

ÇAĞDAŞ SANATTA PARADİGMA KAYMASI: HEGEMONYA, KARŞI HAREKETLER VE UYUM SAĞLAYAN SANATÇILAR

PARADIGM SHIFT IN CONTEMPORARY ART: HEGEMONY, COUNTER MOVEMENTS, AND INTEGRATING ARTISTS

Hanife Neris Yüksel *, Taner Çamsarı **

Öz

Makalede 1960 sonrası sanat dünyasında meydana gelen dönüşümü ve bu dönemde ortaya çıkan hegemonik yapılar, bu yapılardan faydalanan ve karşı duruş sergileyen sanatçılar ve kolektifler ele alınmaktadır. Özellikle 1980'lerin politik, ekonomik ve kültürel atmosferindeki değişimlere odaklanarak, sanatın bu dönemdeki ve sonrasındaki evrimi analiz edilmektedir. Hegemonyanın sanat alanında nasıl şekillendiği, sanat eserlerinin bu hegemonik yapılarla nasıl etkileşimde bulunduğu ve toplumsal normlara nasıl meydan okuduğu detaylı bir biçimde açıklanmakta, aynı zamanda, bu hegemonik yapılarla çatışan ve alternatif bakış açıları sunan sanatçıları ve sanat hareketleri incelenmekte, sanatın, politik ve sosyal konulardaki gelişmelere nasıl duyarlılık gösterdiği ve bu bağlamda nasıl bir direniş gücü oluşturduğu vurgulanmaktadır. Makale, çağdaş sanat sahnesindeki sanatçılar ve kolektif girişimler aracılığıyla, kültürel hegemonyaya karşı çıkan çeşitli sesleri ortaya çıkararak, sanatın potansiyel devrimci rolünü vurgularken; hegemonyanın sistemine uyan Jeff Koons ve Damien Hirst gibi sanatçıların duruşlarını da sorgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Kurumları, Karşı Duruş, Hegemonya, Kolektifler.

Abstract

The article investigates the transformation in the art world post-1960, focusing on the hegemonic structures that emerged during this period and the artists and collectives that either benefited from or opposed these structures. By emphasizing the political, economic, and cultural shifts of the 1980s, the article analyzes the evolution of art during and after this period. It details how hegemony manifested in the art field, the interaction between art and these hegemonic structures, and how art challenged societal norms. The article examines the artists and art movements that conflicted with these hegemonic structures and presented alternative perspectives, emphasizing how art responded to political and social developments and became a force of resistance. By highlighting various voices opposing cultural hegemony through contemporary artists and collective initiatives, the article underscores the potential revolutionary role of art. It also critiques artists like Jeff Koons and Damien Hirst, who align with the hegemonic system.

Keywords: Art Institutions, Resistance, Hegemony, Collectives.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2024 – Kabul tarihi: 01.07.2024

*Doç. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, hanifyuksel@gmail.com, 0000-0002-0381-3950, Antalya / Türkiye.

**Prof.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Tasarım Anasanat Dalı, taner.camsari@gmail.com, 0000-0001-8293-3688, İzmir / Türkiye.

1. Giriş

1980 sonrasında İngiltere, M. Thatcher ve ABD, R. Reagan'ın iktidar dönemlerinde bu ülkelerdeki egemen güçlerin sosyal devlet uygulamalarını ortadan kaldırılması ile sanayi, ticaret ve kültür-sanat alanlarında özelleştirmeci bir politikaya geçilmiştir. Bu yıllarda çağdaş sanat uygulamaları olarak adlandırılan yeni bir anlayış sanat dünyasına hâkim olmuştur. O zamana dek Keynesci ekonominin geçerli olduğu bir "Dünya Sosyo Ekonomi Polisiği" geçerlidir. "Laissez Faire" doktrini, Laissez Faire Laissez Passer; Türkçede "bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler" sloganıyla ifade edilen, devletlerin ekonominin işleyişine hiçbir şekilde müdahale etmemesini ve serbest rekabet kurallarının kendiliğinden, ulusal ve uluslararası ortamda her şeyi düzenleyeceğini öngören bir ekonomik liberal sistemin doktrinidir. Laissez-Faire mutlaka kapitalist bir ekonomik örgütlenme veya rekabetçi piyasalar anlamına gelmez, sadece ekonomik aktörlerin belirli kurumsal davranış kuralları dahilinde özgürce faaliyet göstermelerine izin veren minimalist bir devlet anlamına gelir (Gaspard, 2004:60). Adam Smith'e göre ise "görünmez bir el" in (serbest rekabet) her şeyi kendiliğinden düzelteceği öngörüsüyle kuramsallaştırılmış bir ekonomik modeldir. 1970'li yıllara kadar bu ekonomi, politik kapitalist dünyada tam olarak uygulanmamış ve devlet ekonomik ve sosyal hayatın pek çok yönüne müdahale etmiştir. 1980'li yıllarda Ronald Reagan ve Margaret Thatcher tarafından ABD ve İngiltere'de başlatılan neoliberal ekonomi politikaları bütün kapitalist dünyayı sarar. Harvey'e göre, Thatcher ve Reagan'ın en önemli başarısı bir siyasal ideoloji ve entelektüel pozisyon olarak tali öneme sahip bir düşünceyi, ana akım hâline getirmiş olmalarıdır (Çelik, 2012:191). Bu politikalar Türkiye'de de ünlü 24 Ocak kararlarıyla Süleyman Demirel ve Turgut Özal dönemlerinde uygulanmaya başlanmıştır.

Neoliberal yeni dönemde devlet, pek çok alanda kamusal desteğini geri çekerek ve üretim alanından çekilerek küçülmeye başlamıştır. Bu süreçte pek çok işletme özelleştirilirken, sanat ortamı da bu durumdan etkilenmiştir. Sanata kamusal destek yavaş yavaş azalırken, özel sektör sanat ortamına adım atmış ve sanatsever, sanat hamisi, kültür öncüsü, müzeci, sanat koleksiyoncusu kimlikleriyle sanat ortamına hâkim olmaya başlamıştır. Devletler, özel sektörün sanata yaptığı yatırımlara ve müzelere yaptığı bağışlara vergi muafiyeti veya vergi indirimi gibi teşvikler uygulayarak bu durumu desteklemiştir. Bu politikalar, zamanla özel sektörün bu alanda egemen bir konuma gelmesine yol açmıştır. Neoliberal ekonomik ve sosyal politikaların etkisi

altındaki kültürel hegemonya, sadece kültürel üretimin piyasalaştırılmasıyla sınırlı kalmayıp aynı zamanda sanatçının ünlü bir figür olarak konumlandırılması, görsel kültürün piyasa zevkleri tarafından baskı altına alınması ve bireysel temsil biçimlerinin oluşturulması üzerinde de etkili olmuştur. Neoliberalizmin öne çıkardığı saldırgan bireyselleşme, sanatçının toplumsal ve siyasal bir özne olarak ve aynı zamanda toplumun kolektif bir parçası olarak ortaya çıkmasını engellemektedir. Kapitalist sanat piyasası, kültürel hegemonyayı kontrol eden bir güç yapısı içinde şirketler, eleştirmenler, akademisyenler, küratörler, galeri sahipleri, koleksiyonerler, yatırımcılar ve artan sayıda sanatçı tarafından etkilenmiştir (Peters, 2015:150).

Bu makalede, neoliberal ekonominin egemen olduğu bir kültürel alan içinde geçerli bir sanatçı, koleksiyoner, galeri vb. kurumların aracı olarak çağdaş sanatın olanaklarını nasıl yönlendirdiğini ele alınmaktadır. Neoliberal dönem yeni zamanlarda ya da eskiden marjinalleştirilmiş sayısız kültürel biçimlerin, sanat statüsüne dönüşme heveslerinin ortaya çıktığı bir dönemdir. Neoliberalizmin ortaya çıkmasından sonra değişen ve dönüşen ekonomik değerler, sanat ve kültür de dahil olmak üzere çağdaş yaşamın ve deneyimin her alanını etkilemeye başlamıştır. Kapitalizm ve onun çıkarıcıları (seçkincileri) için artık hem her yerde hem de hiçbir yerde olmayan doğallaştırılmış bir çevre oluşmuştur. Kapitalist anlayışın faydacılık eleştirilerine karşı çıkanlar, çağdaş sanatın paradigmasını değiştiren bir eleştirelilik sergilemişlerdir. Bu yeni paradigma şunu önerir: Sanatçının tüm yaşamı, sanatın hem konusu hem de nesnesi haline gelmiştir. Sanatçının yaşamının sanatın nesnesi ve konusu olması, sanatın bireysel deneyim ve ifadenin ötesine geçerek toplumsal ve politik eleştirileri de kapsayacak şekilde genişlemesine işaret eder. Bu, olumsuz bir durum olarak değil, sanatın kapsamının genişlemesi ve derinleşmesi olarak değerlendirilmiştir. Bu durum, 1980 sonrası sanatçıların ve eserlerinin, sanatın içindeki eleştirel tavırların tamamen yok olmadığını, ancak bu eleştirilerin biçim değiştirerek kendini dönüştürdüğünü göstermektedir. Sanat üretimi, tüketimi ve sunumu, neoliberal zorlamaların baskısı altında, geleneksel bağlamlardan uzaklaşarak yeniden yapılandırılmıştır. Bu çalışma, bu değişim ve dönüşümün günümüz seçkin sanat ortamına nasıl yansıdığını ele almayı hedeflemektedir. Özellikle, bu ortamda egemen olan seçkincilere ve bu egemenliğe karşı ortaya çıkan hareketler, eylem grupları ve bunların özellikleri literatür ışığında incelenecektir.

