveler şeker fabrikalarının kapatılmasının sonuçlarını ironik olarak hatırlatıyordu. Farklı iş kollarını etkinliklerine çeken bu proje medya vasıtası ile yayılarak etkinlik alanını genişletmişti.

Daha sonra Buenos Aires’te tekrar buna benzer bir sergi düzenlendi. Serginin girişinde “Tucuman bahçesindeki sefaleti ziyaret edin” yazan bir bayrak dalgalanmaktaydı, içeride bu bayrağın asılış aşamaları gösterilmekteydi. Dağıtılan broşürlerde sosyologların Tucuman’ la ilgili eleştirileri ve hükümet politikalarının stratejileri ile ilgili yazılar vardı. Gösterilen videoda ise hükümet getireceği çözümleri anlatıyordu. “Bu değişim sürecinde hiçbir şeker değirmeni çalışanının işini kaybetmeyeceği” üzerine sözleri duyulurken yan tarafta bunun tersini gösteren, polis baskısı ve bastırılan gösteriler hakkında gazete küpürleri sergileniyordu. Fakat on beş gün boyunca sergilenecek olan işler birkaç saat içinde sansürlenerek kapatılmıştı..

Tucuman Arde projesi güncel politikayı sanatın öznesi olarak kullanmıştır. Korunaklı sanatsal alanlardansa kamusal alanları tercih etmişler, kurumlara bağlı olmayan ve kendi ideolojilerini yansıttıkları bir sanat yapmışlardır. En önemli noktaları ise sanatçı olmayan insanlarla, işçilerle ve üniversite öğrencileriyle ortak

projeler gerçekleştirmiş olmalarıdır. Böylece geleneksel sanata karşı kendi disiplinler arası manifestolarıyla kolektif olarak bir duruş sağlamışlardır. Devrim sanatına uygulanan sansür içinde uygun durumları esneklikle yapılandırmışlar ve yeni sanatsal problematikler sunmuşlardır. Tüm bunları aktivist olarak gerçekleştirmişlerdir. Estetik ve politik aksiyonların kendine has sınırlarını zorlamışlardır.

Tucuman Arde grubu yıllarca süren diktatör rejimler yüzünden tekrar bir araya gelememiştir. Ama günümüzde hala yeni projeler ve sanatsal gruplar için önemini korumaktadır. Tucuman Arde hareketinin devamı olarak tanımlayabileceğimiz pek çok aktivist grup 1980 sonrasında eylemler gerçekleştirmişlerdir. Arjantin’de yaşam tarzındaki değişikliklerle oluşan sosyal hareketlere bağlı olarak stratejilerini belirleyen gruplar aktivitelerine halkı da davet etmişlerdir.

23 yaşındaki Leandro İniesta Buenos Aires duvarlarına 2000 yılında yaptığı şablon baskıları (stencil) “Tucuman Hala Yanıyor” fikrini deklare etmiştir. Daha sonra aynı bölgeye sanatsal ve sosyal araştırmacılar ve ekonomistler gelip incelemeler ve röportajlar yapmışlar, konferans ve reklam kampanyaları ile Tucuman’da yaşanan sorunları tartışmışlardır. Devamında bu proje büyüyerek 2001 yılında ‘Arjantin Yanıyor’ ismini almıştır. Yalnızca sanatçılar eleştirmenler, küratörler sanat tarihçileri değil politikacılar da bu terimi kullanmaya başlamıştır.

21 Eylül 1983 yılında Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores ve Guillermo Kexel tarafından sanatsal bir proje başlatılmıştır. Grup, Arjantin’de yaşanan askeri darbeler sonrasında kaybolan otuz bin kişi ile ilgili aktivist bir eylem başlatmıştır. İnsan boyutlarında kesilmiş binlerce karton silüet kamusal alanda, parklara ve sokaklara asılmıştır. Benzer amaçlarla, Buones Aires ‘te GAS-TAR grubu kurulmuştur.¹¹⁸ 1990’ların başlarında sokak performansları yapmaya başlamışlardır. Devamında, “Menem” in idaresinde liberal karşıtı hareket başlatmışlardır. Birçok sanat grubundan oluşan bu yapı, 1960 ve 1970 arası kaybolan çocukları bulmak için insan hakları organizasyonu ile işbirliği yapmıştır. Etcétera Grubu o dönemde hapiste

¹¹⁸ ¹¹⁸ Sonradan adları “Capataco” oldu.

doğan bebeklerle ilgili tiyatral performanslar hazırlamışlardır. TPS Grubu ise yürüttüğü aktivitelerde imajlarını poster, tişört, mendil ve bayrak gibi nesnelere üzerinde kullanarak geniş alanlara yayılmasını sağlamıştır. Benzer şekilde Arde grubu da imajlarını grafiti yöntemiyle şehir duvarlarına uygulamıştır.

2003 Mayıs ayında Brukman adlı kapatılan tekstil fabrikasındaki kadın çalışanları için gösteri düzenlenmiştir. Maquinazo tarafından düzenlenen gösteri de yollara dikiş makinaları konulmuş ve giysiler dikilmiştir. Bu gösteriler de halkın katılımı da sağlanmıştır. Örneğin, “Dolandırılmış Aile” projesi bu katılımlar için iyi bir örnektir. Banka çalışanlarına önceden talep edildiği halde ödemelerin yapılmadığı yaz döneminde, tatile çıkamayan çalışanlar bankaya güneş kremleri sürerek gitmişlerdir. O dönem sosyal yaratıcılık radikal bir süreç içine girmiştir.

Günümüzde bahsettiğimiz grupların çoğu dağılmıştır fakat TPS, ARDE, ARTE gibi gruplar kalıcı olmaya devam etmiştir.

Bu çeşit sanat deneyimlerinde sanat ve sosyal aktivite arasındaki mesafe azalmıştır. Bu aktiviteleri incelerken sanatın nerede başladığını veya bittiğini gözlemek güçtür. Bahsettiğimiz tüm gruplar yeni yaşam koşullarında sanatçı ve sanatçı olmayanlar arasında bir bağ kurmayı amaçlamıştır. Projecto Venus Grubu bu hareketlere, “deneysel topluluk ağı” ismini vermiştir. Bu grupların amacı, toplumun belirlediğinin aksine, yeni kolektif özneyi talep etmektir. Hemen her hafta yapılan gösterilere çeşitli sanat kolektifleri düzenli olarak katılmıştır. Grupların işleyişleri aynı ve tektir. Form seşimleri, dilleri, çalışmaları, ilişkilerin çözümleri, sosyal hareketlerle olan bağları, gerilimler, nosyonlar aynıydı. Belirlenen temel kararlara göre projeler oluşturmak ve tıpkı bir şebekeymiş gibi çalışmaları temel özellikleridir. Bu dönemde sanatçı aynı anda birden çok gruba üye olmuştur. Böylece bireysel sanatçı tipi anonimle yer değişirmiştir.

Arjantin’de görünen sosyal içerikli sanatsal projelerde dikkat edilmesi gereken nokta, sanat pratiği ve politik aktivizm arasındaki dengenin nasıl kurulduğu meselesidir. Tucuman Arde projesinin ilk uygulandığı zamanlarda öğrenci hareketiyle işçi

hareketinin kısa bir süre birliktelik oluşturdukları Fransa'daki 68 Mayıs olayları büyük öneme sahipti. O dönemde ortaya çıkan devrimci teori ve pratikten beslenen bir bünyeydi, günümüze geldiğimizde hem beslenme kaynaklarında hem de yöntemlerde bir değişikliğe gitmek gerekir. Her dönem kendine özgü protesto şekilleri bulmak zorundadır.80'li yıllara geldiğimizde daha çok teorik ve pratik yöntemlerin bir arada yürüdüğünü, entelektüellerin katılımında farklı manevraların işlediğini gözlemleyebiliriz. Örneğin Fransa'nın sol entelektüelleri olan, Foucault, Bourdieu veya Derrida gibi kişiler kendilerini işçi sınıfının müteffikleri olarak görmüşlerdir. Alt sınıfı oluşturan göçmenlerin ve işçilerin sosyal mücadelelerine katılmışlardır.

Benzer şekilde kamusal alanın algılayışında da değişimler görülmüştür. Özellikle Oskar Negt ve Alexander Kluge, öğrenci protestolarının dağılmasına tepki olarak. "Karşıt Kamusal Sanat" adını verdikleri bir kavram geliştirmişlerdir. "Habermas'ın aksine var olan burjuva kamusal alanını 'tüm toplumun yarım yamalak sentezi' olarak görüyorlardı ve bunun politik- öz örgütlenmelere ket vurduğunu düşünüyorlardı. Kamusal alanın toplumsal uzlaşma aracı olduğu düşüncesine karşı çıkarak, insan hakları, ekoloji ve kadın hareketleri gibi yeni oluşan mikro toplulukların çoğunu çatısı altına toplayan 'Proleter halk' kavramını öne sürmüşlerdir"¹¹⁹. Bu sayede günümüzde kamusal alanı rahatlıkla çok parçalı olarak kavrayabiliyoruz ve birbirini besleyen veya karşıt pek çok kamusal alanlar oluşturulabileceği fikri de ortaya çıkmış oluyor. Benzer şekilde internetin görünür kıldığı değişiklikler tek merkez fikrini parçalara ayıran yarı kontrol dışı bir bilgi paylaşımını getirir. Güç merkezlerini parşal, kültürel veya siyasi açıdan ortadan kaldırmıyor; ama onların tek başlarına değil, çoğul olarak var olmalarına sebep oluyor.¹²⁰ 1990'lardan itibaren sıklıkla görünmeye başlayan kamusal sanat projelerinde temel sorun kamusal alanda var olmak yerine kamusal alan söylemini sahneleme tehlikesi taşımasıdır. Aynı problem, politik sanat yaparken üretimlerin

¹¹⁹ age, 284.

¹²⁰ Hannula,age, 175.

politika ve sanat arasında ‘sözde’ bir yerde kalma sorununda da geçerlidir.Yani başka bir değişle, eleştirinin kendisi sanat piyasasında bir ürüne dönüşebilmektedir.

Bireylerin aktif olarak kolektifleşmelerinde farklı etkenler görülmüştür. Örneğin, 1970’lerden beri yeraltı kültürleri ve politika arasında yaşanan yakınlaşma punk kültürünü doğurmuştur. Benzer şekilde Doğu Avrupa ülkeleri de bu durumdan etkilenmiştir Fakat bu birlikteliklerin politik bir programı olmadığı için somut etkileri görülmemiştir. Alt kültür teknikleri, yıkıcılık, görüş ayrılığı, onaylama veya yeni bağlamaştırma şeklinde sembolik değerler üretmiştir.

Babias’a göre kültürel ve politik direnişin birlikte ilerlemesi ve birbirine güç vermesi için üç aktif hareket biçimi vardır. “Bunların birincisi sanat tarzı olarak aktivizm, ikincisi sanatçılar ve aktivistler arasındaki işbirliği, ve üçüncüsü de aktivist manifesto olarak sanattır.”¹²¹. Buna ulaşabilmek şık burjuvazi yöntemleriyle değil sanatı sosyal bir eylem olarak algılanması ile mümkündür. Böylece hem üretici, hem de temsilci olarak katıldıkları bir program yürütebilirler.

Küreselleşme sürecinde sanatın yeni tip kültürel ve ideolojik rolleri üstelenmek, eleştirmek ve değiştirmek üzere sanatçıların ve aktivistlerin bir duruş sergilemesi gerekmektedir. Sadece bienallerin, fuarların ve kongrelerin tekelinde kalmayan sanat üretiminin bir parçası olan modellere ihtiyaç vardır.

4.6. Eser Üretimi Üzerinden Ortaklık

Eser üzerinden ortaklık, çok eskiden beri bildiğimiz bir uygulamadır. Sanat tarihinde usta- çırak üzerinden gelişen öğrenim sürecinde pek çok resim ve heykel ortak üretimle yapılmıştır. Fakat eserler, tek bir sanatçının ismiyle anılmıştır. Bir eser yaratırken ortaklık, bilen kişinin diğerine öğretmesi şeklinde değil, fikirlerin paylaşıldığı, birlikte kararların alındığı ve bitirme aşamasının ortak kararlarla verildiği bir yapıdır. Süreç içinde etkileşimle yaratılan ortak bir dilin ürünüdür.

17. yüzyılda görünen sanat üretimi ortaklaşa üretim ve işbirliği yaratıcı bireysellik fikrini zedelemiyordu. Tek bir sanat eseri pek çok kişiyle birlikte yapılıyordu. Fakat,

¹²¹ Babias, *age*, 288.

Rönesans'la birlikte sanat ile zanaat kavramalarının ayrı düşünülmesi, yöntemlerin de ayrılmasına neden oldu. Resim, yazı, seramik ve heykel gibi alanlar daha çok sanatçının yalnız ve kapalı alanlarında gerçekleştirdiği uğraşlar olarak görüldü. Halbuki, üretim aşamaları tek bir yöntem olarak belirlenemez. Kültürel tarih içinde değişen sanatçı tanımlaması, üretim yöntemlerinin de değişmesine yol açmıştır. Bourriaud'a göre tekilik için savaşmakla geçmiş iki yüzyılın üzerine artık çağdaş sanat içinde çoğulluk düşüncesini tekrar gündeme getirmek; bir arada bulunma ve üretme yöntemlerini keşfetmemiz gerekmektedir¹²².

Eser üretimi üzerinde yapılan ortaklık da bunlardan biridir. Gilles Deleuze (Paris, 1925) ve Felix Guattari (Oise,1930) yazdıkları ortak kitaplarla bunun en iyi örneklerinden birini oluştururlar. Post yapısalcı düşüncenin önemli temsilcilerinden olan Deleuze, 1969 yılında psikanalizci ve siyasal eylemci Guattari ile tanışmalarının ardından birlikte derinlikli ve etkili ortak çalışmalara girmişlerdir. 'Fesefe Nedir?', 'Bin Yayla' gibi kitapları bu ortak çalışmanın ürünlerinden biridir. Birlikte, post modern düşüncenin teorik temelleri bakımından yetkin örnekler ortaya koymuşlardır. Her ikisinin de ortak çalışmaları dışında kişisel çalışmaları da bulunmaktadır. Benzer şekilde Antonio Negri (İtalya, 1933) ve Michael Hardt (Amerika,1960) birlikte yazdıkları 'İmparatorluk' kitapları ile küreselleşme çağını her yönüyle irdelemişler ve küreselleşme içinde yaratılacak alternatif önerilerde bulunmuşlardır.

Kavramsal sanatın önemli temsilcilerinden Gilbert ve George ayrıca Kanadalı grup; Art and Lodge görsel sanatlarda ortak üretim yapan önemli gruplardır.

4.6.1. Gilbert ve George

Uluslararası anlamda önemli olan Avangard sanatçı çiftidir. George Passmore İngiltere'de 1942'de, Gilbert Prousch ise 1943 yılında İtalya'da doğmuştur. 1967 yılında İngiltere'de St Martin Sanat Okulu Heykel Bölümü'nde tanıştılar ve o günden itibaren birlikte sanat yapmaya başladılar.

¹²² Bourriaud,age, 65.

Gilbert ve George kendi imajlarını, yaşayışlarını, düşüncelerini ve duygularını sanatların odak noktası olarak kullandılar. Evlerinden yürüme mesafesi uzaklıkta olan Doğu Yakası'ndaki atölyelerinde kurguladıkları videolarda veya fotoğraflarda kullandıkları temalar; kendi yaşamlarından büyük ve ışıltılı Londra'nın tüm zayıflıklarını da barındıran kent yaşamına, seks reklamlarından dini temalara kadar uzanan çeşitliliktedir. Sanat herkes içindir fikriyle kırk yıl boyunca ortak çalışmalar yaptılar. Kendi vücutlarını canlı birer heykel olarak kullandıkları performanslarıyla, 'Yaşayan heykel'(living sculptures) kavramını ortaya attılar. İlk olarak 1966 yılında 'The Singing Sculpture' performanslarıyla ortaya çıkmışlardır. Gilbert ve George masanın üzerinde ayakta dururken, bir yandan Flanagan ve Allen'nin şarkısı 'Underneath the Arches' çalıyordu. Bu performansları savaş öncesi İngiltere ve geleneklerine referans veren bir çalışmadır. Pek çok yerde yaptıkları bu gösteri bazen sekiz saat sürmekteydi. Daha sonra günlük hayat pratiklerinden yola çıktıkları başka performanslar da yapmışlar ve bunları video yöntemi ile yaygınlaştırıp sergilemişlerdir. Fotomontaj tekniği ile kurguladıkları parlak renkli ve siyah kontürlü fotoğraflarında ise kendilerinin ve arkadaşlarının imajlarını, çiçek ve Hristiyan sembollerine birlikte kullandılar. Bazı fotoğraf serilerinde; çıplaklık içeren, cinsel rolü tanımlayan, vücut sıvılarını gösteren kışkırtıcı imajlara yer verdiler. Sosyal hayatın tabu haline getirdiği, din, dışkı, homoseksüellik, müstehcenlik gibi yapıların imajlarını kullanarak günlük hayat pratikleri içinde değişim yaratmayı arzulamışlardır.