2. Sanat Endüstrisinde Kötüye Kullanım ve Küresel Sanat Pazarının Kurumsal Dinamikleri

Sanatın yatırım fonu sahipleri tarafından ilgi görmesi, onların sanatı yalnızca bir mal olarak görmelerine ve yatırımcılara önemli getiriler sağlayacak bir araç olarak değerlendirmelerine neden olmuştur. 1960'lar itibarıyla sanat endüstrisi, galeriler, müzayede evleri, bankalar ve girişimci sanat işletmeleri tarafından geliştirilen yenilikçi pazarlama, finansman ve satış stratejileri sayesinde büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşüm, 1990'larda daha da belirginleşerek sanat piyasasının bağlamını değiştirmiştir. Özellikle bu dönemde, sanat fonlarının kurulması finans sektörünün büyümesine önemli katkılarda bulunmuş ve sanatın sadece estetik bir değer taşımakla kalmayıp, aynı zamanda bir yatırım aracı olarak görülmesine yol açmıştır. Fordist ekonomi modelinden esnek birikim modellerine geçiş, postmodern ekonomik yapıların ortaya çıkışıyla bağlantılıdır. Bu geçiş, 1960'larla başlayan ve sanatın maddi olmayan unsurlarını ön plana çıkaran maddesizleşme süreci, sanat piyasasının ekonomik spektrumunu da genişletmiştir. Sanat eserlerinin maddi olmayan doğası, eserlerin sahipliği, satışı ve değerlendirilmesi gibi konularda yeni yaklaşımlar ve tartışmalar yaratmıştır. Bu, sanat piyasasında hem fikri mülkiyet haklarına yönelik yeni düzenlemeleri gerektirmiş hem de sanatın ticarileşmesi ve koleksiyonculuk pratiklerinde farklı boyutlar açmıştır. Özellikle bu dönem, sanat dünyasında dönüştürücü bir dönem olarak öne çıkar, özellikle çağdaş sanat formlarına gösterilen yenilenmiş ilgi ile sanat piyasasının önemli bir büyüme yaşaması bu dönemi karakterize eder.

Küresel sanat piyasası, piyasaların küreselleşmesinin ekonomik ve kültürel eşitsizlikleri genişletme biçimini yansıtarak, dünya nüfusunun küçük bir bölümünün zenginlik ve ayrıcalıklarını, geri kalanın zararına artırmaktadır. Bu durum, son derece zengin koleksiyoncular arasında çok pahalı sanat eserlerinin dolaştığı ve bu koleksiyoncuların zevklerinin ürünlerin sembolik ve maddi yönlerini şekillendirdiği sanat piyasasında yüksek fiyatlı bir alanın ortaya çıkmasına yol açmıştır (Crane, 2009:352).

1980'li yıllarda meydana gelen jeopolitik ve ekonomik değişikliklerin küresel sanat piyasası üzerindeki etkileri oldukça yoğundur. Tiananmen Meydanı protestoları, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Sovyetler Birliği'nin çöküşü gibi olaylar, özellikle Thatcher ve Reagan döneminde öne çıkan neoliberal ideolojiler küresel boyutta bir değişim dönemine işaret etmektedir. Bu değişimin sonuçları 1990'larda daha net görülür olmuştur. 1992'de imzalanan Maastricht Antlaşması ile Avrupa Ekonomik Topluluğu, Avrupa Birliği'ne dönüşmüş ve genişlemiştir. Ayrıca küreselleşme

ile finans piyasalarının uluslararası düzeyde entegrasyonu bölgeler arası iş ilişkilerinin artması ve gelişmekte olan bölgelerin, özellikle Çin, Hindistan ve Rusya'nın, küresel ekonomik dinamiklere katılması gözlemlenmiştir. Bu süreç güç dengesinin ABD'den Çin, Hindistan, Rusya, Orta Doğu ve Avrupa Birliği gibi yeni aktörlere kaydığını göstermektedir. Bu güç dengesinin dönüşümü ile Çin, Hindistan ve Rusya gibi bölgelerdeki ekonomik büyüme, yüksek gelirli bireylerin sanat koleksiyonlarına olan ilgilerini de artırmıştır. Ancak bu bölgeselleşme eğilimi, ABD ve İngiltere'nin hala küresel sanat ticaretinin merkezinde olduğu gerçeğini değiştirmemiştir.

Sanat aracılarının (komisyoncular) bölgesel bir yapı gözeterek ticari olarak farklı sanat alanlarına yöneldikleri izlenmiştir. Özellikle Çin sanat eserleri pazarındaki müzayede satışlarının ve sanat fuarlarının belirgin bir şekilde bölgesel merkezlere kaydığı belirtilmektedir. Bu durum, büyük fuarların genellikle ulusal ve sektörel bazda kümelenme eğilimi gösterdiğini ortaya koymaktadır. Çin sanat eserleri Asya fuarlarında, Latin Amerika sanat eserleri ise çoğunlukla Miami ve Güney Amerika fuarlarında satılmaktadır. Birçok coğrafi bölgede küçük fuarlar düzenlenmiş olmasına rağmen, sektörde hala belirgin bir kümelenme olduğu vurgulanmaktadır. Bu durum Kassel, Londra, Basel, Venedik, Maastricht gibi uluslararası sanat fuarlarının bu kümelenmenin en ünlü örnekleri olduğu ve sanat aracılarının bölgesel uzmanlaşma ve ticari faaliyetlerde bulunma eğilimlerini, özellikle büyük fuarların belirli coğrafi bölgelerde yoğunlaşma eğilimini açıklamaktadır (Erdoğan, 2013:79).

Tüm bu süreçte müzelerin işlevinin değişmesi, dönüşmesi de sanatın finansallaşmasında etkin bir rol oynamıştır. Müzeler tarih boyunca, özellikle emperyalist dönemlerde ganimetleri sergileyerek ve belirli ideolojik hedefleri destekleyerek önemli bir rol oynamışlardır. Örneğin, British Museum ve Louvre gibi müzeler, emperyalist güçlerin kültürel üstünlüğünü yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise müzelerin kamusal itibarı, neoliberal politikaların etkisiyle zedelenmiştir. Özellikle MoMA ve Tate Modern gibi büyük müzeler, sanatın ticarileşmesini hızlandırmış ve kültürü finansal çıkarlar için bir araç haline getirmiştir. Müzelerin finansal çıkarlara odaklanması, sanatı ve kültürel mirası koruma amacının önüne geçmiş ve sanatın asli değerlerinin arka plana atılmasına neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar, müzelerin emperyalist faaliyetleri övmek ve ganimetlerini sergilemek dışında belirgin bir işlevi olmazken sonrasında müzelerin kamusal itibarı, ideolojik ajandalar ve özellikle neoliberal

politikaların etkisiyle zedelenmiştir. Kurumlar, sanatın pazara dönüşmesini hızlandırarak ve kültürü finansal çıkarlar için bir yan proje haline getirerek eleştiri almıştır. Bu süreçte, sanatçıların çoğu geçim sıkıntısı çekerken, büyük müzeler ve özel koleksiyonerler büyük sermaye ile sanatın karlı bir iş olduğu algısını oluşturmuştur. Müzeler, finansal çıkarlara odaklanarak, sanatçıların ve sanat çalışanlarının tutkularını sömürmüş ve piyasa mantığının etkisiyle yozlaşmıştır (Sarısu, 2020:188-189). Sanat piyasasında yaşanan dönüşümlere paralel olarak müzeler, sergi ve koleksiyon yönetiminde de yeni stratejiler geliştirmiştir. Özellikle Guggenheim'ın uluslararası şubeleri ve ticari galerilerin uluslararası genişlemesi, küresel sanat sahnesinin çeşitlenmesine ve genişlemesine katkıda bulunduğu görülmektedir.

Sanat fuarları ve bienaller de küreselleşme sürecinde önemli bir rol oynar. Art Basel, Armory Show, Frieze Art Fair gibi büyük etkinliklerin yanı sıra, dünya genelinde düzenlenen birçok fuar, sanatın küresel çapta tanıtımını ve satışını kolaylaştırmıştır. Bütün bu küresel sanat piyasasında belirgin bir bölgeselleşme eğilimine karşın Çin, Orta Doğu ve diğer bölgeler, sanat satışlarında kendi özel ticaret bloklarını oluşturmuşlardır. Bienal sergilerinin sanatsal, küratöryel ve kurumsal yaklaşımlar aracılığıyla küreselleşmiş bir kültürü yansıtması, dünya genelinde bu tür etkinliklerin sayısının artmasına neden olmaktadır. Bu çoğalma, küresel çevrelerin çağdaş sanat dünyasında daha etkili ve stratejik bir konum elde etme isteklerini ortaya koyar. Bienaller, sanatın uluslararası arenada tanınmasını sağlarken, aynı zamanda farklı kültürel ve sanatsal yaklaşımların bir araya gelmesine imkân tanır. Bu süreç, küresel sanat ağlarının oluşumunu desteklerken, yerel ve uluslararası sanat pratikleri arasında köprüler kurulmasına da katkıda bulunur. Böylece, bienaller hem sanat dünyasında hem de küresel kültür sahnesinde önemli bir rol oynamaktadır. (Nadarajan 2006, Tang 2011: 88).

Noah Horowitz'e (2014: 17-21) göre sanat piyasası, sanatın üreticileri, alıcıları ve satıcıları (sanatçılar, galeri sahipleri, müzayede organizatörleri, koleksiyonerler, sanat finans hizmetleri firmaları vb.) ile ilgilenirken sanat dünyası, sanatın üretimi, sergilenmesi, izlenmesi ve tartışılmasına dahil olan geniş bir paydaş ağına atıfta bulunur. Sanat eserleri tam anlamıyla emtia olarak sınıflandırılmaz çünkü çoğu sanat eseri için mükemmel bir ikame bulunmaz. Ayrıca sanat, likit değildir ve sigorta, depolama, nakliye ve işlem ücretleri gibi yüksek maliyetlere sahiptir. Horowitz, sanat piyasasının yapısını tanımlarken, sanatçılar ve koleksiyonerler çoğunlukta

olmakla birlikte, bu aktörler zor ölçülebilir nitelikte olduğunu belirtmektedir. Müzayedeciler ise işin büyük bir kısmını kontrol ederken, sanatın türüne bağlı olarak sayıları sınırlıdır. Sanatın değerini etkileyen faktörler arasında eserin benzersizliği, sanatçının ünü, eserin tarihi ve eserin talep görmesi yer alır. Ayrıca, bir eserin değerini zaman içinde değişebilen faktörler, örneğin kökeni, satış geçmişi ve eleştirel değerlendirmesi de etkileyebilir. Ona göre sanat eserlerinin fiyatını etkileyen iki temel değişken vardır: statik ve dinamik. Statik değişken, eserin temel ve değiştirilemez özelliklerini içerirken, dinamik değişken zaman içinde değişen faktörleri temsil eder. Bu değişkenler, sanat üreticileri ve diğer ilgili taraflar tarafından etkilenir ve bu etkileşimler, sanatın değer yaratma paradigmalarının temelini oluşturur. Ayrıca Noah Horowitz sanat piyasası ve sanat dünyasının karmaşık yapısında, sanat ve finans arasındaki ilişkinin kilit bir önem taşıdığına vurgu yapar. Zaman zaman öncü sanatın finansal bir varlık olarak görülmesine karşı çıkılırken, bazı yatırımcılar sanatın yatırım amaçlı bir araç olarak kullanılması gerektiğini savunmuşlardır. Sanat koleksiyonculuğu ile finansın birleştirilmesiyle sanat yatırım fonları, yatırımcılara profesyonel portföy yönetimi teknikleri ile sanat piyasasına katılma imkânı sunarak, bu alanda yeni bir finansal bakış açısı getirmeyi amaçlamaktadır. Sanat pazarının dönüşümünün sanatçılar üzerindeki etkilerini değerlendirirken, farklı platformlar üzerinden bu dönüşümü incelemek gereklidir. Sanat fuarları, sanatçıların eserlerini geniş kitlelere tanıtmaya ve satış yapma fırsatı sunar. Müzeler, sanat eserlerinin kalıcı olarak sergilenmesi ve sanatçıların prestij kazanması için önemli platformlardır. Galeriler, sanatçıların düzenli olarak eserlerini sergileme ve satma imkânı bulduğu alanlardır. Müzayedeler ise sanat eserlerinin yüksek fiyatlarla satılabileceği, dolayısıyla sanatçının tanınırlığını artıracak önemli etkinliklerdir. Bu dönüşüm süreçleri, sanatçıların eserlerinin değerini belirleyen dinamikleri etkileyerek, sanatın ve sanatçının yer aldığı ekosistemi yeniden şekillendirir. Ancak, sanatın ticarileştirilmesi, sanatın özündeki anlamı ve metafizik değeri zedeleyebilme potansiyelini de taşır.

Sanat dünyasındaki galeri sahipleri, müzayede organizatörleri, koleksiyonerler, sanat finans hizmetleri firmaları vb. güç dinamikleri ve sanatçıların eserleri üzerindeki kontrolünü kaybetmelerinin yarattığı yabancılaşma sorununa da yol açmıştır. Sanatçılar, kendi estetik anlayışlarından ziyade kurumsal ve ekonomik etmenlere bağlı olarak eserlerini şekillendirme zorunluluğuyla karşı karşıya kalmıştır. Sanat fuarları, sanatçılar için büyük bir görünürlük

sağlamaktadır, ancak aynı zamanda sanatın metalaşmasına da katkıda bulunmaktadır. Claire Bishop, "Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship" adlı kitabında, sanat fuarlarının sanatçıların yaratıcılığını nasıl kısıtlayabildiğini ve sanat eserlerini ticari değerlere göre şekillendirme baskısı yarattığını tartışır (Bishop, 2012: 45-48). Sanatçılar, fuarlarda daha fazla satılabilen veya ilgi çekebilen eserler üretme eğilimindedir, bu da onların sanatsal özgürlüğünü kısıtlamaktadır.

Müzeler, sanat eserlerinin kalıcı olarak sergilenmesi ve sanatçıların prestij kazanması için önemli platformlardır. Ancak, müzelerin küratöryel politikaları ve sponsorluk anlaşmaları, sanatçıların eserlerinin içeriği ve sunumu üzerinde etkili olabilmektedir. Carol Duncan, "Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums" adlı eserinde, müzelerin sanat eserlerini sergileme biçimlerinin ve küratöryel seçimlerin sanatçılar üzerindeki etkisini inceler (Duncan, 1995: 71-74). Sanatçılar, müzelerin taleplerine ve sergileme politikalarına uyum sağlamak zorunda kalabilmekte, bu da onların yaratıcı süreçlerini etkileyebilmektedir.

Galeriler, sanatçıların düzenli olarak eserlerini sergileme ve satma imkânı bulduğu alanlardır. Ancak, galerilerin ticari beklentileri, sanatçıların üretim süreçlerini yönlendirebilmektedir. Sarah Thornton, "Seven Days in the Art World" adlı kitabında, galerilerin sanatçılar üzerindeki etkisini ve galericilerin sanatsal üretimi nasıl yönlendirdiğini detaylandırır (Thornton, 2008: 120-123). Sanatçılar, galerilerin beklentilerine ve pazar taleplerine göre eserlerini şekillendirmek zorunda kalabilmektedir.

Müzayedeler, sanat eserlerinin yüksek fiyatlarla satılabileceği, dolayısıyla sanatçının tanınırlığını artırabilecek önemli etkinliklerdir. Ancak, müzayedelerin piyasa dinamikleri, sanat eserlerinin ticari değeri üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Don Thompson, "The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art" adlı eserinde, müzayedelerin sanat piyasasındaki rolünü ve sanatçıların müzayede pazarındaki konumlarını tartışır (Thompson, 2008: 89-93). Sanatçılar, müzayedelerde başarılı olabilmek için eserlerinin ticari değerine odaklanmak zorunda kalmaktadır.