Dünya çapında pek çok sergiye katılan çift, 1986 yılında Turner Prize ödülünü almış ve 2005 yılında Venedik Bienal'ine katılmıştır. Gilbert ve George 'yaşayan heykelleri' ve kullandıkları geniş medya çeşitliliğini; performans sanatı, kavramsal sanat ve süreç sanatı bağlamında kendi bünyelerine katarak modernist prensiplere geçişi sağlamışlardır.

4.6.2. Royal Art Lodge

Royal Art Lodge kolektif bir gruptur. 1996 yılında, Michael Dumontier, Marcel Dzama, Neil Farber, Drue Langlois, Jonathan Pylypchuk tarafından Kanada'da kurulmuştur. Adrian Williams, Hollie Dzama ve Myles Langlois gibi arkadaş ve akrabalar hatta Marcel'in 12 yaşındaki kız kardeşi de dahil olmak üzere grup ile çalışmalara katılmıştır. Royal Art Lodge'nın önemi; uzun yıllar boyunca haftada bir Çarşamba akşamları toplanıp küçük boyutlu yazı ile birleştirdikleri çizim ve resim çalışmalarını devam ettirmeleridir. Bu toplantılarda en az üç üye yer alır. İşlerin yapılma tarihleri damgalanır. Yapılma aşamasında birinin başladığı çizim, desen veya yazı diğeri tarafından tamamlanır. İş tamamlandığında sembollerle ayrılır; en iyiler; güneş ışını, iyiler; kalp, üzücü sonuç verenler; yağmur bulutu ve imha edilecek olanlar; kemik sembolleri ile işaretlenir. Tamamlanan işin kararını grup ortak olarak verir. On iki yıldır binlerce çizime sahip olan grup bu çalışmaların çoğunu sergilememiştir (şekil: 5).

Çalışmalarında çeşitli parçalar üzerine çalışırlar ve bu çalışmaların saf ve basit kalitesini korumaya çalışırlar. Grup üyelerinin fikirleri, coşkuları ve genç iyimserlikleri çalışmalarına yansır. Etkilendikleri alanlar ve konuları çok geniş bir alana yayılmıştır; çizgi romanlar, çocuk sanatı, filmler, bilim kurgu, pornografi, Dante, sürrealizm ve fluxus bunlardan başlıca olanlarıdır. Projelerinde teknik olarak sadece resim veya çizim değil video, cd, doldurulmuş bebekler, oyuncaklar, maskeler, müzikal enstrümanlar, fanzinler ve bireysel çalışmalarından seçilen işlere de yer vermişlerdir (şekil: 6).

Royal Art Lodge üyesi olan Dzama ve Pylypchuk kişisel kariyer ile grup çalışmalarını birlikte yürütmektedir. Aralarından Adrian Williams daha sonra gruptan ayrılarak kendi kariyerine devam etmiştir.

Royal Art Lodge ürettikleri karakterler, kullandıkları düşük teknoloji estetik ve tümünü birleştiren dinamik enerjileri ile sürpriz güzellikler içeren çekici bir alan yaratmışlardır.

5. TÜRKİYE’ DE KOLEKTİF SANAT ÜRETİMİ

Türkiye’ de Cumhuriyetin kendisi bir modernlik projesi olarak konumlandırılmıştır. Özü itibariyle modernizm gelenek ile olan tüm bağların koparılıp atılmasını talep etmektedir. Türkiye’de modernleşme süreci, Batı’nın aydınlanma sürecini model olarak; dinden eğitime kadar tüm kurumları ve toplumsal pratikleri şekillendirmeye çalışmıştır. Batılılaşma yönünde ideolojik tercihin etkisiyle şekillenen laik, milliyetçi ve modernleşmiş bir ulus devlet oluşturma yoluna girilmiştir. Türkiye’de Batılılaşma süreci olarak da belirlenmeye çalışılan yenilenme olguları ve biçim alanındaki değişimler merkez olarak Avrupa dünyasının baskın kalıplarına yönelmiştir. Sezer Tansuğ’a göre; “Çağdaşlaşma olgusu bir bakıma, önce aydın kesimlerin beslediği ‘milliyetçilik ülküsü’ nden de hız kazanarak, kendi içindeki kozmopolit öğeleri ayıklamak suretiyle evrensel olana kenetlenen yeni bir sentez meydana getirmektedir. Öte yandan, değişimde rol oynayan yabancı değer sistemlerinin benimsenmesi ve bu sistemlerin aktarılmasına yardımcı ya da aracı olabilecek kozmopolit ve azınlık unsurların görevlendirilmesi, bu sentezin ilginç bir aşamasıdır. İster tarihsel, ister çağdaş dönemlerde olsun sanat alanında yeni bir senteze yönelme zorunluluğu, yabancı ve kozmopolit etkilerle kaynaşıp, özgün ve yeni modeller elde etmenin yolunu açmıştır”¹²³. Tansuğ Batılılaşma süreci için Avrupa’nın sadece kaynak işlevi gördüğünü, çağdaşlaşmanın temel dinamiği olmadığını dile getirmiştir. Levent Çalikoğlu’na göre ise, “Yüzünü Batı’nın toplumsal ve kültürel gelişmişliğine çeviren tüm toplumlar, ister istemez Batı’nın ardında bıraktığı birikimi, eşzamanlı olarak değil artzamanlı olarak takip etmek zorunda kalmaktadır.”¹²⁴. Türkiye bu görüşlere göre, çağdaşlaşmanın temel dinamiği olarak, kültürel ve sanatsal gelişimini Batı’yı takip eder bir modelde geliştirmiştir. Halbuki böylesi bir bakış tek taraflı kalmaktadır.

Batı kültürleri ile kurulmak istenen sentez, zemin farklılıkları yüzünden hep sorunlu olmuştur. Cumhuriyetle birlikte siyasi, ekonomik, kültürel ve toplumsal alanda gözle

¹²³ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı** (İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005), 12.

¹²⁴ Levent Çalikoğlu, “Batı’nın Bedenine Girmeye Çalışan Doğu / Doğu’yu Söyleme Boğan Batı”, **Irwin Sergi Kataloğu**, (İstanbul: Aksanat, 2007), 15.

görülür başarılarla rağmen bazı ciddi çelişkilerin ortaya çıktığı görülmektedir. Emre Berkay'a göre, "Lale Devri, Tanzimat, Islahat, Jön Türkler ve Cumhuriyet'le günümüze gelen çizgide, meselenin özünde, cemiyet olarak topyekun bir değişimi arzulamakla beraber, değişime hakkıyla uyamamanın, hakiki bir senteze varamamanın çok derin izleri görülmektedir"¹²⁵.

Türkiye'de modernleşmenin en önemli problemlerinden biri geleneklerin yok sayılması ve Batılılaşma sürecine keskin bir geçiş yapma isteğidir. Hasan Bülent Kahraman'a göre "Türkiye aydınlanma dönemiyle birlikte, yeni bir dil, yeni bir algılama ve yeni bir bilinç geliştirmek zorunda bırakılmıştır"¹²⁶. Malesef, geliştirilen "Cumhuriyet ideolojisini taşıyacak sınıfsal güçler yeterince oluşturulamamıştır ve bu nedenle devrimsel hareket giderek merkezileşmiş, bürokratikleşmiş ve yukarıdan aşağıya indirilen kararlarla belirlenmeye çalışılmıştır"¹²⁷. Böylece modernlik sivil toplum merkezli bir girişim olarak değil, devlet merkezli bir anlayışıyla şekil bulmuştur. Çalıkoğlu'na göre, "modernleşme, yeri geldiğinde zorla uygulanmak zorunda olunan bir uygarlık seviyesi olmuştur"¹²⁸.

Türkiye'nin modernleşme süreci pek çok dönemden geçerek değişime uğramış ve modernlik üzerine eleştirel yapılar oluşturulmuştur. 1930'larda başlayan merkeziyetçi yönetim anlayışı, 1950'lerde popüler kültür hareketlerine, 1970'lerde ise siyasal düzlemde büyük değişimlere geçiş yapmıştır. Kahraman'a göre, 1980'lerden sonra "Türkiye'de, merkeziyetçi bir anlayışla ele alınan kültürel sorunlar, daha çoğulcu, daha özgürleştirici, daha hoş görülmesiyle değerlendirilmeye ele alınmıştır. Daha önceki dönemin pozitif-monist anlayışına karşılık yeni dönemde anlamın ve gerçeğin tekil değil, çoğul olduğu fark edilmiştir. Aynı şekilde bilimin nesnel değil, öznel olduğu ve daima iktidarla bulunduğu da bu dönemde öğrenilmiş,

¹²⁵ Emre Berkay, "Moderniteden Post moderniteye", <http://www.sizinti.com.tr>. [15.04.2007].

¹²⁶ Hasan Bülent Kahraman, **Modernite, Geç Modernite, Gelenek ve Türkiye: Batı Bilinci, Modernite ve Gelenek Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, (İstanbul: Everest Yayınları, 2002), 30.

¹²⁷ Kahraman, *age*, 45.

¹²⁸ Çalıkoğlu, *age*, 16.

hiyerarşik ve bürokratik olarak tayin edilen ‘doğru’, sorgulanmaya ve kuşkuyla karşılanmaya başlanmıştır”¹²⁹. Kahraman, bu dönem yaşanan değişimin nedenlerinden biri olarak, Türkiye’nin kendisine örnek aldığı soyut bir model olan, Sovyetler birliğinin dağılmasının büyük payı olduğundan bahsetmektedir. Aynı Rus devrimi gibi, Cumhuriyet Türkiye’si de modernizm döneminde içinden doğduğu kültürel birikimini yadsımıştır. Osmanlı kültürünün yadsınması bir yandan geleneklerin de yadsınmasını beraberinde getirmiştir. Böylesi keskin bir geçişle yaşanan batılılaşma süreci aksaklıkların oluşmasına neden olmuştur.

1980’lerden sonra Türkiye’de modernizmin, ‘kendi’yle ‘öteki’ arasındaki zıtlığın ve gerilimin üstüne kurulmuş yapısı eleştirilir hale gelmiştir. Bu dönem, Türkiye gelenek olgusuyla yeniden yüzleşmek zorunda kalmış ve unutulmuş belleği yeniden canlandırılmak istenmiştir. Örneğin Cemal Kafadar, “Modern düşüncenin, sadece modern Batı’nın kendine biçtiği çizgisellik içinde anlaşılabilir bir şey olmadığını” dile getirerek, “16. yüzyıldan bu yana, Osmanlı toplumunun kendi dinamikleriyle, kendi içinden, bir modernleşme serüveni yaşadığını.” belirtmiştir¹³⁰. Kafadar’a göre, “Batılılaşma döneminden çok daha önce 1500’lü yıllardan itibaren, Osmanlı toplumu, dini kimliklerden bağımsız olarak, ortak sosyal, hukukî ve politik yaşamlar kurabilmiştir. Kahvehane, hamam ve çevrelerinde küçük birer meydancık oluşmasına fırsat veren çeşmeleri”, bunlar içinde önemli örnekler olarak ele almıştır¹³¹.

Günümüzde, toplumların kendi modernleşme arayışlarına altyapılar oluşturacak araştırmalar yapılmaktadır. Tepeden inme olarak değerlendirilen modernlik projesi yerine yeni bakış açıları geliştirerek, batı dışı toplumların modernleşme öncesi düşünce yapıları ve modernizme etkileri birlikte değerlendirilmektedir. Örneğin, Nilüfer Göle, ‘Modern Mahrem’ çalışmasında, “tektipleştirici ve kendinden başka gerçek tanımayan modernitenin Batı dışı toplumlarda yarattığı sıkışıklığın çözümü

¹²⁹Kahraman, *age*, 52.

¹³⁰ Cemal Kafadar, “Osmanlı, Modernleşme Serüvenini Kendi Dinamikleriyle 16. Yüzyılda Yaşadı”, http://www.e-perspektif.com/soylesi_goster.php?idx=6 [13.04.2007].

¹³¹ Kafadar, *age*, 2.

için yeni ve Batı dışı modernliklerin gerekli olduğunu öne sürmektedir”¹³². Göle’nin “Batı’ya göre Batılı olmayan eksiktir” tespiti toplumların kendi kimliklerini araştırmasını gerekli kılmakta ve Müslüman kimlik üzerine araştırmalar Türkiye’nin kendi yapısını belirlemesi açısından önemli açılımlar sunmaktadır. Batı’nın araştırma nesnesi olan diğer toplumların siyasi, kültürel, sosyal ve dini yapıları artık kendi kimliklerini kendileri oluşturmak istemektedir. Batı modernitesinden yola çıkarak ele alınan yöntemler yerine, farklı kültürel deneyimleri karşılaştırarak yapılan araştırmalar önem kazanmaktadır. Modern zamanlara ilişkin algılama biçimlerini yenilemek için farklı kültürlerle ait eleştiriler geliştirilmektedir.

Hou Hanru’ya göre; modernizmi yeniden değerlendirmenin çok sayıda ve karmaşık sebepleri vardır; “popülist sınıfların yükselişi, taşranın göçü, ve kentleşmesi, Ortadoğu’da dini bilincin ve etkisinin ‘yeniden doğuş’u ve küreselleşmenin küresel aldatmacası” bunlardan bazılarıdır¹³³.

Çağlar Keyder Türkiye’nin modernleşmesi ile ilgili olarak şöyle der: “Modernleşmenin vaadini hayatın tüm alanlarında yerine getirebilmesi, Aydınlanma’nın özgürleşme ideallerinin gerçekleştirilmesi ve bireysel özerkliğin sağlanabilmesi için tam vatandaşlık haklarının hayata geçirilmesi gerekmektedir.”¹³⁴

Sanat alanında, yeni temsil olanaklarının olduğunun farkındalığı 1990’lı yıllarda yurtdışı ile artan diyaloglarla gelişmiştir. Sanatçılar, kendi tarihlerini inşa etmelerine yol açan alternatif yollar keşfetmişlerdir. Yıllarca toplumun özerk bir azınlığı olarak tarif edilmenin yarattığı eksiklikleri gidermek için gündelik hayat, kamusal alan ve ideolojik motivasyonlar üzerinden hareketle ortak üretim, bağımsız alternatif girişimler keşfedilmiştir. Yirmi yıldır yapılan Uluslararası İstanbul Bienalleri çağdaş sanatın heyecanlı ve yenilikçi çalışmalarını sergilemektedir. Böylece, İstanbul’un

¹³² Nilüfer Göle, “Başörtüsü Son Barikat”, http://www.habersehri.com/haber.php?haber_id=740, [11.04.2007].

¹³³ Hanru, *age*, 16.

¹³⁴ Çağlar Keyder, “Modernlik Projesi Nereye Gidiyor? 1990’larda Türkiye”, *age*, s: 48’den aktaran Hou Hanru, “İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik” makalesi, **10. Uluslararası İstanbul Bienal Katalogu**, (İstanbul: İ.K.S.V, 2007), 16.

kendine özgü gerçeklikleri, gelişen dünyanın geniş bağlamlarıyla iletişim içine girmektedir. Türkiye; bağımsız mekanları, alternatif bağımsız platformları, küratörleri, galerileri ve müzeleri ile çağdaş sanat alanında gündemi yakalayan bir yapıya sahip olmuştur. Bu değişimlerle birlikte Türkiye’li sanatçılar kendilerini Batı karşısında eş bir zaman ve mekan ruhuna ait hissetmeye başlamışlardır.

5.1. Cumhuriyetin Kurulmasından 1950'lere kadar Sanatçı Kolektifleri

Türkiye’de resim sanatının gelişimi gözden geçirildiğinde, tek tek sanatçılardan ziyade grup hareketleriyle yeni atılımlar yapıldığı izlenmektedir. Bu, kısır bir sanat ortamının canlandırılmasında benzer görüşleri paylaşan sanatçıların yarattıkları hareketlerin, bireysel çıkışlarından daha etkili olmasından kaynaklanmaktadır. Türk resim tarihinde grup hareketlerinin meydana gelmesinde genç ve yetenekli sanatçıların Batı ülkelerine gruplar halinde gönderilmelerinin etkili olduğu söylenebilir. Bu sanatçıların çoğu Türkiye’ye dönüşlerinde birlikte sergiler düzenlemiş veya sanat grupları kurmuşlardır. Plastik sanatlar alanında uluslararasılaşma yönünde yürütülen faaliyetlerin ilki 1835 yılında 12 öğrencinin resim eğitimi almak üzere Viyana, Berlin, Paris ve Lüksembourg’a gönderilmesidir. Böylece Batı resim eğitiminden geçen sanatçı kuşaklarının üretmeye başlamasıyla, bir sanat piyasasına yönelik ilk girişimler olan sergiler ilk olarak İstanbul’da bir sanat ortamı yaratmıştır.

Vasıf Kortun’a göre, “Osmanlı’nın son döneminde, modern sanatı yerleştirip yaygınlaştıranlar, izleyenler, üzerine yazanlar 1909’da, II. Abdülhamit’in iktidardan indirilmesi ve II. Meşrutiyet’ten itibaren izlenen Türkleş(tir)me politikalarıyla devre dışı kaldılar. Örneğin Sanayi Nefise’nin neredeyse tüm öğretmen kadrosu bir anda istenilmeyen adam ilan edildi. Zamanın ticaret, alışveriş ve siyaset merkezi Beyoğlu’ndaki sanat ortamı sona erdi. Cumhuriyetin kurulmasının ardından artık ne sanat ve edebiyat ortamının çok zengin olduğu bir Batı-Ermeni rönesansından, ne çağ başındaki şatafatlı salon sergilerinden söz edilebilirdi. Bir anlamda İstanbul, çevresindeki mazbut kentlere benzedi. Kentin, Ermeni, Rum, Levanten azınlıklarının ayrılımlarıyla okuyan-yazan nüfusunu yitirmesi salt sayısal bir yitimden çok ötesini

işaretledi. 1930'larda, kozmopolit İstanbul'un Ankara'ya karşı cezaya durmasının yanısıra, uluslararası boyuttaki ekonomik çöküntü ile kentten köye, merkezden kaçış olgusu birbirine katlandı. O ortamda sanatçılar devletin ideolojik aygıtlarından biri olmak, araçsallaşmak durumundaydılar”¹³⁵.

Plastik sanatlar alanında tüm yatırım ve yenilenme hareketlerinin devletten geldiği ve ulusal sermayenin henüz oluşmadığı bir ortamda kurulan sanatçı birlikleri, batıda gördüğümüz sistemle çatışan avangard bir yapıda olmaktan ziyade, devlet politikalarının destekçisi ve yönlendireni konumundadır. Bu dönemde genel eğilim sanat faaliyetlerine devletin tam katkısı olarak belirginleşmekte, bu doğrultuda hem siyasi, hem de ideolojik boyutlarda bu birlikler ile devlet arasında işbirlikleri görülmektedir.

Cumhuriyet Döneminin ilk sanatçı birliği olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 1929 yılında kurulmuştur. Refik Epikman, Cevat Dereli, Seref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Asir Acudoğlu ve Fahrettin kurucularıdır. Sanat akımlarının çoğalmasını sağlamayı, sanatı yaygınlaştırmayı ve halkın ilgisini sanata çekmeyi amaçlayan birliğin tüzüğünün 15. maddesinde “İdare heyeti tüm faaliyetlerinde hükümete karşı sorumludur” denilmektedir¹³⁶. Birlik, Hükümete, Cumhuriyete ve Atatürk Devrimlerine, bu anlamda çağdaş medeniyet utkusuyla ulusal bir kültür inşa etme yönündeki politikalara tam destek verdiğini belirtmektedir. Müstakiller Birliği kurucularından bazıları daha sonra 1930 yılında Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü kurulmasına yardımcı olmuşlardır. Fakat “bu enstitü ve daha sonra açılan diğer eğitim enstitülerindeki resim bölümleri, gerek hoca, gerek öğrenci kapasitesi yönünden hiçbir zaman Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne ulaşamamıştır”¹³⁷.

¹³⁵ Vasıf Kortun, “Ofsayt Ama Gol” www.ofsaytamagol.blogspot.com [12.04.2008].

¹³⁶ Sezer Tansuğ, “Türk Resim ve Heykel Sanatı”, **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi** .c. 6. (İstanbul: Görsel Yayınları, 1982): 1108-1111.

¹³⁷ Tansuğ. **age**, 171.

1933 yılında, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoglu bir araya gelerek “D Grubu” adını verdikleri yeni bir sanatçı birliği kurmuşlardır. Uzun cemiyet isimlerinden sonra ilk defa olarak bir harf seçerek ismini belirleyen gruptur. Birliğin D grubu adını almasının nedeni, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayii Nefise (Güzel Sanatlar) Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’nden sonra kurulan 4. birlik olmasıdır. Aynı zamanda diğer nedenleri de “D” harfinin, daire ve dikdörtgenin ilk harfi olmasıdır. Bu ressamların üslupları kübist ve inşacı eğilimlere dayanmakla birlikte birbirlerinden farklılık göstermektedir. D Grubu ressamları, Çallı Kusağı’nın rasgele, dağınık renk anlayışına karşı tavır sergileyip, desen, düzen ve kuruluşa önem vererek, daha çok biçimsel bir eğilim ortaya koymuşlardır. Bu özellikleri açısından Müstakiller grubuyla benzerlik gösterirler. Fakat aralarındaki fark, Müstakiller’in sayıca çok olmalarına rağmen yazarlarının az olmasıdır. D grubu’unda hemen hemen hepsi yurt dışına gitmiş ve Fransızca bilen, bu dilde yazan sanatçılardır. Aynı zamanda basın ile iyi ilişkiler kurmuşlardı. Pek çok yönden avantajlıydılar. D grubu, kurulmalarından dağılmalarına kadar geçen süreçte ‘Yaşayan Sanat’ adında dergi çıkartmışlardır.

D Grubunun önemi, figür resminin uzun yıllar sürecek olan modern formunu kurmuş olmalarıdır. Etkileri akademide, 1933’ten 1960’lı yıllara kadar dayanır. Bunda önemli etken, hepsinin Akademi’de öğretim görevlisi ve atölye hocası olmasıdır. Bu anlayış ancak 68 kuşağı sanatçılarının akademi dışında bir üslup arama çabalarıyla değişecektir.

D Grubu’un da ki sanatçıların sayısı zamanla yirmiye kadar çıkmıştır. Grup, hükümet ve devletle uyuşmak üzere bir söylem geliştirmemiş ama inandıkları fütürist (gelecekçi) söylemler CHP’nin kültür ve sanat politikalarıyla uyuşmuştur. Bergson estetiğine bağlı sanatçılar geçmişini bırakıp gelecekle ilgilenmeyi seçmişlerdir. Grup, “harice eser göstermek, Türkiye’de canlı ve Osmanlılıktan kurtulmuş bir sanat çıkışı açmak, teknikte evrenselleşirken, içerikte ulusallaşma” gibi hedeflerin sözcülüğünü

yapmıştır¹³⁸. Bergson' da zamanı an'laştıran, her anı zaman olarak gören, ardışık olmayı reddeden bir zaman anlayışı, Adnan Çoker' göre "Türkiye Cumhuriyetinin zamanı kavrama ve geleceğe hemen eklenme isteğine uyar"¹³⁹. D grubu fütürizmi kendi koşullarına uydurmuştur. Nurullah Berk'in yazılarında çok kere fütürist söylem üzerinde durmuştur ve devlet-sanat ilişkisi üzerine yazılarında özet olarak; 'Bu iş Atatürk veya Ankara resimleriyle olacak bir şey değil, bizim yaptığımız yeni cumhuriyetin yeni sanatıdır' demiştir. ¹⁴⁰ D grubu, İstanbul henüz özel sanat galerilerine sahip olmadığı dönemlerde çeşitli salonlarda sergiler açmış ayrıca 1944 yılında Balkan ve Doğu Avrupa ülkelerinde de sergilere katılmışlardır. 1946 yılında üye sayıları gittikçe artmış ve kurumlar tarafından destek görmeye başlamışlardır. Tansuğ' a göre, " D grubu'nun başarılı çabaları ve resim kültürünü ülkede yaygınlaştıran etkinliklerine karşın, önemli bir çelişkisi vardır. Bu çelişki D grubu sanatçıların eski Yunan mitolojisinden esinlenmeye, eski uygarlıklarla güncel gerçekler arasında hayali bağlar kurmaya yöneltmiştir. Bu yönelişler sanatçıların yerel ve ulusal tarihle ilişkilerini güçlendirme istekleri olarak da yorumlanabilir; fakat bunda aşırı Batı tutkusu yüzünden tam bir başarıya ulaştıkları söylenemez." ¹⁴¹. O dönem yayınlanan 'Ülkü' dergisinden Ali Sami Boyar ise D grubu'nu da içeren eleştirilerinde resim sanatının daha çok "milli mefahirimize tespit edecek inkılabı tarihe nakledecek resimler ve tabloları" yer vermesini istemiştir. Boyar'a göre milli amaçları gerçekleştirebilen bir resmin nitelikçe üstün olması ve ülkeyi temsil etmesi gerekmektedir. Tüm bu tartışmalarla resim alanında bölünmelere neden olan D grubu, getirdiği üslup ile çok uzun süre akademide etkisini sürdürmüş, Avrupa'da yaşanan sanatsal değişimleri Türk halkına kabul ettirmeye çabalamıştır.

Müstakiller ve daha sonra D grubu'nun etkin olduğu dönemlerde akademi içi üretim ve devlet sergileri görülmüştür. 1970'lerden ülkede yaygın bir galeri oluşumu

¹³⁸ Kemal İskender, "Cumhuriyet Türkiye'sinde Sanat ve Estetik", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi** c. 6. (İstanbul: Görsel Yayınları, 1982), 175.

¹³⁹ Zeynep Yasayaman, "Adnan Çoker ile söyleşi", **Sanat Dünyamız**, (İstanbul, Y.K.Y. 2004), 932.

¹⁴⁰ Elif Naci, "Nurullah Berk hakkında", "**İstanbul Dergisi**", s. 53 (İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 2006), 34.

¹⁴¹ Tansuğ, **age**, 183.

olmayışı ve bağımsız galerilerin olmayışı, büyük sergilerin devlet desteği ile yapılması şüphesiz sanat ortamında statik gelişmelere neden olmuştur.

II. Dünya savaşının yaşandığı ve Türkiye'nin ekonomik olarak zorluklar yaşadığı dönemde, Nuri İyem, D grubu'ndan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Nijad Devrim gibi bazı sanatçılar, 28 Mart 1940'da açtıkları Liman Sergisi ile birlikte 'Yeniler Grubu'nu kurmuşlardır. "1940'lı yılların başlangıcında kentin yoksul yaşam kesitlerine, özellikle bir liman kenti olan İstanbul'da yaşam mücadelesini denizde veren insanlara karşı sanatçı çevrelerinde ilgi uyanmıştı"¹⁴². Bu grup, D Grubu'nun aşırı Batı yanlısı biçimciliklerine ve ekolcülüklerine karşı çıkmıştır. Toplumsal yaşamı ve bu yaşamın sorunlarını irdeleyen, halkın sorunlarını, sıkıntılarını, sevinçlerini ve hüznelerini yansıtan bir sanat anlayışını savunmuşlardır. Yeniler grubu 18. yy.'dan beri süre gelen Batı resimini taklit etmekten ziyade toplumsal kaygılardan hareketle kimlik oluşturma kaygısı duymuşlardır. Bu bakımdan bir dönüm noktası olduğu söylenebilir. Yeniler Grubu o güne kadar Türk resim tarihi içinde politik ve siyasal anlamda ilk angajman sayılabilir. "Liman" isimli sergilerinin açılışına üst düzey resmi görevliler, sanatçılar, öğrenciler ve liman işçileri de katılmıştır. Daha sonra da Abidin Dino'un önerisiyle, "kadın" konulu bir sergi düzenlemişlerdir. Ancak, başlangıçta ortak bir anlayış etrafında toplanan bu grupta zamanla farklı eğilimler ortaya çıkmış ve 1951'de dağılmıştır. Grubun dağılması ile birlikte Nuri İyem veya Haşmet Akal'da olduğu gibi çeşitli kişisel üsluplar gelişmiştir. II. Dünya Savaşı'nı izleyen süreçte milliyetçilik, halkın tatmin edilmesi ve popülist girişimlerin ön plana çıktığını vurgulamak gerekir. Ali Artun'un da altını çizdiği gibi "Resmi söylem önce Kübizmi (D Grubu'nu) "batı kültür sentezi" ile kurumsallaştırmış, ardından popülist eğilimleriyle örtüşen Yeniler ile, milliyetçi, popülist ideolojiyi kurumsallaştırmıştır"¹⁴³. Bu dönemdeki resmi popülizm, toplumun görünümünün 1930'ların Avrupa'sı uyarınca yeniden şekillendirilmesi girişimi

¹⁴² age, 227.

¹⁴³ Ali Artun, "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması", **Bilim ve Tarih Dergisi** s:79 (1998): 53.

olarak somutlaşmaktadır. O dönemlerde yapılan resimler milliyetçi etkilerle yapılmıştır fakat hiçbir zaman dinsel tapınma amaçlarına hizmet eden bir yan veya İslam dininin baskısında gelişmemiştir. İslam daha çok, “Türklerin Batı sanatını anlamalarında ‘aracı’ bir rol oynamıştır: ama Türk sanatı özgün sentezci dinamiklerini bu verilere borçludur denemez. Sentezi belirleyen çok yönlü etkenler arasında, İslami ve etnik değer sistemlerinin yeniden özümsemiş olması da rol almaktadır.. Türkiye Batı sanatını örnek alan köklü gidişatı içinde, yerel geçmişiyile ilgili ilişkilerin kurulmasında çoğu kez başarılı olamamıştır”¹⁴⁴. Burada yaşanan bir ikinci sorun da “Türkiye’nin düşünce yaşamı ve sanat konularına yaklaşımının Batı filozof ve estetik bilimcilerinin çevirilerine bağlı kalmasıdır”¹⁴⁵. Ulusal kültürler Batı düşüncesi yanında kendilerini özgün bir biçimde var etmeleri güç olmuştur. Fakat II. Dünya Savaşı’ndan sonra yaşanan dönemde halk kültürüne önem artmıştır.

Nedim Günsür, Mustafa Esirkus, Leyla Gamsız, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yetişen bazı ressamlar 1947 yılında “Onlar Grubu”nu kurmuştur. Bu ressamlardan bazılarının, hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun, leke, çizgi, renk ve benek biçiminde özetlediği resim anlayışından hareketle kendilerine özgü üsluplar geliştirmelerine karşın, yenilik getirmek gibi bir iddiaları olmamıştır.

1950 öncesi süreçte Akademi, dönemin sanatsal söylemini belirleme gücü ve bu alandaki iktidarıyla, sanatçı birliklerinin oluşmasına zemin hazırlayan yegane odaktır. “Yeniler” haricinde tüm birlik ve grupların akademi kadroları içerisinde çıkması, bu özelliğinin hem kanıtı, hem de Akademi’nin sanat üretimindeki biricik konumunun sonucudur. 1919 yılında Almanya’da kurulan Bauhaus okulunu model alan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu 1957-1958 öğretim yılında kurularak, Akademi’nin eksiklerini kapatmaya çalışmış; mimarlık, dekoratif resim, grafik, seramik ve tekstil gibi endüstri alanlarında eğitim vermeye başlamıştır. Akademi’nin üslubundan farklı bir ‘ekol’ geliştirmek istemiştir. Daha sonra bu okul 1982’de isim

¹⁴⁴ Tansuğ, **age**, 231.

¹⁴⁵ **age**, 233.

değiştirerek Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi olmuş ve Marmara Üniversitesine bağlanmıştır.

5.2 1950'lerden 1980'lere Kadar Türkiye'de Görünen Sanatsal Kolektiviteler

Türkiye'de 1945 tarihiyle birlikte çok partili, parlamenter ve özgürlükçü demokratik bir sürece girilmiş, “daha liberal bir Türkiye” söylemi ön plana çıkmıştır. Siyasi bölünmelere rağmen Türkiye daha bağımsız bir gelişme sürecine girmiş ve 20. yüzyılda sanat ve kültür alanında yaşanan ciddi değişim ve dönüşümlere yetişme çabaları hız kazanmıştır. Bu dönemdeki iktidarlar liberalleşme, tarım toplumundan sanayi toplumuna doğru ilerleme, kentleşme ve uluslararası ilişkiler alanında güçlenme yönünde politikalar üretmiştir. Çok partili dönemle birlikte, Türkiye'de sanatın gündemine "non-figüratif", "suretsiz", "soyut" kavramları da girmiştir. 1950 yılında, Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş, Beyoğlu; Asmalımescit Sokağı, S. Önay apartmanının çamaşırhane olarak kullanılan çatı katını atölye olarak kiralamışlardır. Öğrenci gençlere, resim kursları verdikleri bu mekânda, “Tavanarası Ressamları” adlı bir grup oluşturmuşlardır. Bu bağımsız atölye, çoğu değişik alanlarda öğrenimlerini sürdüren ve resmi bu bağımsız atölyede öğrenen; Erdoğan Behnasavi (Behnasov), Baha Çalt, Atıf Hançerlioğlu, Seta Hidiş, Ömer Uluç, Haluk Muradoğlu, Ümit Mildon, Vildan Tatlıgil ve Yılmaz Batıbeki (Atıf Yılmaz) gibi kişilerden oluşmuştu. Akademi ve Akademi yönetimini elinde bulduran D Grubu'nu eski, gelenekçi, kopyacı olarak suçlamışlardır ve alternatif ifade biçimleri aramışlardır.

1950-60'larda uyanan yenilenme istekleri; yerellik, ulusallık ve geleneksel biçimler yerine yeni biçimlere önem vermiştir. Kentleşme, makine ve insan gibi olgulara yönelmişlerdir. En önemlisi de Akademi'nin baskıcı ve geleneksel yapısına alternatif ve eleştirici bir potansiyele sahip bir ortam yaratabilmişlerdir. Tansuğ' da bu konuda “Gerçek biçimsel sanat yaratışlarını yenileyen, gerçek araştırmacı ve özellikle eleştirici kesimde etkinlik sağlayan potansiyel, genellikle kurumlar dışında doğmuştur. Sorunları hiçbir zaman çevre, toplum ve yaşamla bağıntıları cılız olan kalıplaşmış bir

kariyer anlayışı açısından çözüm bulmamıştır” diyerek Akademi’nin kapalı kalmış halinin yetersizliğine değinmiştir¹⁴⁶.