Bu örnekler, sanat piyasasının çeşitli platformlarının sanatçılar üzerindeki etkisini ve sanatçıların yaratıcı süreçlerini nasıl yönlendirdiğini göstermektedir. Sanatçıların, kurumsal ve

ekonomik etmenlere bağlı olarak eserlerini şekillendirmek zorunda kalması, onların sanatsal özgürlüğünü kısıtlayabilmekte ve yabancılaşıma sorununa yol açabilmektedir. Bu açıdan Piper (1985:36), sanat dünyasındaki kurumların, sanatçıların yaratıcı süreçleri ve ürünleri üzerindeki kontrolünü sınırlayan bir orantısız bir iş bölümüne neden olduğunu vurgular. Sanatçılar, eserlerini yarattıktan sonra, bu eserlerin anlamı, değeri, fiyatı, işlevi ve maddi kaderi üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir. Bu durum, sanatçıların kendi ürünleriyle özel bir ilişki kurma iddiasından vazgeçmelerine ve sanat eserlerinin, sanat kurumları tarafından belirlenen normlara ve kültürel-ekonomik yasalara tabi olmalarına neden olur. Sanatçıların yabancılaşıması, sadece kendi yaratıcı süreçlerinden değil, aynı zamanda eserlerinin geleceği üzerindeki belirleyici etkilerinin kaybolmasından da kaynaklanmaktadır. Sanat kurumları, sanat eserlerini meşrulaştırma yetkisini ellerinde bulundurmaktadırlar. Bu noktadan sonra eserler, kültürel ve ekonomik kurallar tarafından yönetilmeye başlanmıştır. Sanatçıların niyetleri ve istekleri, kurumsal normlara ve pazar taleplerine tabi hale gelir. Bu durum, sanatçıların kendi estetik zorunluluklarına dayalı olarak yaratıcı süreçlerini ve nihai ürünlerini belirleyemedikleri anlamına gelmektedir.

Sanat dünyasındaki güç dinamikleri ve kurumsal baskılar, sanatçılar üzerinde ciddi bir etki yaratmıştır. Bu olumsuz tablo karşısında sanatçılar, farklı stratejiler benimsemiştir. Bir yanda, eserleri üzerindeki kontrolü kaybetmemek ve sanatsal özgürlüklerini korumak amacıyla bu süreçlere karşı çıkan sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçılar, bağımsız gruplar, kolektifler ve inisiyatifler oluşturarak kendi estetik anlayışlarını ve sanatsal değerlerini koruma yoluna gitmiştir. Diğer yanda ise, bazı sanatçılar kurumsal ve ekonomik etmenlere uyum sağlayarak sistemle entegre olmayı seçmiştir. Bu sanatçılar, sanatsal kariyerlerinde ilerlemek için kurumsal yapılarla iş birliği yapmış ve bu sayede başka bir kulvarda ilerlemiştir. Bu iki farklı yaklaşım, sanat dünyasında karşıt hareketlerin ve sisteme entegre olan sanatçıların yollarını gözler önüne sermekte ve bu sürecin farklı yönlerini keşfetmeye hazırlamaktadır.

3. Karşı Hareketler

Sanatçı grupları ve kolektifleri, tarih boyunca sanatçıların bir araya gelerek ortak hedefler doğrultusunda iş birliği yapmalarıyla oluşan topluluklardır. Bu kolektifler, sanatçılara maliyetleri paylaşma, satın alma gücü elde etme, profesyonel görünürlük kazanma ve politik etki yaratma gibi çeşitli avantajlar sunar. Bu gruplar, kolektifler, iş birlikleri ve organizasyonlar, sanat

dünyasında çok katmanlı çeşitli yapılar oluşturmuştur. Galeriler ve müzeler aracılığıyla ifade edilen sermaye piyasaları ve kurumlarıyla birlikte, bu gruplar, sanatın yaratılmasına ve yönlendirilmesine önemli ölçüde katkıda bulunan, genellikle özerk sanatsal emek örgütleridir. Sanatsal kolektiflerin varlığı, sadece bir ideolojik tercih değil, aynı zamanda sanatsal emeğin kendisinin de bir ifadesidir. Sanatsal üretim ve sergilemenin pratik gereklilikleri, genellikle aktif kariyer öncesi eğitimi içerir ve sürekli olarak kolektif çalışmayı teşvik eder.

Sanatta pek çok grup ve anlayış büyük oranda toplumsal hareketler sonrasında ortaya çıkmıştır ve bu genellikle politikleşmiş sanatla bağlantılı olarak düşünülmektedir. Bu gruplaşmalardan sonra sanatçıların politik sanat anlayışlarında büyük oranda değişimler olduğu görülürken, sanatçıların galeri ve müzeleri terk ederek kamusal alana doğru kayışının ilk örnekleri olarak değerlendirilebilir. Bunların belli başlı örnekleri şunlardır:

Bu kolektifler arasında Political Art Documentation and Distribution (PAD/D), Group Material, Carnival Knowledge ve REPOhistory yer alırken, bunlardan önce ve sonra gelenler arasında Artists Meeting for Cultural Change (AMCC), Art Workers Coalition (AWC), Guerrilla Art Action Group (GAAG), 1970'ler ve erken 1980'lerde Paper Tiger, daha yakın zamanlarda ise Dyke Action Machine, Guerrilla Girls, Gran Fury, RTMark, The Yes Men, Sub Rosa, Critical Art Ensemble, Yomango, Whisper Media ve Temporary Services gibi gruplar bulunmaktadır. Bu, son otuz yılda ortaya çıkan birçok kendi kendini örgütleyen sanatçı organizasyonundan sadece bir kısmını belirtmektedir. Grup anonimliği, bu çeşitli sanat kolektiflerinin statükoya cesurca meydan okumasına olanak sağladıysa, aynı zamanda "kimliklerini belirli bir stratejik şakacılıkla tanımlayan" yeni ve az sayıdaki kişilerin anti-sosyal sinizmlerine de bir maske sağladığı muhtemeldir (Stimson ve Sholette, 2017: xii- xiv).

Bu grupların pek çoğu sadece 1960'ların yeni kabilecilik (Neotribalizm) kültürünü değil, aynı zamanda birçok sanatsal üretimin kolektif doğasını da ortaya koymaktadır. Sanattaki modern kolektif toplumsal oluşumlara dair en net görüş hatları büyük oranda siyasi-politik grupların incelenmesiyle elde edilebilir (Moore, 2017:194). Ayrıca bu grupların ortaya koydukları yapıtlar büyük oranda estetik özerklikten ayrılarak toplumsal olanla ilişkiye geçmiştir. Politikleşmiş grup ya da kolektiflerin en uzun ömürlüsü ve en çok bilinenlerden biri Group Material' dır. Bu hareket halk kültürüyle harmanlanmış, sivri, hatta polemikçi politik sanatın baş döndürücü bir karışımını temiz, güçlü bir üslupla sergilemiştir. "Halkın Seçimi" (Arroz con Mango) adlı sergi (10 Ocak- 1 Şubat 1981) grup için önemli bir olaydır. Sergide, enstalasyon fotoğrafları ve nesnelere, müzelerdeki sistemli sergileme yerine, özel evlerdeki düzenlemelere benzer şekilde, sahiplerinin tercih ettikleri nesnelere bir araya getirilerek alımlayıcıya sunulmaktadır. Sergi alanının

girişinde, sahiplerini tanımlayan etiketlerle birlikte yerden tavana kadar yaklaşık yüz nesne istiflenmiştir. Her bir nesnenin kendi hikayesi bulunmaktadır ve bunlar bir araya gelerek şehirdeki küçük bir topluluğun detaylı bir kaydını oluşturmaktadır. Sergilenen nesnelere ve resimler, günlük yaşamın bir parçası olarak kullanılmış ve sosyal bir insanın yaşamının çeşitli aşamalarını anımsatmak ve işaretlemek amacıyla sergilenmiştir (Schramm, 2015:75).

Neo-liberal politikalar küresel ölçekte daha uygulanmaya başlanmadan önce gerçek sanat dünyası bu gelişmeleri adeta sezmiş gibi öncü tavrıyla refleksi göstermiş ve Art Workers Coalition (AWC) adıyla bir birlik oluşturarak bu küratör ve koleksiyoncu yönlendirmeli, seçkin sanat çevresine karşı bir hareket başlatmışlardır. Art Workers' Coalition (AWC), Ocak 1969'da New York City'de kurulan, sanatçılar, film yapımcıları, yazarlar, eleştirmenler ve müze çalışanlarından oluşan açık bir koalisyonudur. Temel amacı ekonomik ve politik reformların uygulanmasına yönelik kentlinin müzelerine, özellikle de Modern Sanat Müzesi'ne baskı yapmaktır (Lippard, 1970:171). AWC, sanat dünyasında önemli figürlerin yer aldığı bir oluşum olarak ciddiye alınmıştır. Carl Andre, Hans Haacke, Sol Lewitt, Lucy Lippard ve Willoughby Sharp gibi isimler AWC'nin etkili bir konuma sahip olduğunu göstermektedir. AWC'nin ortaya çıkışı, New York'taki sanat kurumlarında önemli değişimlerin başlangıcını işaret eder. Sanatçı haklarına saygı gösteren ve kurumsal eleştiriye benimseyen bir yaklaşımı temsil eder. AWC, sanatın toplumsal ve politik bağlamdaki rolünü güçlendirmeyi amaçlar ve sanat kurumlarındaki algıyı dönüştürmeyi destekler. 1969'da harekete geçen AWC, birkaç kez şekil değiştirmiştir ancak siyasi ömrü kısadır. Grup, sanat dünyasındaki geleneksel düzenlere meydan okuyarak, sanatsal emeğin adil bir şekilde karşılanmasını talep etmiştir. Ayrıca, sanatçı hakları, kadın hakları ve dünya barışı gibi taleplerde bulunmuştur. AWC'nin "Open Hearing" gibi etkinlikleri, sanat dünyasındaki sorunlara dikkat çeker. Grup, sokak gösterileri ve dramatik siyasi performanslarla siyasi eylemi sanatla birleştirmiştir. AWC, 1990'larda sanat akademilerinde yerleşen 'kurumsal eleştiri' yöntemini etkiler. Günümüzde ise 'sosyal pratiğin' çeşitli versiyonları, politik örgütlenme ve sanatsal pratik arasındaki ilişkinin devam ettiğini gösterir (Moore, 2014:466-467).