1950 sonrasında Türk resmine önemli etkileri olduğu söylenebilecek grupların varlığından pek söz edilemez. 1960’lı ve 70’li yıllarda sanatçıların çoğunlukla siyasi olayları desteklediklerini ve aydınların devrimci girişimler içerisinde var olduğu görülmüştür. Bu süreç içinde sayı ve etkileri azalmasına rağmen sanatçı birlik ve gruplarının varlıklarını koruduğu görünmüştür. Bu dönem daha çok bireysel eğilimlerde artış gözlenmiştir.

1960 darbesi aydınlar açısından liberal ve demokratik bir ortam doğurmuş, entelektüel dinamizm ve fikir çeşitliliği artmıştır. Bu koşullar her alanda olduğu gibi sanatçıların da örgütlenmesini tetiklemiştir. Bu örgütlenmelerin bir örneği askeri darbeden bir yıl önce 1959’da kurulan fakat darbe sonrasında gelişen ve etkinlik gösteren Yeni Dal grubudur. Toplumsal içerikli bir anlayış sergileyen “Yeni Dal Grubu” dönemin siyasal sıkışıklığı içinde baskı ve soruşturmalara uğramış ve fazlaca etkin olmasına izin verilmemiştir. Yeniler Grubu’ nun toplumsal gerçekçi geleneğinin bir devamı niteliğinde olan ve İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu gibi sanatçıları bir araya getiren grubun 1961 yılında İstanbul Belediye Şehir Galerisi’nde açtığı 2. sergide, resimlerde suç unsurlarının görülmesi üzerine ressamlar kovuşturmaya uğramış, aynı yıl içinde serbest bırakılmışlardır. Grup 1963 yılında dağılmıştır Genelde, 1968 Kuşağı'nın politik olandan çok eleştirel olanla, ulusaldan çok evrensel olanla ilgilendiği görülmektedir. ”Türk resminde açık biçimde politik içerikli resimler, 1970-1980 arasında yaşanan toplumsal çalkantılarının bir sonucu olarak bir tür sosyalist gerçekçilik olarak ortaya çıkmıştır”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ age, 298.

¹⁴⁷ Sanat Tarihi Derneği Yayınları, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür Ve Sanat-Sempozyum Bildirileri** (İstanbul, 2000) 87.

1959'da Devrim Erbil "Soyutçu 7'ler" grubunu kurdu. Daha sonra 1963'te Tülay Tura, Altan Gürman, Devrim Erbil, Adnan Çoker ve Sarkis birlikte "Mavi Grup"u kurdular.

1961 yılında aralarında Cemal Bingöl, İsmail Altınok, Selma Arel, Lütfü Giray gibi sanatçıların olduğu sekiz Ankaralı sanatçı Siyah Kalem grubunu kurmuştur. Kısa sürede dağılan grup sanatçıların dikkat çeken özelliği birbirleriyle herhangi bir ortak noktalarının bulunmaması, ortak bir amaç ya da sanat görüşünü temsil etmemeleridir.

'Akatünvel' grubu ise Tamer Akakıncı, Dr. Süleyman Velioğlu, Belma Artut, Jülide Atılmaz Ünal ve mimar Nafi Çil tarafından kurulmuştur. İsimleri, grubu oluşturan sanatçı isimlerinin kısaltılıp bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Resimlerinde figür soyutlamaları yapmaktaydılar. Dr Süleyman Velioğlu, grubun sanat anlayışını şöyle açıklamaktadır: "Sanat anlayışımız insan varlığı anlayışımızda temellenir. Bize göre insan, inorganik, organik, psşik ve geist kategorileri platformunda birey olarak dünyaya gelmekle beraber, bütünleşmek , toplumsallaşmak zorunda olan tarihsel-kültürel-inançsal- siyasal ve ekonomik oluşum çizgisi içinde bulunan; yaratma süreci ile donatılmış dinamik bir varoluştur"¹⁴⁸

1980'lere kadar kurulan geçen zamanda sanatçıların kolektivite yöntemleri değişmiştir, grup kurmaktansa dernekleşme eğilimleri görünmüştür. Bunlardan belli başlı olanları: 1970 yılında, Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği, Suluboya Ressamlar Grubu, Ankara Kadın Ressamlar Derneği, Altılar Grubu, 1974 yılında Gerçekçiler Grubu, 1975 yılında Görsel Sanatçılar Derneği, 1976 yılında Türkiye Muharipler derneği Plastik Sanatlar Kolu' dur.¹⁴⁹

Çağdaş sanatın Türkiye'de ilk çıkışını, 1975 yılında Şükrü Aysan, Serhat Kiraz ve Ahmet Öktem öncülüğünde kurulan "Sanat Tanım Topluluğu" yapmıştır. Modern endüstri çağı içinde Türkiye'de sanat ve teknoloji birlikteliği geç bir dönemde ortaya

¹⁴⁸ age, 83.

¹⁴⁹ Tansuğ, age,356.

çıkmıştır. Tansuğ'a göre, " Endüstri devrimini tüm safhaları ile geçirmemiş ülkemiz, sanatın teknolojik çağdaki sorunları ile de karşılaşmamıştır. Ne kinetik sanat devresini geçirdik, ne de bugünün eğilimi olan organik çevre ile ilişkili yaratımlar var. Teknolojiyi yalnızca olumlu bir gelişme olarak algılıyoruz, tehlikelerin farkında değiliz." şeklinde açıkladığı sanatsal durum güncel olanı yakalayamamış durumdadır. Kamusal alanın yalnızca yeşil alanlara ve meydanlara kurulmuş heykeller olarak algılandığı, mimari çözümlerin süsleme olarak kaldığı bir süreç içinde sanatsal gelişim 'Sanat Tanım Topluluğu' ile hız kazanmıştır. Bu süreçte hazır nesne, video, metin, yerleştirme gibi yeni araçlar sanat ortamına girmiş ve sanat çerçevesinde sanatın aldığı yön ve işlevinin sorgulandığı bir düzlem doğmuştur. Mekan – uzam ve zaman kavramlarının sanat eserini oluştururken temel alındığı kavramsal işler üretilmeye başlanmıştır. Sanat Tanım Topluluğu bu doğrultuda salt sanat nesneleri üretmek yerine, sanatın sınırlarını ve işlevini sorgulamıştır.¹⁵⁰ Topluluk 1979 yılından itibaren haftalık toplantılar düzenlemeye başlamıştır. Türkiye'nin değişen sosyo-ekonomik ve kültürel koşulları içinde; metropolleşmenin, göçün ve nüfus artışının yaşandığı kentlerde insan olgusu üzerinde yeni bir algılayış gelişmekteydi. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1977' den itibaren iki yılda bir düzenlenmeye başladığı Yeni Eğilimler sergileri de çağdaşlaşma yolunda atılan önemli adımlardır. Deneysel çalışmaları destekleyen ve ödüllendiren bu sergiler sayesinde sanatsal üretimde her türlü teknik ve malzeme kullanılmaya başlanmıştır. Kavramsal anlamda yeni açılımlara neden olmuştur. Eserlerin içeriklerinde, insanın doğal ve kentsel yaşam çevresiyle olan ilişkileri irdelenmiştir. Teknik anlamda tuvalin sınırları zorlanmış ve belli bir obje dizisine resimsel anlamlar katılmıştır.

5.3 1980'den Günümüze Türkiye'de Görünen Sanatsal Kolektiviteler

1980'ler ulusal olduğu kadar uluslararası ortam için de önemli dönüşümlerin yaşandığı bir sürece işaret etmektedir. Tüketim ekonomisinin ön plana geçerek belirleyici güç olduğu, iletişim ağının ve sermayenin küresel, çokuluslu ve merkezsizleşen bir yapıya büründüğü bu süreçte, dünya sanatçıları ve sanat ortamları

¹⁵⁰ Tansuğ, Sezer, "Çağdaş Türk Sanatı", Remzi Kitabevi, İstanbul, Mayıs 2003, s.356-358

arasında da iletişim ve alışverişin arttığı, farklılıkları bir araya getiren büyük projelerin hayata geçirildiği görülmektedir. Türkiye, ilk kez bu süreçte yurt dışında yaşanan gelişmelerle eşzamanlı bir etkileşime geçmiştir. İletişim olanaklarının da artmasıyla küresel ritmi yakalayarak çağdaş sanat üreten sanatçılar, 20. yüzyıl başında Batılı öncü sanatçılarla ortak bir yazgıyı da paylaşmıştır.

Erden Kosova'ya göre “Seksenli yıllarla başlayan neo-liberal düzenlemelerin dış dünya ile bağlantıya geçebilmeyi kolaylaştırabildiği söylenebilir. Sanatçıların kuramsal açılımları belki de yurda giren yabancı yayınların, kaynakların artmasıyla ilgili olduğu söylenebilir. Ama tabii ki ekonomik büyüme, hesapsız bir dış borçlanma, elde olan sosyal güvenlik sistemlerin deregülasyonu ve üstüste yaşanan krizler pahasına yaratılmıştır. bu yoksunluk durumu, cepten çıkarılan paralarla yapılan işlere, bütçesiz biçimde gerçekleştirilen sergilere yansdı ama belki de İstanbul'da ortaya çıkan enerjiyi koşullayan bu durumu”¹⁵¹.

Çağdaş sanatın Türkiye içinde yer bulması zorlu bir süreç içinde gerçekleşmiştir. Bunun nedenlerinden biri de sanat piyasasının, çağdaş sanat eserleri yerine hala modern pentüre ilgi duymasındır. Türkiye'de güncel sanat pratiğinin, kavramsallaşmaya yönelen görsel kültür üretimlerinin son on yıldaki gelişimi uzun süren çabalar sonucunda ortaya konmuştur. Erden Kosova'ya göre, “Bu yönde daha önceki dönemlerde gösterilen uğraşlar, yalıtılmışlığa rağmen sürdürülmüş olan kararlık ve cesareti miras alan yapı, doksanlı yılların sonlarına doğru kendini yaratıcı bir şekilde varedebilmiştir”¹⁵². Yeniden yapılaşmaya başlayan sanat ortamı içinde özellikle İstanbul, bir çekim merkezi haline gelmiştir. 1990'lı yıllardan itibaren İstanbul'da sanat ortamı belirgin bir değişim içine girmiştir. 1980 sonrası Akademi öğrencileri arasında kısa süreli kolektif gruplar oluşmuştur. Daha sonra farklı alanlardan bir araya gelen, alternatif yapılara sahip ve uzun soluklu kolektif yapılar ortaya çıkmıştır.

¹⁵¹ Kortun, age, 2.

¹⁵² Age.:12

5.3.1 Akademiye 1980 sonrası oluşan gruplar: Foseptik, Yeşiller, E Grubu, Barbarart

1980 darbesini takip eden dönem, siyasal ve ekonomik çalkantılar tarafından belirlenmiş, bu da sanat alanına genel bir durgunluk olarak yansımıştır. Bu süreçte kişisel girişimlerle kentin elit kesimlerinde 1970'lerin ortalarından itibaren birbiri ardına açılan ve devlet himayesinde olmayan çağdaş sanat merkezi ve özel galerilerin ön plana çıktığı görülmektedir.

1980'lerin başlarında sanat gruplarında bir azalma görünür. 1980 ile 1990'ların ortalarına kadar geçen süreçte, sanatçıları bir araya getiren ve örgütleyen sergi ve etkinliklerin haricinde, sanat alanında grup ya da birlik benzeri çıkışlar çok etkin olmamıştır. Bunu doğuran etmenlerden biri, hiç kuşkusuz 1980 darbesinin Türkiye'deki sadece plastik sanatçılar değil, düşünce ve sanat üreten tüm aydınlar üzerinde yarattığı baskıdır. Dönemin tanıkları, askeri müdahalenin doğurduğu baskı ortamında, özellikle örgütlenmenin yönetim tarafından ciddi bir tehdit olarak algılandığı bir süreci yaşamıştır. Akademi öğrencileri arasından çıkan ve deneysel sanat eylemlerini gerçekleştiren gruplar, döneminin tüm bu etkileriyle lidersizleşmiş, söylem dayatmayan, iktidar kavgası gütmeyen gruplardır. Ve sivil kültürel örgütlenme içerisinde kendi döneminin çekirdek görevini üstlenmiştir. Buna paralel olarak Akademi'den Üniversite'ye geçiş sürecinde, farklı dallardaki sanat öğrencileri, özellikle 80'lerin ortalarından itibaren yatay örgütlenmeler içerisinde oluşturdukları kısa ömürlü gruplarla, sanat eylemleri gerçekleştirdiler. Bunlar içerisinde Barbart, E Grubu, Foseptik Doğa Korumacıları, Yeşil Sanatçılar, Akadeğilmi, Grup 9 gibi grupları sayabiliriz.

1980 döneminde akademi özerk yapısını korumaya çalışmıştır. O dönem siyasal hareket yetmişlerde görüldüğü gibi üniversite de değil, lisede yaşanıyor ve akademiye gelindiğinde fikirler daha çok sanatsal ifadeye dönüşüyordu.¹⁵³

¹⁵³ Caner Karavit, **Akadeğilmi** (İstanbul, Stüdyo İmge Yayıncılık seri:20, 2002),19.

O dönem kurulan gruplardan E Grubunu ele alırsak yaşanan değişimi daha net görebiliriz.E grubu kendilerini deneysel bir sanat grubu olarak tanımlar. 1980 ve 1990 yılları arasında akademide yaşanan değişimlerin analizlerini yaparak kendi konularını belirlemişlerdir. Türk sanatının kimlik araştırmasında oryantalist bir bakıştan ziyade ulusal bir bakışı tercih eder bir tavır sergilemişlerdir. Böylece taklitçi bir üsluptan ziyade devrimci ve yaratıcı bir amaç edindiklerini belirtirler. Toplumculuğu, sanat ürününün biçiminde değil, üretimin bizzat kolektivitesinde ararlar. Yani bireysel üretimlerin sentezlendiği kolektif üretime vurgu yaparlar aynı zamanda politik gündeme olan müdahaleyi oluşturdukları üretim pratikleri ile gerçekleştirirler.

Aynı dönem akademide oluşan diğer grupları üretimlerine göre sıralarsa; Performans, video, fotoğraf ve resim çalışmaları üzerine yoğunlaşan; ‘The Palto Grubu’(1983-87), ‘Barbarat’(1989-90), ‘Grup 9’(1984), ‘Foseptik Grubu’(1985-86), tiyatro ve mim üzerine çalışan ‘Mim tiyatrosu’(1984-86) ve ‘Akadeğilmi’ (1983-?) ; son olarak da yeşil politikaya olan yakınlıkları ile ‘Yeşil’(1989-?) ve ‘Doğa korumacıları’(1987-?) grupları görülmüştür

1980 dönemi ile birlikte, Akademi yerine Mimar Sinan Üniversitesi ismi kullanılmaya başlandı. Şu anda Hafriyat grubundan ve M.S.Ü’de seksen dönemi öğrenci olan Hakan Gürsoytrak’a göre “eğitimin Y.Ö.K’ le merkezileşmesi ve okulda güncel politikalara uygun Atatürk resimlerinin yapılmaya başlanması aynı zamanlara denk gelmiştir.Romatizme bağlı bir kimlik sorunu görünmeye başlandı. Öncü sanat, kendine okulun dışında bir alan bulamadı ve kontrollü bir biçimde akademi de sınırlı kaldı. Örneğin o dönem Adnan Çoker ve Altan Gürman’ın yaptıkları performanslar okul içinde aktiviteler olarak kısıtlı kaldı. 1980 sonrası yaşanan tartışmalar; figuratif- soyut veya politik- apolitik veya sosyal- yüzeysel(bireysel) konuları üzerineydi ve derinliksiz tartışmalardı. Gruplar arası farklar belirsizleşmişti. Özal dönemi artan galeri sayısı ve yer kapma telaşı, tuval dışı

malzemeye olan ilgide artış ve kızlarda Matisse olan, erkekler de ise Bacon'a olan hayranlıklar o dönemin belirleyici özellikleriydi.”¹⁵⁴.

O dönem kurulan grupların yapısında bireysel üretimlerin sentezlendiği kolektif bir üretime vurgu yapılmıştır. “Türk sanatının kimlik araştırmasında ise oryantalist bir bakıştan ziyade ulusal bir bakışı tercih etmişlerdir ve politik gündeme olan müdahaleyi kendi üretim yöntemleriyle gerçekleştirmişlerdir”¹⁵⁵. Yine de o dönemin akademide yaşanan grup kurma isteklerinin bir iki yılı geçmeyen kısa süreli geçici hevesler olarak kaldığını söylenebilir.

1990'lara gelindiğinde Türkiye'de çağdaş sanat alanında kurumsallaşmaların giderek arttığı, bunun yanında yeni bir mesleki alan olarak sanat operatörleri, sergi düzenleyicileri ve küratörlerin faaliyetleriyle varlık gösterdiği bir dönem başlamıştır. Sermaye grupları birbiri ardına kendi kültür-sanat merkezlerini açarak, çağdaş sanat alanında varlık göstermeye başlamış ve sanat aktörleriyle sanatçılar açısından yeni kurumsal odaklar ve altyapılar oluşturmuştur. Konseptli/kavramlı/temalı sergiler yaygınlık kazanırken, sanatın diğer disiplinlere (sosyoloji, felsefe) olduğu kadar, siyaset alanıyla da etkileşime yöneldiği bir sürece girilmiştir.

5.3.2 Hafriyat

Doksanlı yılların en önemli gruplarından biri yine akademi çıkışlı Hafriyat Grubu'dur. Hakan Gürsoytrak, Antonio Cosentino, Charlie, Murat Akagündüz, [Extramücadele](#), Tan Cemal Genç, Caner Karavit, [İrfan Önürmen](#), Eyüp Öz, Mustafa Pancar, [Yavuz Tanyeli](#), Nalan Yırtmaç'tan oluşan özerk, sivil bir grup hareketi olarak başlamışlardır. Hafriyat Grubu 1996 yılından bu yana bağımsız bir girişim olarak etkinliklerini sürdüren, genel kavramını kentten ve imgenin çevreselliğinden alan yerel ve sivil bir sanat hareketidir.

İlk sergisini Kare Sanat Galerisi'nde, ikincisini yine aynı yıl Passion Sanat Galerisi'nde, üçüncüsünü ise 1997 yılında AKM'de açan Hafriyat, sergilediği

¹⁵⁴ age, 22.

¹⁵⁵ age, 25.

tutarlılık ve üretkenlikle dönemin sanat tarihçi, küratör ve eleştirmenleri tarafından coşkuyla karşılanmıştır. Haşim Nur Gürel, “Hafriyatçılar! 1,2,3... Derken... Nihayet! “Özgün ve Diri bir Çıkış!” başlığıyla Genç Sanat’a yazdığı 1997 tarihli yazıda şöyle demektedir: “Çağdaş plastik sanatlar alanımızda son on yılın anlamsız sınıflandırmalarından ve kırıcı tartışmalarından sonra, asıl ele alınması gereken sorunları ve olguları plastik değerler içerisinde özgün kimlikleri ve görsel dilleri ile toplumlarına işaret eden, resimselleştiren ve nesneleştiren bu genç sanatçıların son yılların en önemli grup hareketini gerçekleştirdiklerini söyleyebiliriz.”¹⁵⁶ Yine aynı sergi kapsamında, Hafriyat sanatçılarının yanı sıra sanat eleştirmeni, sanat tarihçisi ve küratörlerin katıldığı ve Hafriyat’ı konu alan bir sohbet toplantısı gerçekleştirilmiştir. Mustafa Pancar bu söyleşide Hafriyat’ın en önemli özelliğinin “bağımsızlığı” olduğuna, “herhangi bir kurumsal ya da sermaye yapısının etkisi olmaksızın kendiliğinden oluştuğuna” vurgu yapmıştır.¹⁵⁷

Hakan Gürsoytrak’ın ifadesiyle “aynı dertlerden muzdarip ressamaların, heykeltıraşların bir araya geldiği özerk, sivil bir grup hareketi” olan Hafriyat, “Sanat piyasasında birilerine yanaşmadan sergi açılmayacağı tabusunu yıktı ve sanatçıların bir araya gelerek, ortak fikirlerle neler yapabileceğini gösterdi”.¹⁵⁸ Hafriyat’ı oluşturan ressamaların ortak noktaları Emre Zeytinoğlu’nun belirttiği gibi, modernizmin izini süren kent ressamaları olmalarıdır¹⁵⁹; Hafriyat, kent imgeleri aracılığıyla seyirciyle iletişim kurma, sanatın dışladığı konu ve imgelere yönelme, gündelik gerçeklikleri temalaştırma, gündelik olanın göstergeleriyle imgeler oluşturma ve atölyeden sokağa çıkmasıyla kendini bir “alt kültür” hareketi olarak tanımlamaktadır. Ayrıca kapitalist gerçekliğe, kültür endüstrisine, tüketim toplumuna eleştirel ve kuşkucu bir tavırla yaklaşan sanatçılar, politik bir söylemi de paylaşmaktadır.

¹⁵⁶ Nur Gürel, Haşim “Hafriyatçılar! 1,2,3... Derken... Nihayet! Özgün ve Diri bir Çıkış!”, **Genç Sanat Dergisi**, s.40 (1997), 7.

¹⁵⁷ “Hafriyat”, **Arredemento Mimarlık Dergisi**, s. 5 (1998), 126.

¹⁵⁸ Hakan Gürsoytrak, “Hafriyat”, **Hafriyat Sergi katalogu**, (1999),7.

¹⁵⁹ Hafriyat, “Yalan Dünya’da Hafriyat”, www.art-hafriyat.com, [5.04.2008].

İstanbul'da yaşayan sanatçılardan oluşan grup, Türkiye'deki ve İstanbul'daki modernleşme projesinin trajik ve ironik belirtileriyle ilgilenmektedir. Çalışmalarını, bir yandan Batı merkezli evrensel kültürle kesişen, bir yandan da kendi kimlik sorunlarına odaklanan bir yerellik önerisinin olabirliği üzerine geliştirmişlerdir. Hafriyat, alt kültüre ve etrafa dair ifade biçimlerinin imkânlarını araştırır. Çeşitli sanatlar arasındaki sınırları ve hiyerarşik ilişkileri kabul etmeyen grup, sergiler açarak, konuşmalar düzenleyerek ve yayınlar çıkararak on bir yıllık bir dönem geçirmiştir. Bu süreç boyunca 15 grup sergisi hazılamışlar, Birgün Gazetesine üç aylık çizerlik yapmışlar ve kendi yayınevlerinden iki yayın çıkartmışlardır. Kendilerini, “metropol gözlemcileri” olarak tanımlarlar. Kendilerini kent ressamı olarak tanımlayan grup üyeleri kentin imgelerini veya bireysel anılarını üretimlerine taşırlar. Kenti bir dekor gibi görmek ve benimsemekten bahsederler. Sanatçı kişiliğinde izlenen kişi olmak yerine izleyen kişi olmayı tercih ederler. Sanat piyasası ve otosansüre karşı ortak bir tutum sergilerler. Farklı sanatçılarla birlikte çalışmalara açık olan Hafriyat bünyesi 2007 yılının Mayıs ayından beri ‘Hafriyat Karaköy’ adını verdikleri mekanlarında ortak çalışma ve diğer oluşumlara yer açma anlamında yeni bir mekana sahip olmuşlardır. Sanat ortamı içinde, söz söyleme mekanı oluşturacak potansiyele sahip bir yer olarak tasarlamışlardır. Hafriyat Karaköy kurulduğu günden itibaren, “Allah Korkusu”, “Dünyayı Yesen Doymazsın”, Müdahale” gibi sergilerle, sokak sanatçılarından, cinsel kimlik problemlerini ele alan projelere, Hrant Dink cinayetinin hemen ardından kurulan ‘19 Ocak Kolektifi’ gibi grupların sözlerini ortaya koyabildikleri alternatif bir mekan olarak hala yeni projeler üretmektedir (şekil: 7)

5.3.3 Oda Projesi

1997 yılında Özge Açikkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel’ den oluşan grup “Oda Projesi” adı altında İstanbul'da Galata'da kiraladıkları bir apartman dairesinde çalışmalarına başlamışlardır. Ana amaçları, sanat üretiminde, günlük yaşama ve gündelik ilişkilere dikkat çekmektir bunu kamusal alan araştırmaları yaparak gerçekleştirmektedirler. Herkes tarafından paylaşılan günlük yaşamın

konuşmalarından etkilendiler. Oda Projesi'nin, İstanbul'dan, Galata'da bir mahallenin coğrafyasından, dokusundan ve yaşayanlarından etkilenecek ve onlarla etkileşime geçerek, İstanbul sanat ortamının birbirine benzer koşullarından sıkılarak hareketlenen bir oluşum ve bir sanatçı kolektifidir (şekil: 8).

Galata'da 1997-98 tarihleri arasında çocuklarla sokakta boyama atölyeleri gerçekleştiren Oda Projesi, ilk kez 2000 yılında ilk kez "Oda: Bir sergi mekanı" adıyla ilk sanat etkinliklerini gerçekleştirmiştir. 2000 yılının Ocak ayında bir odalarını aynı mahallede oturan komşular, dostlar, sanatçılar, farklı disiplinlerden insanlara açtılar. İlk toplantılarda mekan kullanımı, gücü ve potansiyelleri üzerine araştırmalar yaptılar. "Sanat neden sadece galeri ve müzelerde sergileniyor, paylaşımına açılıyor ve tüketiliyordu? İstanbul gibi bir şehirde sanatçı olmak ne demektir? İzleyici neden hep edilgen kılınıyor, sadece izlemesi bekleniyordu? Kendilerini çoğunlukla tanımlanmış sanat ortamlarında konumlandıran sanatçıları bir mahalleye, o mahallede bir odaya davet edersek ne olurdu? Oda bir sergi mekânı olabilir miydi?" gibi sorularla projelerini şekillendirmeye başlamışlardır¹⁶⁰.

Galata, ülkenin diğer taraflarından gelen göçmenlerin yerleştiği bir bölgedir ve yapılan buluşmalarda çok farklı fikirler bir araya gelmiştir. Geliştirilen fikirlerle daha sonraları sergiler ve farklı aktiviteler gerçekleştirmişlerdir. Buldukları yerdeki insanlarla çalışmalar, çocuklarla ortak projeler, piknikler ve tartışmalar düzenlemişlerdir. Farklı geçmişleri olan insanları projelerine davet etmeleri ile gerçekleştirmek istedikleri çalışmalar, katılımcıların etkisiyle esnek bir şekil almıştır. Aynı şekilde içinde gerçekleştirilen etkinliklere göre mekanları da değişken bir hal almıştır.

2000 yılı boyunca Özge Açıklol, Hale Tenger, Seçil Yersen, Selim Birsal ve Replikas, Serkan Özkaya, Güneş Savaş, Aydan Mürtezoğlu gibi çağdaş sanatçılar, Oda Projesi'nin mekanında misafir olarak projeler gerçekleştirmiştir. 2001 yılında ise Nadi Güler (çocuklarla Komet üzerine resim atölyesi), Eric Gönbrich ("Picnic"

¹⁶⁰ Oda Projesi, "Oda Projesi Nedir?", <http://www.odaprojesi.org/> [5.04.2008].

Projesi), Naz Erayda (Galata'da çocuklarla hoolahoop çevirme) ve Denis Tricol ile müzisyen Fabrice Charles gibi farklı disiplinlerden sanatçıları mekanlarına davet eden Oda Projesi, bir atölye ve çevresindeki semt ile iletişim ve etkileşiminde sanatın işlevi üzerine yoğunlaşmıştır.

Yine aynı yıl, Proje4L Güncel Sanat Müzesi'nin çağrısıyla, müzenin kurulu bulunduğu semt olan Gültepe'de atölye kuran Oda Projesi, burada da semt içerikli projeler geliştirmiş, çocuklara müze turları düzenlemiştir.

2002 yılından itibaren uluslararası sanat ortamında görünür olmaya başlayan Oda Projesi, önceki çalışmalarına benzer bir mantıkla Münih, Riem, Frankfurt ve Venedik'te (50. Venedik Bienali) projeler gerçekleştirdiler. Örneğin; 2003 senesinin Mart ve Nisan aylarında; "Riem projesi"ni 'Kunstprojekte' davetlisi olarak Almanya'da gerçekleştirmişlerdir. Riem'de bir ay yaşayarak Galata'da kurdukları modeli oraya taşımaya çalışmışlardır. Riem'de düzenledikleri toplantı, sergi ve çocuklarla yaptıkları çalışmalarda, özel ve kamu alanlarındaki yaşam dinamiklerinin yeni yollarını araştırmışlardır.

Projelerinde ürettikleri işleri, sanat piyasası içinde satın alınabilir ürünler olarak tasarlamamışlardır. Daha çok geçici birlikteliklerle yaratılan durumlar üzerine gitmişlerdir. Bazen projeleri sadece mahalle sakinleri tarafından takip edilmiş ve kayıtları yapılmıştır. Özel galeriler, banka galerileri ve müzeler dışında bir paylaşım ve çoğaltım alanı oluşturmayı amaçlamışlardır. Kamusal sanatta büyük ölçekli, kalıcı ve kamu destekleriyle yapılmış heykellerin aksine Oda Projesi, hazırladıkları projeleri, süreçleriyle birlikte sosyal heykel olarak adlandırmıştır, bunları; "günlük hayat jestleri ve toplum hafızasının katmanlarından oluşan heykeller" olarak görmüşlerdir. Tasarladıkları heykelleri, geçici ve sürekli yenilenen formlar olarak ele almışlardır. Günlük yaşam alanlarında orada yaşayan insanların dinamiklerini sorgulayan, insanlarla direk diyaloglar kurmaya çabalayan ve yeni fikirler üreten kamusal sanat projeleri öne sürmüşlerdir.

2005 yılında Galata’da yaşanan mutenalaştırma sürecinin sonucu olarak mekanlarından ayrılan Oda projesi bir mekan olmadan da projelerini sürdürmeye devam etmişlerdir. Aynı yıl katıldıkları 9. Uluslararası İstanbul Bienal’i için bir kitap projesi hazırlamışlardır. “Mahalle, Oda, Komşu, Misafir?” başlıklı kitaplarında, çeşitli projeler yoluyla kurmuş oldukları ilişkileri ve durumları kapsayan bir araştırma yapmışlardır. Söyleşi-kitap formatında hazırlanan kitabın başlangıç noktasını, Oda Projesi tarafından ortaya atılan sekiz soru oluşturdu. Kişilerin içinde buldukları mekân ve durumları ile ilişki kurma biçimleri üzerine oluşturulan bu sorular, katılımcılar tarafından verilen cevaplar ve sorular yeni sorularla karşılık bularak kitapta bulunan 154 kişi arasında bir ağ kurulmasını sağlamıştır. Kitabın belkemiğini Oda Projesi’nin soruları, katılımcıların metinsel ya da görsel cevapları, kendi soruları, ve özgeçmişleri oluşturdu. Kitapta kurulan ortak anlatı bir yandan da İstanbul’u anlamak üzere bir yapı kurmuştur. Kenti bir farkındalık alanı olarak gören grup, “Onu kullanmak değil ama uyarlamaya çalışmak, stratejilerini çıkarmak, uygulamak, kaybolmayı, geçici olmayı ve sürekli yeniden üretimi unutmamak, gündelik hayatı takdir etmek... Rol çalmak.” olarak tanımlamıştır.¹⁶¹

“Mekan” sahibi / davetli “misafir” ve “komşu” arasındaki ilişki üzerine yoğunlaştıkları çalışmalarında, bu üçlü ilişkiden çıkan sürecin önemine işaret etmişlerdir. Yaptıkları projelerde, sonucu önceden bilerek değil, projenin gerçekleştirilmesi boyunca kararların alındığı açık bir çalışma modeli öne sürmüşlerdir. Genişleyen veya gerektiğinde daralan bir organizma yapısına sahip olan Oda Projesi’nin mekan deneyimleri, farklı dil olasılıkları ve gündelik hayat dinamiklerini kullanarak stratejiler geliştirir.

Oda Projesi, İstanbul’da, yurtdışında farklı yerlerde, sergilerde, mekânlarda, yayınlarda, radyolarda kendini yaygınlaştırır, değiştirir, dönüştürür.

¹⁶¹ Oda Projesi, “Oda Projesi”, <http://www.iksv.org/bienal/bienal9i>, [5.04.2008].

5.3.4 X-Urban

2000 yılında bir internet girişimi olarak başlayan Xurban bir merkeze bağlı olmaksızın katılımcıların anonim olarak katkıda bulunduğu otonom, politik, sivil bir uzlaşmadır.

New York ve İstanbul’da yerleşmiş bulunan xurban.net, internet üzerinden, çevrimiçi içeriğe sahip mekana özel projelerle, özellikle internette görünür olan işler üretmiştir.

Kolektifin kuruluş manifestosu niteliğinde olan ve Xurban net sitesinde dikkat çekilen ilk madde; “küreselleşmenin bir yalan olduğudur. Küresel olan serbest biçimde dolaşan, ulusal sınırları aşan, nüfuz eden sermayedir, şeklinde açıklanmaktadır. “Liberal” ideoloji, özgürlük değil sermayenin özgürleşmesi amacını taşır. Para özgürleştirir ve geri kalanın tabi olduğu ise her zamanki gibi askeri polis devletidir”¹⁶² şeklinde belirtilmiştir.

Devamında, “Tolstoy’a göre "Hükümet Şiddettir", fakat kurtuluşun çok uluslu şirketlerin inisiyatifinde olduğu düşüncesi ise ağır bir yanılgıdır; Sivil toplum devletin ve kapitalist sponsorluk ağlarının dışında inşa edilmelidir; Kar amacı gütmeyen kurumsallaşmalar tuzaktır; Bağımsız kültür ve kimlik, ancak ticaretten bağımsız olduğu sürece varolabilir; Mülkiyetin görünen yayılımı ve sermayenin hızlı hareketliliği tekelleşmeyi amaçlar. Pazar endeksi varolan üretimle örtüşmez, tıpkı emeğe biçilen her değerın hakkaniyetli olmaması gibi; Küresel kapitalizm, kültürü milliyetçiliği ve bağınazlığı besler”. şeklinde devam eden manifesto, en sonunda; “ister resmi ister sivil olsun, güç yozlaştırır” ve Xurbanite, “özneyi güç gösterisi eylemlerden sıyırmayı amaçlar” diye belirterek noktalarlar”¹⁶³.