AWC'nin çabaları, sanat dünyasında değişimi teşvik ederek ve sanatın toplumsal ve politik meselelerle olan etkileşimini güçlendirerek, gelecekteki sanat uygulamalarını önemli ölçüde etkilemiştir. 1981 yılında New York'ta kurulan PAD/D, kültürel demokrasi amacıyla çalışan

gruplar için bir örgütlenme ve arşiv kaynağı olma misyonuyla kısa sürede Amerika Birleşik Devletleri'nde ve uluslararası alanda tanınmıştır. Bugün, arşivleri Museum of Modern Art kütüphanesinde yer almaktadır. Grup, Lucy Lippard' ın etrafında şekillenmiş olup düzenli konferanslar ve tartışmalar düzenlemiş, performanslar ve projeler üretmiştir. PAD/D'nin öne çıkan projelerinden biri, East Village'in kentsel dönüşümüne karşı çıkan ve şehir sokaklarında sergilenen eserlerden oluşan "Not For Sale" kampanyasıdır (Moore, 2017:206). Gregory Sholette bir söyleşisinde grupta ilişkilendirebileceğimiz şu fikirleri dile getirmiştir;

Protesto önemlidir ama uzun vadeli, yapısal değişimler yaratmaya yetmez. Ana-akım arşivlerin yanında, arasında, hatta belki de içerisinde iş gören ve iktidarın ve sermayenin merkezleşmesine daha yatay örgütlenme modelleri önererek karşı çıkanların geliştirdiği fikirleri bir araya getiren bir karşı-kurum anlayışı geliştirmek de gerekiyor (Küçük, 2016).

Sanatın soylulaştırmayla olan suç ortaklığı sadece bir rastlantı değildir, sanat kurumunun tüm aygıtlarının yardımıyla inşa edilir. 1980'lerde sanatın eşi benzeri görülmemiş şekilde metalaşması, kültür ve siyasetin de aynı şekilde her yerde estetize edilmesine yol açar. Sosyal ve siyasi bağlamın eş zamanlı olarak reddedilmesi ve kültür kurumuna bağımlılık, avangart sanatçıları keskin bir çelişkili konuma yerleştirdi. Kültür endüstrisi ile hevesli sanatçıların çoğunluğu arasında "aracı" işlevi görmeye başladılar. East Village galerileri çok önemli bir rol oynamıştır. Mahalleyi bir kültür merkezi olarak temsil eden ve himaye eden kültür endüstrisi, turistleri, tüketicileri, galerileri gezenleri, sanat patronlarını, potansiyel göçmenleri kendine çekmiş ve hepsi de soylulaştırmayı körüklemiştir (Smith, 1996:17-18). Ancak bazı sanatçılar East Village' in soylulaştırılmasına karşı direnmeye çalışmıştır. PAD/D yalnızca soylulaştırma karşıtı bir grup değildir, daha ziyade ana akım sanat kurumunun dışındaki sanatçılar için alternatifler aramıştır. PAD/D kendi yayını olan UPFRONT'un ilk sayısında bu durumu şöyle ifade etmektedir: "PAD'in en önemli görevlerinden biri, yeni bir 'kâr değil halk' toplumunun inşasında sanatçının önemine dair bir anlayış inşa etmektir. Sıradan insanların hayatlarını, anılarını ve deneyimlerini başkaları için dokunaklı ve önemli hale getiren sanat yapmak istiyoruz" (PAD/D, 1981: 1-3).

Sholette, PAD/D sanatçılarının, gayrimenkul sektörünün "doğal olarak kabul edilen dili"ni nasıl alaya aldığını anlatır. Bu dil, geliştiriciler, finansal spekülâtorler ve şehir otoriteleri tarafından pazarlama ve reklamlarda kullanılır ve bölgeyi "yabancı topraklar" olarak nitelendirir. Bu reklamlarda, yukarı doğru mobil beyaz kiracılar "öncü" veya "şehir öncüleri" olarak görev yapmaya çağılır. Sanatçılar eserlerini çoğunlukla dış mekânlarda, "sokak" ortamlarında sergilerler ve terk edilmiş binaları kullanarak, "yasal ve yasadışı görsel kaos ortamına" itiraz etmeye çalışırlar. Bu ortamda, "buğday hamuru ile yapılandırılmış el ilanları, ticari reklamlar, perakende işletmelerden

tabela, floresan grafitiler, şablonlar, duvar resimleri ve posterler rekabet eder. Bunlardan bazıları halka karşı gentrifikasyon mesajları da sunar." (Pritchard, 2019:13).

PAD/D grubu yaklaşık on yıl etkinlik gösterdikten sonra ilk konumlandıkları yer olan sokak sergileri ve etkinlikler yaptıkları bu köhne New York banliyösünden (Lower East Side), bölgenin mutenalaştırılmaya (gentrification) başlanması ve bir kentsel dönüşüm hedefi olması nedeniyle ayrılmışlardır. Bu etkinliklere katılan sanatçı ve eylemcilerin parasızlık baskısına dayanamamaları nedeniyle katılan sayısı azalmış, geride dev bir koleksiyon kalmıştır. O dönemde MoMa bu kolektifleri sergileme girişiminde bulunmuş ve 31 Şubat-19 Nisan 1988 tarihleri arasında Comitted to Print adıyla, 130 politik poster, grafik ve sanatçı kitaplarının sergilendiği ve bir odanın tamamen bu PAD/D arşivine tahsis edildiği bir sergi gerçekleştirilmiştir. Bundan sonra Amerikalı sanat eserleri ve kitapları uzmanı Clive Phillpot'un önerisi ve aracılığıyla 1979-90 arası arşiv MoMa' ya bağışlanmıştır (Morgan, 2014).

Sanatın konumu ve sanat ile piyasa arasındaki ilişkiye ilişkin anlayışların zaman içinde nasıl geliştiğini ve sanat dünyasının süregiden piyasalaşmasının bu duruma karşı çıkan sanatçı ya da gruplar için nasıl görüldüğünün tartışıldığı yaklaşım biçimleri her zaman olmuştur. Sanatçıların-grupların neoliberal kapitalizmin çağdaş koşullarında sanatın kültürel bir pratik olarak yaratılmasını, sunulmasını ve kabulünü nasıl içselleştirdikleri ve duruş sergiledikleri bu durumun anlaşılması için önemlidir. Sanatın piyasalaştırılması sanatçıların ve sanat organizasyonlarının artan rekabetine yol açar. Galeriler, müzeler, koleksiyonerler gibi fon sağlayan kurum, kuruluş ve kişilerin talepleri ile ortaya çıkan piyasalaşma süreci sanatın, sanatçıların ve toplumdaki bireylerin günlük yaşamları üzerinde rol değişimine yol açar. Daha genel bir ekonomikleşme sürecine karşı PAD/D grubu ve yaptıkları çalışmalar bu muhalefet hareketleri içinde en çok ses getireni olmuştur.