Topluluk, sanat yapıtının üretim ve dağıtım yollarının kökten değişmesi gerektiğini öngörmekte, kolektivitesini yaymakta, sanatçı kültürü ve mülkiyet gibi kronik bağımlılıkların teknolojik araçlar ve sanal ilişkiler ile çözülmesine çalışmaktadır. Kamusal alanı yeniden tanımlama, bu bağlamda küresel ekonomi, sosyal ağların

¹⁶² Xurban, “Manifesto”, www.xurban.net [12.03.2008].

¹⁶³ Xurban, *age*, 1.

günümüz kamusal alanını nasıl belirlediği, ayrıca değişik ağ türleri üzerinden bilgi ve mal akışını ele alan internet ya da fiziksel yerleştirme temelli projeler üretmektedir. Xurban, doğu ülkelerinde kapitalizm ve pazar ekonomisinin gelişimi, şehir olgusunun seyri, kentsel çürüme, dijital çağın hızlı imgelerine yönelik gibi konular üzerine yoğunlaşmıştır. Xurban.net başlangıcından beri İstanbul-New York arasındaki veri akışını dönüştürüp internet ortamının merkezi olmayan dolaşımına iade ederken, bu kurguların sanat mekanlarındaki izdüşümlerini de çözmek için çabalar ve de tersinden, galerinin küresel ağ'a bir 'model' olarak nasıl taşınabileceğini araştırır.

Üyelerinden Hakan Topal, dört buçuk yıldır New York'ta yaşamakta ve New Museum'da Medya koordinatörü olarak çalışmaktadır. Grubun diğer bir üyesi olan Güven İncirlioğlu ise 1990 yılından itibaren Bilkent, İstanbul Bilgi ve Yıldız Teknik Üniversitesi'nde öğretim elemanı olarak çalışmıştır. Şu anda ise, İzmir Ekonomi Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümü'nde Doçent olarak tam zamanlı çalışmaktadır. Yurtiçi ve yurtdışında kişisel ve Xurban ile sergiler gerçekleştirmiştir. Bu nedenle şu anda grup New York, İstanbul, Ankara, İzmir, Amsterdam'da konumlanmış durumdadır. Yaptıkları işlerde fotoğraf, video, bilgisayar grafikleri, enstalasyon ve etkileşimli dijital medyayı birleştiren Xurban aynı zamanda yaptıkları işlere ortak imza atmaktadırlar.

Ortak işlerin sanatçıların bireysel kimlik problemlerini ortadan kaldırdığını savunan Xurban, işlerini daha önce Venedik ve İstanbul bienallerinde sergileyip geniş sanat çevrelerinin ilgilerini çekmişlerdir. En son 2007 yazında dünyanın önemli sanat dergilerinden biri olan Flash Art International'da da Political Minimalism üzerine yazılan bir makalede olumlu eleştiriler almışlardır. Şu anda İstanbul'da Artist in Residence ve Lab projeleri üzerine çalışmaktadırlar.

5.3.5. İletişim ve Yeni Teknolojiler Temelli Örgütlenmeler

İletişim ve yeni teknoloji kaynaklı olan, Techne, Aralık 2003 tarihinde Ekmel Ertan, Aylin Kalem ve Özlem Alkış tarafından kurulmuş, yeni teknolojilerin sanatsal üretim

alanında uygulamasını araştıran bir geniş tabanlı bir platformdur. Uluslararası sanatçıları, araştırmacıları ve teknisyenleri bir araya getiren bir network oluşturmayı ve aynı alanda çalışan diğer organizasyon ortaklıklarıyla İstanbul'da, modern sanat alanında, doğuya uzanan yerel bir kaynak oluşturmayı hedefler. Yeni teknolojilerin kamusal ve sanatsal alanlarda halk/seyirci kesimini fiziksel olarak katılıma teşvik eden yapısını araştırmaya ve uygulamaya yöneliktir. İnsanları etkileşime ve katılım yoluyla yaratım sürecine dahil edecek yöntemleri geliştirerek “deneyim tasarımları” gerçekleştirmeyi hedeflemişlerdir. Amaçları, insanların gündelik yaşamda kullandıkları araçların ve arayüzlerin farkındalığını ve bilinçlilik düzeyini, sanat ve tasarımın hayal gücünü kullanarak arttırmaktır.

Techne, kurulduğu zaman dört temel alanda çalışmalarını sürdürmeyi hedeflemiştir. İiki ‘Technelab’ adını verdikleri, labratuar, ikincisi, ‘Techneform’ adında eğitim üzerine belirlenen alan, üçüncüsü, ‘Techneoyun’ adında sanatsal üretimlerin gerçekleştirildiği alan ve sonuncu olarak, ‘Techneyapım’ adını verdikleri yapımların gerçekleştirildiği ve Ulusal İstanbul Dijital Performans Platformu’dur.

Techne, genel başlık olarak kendini “dijital performans platformu” olarak tanımlamaktadır. Organizasyonunun resmi bir statüsü yoktur. Kurulduğu günden bugüne kadar 4 sanatsal etkinlik, bunun yanı sıra beden kullanımı, performans ve yeni teknolojiler alanında deneysel atölye çalışmaları gerçekleştirmiştir.

Techne 06, ise Techne’nin 17-22 Nisan 2006 tarihleri arasında Tütün Deposu’nda gerçekleştirdiği uluslararası dijital performans platformu çalışmasının ilk aşamasıydı ve “Algının Tasarımı” başlığını taşıyordu. Etkinliğin amacı, algı tasarımının temel problematiklerinin neler olduğu; aynı doğrultuda, bedenin genişletilmesi ile yeni algı süreçlerinin nasıl ortaya çıktığı; yeni teknolojilerin öznenin kendini algılayışındaki etkisi ne olduğu ve algının tasarımında, etkileşimin rolü nedir sorularına cevaplar aramaktı. Devamında da tüm bu sorular eşliğinde algının, değişik kültürlerde nasıl oluştuğu üzerine araştırmalar yapmışlardır.

Techne'nin oluşturmayı planladığı bu platform, bir taraftan “dijital performans” alanını İstanbul'a tanıtmaya çalışırken, diğer taraftan da Avrupa'da bir sanatsal işbirliği ağı oluşturmayı amaçlıyordu. Projenin sanatsal üretimlerin paylaşılacağı, bilgi ve fikirlerin dolaşıma sokulacağı bir tartışma ve etkileşim platformu olarak işleme amaç edinilmiştir. Techne'den sonra BoDig ve Amber adında iki oluşum kurulmuştur. Bodig, 2007 yılında Aylin Kalem ve Beliz Demircioğlu tarafından disiplinler arası bir platform olarak kurulmuştur. Gruplarının isimlerini, dijital beden kelimelerinin ingilizce karşılıklarından oluşturmuşlardır. Özellikle dijital performans üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmışlar ve uluslararası alanda işbirliklerine açık bir şekilde çalışmalarını sürdürmektedirler. Amber ise beden ve işlem odaklı sanatsal ifade biçimlerini araştırmayı ve sanat ile teknolojiyi biraraya getirmeyi amaçlayan, İstanbul merkezli bir oluşumdur. Dans, performans, tasarım, müzik, sosyal bilimler, mühendislik gibi çeşitli disiplinlerden gelen sanatçı ve araştırmacılar yeni teknolojilerin dönüştürdüğü global dünyada, teknoloji ve sanat bağlamında yerel bir tartışma ve üretim alanı oluşturmak üzere biraraya gelmiştir. 2007 yılında düzenledikleri amber'07 festivali, genç neslin teknoloji ve sanat algısını değiştirerek, teknoloji kullanımını bir ifade aracı olarak gündelik hayata sokmayı hedeflemiştir. Sahne performansları, etkileşimli enstalasyonlar, atölye çalışmaları ve seminerlerden oluşan programlarında, sanatçılara, teknoloji profesyonellerine (yazılım uzmanı, mühendis vb.), öğrencilere, çocuklara, akademisyenlere ve gündelik hayatlarında teknolojiyi kullanan veya kullanamayan herkese açık bir festival düzenlemişlerdir.

Nomad ise, burada değinilen sanatçı örgütlenmelerinden farklı olarak, bir sanatçı ya da sanatçıların önderliğinde değil, küratör kimliğiyle ön plana çıkan Başak Şenova ve Emre Erkal'ın inisiyatifinde şekillenmektedir. Birçok farklı disiplini kullanarak dijital sanat alanında üretim ve deneyimi amaçlamaktadır. Nomad'ın temelini tasarımcılar, mühendisler, mimarlar, küratörler ve yazarlar oluşturur. Dolayısıyla altyapısı, teknik ve teorik düzeylerde farklı coğrafyalardaki sanatçılarla işbirliği sağlamaya dayalıdır. Nomad, yerel bilgi ve sanatsal üretimlerin, Türkiye ve yurtdışındaki uluslararası projeler aracılığıyla görünür ve ulaşılabilir hale

getirilmesini hedeflemektedir. 2002 yılında 7 kişi tarafından kurulan ve resmi bir statüsü olmayan Nomad, çalışmalarına uluslararası ağ kurma ile başlamıştır. 2006 yılında dernek olmuştur. Nomad, etkinliklerinin finansmanı bağlamında da zaman içinde Avrupa'daki çeşitli vakıf ve fonlarla iyi ilişkiler kurulmuş ve gerçekleştirilen projeler için Avrupa kaynaklı fonlardan faydalanılmış.

Nomad'ın en önemli faaliyet alanlarından birisi, yeni teknolojiler alanında benzer araçları kullanan ya da benzer yaklaşımları paylaşan farklı disiplinlerden (sanatçı, mühendis, mimar vb...) kişi ve kurumları bir araya getiren “şebekeleşme” çalışmalarıdır.

Nomad, TV network, yerel dijital kültür ortamındaki bağlantıları güçlendirmek ve çoğaltmak amacıyla Nomad tarafından başlatılmış uzun soluklu bir projedir. Bu şebeke, Türkiye'de “dijital” kavramı etrafında faaliyet gösteren sanatçı, müzisyen, mimar, tasarımcı, mühendis, kültür operatörü, dergi, inisiyatif, kurum ve paralel kimlikleri bir araya getirmekte ve çeşitli etkinlikler etrafında örgütleyerek görünür kılmaktadır. Bir taraftan dijital kültür alanında yerel bir inisiyatifi örgütlerken, diğer taraftan da yerel üretim, bilgi ve deneyim birikimini uluslararası bağlantılarla donatmaktadır. Nomad, TV network, Siemens-Sanat'ın evsahipliği yaptığı çevrimiçi bir veri bankası da oluşturmuş, yine Siemens-Sanat'ın sergi mekanında 30'un üzerinde yeni medya sergisi, atölye, sunum ve performans gerçekleştirmiştir.

Nomad'ın son girişimi s-network ise, işitsel sanat alanında yerel bir şebeke kurma girişimidir. Bu çerçevede, işitsel sanat alanında üretimde bulunan sanatçı, kurum, üniversite, organizasyon ve inisiyatiflerin katılımında YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Bileşik sanatlar Fakültesi'nin ev sahipliğinde bir kolokyum gerçekleştirilmiştir.

Nomad'ın diğer bir şebeke çalışması ise, The Upgrade!'dir. Bu proje çerçevesinde, Santralİstanbul'da yeni medya sanatçıları, akademisyenleri, küratörleri ve dijital kültürün diğer aktörlerini ayda bir buluşturmayı hedefleyen toplantılar düzenlenmesi

istenmiştir. “Bu toplantılar dizgesiyle, yeni projelerin tanıtılmasına olanak sağlayarak, dijital kültür içinde diyaloglar ve işbirliği olanakları sunması hedeflenmiştir”.¹⁶⁴

Nomad'ın bir diğer önemli etkinliği 2003 yılında ilki, 2005 yılında da MİAM'ın desteğiyle ikincisi gerçekleştirilen “ctrl_alt_del” festivalidir. Etkinlik, Türkiye'de ilk kez yalnızca işitsel sanata eğilen bir festival olarak uluslararası düzeyde ilgi çekmiştir.

Son olarak Nomad kapsamında Başak Şenova, Erhan Muratoğlu ve Emre Erkal tarafından geliştirilen, küratörlüğünü ise yine Başak Şenova'nın üstlendiği 2004-2009 yılları arasında çeşitli etkinliklerle gündeme gelecek olan under.ctrl'dir. Toplumsal düzlemde sistemli bir şekilde hayatlarımıza dahil olan “kontrol mekanizmalarının” arayüzlerini ele alan bir proje serisidir. Otokontrol süreçleri, algı öyküleri, sosyal psikoloji modelleri, iletişim kanalları, teknolojik olgular üzerinden sanat eserleri yoluyla kontrol mekanizmalarını sorgulamayı amaçlamaktadır.

Nomad, dijital kültürün çeşitli boyutlarını ele alan projeleriyle, farklı disiplinlerden insanların iletişime geçerek bir arada üretmelerini sağlayacak bir altyapı oluşturmaktadır. Bunu yaparken de, uluslararası bağlantıları da sağlayan Nomad, tüm bu özellikleriyle Türkiye'de yeni teknolojiler alanında önemli odaklardan biridir.

Günümüzde alternatif sanat girişimleri olan Altı Aylık, Masa, K2, Bas ve Pist gibi birliktelikler, genç, deneysel iş üreten sanatçılara ortak çalışma ve söylem alanları açmaya çalışmaktadırlar. Kurumsal sanat mekanlarına karşı alternatif alanlar, projeler tasarlamaktadırlar. Sanatçı girişimleri, cemiyet ve birlik mantığında bir araya gelip üretim yapmaktan çok farklı gelişmektedir. Bunlar kendi kimliklerini geliştiren, aktivist ve protest, köksüz ve bağımsız, hatta mekânsız, araştırmacı ve deneysel ortaklıklarıdır. Sadece olan biteni betimlemeye izin veren, ama olguları eleştirmeye ve değiştirmeye kalkan sanatçıları marjinalleştiren görüşe karşı dururlar. Bu

¹⁶⁴ Nomad, “Arşiv”, <http://www.nomad-tv.net/upgrade/> [12.03.2008].

ortaklıklar cesurdur, heyecan vericidir ve amaçları her türlü iktidar merkezinin karşısında kendi ayakları üzerinde durabilmeyi başarmaktır. Zor olan ayakta kalmayı başarmak değil, iktidar ve piyasanın her yere nüfuz eden, kucaklayıcı ve çetrefil ilişkiler ağı karşısında kendini konumlandırıp bunu sürdürebilmektir.

1980’li yıllar sonrası Türkiye sanatında kolektif üretimde görünmeye başlayan hareketlenme günümüzde uluslararası olarak güncel sanat alanında üretim yapan grupların çoğalmasıyla kendine yeni alanlar açmaktadır. Bunun başlıca nedeni öncelikle ulusal ve yerel düzeyde, sanatın belli mekansal ve kurumsal ilişki formlarından kurtulmak istemesidir. Özellikle mekansal imkanlar kısıtlıdır, varolan mekanlar da sadece belli etkinliklere odaklı çalışmakta, sanatın üretim ve etkileşim süreçlerindeki ihtiyaçlarını dikkate almamaktadır. Mekan ve etkinliklerin finansmanı bağlamında sanatçı ve sanat aktörlerinin örgütlenmesi oldukça işlevsel bir çözüm olarak belirmektedir.

İkinci olarak ise, uluslararası sanat ortamı açısından örgütlenmenin ve ağlaşmanın kaçınılmaz bir gereklilik olarak belirmesidir. Günümüzde Batı’nın sanat ortamı sistematik bir işleyişe sahip, kurumsallaşmış sanatçı örgütlenmelerinden oluşan bir iletişim ağı olarak işlemektedir. Bu yapıya eklenen Türkiye sanat ortamı da benzer donanımları geliştirmek durumundadır. Bu süreç içinde Batı’nın özellikle 1990’lı yıllardan sonra görünmeye başlayan Türkiye sanatına desteği de önemlidir. Erden Kosova bu desteğin nedenlerini şöyle açıklamaktadır; “Avrupa’nın doksanlı yılların başında Türkiye’deki sanat üretimine olan ilgisizliğinin yerini son yıllarda birbiri ardına dizilen coğrafya sergilerinin almasını sadece Türkiye’de olup biten ile açıklamak zor. Neo-liberalizmin Sovyet Blok’unun çöküşünün ardından yaşadığı zafer sarhoşluğundan rahatsız olan Avrupalı kitlelerin doksanların ortasında ciddi biçimde sosyal demokrat partilere kaydığı, reel komünizm’in çöküş şokunun ertesinde Avrupa entelejensiyasının komün sözcüğünü, yani birliktelik fikrini, yeniden tanımlamaya giriştiği bir zemin var doksanların ikinci yarısında. Ve bunun sanat pratiği üzerinde paradigmatik kaymalar yarattığı söylenebilir; proje-bazlı kolektif çalışmaların yaygınlık kazanması, antropoloji ve kentsel araştırmalar gibi

disiplinlere yaklaşıması, 'ilişkisel estetik' [relational aesthetics] ya da 'saha araştırması' [field work] gibi kavramların ortaya sürülmesinde olduğu gibi.”¹⁶⁵.

Bu süreç içinde iletişim kanallarının çoğalması ve kolay erişilebilir bir yapıya evrilmesi, Türkiye çağdaş sanatının uluslararası sanat ortamına eklenmesi yönünde faaliyetlerin artmasın da etkin olacaktır.

Kolektif üretim ve alternatif yolların çoğalması kaçınılmaz bir süreç olarak karşımızda durmaktadır. Bu nedenle ulusal sınırlar içerisinde çağdaş sanat açısından baktığımızda belirlenmiş direnç noktaları üzerinden geliştirilen kolektif üretim biçimlerinin belirleyici bir dinamik olacağı kuşkusuzdur. Günümüz toplumunda bakış açılarının, öncü yaklaşımların, eleştirel söylemlerin duyulur olmasının, gündem oluşturabilmesinin ve güçlenebilmesinin alternatif koşullarından biri de kolektif oluşumlardır.

¹⁶⁵ Kortun, *age*, 56

6. SONUÇ

Günümüz sanatında görünen kolektif yapılar, günlük hayat ve sanatın birlikteliği üzerine etkin yöntemler sunmaktadır. Sanatçının tarih içinde değişen tanımı ile birlikte incelediğimiz kolektif üretim; sosyal, politik ve kültürel alanların birlikteliği üzerine çözümler üretmiştir. Daha önce belirttiğimiz gibi Rönesans'tan önce anonim bir kimliğe sahip olan sanatçı ve sanat eseri 18. yüzyılda güzel sanatlar olarak özerk bir alana sahip olana kadar zanaatçı ve sanatçılar arasındaki ayrım çok zayıftı. Daha çok anonim işlerin görüldüğü dönemde sanat eserini üretenin kim olduğunu bilmek önemsizdi. Zamanla sanat piyasasının ve izleyicisinin bilinçlenmesi ile sanatçılar o dönem sahip olmadıkları özerkliklerine ve statülerine kavuşmuşlardır. Sınırların netleştiği modernizmle birlikte gelişen sanat piyasası; sanatçıyı izleyiciden daha da uzaklaştırmış ve sanat, günlük hayattan ayrı bir alan olarak algılanmıştır. Modern sanat sistemi içinde yaratıcı işbirliğinden çok bireysel yaratım önem kazanmıştır. Fakat, 1960'larda savaş karşıtı olan grup aktivistleri ve sanatçıların birlikteliği mesafelerde bir kırılmaya neden olmuştur. 1968 öğrenci olayları, Küba'da devrimin yaşanması, kapitalist ve sosyalist ülkelerde yaşanan hareketlenmeler, sanatsal kolektivitelerde politik hatta gerilla taktiklerini model alan yapıların görünmesine neden olmuştur. Spassguerilla, Tucuman Arde veya RAF(Baader-Meinhof) gibi halkla birlikte çalışan kolektiflere rastlanmıştır. Amerika'da ise Rock'n'Roll grubu Grateful Dead San'in LSD deneyimleri, Andy Warhol'un 'Fabrika'sında kolektif film projeleri, WAR (Women Artist in Revolution) gibi ırk ve cinsiyet ayrımlarına karşı feminist ortaklıkların görüldüğü, sanat piyasasını kendi imkanlarıyla oluşturan alternatif bir alt kültür oluşmuştur. Sanatçılar giderek daha açık bir biçimde, işlerinin seyirciler arasında yaratacağı ilişkiler ya da toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine odaklanmışlardır. Bu üretim modeli, sadece ideolojik ve pratik bir zemin değil, yeni formel alanların da ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bu koşullar altında tarih içinde değişen sanatçının yeni kolektif tanımı için, Barthes'in 'Müellifin Ölümü' ve Foucault'un 'Müellif Kimdir?' makaleleri temel kaynak oluşturur. Sanatçının kolektif bir özne olarak kabul edilmesi yeni

kolektivizmi anlamamızda kritik noktadır. Ayrıca, sanatçı, sanat ve izleyici arasındaki mesafelerin yeniden konumlanması sosyal, siyasal ve sanatsal aktivitelerin birbirine olan sınırlarının sorgulanması açısından da çok önemlidir.

Yeni kolektivizmi anlamak için üzerinde durduğumuz örnekler, modernizm sonrası ortaya çıkmış gruplardır. Günümüz sanatsal kolektivitelerine de örnek olmuş grup olan Sitüasyonist Enternasyonel'den başlayarak günümüz kolektiflerine kadar kolektif üretim biçimleri ortak direnç noktalarına göre değerlendirildiğinde; belirlenen stratejilere göre grupların çalışma biçimleri ve üretimlerinin farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Bu değişimlerden en önemlisi grupların söylemlerinde görünen değişimlerdir. İdeolojik olarak sanat akımlarında kullanılan “izm” lerin soğuk savaş sonrasında kullanılmaması ile birlikte, sanat kolektifleri büyük söylemlerden ziyade sosyal, kültürel veya politik konularda minör söylemler geliştirmişlerdir. Sanatsal anlamda uzun bir geçmişe sahip olan kolektif üretim, modernizm sonrası dönemle birlikte değişim geçirmiştir. Sanat içinde kolektivitenin kendisi bir sanatsal çözüm olarak ele alınmaya başlanması önemli bir dönüm noktasıdır. Soğuk savaş sonrası yaşanan modernizmin çözümsüz kalan araştırmaları, yeniden tanımlamalara ihtiyaç duymuştur. 1945 ve 1989 yılları arasında politik olarak kapitalizm ve sosyalizm arasında yaşanan kesin güç ayrımları, Sosyalizmin dağılması ve Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla değişime uğramıştır. Kolektif üretimin yapısı da tüm bu sosyal ve siyasal değişimlerden etkilenmiştir.

Bu bağlamda Türkiye, modernleşme aşamasından, küresel dünyayı yakalayabilme süreci içerisinde sosyal, politik ve kültürel anlamda büyük değişimler geçirmiştir. Bu değişim içinde, modernleşme sürecine olan bakış açıları da değişmiş daha eleştirel bir hal almıştır. Son yıllarda Türkiye'de, Batı bakışlı değerlendirmelerin dışında, kendi modernleşme arayışlarına altyapılar oluşturacak araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. Batı dışı toplumların modernleşme öncesi düşünce yapıları ve modernizme etkileri birlikte değerlendirilmektedir. Sanat alanı da beslendiği kaynaklar açısından değişiklik ve çeşitlilik göstermiştir. Plastik sanatlar alanında kolektif hareketlerin değişimine baktığımızda; 1980'lerden sonra iletişim

kanallarının çoğalması ve kolay erişilebilir bir yapıya evrilmesi, Türkiye çağdaş sanatının uluslararası sanat ortamına eklenmesi yönünde etkili olduğunu görmekteyiz. Özellikle 1990’lardan sonra görünen sanatsal kolektiflerde, yeni kolektivizm modeline benzer özelliklere rastlanmaktadır. Türkiye; bağımsız platformları, küratörleri, galerileri ve müzeleri ile çağdaş sanat alanında gündemi yakalayan bir yapıya sahip olmuştur. Böylece tüm bu sanat piyasasına alternatif oluşturabilecek kolektif yapılarda güç kazanmıştır.

Modernizm sonrası sanatta yaşanan değişimler; yeni kamusal sanat çalışmaları, bağımsız sanatçı birliktelikleri, insanları bir araya getiren kolektif ya da katılımcı sanatsal projeler olarak sıralanabilir. Sanatçının, bu oluşumlar içinde kendini izleyici ile mesafeli bir şekilde uzak tutmadığını tersine birlikte hareket etmeyi form olarak ele alan bir bakışa sahip olduğu görülmektedir.

Bourriaud’a göre günümüzde sanat ve gündelik hayat pratikleri “bir arada bulunma yöntemlerini aşan karşılıklı-eylem yöntemleri” keşfederek daha çok kolektif üretimlerle ortaya konmaktadır¹⁶⁶. Günümüz sanatında, müellif ile izleyici; sanat ile politika ve gündelik hayat arasındaki sınırlar gittikçe belirsizleşmektedir. Müellif ve izleyici arasında zamanla oluşturulmuş hiyerarşi kaybolmaktadır. Yapıt sadece bir deneyim aracına dönüşmekte, kolektif üretim de yeni deneyim alanları açmaktadır. Ortaya konan işlerde, işi ortaya koyandan ziyade etkileri üzerinde durulmaktadır. Etkin iletişim kanalları sayesinde yapıtın üretimindeki kolektif çalışma daha önce hiç mümkün olmadığı kadar gelişmektedir.

Sonuç olarak, sanat alanında politik, sosyal ve kolektif taleplerin yaygınlaşmaya başladığını gözlemliyoruz. Küratör ve yazar olan Charles Esche, 1989’da “komünist bir alternatifin çökmesinden sonra sanatın evvelki rolünden oldukça farklı bir rolü işgal etmeye başladığının” altını çizmektedir¹⁶⁷. Sanat piyasası ve üretimi de bu değişimden ister istemez etkilenmiştir. Bağımsız küratör ve sanat tarihçisi olan Marius Babias ise bu değişimlerin güncel sanat alanına getirdiği tehlikeleri ortaya

¹⁶⁶ Bourriaud, *age*, 65.

¹⁶⁷ Charles Esche, *Mütevazi Öneriler*, çev: Tuğba Doğan (İstanbul: Bağlam yayınları 2005), 74.

koyarak, 1990'larla birlikte yeniden ortaya çıkan politik sanatın ikilikleri üzerinde durmaktadır, “Burjuva temsil sisteminde hapsolmuşken gözle görünen odur ki sanata politik anlamlar yüklenmesi ve politikanın stratejik kullanımı, kültürel sermaye veya modanın ürettiği motivasyonlarla ortaya çıkmaktadır.”¹⁶⁸. Burada sorun global dünyada sisteme karşı ortaya konan radikal motivasyonların yine sistemin içinde kalmasıyla ilgilidir. Agamben'e göre; “Dışarıda kalan şeyler, yasaklanma ya da kapatılma yoluyla değil, hukuk düzeninin geçerliliğinin askıya alınması suretiyle içeriye alınmaktadır”¹⁶⁹. Pek çok sanatçı veya sanat kolektifi sistemi tamamiyle karşısına alacak bir politika izlemeyi tercih etmemektedir. Onun yerine çoğu sanatçı, sistem içinde sınırlı bir radikallikle bunu sürdürmeyi yeterli görmektedir. WHW üyelerinin bu konuya yaklaşımı, sanat alanında ortaya konan işlerde eksiklik hissine karşın acil çözümler bulma şeklindedir. “Her şeyi baş aşağı çevirip, eleştirelilik, direniş ve değişim konusunda köktenci yeni yaklaşımlar benimseyerek bir şeyler yapmanın, iktidar ilişkilerini çürütüp delmenin, bunları baştan tartışıp yeniden kurmanın farklı yollarını bulmaya yönelik acil bir gereksinim”den bahsetmektedirler¹⁷⁰. Globalleşme dönemiyle birlikte; sosyal hareketler, medya ve internetin yaygınlaşması, yeni hayat tarzları ve yeni kültürel politikalarda değişimler yaşanmıştır. Ekonomide de politize durumlar görünmüştür. Yeni kentsel ekonomi için sanat, kültür sanayisini temsil etme konumu yüzünden önemli bir konumdadır. WHW günümüz sanatının konumuyla ilgili olarak şunları belirtir: “Kentlerin kalkınma stratejileri turizmi ve yoğun ritmin hızlı devingenliği ile akışkanlığını ön plana çıkarırken, durmaksızın yükselmekte olan milliyetçi eğilimlerin propagandaya yönelik talepleri kültüre epey temsilci bir rol biçmektedir”¹⁷¹. Böylesi bir sanat ortamında sanatçıların ve eserlerin aynı anda hem ‘yerelliği’, hem de ‘dünyalı oluşu’ aynı anda vurgulaması beklenmektedir. Bu durumda alternatif yollar arayan sanat ortamı, küreselleşme ile beklentileri değişen sanat piyasası içinde eleştirel tarafını

¹⁶⁸ Babias, *age*, 285.

¹⁶⁹ Giorgio Agamben, **Kutsal İnsan, Egemen İktidar ve Çıplak Hayat**, çev: İsmail Türkmen (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), 43.

¹⁷⁰ WHW, “Hepimiz Kendimizi Yetiştiriyoruz”, **10.Uluslararası Bienal Kataloğu**, çev: Nermin Saatçioğlu (İstanbul, İKSV,2007), 562.

¹⁷¹ *age*, 56.

koruması güçleşir. Babias'ın sistem içinde sanatsal eleştirinin 'nereye kadar' gidebileceği ve üretimlerin moda olarak kalma tehlikesi hakkındaki düşünceleri WHW'nin fikirleriyle ortaklık gösterir. Ayrıca, WHW grubu günümüz sanatında kolektif oluşumların genel yapısına bakışı şu şekildedir; "Kolektif oluşumlar, çeşitli nedenlerle yaratılabilir: yerel bağlamdaki özgül bir gereksinime ve duruma tepki olarak, belli bir meraktan dolayı, kendi yazılmamış tarihleri hakkında daha çok şey öğrenme arzusuyla, belli bir muhalefet duygusuyla. Bunların hepsi bir arada da olabilir. Çoğu durumda, dostlukla, ve yüksek düzeyde esneklikle ilk tohumlar atılır. Ama zamanla, kaçınılmaz olarak giderek daha idari bir yapı oluşur, kurumsallaşma başlar; bu yüzden kemikleşme ve içe kapanmadan sakınma amacıyla kasten belli taktikler güdülmesi ve yapının sürekli olarak sorgulanması gerekir. 'Süreklilik istikrar değil, istikrarla dönüşüm arasındaki etkileşimdir' der Paolo Freire. Asıl zorluk, sanat üretiminin farklı biçimlerine ve eleştirel düşünceye var olan sistemler içinde yeni bir alan açmakta ve bu çabayı uzun bir süre boyunca ısrarla sürdürmektedir. Günümüzün konularından biri hiç şüphesiz insanın giderek artan kendi istikrarsız, belirsiz, güvensiz durumuyla nasıl başa çıkacağıdır. Ama bundan da önemlisi, pek çoğumuz için asıl gündemde olan sorun, hem hepimizin 'uluslararası egemen sistem'in parçası olduğumuz gerçeğini kabullenip hem de kendi çökmekte olan toplumsal refah yapılarımızı mızıldanarak vurgulamanın ötesine geçmeyi nasıl becerebileceğimizeyiz"¹⁷².

'Modernizm Sonrası Kolektivizm' kitabının editörlerine göre, "Modernizm sonrası kolektivizm bir geçiş yoludur, pek çok yere çıkış noktasıdır. Kolektivizm, kavramsal sanatı da aşarak modernizm sonrası hareketler için yaratıcı ve zengin bir model olmuştur."¹⁷³ Kolektif üretimler, gelişmekte olan ülkelerin durumları, güç savaşımı, kurumlar, dünya ticaret organizasyonu, ırkçılık, sanat piyasası üzerine eleştirel yaklaşımlar getirmişlerdir. Tarihin kimin tarafından yazıldığını ve nasıl yorumlandığını

¹⁷² age, 568.

¹⁷³ Blake Stimson, Gregory Sholette, **Collectivism After Modernism**, (Amerika, University Of Minnesota Pres,2005), 9.

üzerine sorular sormuşlardır. Böylece Modernizmden doğmuş olan çağdaş kültür içinde çoğulluk düşüncesi tekrar gündeme gelmiştir.

Günümüz sanatında yaşanan sanatsal kolektif üretim biçimlerine, M. Hardt ve A. Negri' nin İmparatorluk kitabında geçen temel kavramlardan biri olan 'çokluk' kavramı alternatif bir model oluşturabilir. Hardt ve Negri'ye göre, çokluk yeni toplumsal yapı ve hayattır. Kitapta belirttikleri 'imparatorluk' kavramı, yeni bir "çokluk toplumu"dur. Çokluk toplumuna, "belirlenmiş sınırların, ulusların, halkların, sınıfların yok olmasıyla geçilir. Uluslar, halklar, sınıflar kendi yapılarının eklemelerinden ve moleküllerinden çözülerek, eklemsiz, konumsuz, bağlantısız yeni bir 'toplumsal izotop' oluşturur. Bu toplumsal model, yeni bir melezleşmeye, kozmopolitleşmeye denk düşer. Çokluk, melezleşmenin ve metamorfozun ürünüdür. Heterojen ve çok boyutludur. Öteki ve her tür farklılığı kendi deltasında toplar, öteki ve farklılık, çokluk içinde erir ve başkalaşır"¹⁷⁴. İmparatorluğun "çokluk toplumu", "sınıflardan sınıfsızlaşmaya giden zorunlu ve nihai bir duraktır."¹⁷⁵.