Amerika'da birçok şehirde, ana akım televizyonun emek karşıtı önyargılarına meydan okumak ve işçilerin yaratıcı ifadelerine ses vermek amacıyla işçi grupları ortaya çıkmıştır. Bu gruplar, bazı durumlarda videoyu karşı-gözetim aracı olarak kullanmaya başlar. Tabandan gelen video kolektiflerinin yükselişi, kendi hikayelerini, kimliklerini ve temsillerini monitörlerde, ekranlarda, vitrinlerde, toplum merkezlerinde ve alternatif mekanlarda göstererek ve kamusal alanlara video-projekte ederek, heyecanlanan izleyicilerin ve destekçilerin coşkulu tepkileriyle

birlikte gerçekleşmiştir. Sanatçılar, AIDS, sansür, aile içi şiddet, ırkçılık, kültürel değerler, evsizlik ve Reagan Amerika'sında konuşulmayan diğer konular hakkında kendi bakış açılarını açıklamak için yasal kanalları atlayarak bu büyüyen video sergi ağından faydalanmıştır. Bu videoların genellikle dışarıdan profesyoneller tarafından değil, doğrudan etkilenenler tarafından yapılmış olması, onları daha da güçlü kılmıştır (Dre, 2017:106). 1980'lerin Reagan yılları ilerledikçe, AIDS salgınının artan bedeli eşcinseller için bir sivil haklar krizini hayatta kalma mücadelesine dönüştürerek, muhafazakâr hükümete ve dine karşı direniş ve sağlık bürokrasisine baskı acil eylem konuları haline gelmiştir (Moore, 2017:206). 1987 de kurulan ACT UP grubunun (AIDS Coalition to Unleash Power) üyeleri 1988 yılında "AIDS krizini sona erdirmek için sanatın gücünden yararlanmaya" adanmış olan sanat kolektifi Gran Fury'yi kurmuş ve sadece birkaç yıl içinde bu sanatı ileri taşıyan çalışmalar üretmişlerdir. Bu kültürel analiz ve aktivizm, ana akım medyanın dikkatini çekme, medyanın aktardığı mesajları şekillendirme ve bilimsel yaklaşımın kullanılmasında da açıkça görüldüğü gibi yeni sosyal aktivizm biçimlerine ilham vermiştir (Sember, R., ve Gere, D., 2006:967).

Bu topluluklar, mesajlarını geniş kitlelere ulaştırmak amacıyla sanat kurumlarını giderek daha fazla kullanmaya başlamıştır. Kolektifler tarafından üretilen afişler, televizyonlarda çekilen etkileyici gösteriler ve ticari teknikler kullanarak öfkeyi duyurmak amacıyla hazırlanan video kasetler, son derece stratejik araçlar olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bu gruplar, davalarını desteklemek için reklam ajansları gibi çalışarak sofistike propaganda grafiklerinin temelini attılar ve toplumsal hizmet alanında kolektif kültürel üretimin önemli bir örneğini oluşturmuştur. 1970'lerde düşük maliyetli, erişilebilir ve paylaşımı kolay bir video teknolojisi ortaya çıkmasının ardından, video siyasi aktivizm ve topluluk oluşturmada önemli bir rol oynamıştır. 1989'da New York'ta kurulmuş bir gey ve lezbiyen video aktivisti kolektifi DIVA TV'nin adı "Lanet olası Müdahaleci" Video Aktivist Televizyonu'nun kısaltmasıdır (Holden, 2000). Halk hareketi görsellerini ve çatışmalarını belgeleyen DIVA-TV gibi gruplar, çalışmalarını kablolu televizyonda sunmuştur. Daha önceki nesil video aktivistleri tarafından elde edilen bu fırsat, sonraki video sanatçıları grupları tarafından da sürdürülmüş ve geliştirilmiştir. ACT UP'in medya grubu olan DIVA TV, 1990 yılında ACT UP' a katılan James Wentzy'nin haftalık bir AIDS aktivisti kablolu yayını başlatma hedefi fark edildiğinde çeşitli kişisel, yapısal ve tarihsel nedenlerden dolayı

feshedilmiştir. Wentzy, Hi8 kamerasıyla ve hiç kurgu ya da video prodüksiyon deneyimi olmadan, katıldığı ilk ACT UP eylemini belgeleyen Day of Desperation (Çaresizlik Günü) adlı videoyu hazırlamıştır (Juhasz,1995:39).

AIDS krizi, sanatçıları etkileyerek birçoğunun siyasi tutumlarını değiştirmesine ve sanatın yeniden şekillenmesine neden olmuştur. AIDS aktivistleri, kolektif içinde bir ölüm kalım mücadelesini yayararak, kolektifi günün temel meselesine uygun bir topluluk tepkisi biçimi olarak öne çıkarmıştır. Bu durum özünde süregelen sosyalist üretimci çağrışımları tetikleyen ve kolektifi etkileyen acil bir toplumsal soruna yanıttır. AIDS aktivizminin aciliyeti, Lucy Lippard'ın "aktivist sanat" düşüncesini ortaya çıkardı. Bir aktivist sanatçının ifadesiyle, "Aktivist sanatta önemli olan propaganda etkisidir; diğer sanatçıların prosedürlerini çalmak planımızın bir parçasıdır. Eğer işe yararsa, onu kullanırız." (Moore, 2017:208).

Siyasi olarak kurumsallaşmış yönetimin karar alma ve kontrol etme konumuna ek olarak, kamusal alanın epistemik ve kimlik oluşturan rolüde demokratik teori perspektifinden önemlidir. Kamusal alan, sorunları politik olarak ele almadan önce bu sorunları tanımlayabilmeli ve düzenleyebilmelidir. Kamusal alanlar, genel olarak ilgili sorunların kolektif bir şekilde algılanması ve tartışılması için bir forum sağlamalı ve sorunlara ortak çözüm bulmak için işbirlikçi bir arayışa olanak tanımalıdır. Bu, kamusal alanın demokrasinin sorunlara eşit derecede etkili çözümler üretme şeklindeki epistemik boyutuna karşılık gelir, mümkün olan en kapsamlı ve aynı zamanda üzerinde anlaşmaya varılabilecek niteliktedir. Kamusal alanlar, özellikle katılımcı ve eşitlikçi bir şekilde organize edildiklerinde, demokrasilerin etkinliğine bu şekilde katkıda bulunabilir (Seeliger, M., ve Sevigani, S., 2022:9).

Eleştirel ve topluluk temelli çalışma biçimleri, kamusal sanat kavramlarını yeniden şekillendirirken, siyaset felsefecileri arasında çağdaş toplumda kamusal alanın aşınması ve buna bağlı olarak kamusal kentsel alanların özelleştirilmesi konusundaki tartışma keskinleşmiştir. Habermas' a göre, liberal anayasal devletin, çıkar politikaları çerçevesinde çerçevelenmiş bir sosyal devlete dönüşümü özellikle elektronik kitle iletişim araçlarının nispeten merkezi, ulusal çerçeveli bir holding olarak gelişmesiyle birlikte halkın tepkisini sınırlamaktadır (Habermas, 1989:171). Jürgen Habermas ve ona benzer düşünürler, kitle iletişim araçlarının yalnızca tüketici arzusunun manipülasyonuna dayanan simüle edilmiş bir kamusal alan yarattığını

gözlemlemişlerdir. Buna karşılık olarak ise Group Material, New York'taki Dia Sanat Vakfı'nda, dört güncel konuyu ele alan Democracy (1988-89) adlı sergiyi düzenlemiştir. Sergi (George H.W. Bush'un 1988 başkanlık seçimleriyle çakışmıştır) eğitim, seçim politikaları, kültürel katılım ve AIDS ele alan dört bölümden oluşur ve bir tür ideal kamusal alanı temsil etmeye çalışmıştır (Green, 2011:21).

Kültürel aktivizm stratejileri, 1990'ların sonlarından itibaren ortaya çıkan geniş çaplı küreselleşme karşıtı hareketle birlikte, daha sofistike ve kapsamlı bir evrim geçirmiştir. Bu dönemde neoliberalizmin yükselişi karşısında örgütlenen yeni iş birliği modelleri, gruplara ve merkezi sözcülere dayanarak eylemlerini organize etmek ve yönlendirmek üzere ortaya çıkmıştır. Yirmi birinci yüzyılın başlarında gerçekleşen uluslararası gösteriler, önceden planlanmış ve dikkatlice koordine edilmiş olaylar olarak kendini göstermiştir. Bu organizasyonlar, genellikle e-posta listeleri ve cep telefonları aracılığıyla iletişim kurarak, belirli amaçlara sahip olan ve belirli bir duruma özgü kıyafetler giyen çeşitli aktör gruplarını bir araya getirmiştir. Bu süreç, kültürel aktivizmin daha sofistike ve stratejik bir boyuta taşındığını göstermektedir. Devam eden bir dizi sanatçı kolektifi, sokak çalışmalarını kostümler, posterler, pankartlar ve performanslar aracılığıyla destekleyerek bu gösterilere önemli bir katkı sağlamıştır. Stratejilerin odak noktası, televizyon ve diğer medya araçları üzerinden etkileyici bir gösteri ve taktik sürpriz yaratmak olmuştur. Bu, kültürel aktivizmin etkili iletişim ve dikkat çekici performanslar aracılığıyla geniş kitlelere ulaşma çabalarını yansıtmaktadır.