M. Hardt ve A. Negri'ye göre, 'çokluk', çok anlamlılık, çok katmanlılık ve birliktelik olarak okunur. "Akıl yürütme tarzımız diyalektik olmama ve mutlak anlamda içkin olmayı amaçlamış iki yöntemsel yaklaşıma dayanıyor: Bunlardan ilki, hegemonik dili ve toplumsal yapıları yerinden etmeyi ve bunu yaparak çokluğun yaratıcı ve üretken pratiklerinde yatan alternatif bir ontolojik temeli açığa çıkarmayı hedefleyen eleştirel ve "yapısökümcü" yaklaşımdır. İkincisi ise, öznel üretim süreçlerini etkili bir toplumsal ve politik alternatif, bir yeni kurucu iktidar oluşturma yönünde geliştirmeye çalışan kurucu ve etik-politik yaklaşımdır." ¹⁷⁶. M. Hardt ve A. Negri, İmparatorluk kuramını oluştururken, esasen postmodernizmin / postyapısalcılığın ürettiği kavramları, bilgileri ve söylemleri kullanırlar. Kitap, "karşılıklı olarak birbirini ima eden imparatorluk ve çokluk" kavramlarının etrafında döner¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Hardt, Negri, *age*, 72.

¹⁷⁵ *age*, 19.

¹⁷⁶ *age*, 72.

¹⁷⁷ *age*, 15.

Postmodernizmin “öteki” kavramına karşı bir duruş sergileyerek, “Öteki” ve farklılığı kutsayan teoriler yerine “çokluk” kavramını ortaya atarlar. Öteki kavramını, “Postmodern emperyalizm’in politik enstrümanlarından biri olarak kullanılmaya başlanmıştır.” diyerek reddederler¹⁷⁸. “Çokluk” kavramı onlara göre, biçimsiz, ele avuca gelmez, nesnel gerçekliğe karşılık düşmeyen amorf bir kavramdır. Kitapta çokluğun tam, somut ve açık bir tanımını vermezler. “Birinci olarak, ‘çokluk’, halk değildir, çünkü "halk birlik oluşturan bir nüfusu temsil" eder; ‘çokluk’, "indirgenemez ve çok boyutludur". "İkinci olarak, çokluk kavramı, güruh, kalabalık ve kitleyle de karıştırılmamalıdır. Güruh, kalabalık, kitle gerçekten de çok boyutlu özelliği taşır ama üçü de edilgen öznedir."¹⁷⁹. İmparatorluk yazarlarının ‘çokluk’ tanımı 'tarihin yeni öznesi'dir. Bu yeni “çokluk” kavramından yola çıkarak küreselleşme çağında ki sanatsal kolektivitelerde, sosyal, politik ve kültürel alanlarda ortak birlikteliğin sağlandığı bir modelin yaratılabileceğinden bahsedebiliriz. Kolektif üretimler, resmi olmayan, gündelik bağlarla kurulan yeni deneyim alanları oluşturabilirler. “Toplantılar, buluşmalar, gösteriler, insanların çeşitli şekillerde iş birliği yapması, oyunlar, bayramlar, bir araya gelinen yerler, kısacası karşılaşma biçimlerinin ve ilişki keşfetme biçimlerinin tümü, bugün oldukları gibi ele alınan estetik nesnelere temsil ederler.”¹⁸⁰. Birlikteliğin kendisi sanatsal bir form olarak ele alınır.

Stimson ve Sholette’ye göre, küresel kapitalizmin hegemonik gücü içinde “Yeni kolektivizm, modernist imajlarla, post modernizmin ters imajlarını birlikte barındırarak bir duruş yaratır. Sosyal yaşantının her yerinde ve hiçbir yerinde bu kolektif oluşumlar görünür. Eski Avangard deneyi olan sanat ve hayat birlikteliği konusuna yeniden taze bir bakışla geçişi sağlar”¹⁸¹. Yeni kolektif sanatın günümüzde alternatif alanlar açabilmesi için, sistemin içinden sınırlarını zorlayarak ilerlemesi gerekir. Alternatif alanlar, her zaman olanın zıttı anlamına gelmez, stratejilerle

¹⁷⁸ age, 17.

¹⁷⁹ age, 18.

¹⁸⁰ Bourriaud, age, 90.

¹⁸¹ Stimson, Sholette, age, 13.

belirlenmiş ve sürece yayılmış eleştirel sanat pratiklerine ihtiyaç vardır. Global dünya içinde büyük söylemlerden ziyade küçük jestlerin bir araya gelerek kuvvetlendiği yapılar gerekmektedir.

Günlük hayatın içinden beslenen, dayatmacı politikalara karşı çıkmayı, hayata içeriden ve doğrudan müdahalelerde bulunmayı hedefleyen günümüz sanatında kolektif üretimin yeri çok önemlidir. Günümüz sanatında, tekrar tekrar kendisini sahiplenen ve kuran, kendi kıstaslarını koyabilen, uzlaşma idealini gerektirmeyen alternatif kolektifler yaratmak mümkündür. Global dünya içinde, kendi mekanizmalarıyla ve ticari olmayan amaçlarıyla pazar kapitalizminin veya 'sanat dünyası'nın parçası olan ve sanat alanı için de bir esneklik oluşturan birlikteliklere ihtiyaç vardır.

KAYNAKÇA

- Ada, Serhan. “Sanatta Sosyallik Dönemecinden Sonra Yeni İstikamet?”, **10.Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi**, 2007.
- Agamben, Giorgio. **Kutsal İnsan, Egemen İktidar ve Çıplak Hayat**, İstanbul: Ayrintı Yayınları, çev:İsmail Türkmen, 2001.
- Akay, Ali, “Şimdiki Zamanın Şimdiki Geçmişi Var mıdır?”, **IRWIN Sergi Kataloğu**, (Tüyleri Benzer Olan Kuşlar Beraber Gezerler/ Kürator: Ali Akay ve Levent Çalıköglü), 2007.
- Babias, Marius. “Politikanın Sanat Ortamındaki Stratejik kullanımı Üzerine”, **9. Uluslararası İstanbul Bienali Kitabı**, İstanbul: İ.K.S.V. Yayınları, 2005.
- Barthes, Roland, “The Death Of The Author”,
<http://www.eiu.edu/literary/4950/barthes.htm> [14.12.2003]
- Benjamin, Walter. **Pasajlar**, İstanbul, Y.K.Y yayınları, 2004.
- Berkay, Emre. “Moderniteden Post Moderniteye”, <http://www.sizinti.com.tr>. [15.03.2008]
- Biemann, Ursula. **Kültür. İstanbul’dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi**, Shedhalle Zürich, 1995.
- Bodig. <http://www.bodig.org/> [14.3.2008]
- Boynik, Sezgin. “Situasyonist Hareketin Modern Toplumlara Olan Etkisi”, Yüksek Lisans Tezi, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2003.
- Boudelare, Charles.**Modern Hayatın Ressamı/ 1846 Salonu**, çev: Ali Berkay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003
- Buden, Boris. “Criticism without Crisis: Crisis without Criticism”, **Copyright Artforum Inc**, 2003.
- Bourriaud, Nicolas. **İlişkisel Estetik**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.
- Chadwick, W. **Women, Art and Society**, Singapur: Thames and Hudson, 1994.
- Cockburn, Cynthia. **Mesafeyi Aşmak, Barış Mücadelesinde Kadınlar**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Connell, R.W. **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar - Toplum, Kişi ve Cinsel Politika**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

Connor, Steven. **Postmodernist Kültür**, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1899.

Debord, Guy. **Gösteri Toplumu Ve Yorumlar**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1992.

Degen, Hans-Jürgen. **Anarşizmin Bugünü**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1991.

Edgü, Ferit. "Anonima İmza", **P Dünya Sanatı Dergisi**, İstanbul, 2007.

Esche, Charles, **Mütevazi Öneriler**, İstanbul: Bağlam Yayınları, çev: Tuğba Doğan, 2005

Feher, Ferenc, Agnes Heler. **Doğu Avrupa Devrimleri, Totaliter Toplumlardan Sivil Toplumlara**, İstanbul, Y.K.Y. Yayınları, Cogito, 1996.

Foucault, Michael. "Müellif Nedir?", **Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji** Çev. Deniz Şengel, Mine Sengel Arıman, İstanbul: Aiap Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1996.

Fraser N. Nicholson L. "Felsefesiz Toplumsal Eleştiri : Feminizm ve Postmodernizm Arasında Bir Karşılaştırma", **Modernite Versus Posmodernite**, İstanbul: Vadi Yayınları, 1994.

Fraser, Andrea. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", **Copyright Artforum Inc. 2005.**

Grosenick U. **Women Artists In The 20th and 21st Century**, İtalya: Taschen Yayınları, 2001.

Guerilla Girls, <http://www.guerrillagirls.com/>, [14.12.2006]

Guerilla Girls, <http://www.newenglandfilm.com/news/>, [17.12.2007]

Hafriyat, <http://www.art-hafriyat.com/>, [14.12.2006]

Hannula, Mika. "körler çıplaklara yol gösteriyor", **9. Uluslararası İstanbul Biennial Kitabı**, İstanbul, İ.K.SV. Yayınları, 2005.

Hardt, Michael, Antonio Negri, **İmparatorluk**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Heideger, Martin. **Sanat Eserinin Kökeni**.Çev: Fatih Tepebaşı. Erzurum: Babil Yayıncılık, 2007.

Kahraman, Hasan Bülent. **Modernite, Geç Modernite, Gelenek ve Türkiye: Batı Bilinci, Modernite ve Gelenek ile Modernite Arasında Türkiye**. İstanbul: Everest Yayınları, 2002.

Kalem, Aylin. <http://www.aylinkalem.blogspot.com/> [14.12.2006]

Kandiyoti D. ve Saktanber A.(2003), ‘İki Elde Bir Sehpa’, **Kültür Fragmanları** ed. Ayşe Şimşek Çağlar, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Karavit, Caner. **Akadeğilmi**. İstanbul: Stüdyo İmge Yayıncılık, 2002.

Kortun, Vasıf, www.ofsaytamagol.blogspot.com , [15.4.2008]

Lundström J. ‘Yinelenen Zevkler, Sınırsız Tutkular’, **Çekim Merkezi Katoloğu** , İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2004.

Nietzsche, **Öğretim Kurumlarımızın Geleceği Üzerine Altı Resmi Konferans**, İstanbul, Say Yayınları, 2003.

Nollert, Angelika. ‘Art is Life And Life Is Art’, **Collective Creativity** , Kassel, 2006.

NSK, <http://www.nskstate.com/irwin/irwin-books.php>, [14.12.2006]

Nowotny, Stefan. ‘The Differential Knowledge of Institutional Critique’, **Copyright Artforum Inc**, 2003

Oda Projesi, <http://www.odaprojesi.org/>, [7.12.2007]

Öndin, Nilüfer, ‘Rönesans Döneminde Tinsel Mülkiyet Kavramının Gelişimi ve Sanatçı Hakları’, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, 2003.

Royal Art Lodge, <http://www.royalartlodge.com/>. [14.1.2008]

Saybaşı, Nermin. ‘lojmanlar’, **Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset 9. Uluslararası İstanbul Bienali kitabı**, İstanbul: İ.K.S.V. 2005.

- Sheikh, Simon. “Notes on Institutional Critique”, **Copyright Artforum Inc.** 2003.
- Shiner, Lary. **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Smith, P. **Rönesans ve Reform Çağı**, İstanbul: Türkiye İş bankası Kültür Yayınları, 2001.
- Stimson, Blake. Gregory Sholette. **Collectivism After Modernizm**. University of Minnesota, 2005.
- Tansuğ, Sezer. **Türk Resim ve Heykel Sanatı, Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**. C.6 İstanbul: Görsel Yayınları, 1982: 1108-1111
- Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005
- Yavuz, Oğuz. ” Kurumsal Kimliğin Web Ortamlarına Adaptasyon Süreci”, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, 2003.
- Yüksel, Işık. “Türkiye’de kadın hareketi Krizi”, **Devrimci Marksizim Dergisi**, İstanbul, 2007.
- X- Urban, <http://www.xurban.net/>, [21.2.2008]
- WHW. **Collective Creativity**. Almanya: Kunsthalle Fridericianum and Revolver. 2005
- WHW. “Hepimiz Kendimizi Yetiştiriyoruz”. **10. Uluslararası İstanbul Bienal Kataloğu**. İstanbul, İKSV. 2007.
- Woolf, Virginia. **Kendine Ait Bir Oda**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Zizek, Slavoj. **Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş**. Çev: Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

EKLER



Şekil 1: E.A.T. (Experiment in Art & Technology / Sanat ve Teknolojide Deneysellik), 1967

Kaynak: E.A.T. "Sanat ve Teknolojide Deneyler",
<http://www.dugumkume.org/page/2>, [5.04.2008]



Şekil 2: “Sanatın Cesedi”, Irwin, Karışık malzeme, 2003 “ Tüpleri Benzer Olan Kuşlar Beraber Gezer” sergisi, küratörler; Ali Akay ve Levent Çalıkoğlu, 2006, Aksanat
(Suetin’ nin 1935’ te Leningrad’ da Sanatçılar Birliği Evi’ nde sergilediği planına göre tabutta Kasimir Malevich’ in yeniden yapımı.

Kaynak: Irwin, “ Sanat Haberleri”, <http://www.akbanksanat.com/> [5.04.2008]



Şekil 3: Guerilla Girls, “Kadının müzeye girmesi için çıplak mı olması gereklidir?”, poster, değişebilir ölçüler, Metropolitan Sanat Müzesi New York, 1989

Kaynak: Guerilla Girls, “Some Of Our Greatest Hits”,
<http://www.guerrillagirls.com/>, [6.04.2008]



Şekil 4: Tucuman Arde Projesi, Arjantin, 1968

Kaynak: Tucuman Arde, " About Tucuman Arde", <http://www.rosariarte.com.ar/>
[5.04.2008]



Şekil 5: Royal Art Lodge, 18 cm x 24 cm, 2006, Kanada

Kaynak: Royal Art Lodge, "drawings main", <http://www.royalartlodge.com/>
[5.04.2008]



Şekil 6: Royal Art Lodge atölye Çalışması

Kaynak: Royal Art Lodge, "drawings main", <http://www.royalartlodge.com/>
[5.04.2008]



Şekil 7: “İstanbulMap Projesi”, Hafriyat Karaköy, yürütücü: Anna Sala, 2007
Kaynak: Hafriyat, “Yalan Dünya’da Hafriyat”, www.art-hafriyat.com, [5.04.2008]



Şekil 8: Oda Projesi atölyesi
Kaynak: Oda Projesi, “Oda Projesi Nedir?”, <http://www.odaprojesi.org/> [5.04.2008].

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	21.02.1981	
Doğum yeri	Ankara	
Lise	1995-1999	Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
Lisans	1999-2004	Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Yüksek Lisans	2008 - Devam ediyor	YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Anasanat Dalı

Katıldığı Sergiler ve Festivaller

- 2008 “Geçiş Töreni Yok”, Apartman Projesi, İstanbul
- 2008 “0090 festival”, Ha Za Vu Zu ile performans, video, konser ve yerleştirme, Lokaal 01, Antwerp, Belçika
- 2008 “Son Şeyler / Die Letzten Dinge”, Karma sergi “ Mermin Kötü Kokun Olsun” Ha Za Vu Zu ile Yerleştirme ve Peformans, Westfalischer Kunstverein, Münster
- 2008 “Tatariko”, müzik klibi, İf İstanbul Bağımsız Film Festivali, İstanbul
- 2008 “Noktaları Birleştirin”, Karma Desen Sergisi, Küratör: Koray Kantarcıoğlu, Hafriyat Karaköy, İstanbul
- 2007 “Kurye Video Organizasyonu”, video: Delhiz, Contemporary İstanbul
- 2007 “Sobe!“, Küratör: Leyla Gediz, Bilsar Binası, İstanbul
- 2007 “Tank Tank Ting”, Ha Za Vu Zu, 8. Uluslararası İstanbul Bienali, Küratör; Hou Hanru
- 2007 “İşleyen Mekan“ , enstalasyon,“Birlik Sağlamak Mümkün mü?”, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi 2006-2007 Öğrenci İşleri Sergisi, İstanbul
- 2007 “Seslendiriliriz”, Ha Za Vu Zu sergisi, Galerist, İstanbul

- 2007 “Kurye Video Gösterimi”, video gösterimi ve performans, Rumeli Han, İstanbul
- 2007 “jpegkopek”, HA ZA VU ZU, performans ve konser, Studio Live, İstanbul
- 2007 ”T.V” , müzik videosu, İF İstanbul Bağımsız Film Festivali, İstanbul
- 2007 “Hatırlamalar- Hatırlatmalar”, HA ZA VU ZU, Galerist, İstanbul
- 2006 “Üçüncü Dolaşım” Artist 2006, 16. İstanbul Sanat Fuarı, Karşı Sanat, İstanbul
- 2006 “78’liler Vakfı Sergisi”, Tütün Han, İstanbul
- 2006 “Collaborations on Site” , Workshop ve sergi ARS 2006, Kiasma, Helsinki
- 2006 ‘Helikopter’, “3. Uluslararası Öğrenci Trienali”, video ve yerleştirme, İstanbul
- 2006 “Radyo Tiyatrosu”, performans, P.A.P, Tel- Aviv, İsrail
- 2006 “Köpek” , kısa film, Premiers Plans Festival D’Angers European First Film Festivali, Fransa
- 2006 “İstanbul Defterdarları”, Karşı Sanat, İstanbul