İnternet, güçlü bir ağ oluşturma aracı olarak sosyal alanı kaçınılmaz bir şekilde dönüştürmüştür. 1990'larda World Wide Web'e erişim giderek yaygınlaştıkça, şirket karşıtı aktivistlerden oluşan küresel bir hareket, coğrafi olarak birbirinden ayrı bileşenleri için nihayet görünür hale geldi. Bu dönemde, internet tabanlı alternatif medya önem kazandı. İnternet, iş süreçlerini yönetme ve politik pratikleri ortaya koyma konusunda büyük değişimlere yol açmıştır; ancak bu değişimin sınırları ve boyutları belirsiz olarak algılanmaktadır. Teknoloji, çok yönlü ve aniden ortaya çıkan iletişimi güçlendirmekte ve her yeni katılımcı için marjinal maliyetleri azaltmaktadır. Bu sanal alan, bireylerin performanslarını ve koordinasyonlarını çoğunlukla çevrimiçi olarak sergiledikleri bir platform olarak tanımlanır. Web üzerindeki protestolar, düşük standartları ve ihlal edilen hakları vurgulamak ve bir direniş ifade etmek amacıyla gerçekleştirilir.

İnternet, dünya genelinde hükümet politikalarına karşı yapılan protestoları takip etmek, küresel gösterileri koordine etmek, insan hakları ihlallerine dair raporları yayınlamak ve geleneksel medya tarafından gözden kaçırılan, ihmal edilen veya devlet sansürü tarafından hedeflenen yaklaşımları ortaya koymak gibi çeşitli amaçlara hizmet etmektedir. İnternet sayesinde, bloglar, haber panoları ve sosyal medya gibi platformlar üzerinden hem haber niteliğinde bilgi üretmek hem de dijital aktivist kuruluşların hızla evrilen yeni biçimlerini gözlemlemek mümkündür. Bu, bilgiye erişimde ve paylaşımında demokratikleşmeyi teşvik ederken, aynı zamanda dijital aktivizmin etkili bir şekilde gelişmesine olanak tanımaktadır (Jacobs, 2005:68). 1996'da savaş zamanı hükümetinin yayın kulesini kapattıktan sonra sinyalinin internet üzerinden yayınlamaya başlayan Sırp bağımsız radyo istasyonu B92, bu alanda bir öncü olmuştur. 1999'daki Seattle olaylarından sonra, küresel IndyMedia gibi yeni aktivist medya platformları ortaya çıktı ve gösteriler ile eylemler hakkında haber yaparak hareketin birbirine bağlanmasına yardımcı oldu. Bu internet sitelerinin çoğu, ziyaretçilerin kendi hikayelerini ve fotoğraflarını paylaşabilmeleri için ortak yazarlık yazılımı kullanmıştır. Bu, bireylerin ve toplulukların kendi deneyimlerini ve perspektiflerini paylaşma imkânı sağlayarak daha geniş bir katılımı teşvik etmiştir. İnternet, bu şekilde aktivizmin daha demokratik, çeşitli ve küresel bir platformda gelişmesine olanak tanımıştır. İnternet ortaya çıktığı andan itibaren, dijital sanat ve internet sanatının yeni biçimleri de hızla gelişti. 1990'larda sanatçılar, 1960'ların teknoloji sanatı patlamasında görülen kolektif çalışma tarzını canlandırarak bu yeni medyada çalışmak üzere gruplar oluşturdular. Bu gruplar arasında adaweb, Rhizome, Etoy ve aktivist odaklı RTMark gibi çeşitli gruplar ve iş birlikleri yer almaktadır (Moore, 2017:213-214).

Son yıllarda da kolektifler sanat dünyasında her düzeyde düzenli aktörler haline gelmiştir. Kolektifler, bir sanat fikri olarak giderek daha yaygın hale gelmiş ve önceki gruplarda çalışan sanatçılar solo kariyerlerinde başarı elde etmişlerdir. Bu sanatçılar genellikle, kolektiflerde edindikleri deneyimleri ve çalışma biçimlerini kendi çalışmalarında kullanmışlardır. Kolektiflerle çalışmak, birçok sanatçı için galerilerde ve uluslararası sanat fuarlarında sergilenen eserlerini şekillendirmeleri açısından kritik bir rol oynamaktadır. Sanatçı kolektifleri, yalnızca nesnelere yaratmakla kalmaz, aynı zamanda sanatın sosyal pratiği içinde çeşitli durumlar, fırsatlar ve anlayışlar oluştururlar. Kolektif örgütlenme biçimi, sanatçıların belirli toplumsal sorunlar veya

konu alanları üzerinde çalışan durumlar inşa etmek için kullandıkları etkili bir strateji haline gelmiştir.

4. Küresel Sanat Pazarına Uyum Sağlayan Oyuncular

Çağdaş sanatın bizatihi kendisi ile Hegemonik finansal güçlerin kendi aralarında, deyim yerindeyse paslaşarak oynadıkları koleksiyonculuk, müzayedecilik, seçkincilik oyunlarını ayrı tutmak gerekir. Bu oyunlar sırasında akıl almaz fiyatlara alınıp satılan eserlerin içerisinde belki de çok değersiz olanlar ve belki de çok değerli olanlar vardır. Bunun ayrımını ve gerçekçi değerlendirmesini yapacak olması gerekenler, finansal güçlerin denetimi dışında sanat dünyasının pek çok otoritesi, izleyiciler ve hatta zaman faktörü de vardır. Bu denetim ve değer biçme birkaç müzayedeci şirkete ve koleksiyoncunun çıkarlarının ağır baskısı altındadır. Çünkü anılan bu müzayedeci ve koleksiyonerler hatta bu yolla milyoner olmuş sanatçılar tabloya tümüyle parasal olarak hâkim olmakta ve eserlerin gerçek değerini, salt piyasa değerleri düşmesin diye yapay olarak ve finansal manipülasyonlarla değiştirebilmektedirler.

Çağdaş sanatın, özellikle öncü anlatımların, genellikle egemen sisteme karşı bir isyan içinde olduğu düşünülse de aslında bu üretimler ticari bir çekicilik kazanmıştır. Thatcher ve Reagan dönemlerinde yetişen sanatçı kuşağının, özellikle Jeff Koons, Damien Hirst ve Tracey Emin gibi isimler, kendi pazarlama stratejilerini benimseyerek ve imajlarını oluşturarak büyük bir başarı elde etmişlerdir. Bu sanatçıların kendi kendilerini pazarlama ve imaj yansıtma konusunda çok iyi olduklarını görmek belki de şaşırtıcı değildir (Wu, 2002:161). Bu durumun, sanatın sadece estetik bir ifade olmanın ötesinde, aynı zamanda ticari bir varlık haline geldiğini göstermektedir. Buradaki ironi aslında çağdaş sanatın genellikle sisteme karşı bir duruş sergilediği algısının, aslında sanatçıların ticari başarı elde etme çabalarıyla çelişmesidir. Sanatın, sadece estetik veya politik bir ifade olmanın ötesinde, ticari bir değeri ve çekiciliği sadece eleştirel bir platform olmanın ötesinde, aynı zamanda bir endüstri ve piyasa dinamiklerinin bir parçası haline geldiği fikrini desteklemektedir.

Jeff Koons ve Damien Hirst gibi sanat dünyasının önde gelen isimlerince benimsendiği ve bu sanatçıların kendi ortak bir özelliğe sahip olan kişiler arasında önemli yer edinmiştir. Her iki sanatçı da yaratıcılıklarıyla ön plana çıkmış olsalar da diğer benzer katkılarda bulunan

sanatçılardan çok daha büyük bir ün kazanmışlardır. Şöhret ve servet kazanmak isteyen sanatçılar için kullanışlı bir model olan bu iki örnek bugün sanatçılar tarafından talep edilse de tercih edilme kısmı söz konusu güçlerin elinde bulunmaktadır. Söz konusu yıldızlı ticari başarı ve şöhret sanat dünyasında başladığı günden itibaren belirli bir etki bırakmakta ve bu etkinin gelecekte de devam etmesi muhtemel görünmektedir.

Damien Hirst, İngiltere' de sanatçıların zorluk içinde olmalarını tercih eden bir eğilim olduğunu düşünmektedir ve sanat dünyasının romantik imajı ile ticari gerçekler arasındaki uçuruma dikkat çekmektedir. Ona göre, sanat hayatla ilgiliyken, sanat dünyası para ile ilgilidir. Hirst, sanatın ticarileşmesinden ve bir mal haline gelmesinden heyecan duyarken, sanat piyasasının ekonomik etkinliğine güvenmekte ve eserlerinin yüksek talep görmesine şaşırılmamaktadır. Sanatçının materyalist imajı, ücretsiz basın yaratma konusunda benzersiz bir yeteneği olduğunu göstermektedir. Ancak bu imaj, bazı eleştirmenler tarafından Damien Hirst'in "Sanat Hedge Fonu yöneticisi" olarak adlandırılarak sert bir şekilde eleştirilmesine yol açmıştır. Hirst, Andy Warhol ve Jeff Koons gibi sanatçılara saygı duyduğunu ve Warhol'u dürüstlüğü için takdir ettiğini ifade etmiştir. Hirst' in sanat ve para ilişkisi konusundaki anlayışı, büyük ölçüde bu öncülerin fikirlerine ve davranışlarına dayanmaktadır (Galenson, 2007:20-22). Damien Hirst' ün 2007 Haziran'ında sanat tarihinin en pahalı eseri olarak satışa çıkardığı ve 100 milyon dolar fiyat biçtiği Tanrı Aşkına "For the Love of God" isimli elmasla kaplı kafatası çalışması bütün yaz boyunca galeri de sergilenerek müşteri aramış ancak satılamamıştır. Ağustos 2007 de Hirst'ün galerisi White Cube ve menajeri Frank Dunphy basına yaptığı açıklama da "Kafatası"nın bir yatırımcılar konsorsiyumuna talep edilen fiyattan satıldığını açıklamıştır. Kafatası sessizce ortadan kaybolmuştur. Bir yıl sonra Frank Dunphy, White Cube' un sahibi Jay Joplink' in, kendisinin ve eserin yapımcısı Damien Hirst' ün bu eserin yarısından fazlasına sahip olduklarını açıklamıştır. Demek ki verdikleri fiyat çok aşırı bulunmuş olduğu için alıcı ancak yarısını almış ve eserin satıcısı tüccarlar ve eserin sahibi Hirst fiyatı düşürmemek için düşecek olan değeri kendi hisselerinde tutarak manipülasyon yapmışlardır. Bu alıntının yapıldığı belgeselin yapımcıları yayınlanacak belgesel için görüşlerine başvurduğunda, Joplink de D. Hirst de menajeri Frank Dunphy de belgeselde yer almak istememişlerdir (Sak, 2019). Jeff Koons'un felsefesi ise eserin mümkün olan en yüksek fiyatlarla satılması üzerine kuruludur. Ona göre bu açgözlülükle ilgili değildir ve

politik bir sahnede ciddiye alınma talebidir. Bir eserin ne kadar ciddiye alındığı, sahip olduğu değerle ilişkili olduğudur ve pazar en büyük eleştirmendir. Ayrıca o sanat dünyasındakilerin, kendi değerlendirmelerinin pazarinkinden üstün olduğunu iddia edenlerin, aslında "küçük bir güçlerini koruma" çabası içinde olduklarını düşündürmektedir. Bu nedenle Koons, pazarın kararının bireylerinkini aştığına ve onun tek gerçek gücü temsil ettiğine inanmaktadır (Galenson, 2007:19).

Yaşayan sanatçıların kült figürler, markalı kişilikler, sanat yönetmenleri ve girişimciler olarak yükselmesinin, eserin estetik değerinin önemini değerlendirmeye olan etkisi 1980 sonrası çağdaş sanat arenasında imaj çalışması olarak karşımıza çıkar. Odak, sanatçının kişisel imajının, bazen içsel sanatsal nitelikleri gölgede bırakarak sanatın değerini belirlemede önemli bir faktör haline gelmesidir. İngiliz sanatçı Tracey Emin, saygın White Cube Gallery tarafından temsil edilmesine ve eserleri için eleştirmenlerden ve diğer sanatçılardan övgü almasına rağmen, İngiliz televizyon şovlarında sarhoş ve kederli görünerek daha geniş tanınırlık elde eder. Emin'in kişisel imajını, etkili bir şekilde markalayarak sanatının pazarlanabilirliğini arttırması, sanatının kalitesi veya sanat tarihindeki önemini değerlendirilmesinden ziyade satılabilir olmasıdır. Emin'in ticari reklamlarla ilişkilendirilmesi ve çıplak pozları, sanatının satışına katkıda bulunan kamuoyundaki tanınırlığını arttırmıştır. Emin'in artan bu tanınırlığı ve popülaritesi, eserlerinin satış potansiyelini doğrudan etkilemiştir. Bu bağlamda, Emin'in 2007 Venedik Bienali'ndeki hızlı çizim üretiminin dikkat çekici satışlarla sonuçlandığı bir örnek de vardır (Gorman, 2012: 8-9). Çağdaş sanat dünyasında, sanatçının kişisel çekiciliğinin, eserin kendisine ait olan Benjaminvari çekiciliğinden daha önemli hale geldiği görülmektedir. Sanat eserinin takas değerini belirlemede sanatçının kişisel çekiciliği, metaforik bir şekilde, eserin kendisinin yerine geçmektedir.

5. Sonuç

Sonuç olarak bu makalede, sanat dünyasında neoliberal ekonominin egemen olduğu dönemde ortaya çıkan hegemonik yapılar ve bu yapılara karşı direnen sanatçıların yanı sıra, sisteme uyum sağlayan sanatçılar incelenmiştir. Sanat piyasasının ticarileşmesi, sanatçılar üzerinde baskı yaratmış ve yaratıcı süreçlerini ekonomik etmenlere göre şekillendirmeye zorlamıştır. Bunun sonucunda, bazı sanatçılar ve kolektifler bağımsız yollar arayarak kendi sanatsal ve estetik değerlerini korumaya çalışırken, bazıları ise kurumsal yapılarla iş birliği yaparak kariyerlerinde ilerleme sağlamışlardır. Bu durum, sanatın hem direniş hem de uyum

alanında farklı dinamikler barındırdığını göstermektedir. Makalede ayrıca, çağdaş sanatın estetik ve ticari değerlerinin nasıl dönüştüğü, sanatçıların kişisel imajlarının sanatın değerini belirlemede nasıl önemli bir faktör haline geldiği ve kültürel hegemonyaya karşı sanatın potansiyel devrimci rolü vurgulanmıştır. Bu kapsamda, sanatçıların ve sanat kolektiflerinin toplumsal ve politik gelişmelere duyarlılık göstererek sanatın direniş gücünü nasıl oluşturduğu detaylı bir biçimde ele alınmıştır.

Bütün profesyonel uğraşlarda ve mesleklerde “seçkinler” her zaman %1,5’lik bir dilimde yer aldığı görülmektedir. Bu da genel olarak bütün çağlarda geçerli olan bir durumdur. Günümüzde ise bu durum, neoliberal politikaların deyim yerindeyse vahşi yarışmacı ortamında adeta bir zirve noktasına ulaşmış ve çağlar boyunca ulaşamadığı bir boyuta evrilmiştir. Adam Smith’in “görünmez eli” iş başındadır ve acımasız bir ortam yaratılmıştır. Başka bir açıdan konuyu irdelemek gerekirse; “Tıp tahsili yapmış hekimlerin ancak küçük bir yüzdesi mesleklerinde zirveye, yüksek tanınmışlığa ve giderek de yüksek parasal olanaklara kavuşur, bütün hekimlerin aynı düzeyde mesleklerinde ehil ve kompetan olmaları yaşamın doğal akışına da uygun değildir. Ancak gelir ve gelişmişlik düzeyi orta ve üzerinde olan hemen her ülke de seçkin düzeyde olmasa da hekimler iş bulabilir ve yaşamını sürdürebilir. Donald Thompson’ın da (2020, s: 93-95) ifade ettiği gibi sanat piyasası, markalaşmış sanatçılar ve ana akım galeriler tarafından temsil edilen sanatçılar için sağlıklı ve sorunsuz görünebilir. Ancak, temsil edilmeyen ya da yerel galerilerde eserlerini satan diğer sanatçılar için durum farklıdır. Londra ve New York gibi büyük sanat merkezlerinde yaşayan 80.000 sanatçının sadece çok az bir kısmı yüksek gelir elde eder. Süperstar sanatçılar ve büyük galerilerde temsil edilen başarılı sanatçılar sayıca azdır. Daha alt düzeydeki sanatçılar gelirlerini ders vererek, yazı yazarak ya da destekleyen işleri aracılığıyla tamamlar. Ancak, birçok sanatçı galeri bulma çabalarına rağmen temsil edilemez ve eserlerini özel olarak ya da küçük galeriler aracılığıyla satmaya çalışır. Bu durum, sanat dünyasına girmeye çalışan birçok sanatçının rekabetçi bir ortamda başarılı olamayacağını gösterir. Burada biricik bir durum söz konusudur. Tüm üretimin ve alt yapının %95’ ini oluşturan devasa bir kitle için Sholette (2011:1), bilinmeyen ama yaygın bir yaratıcılık kümesi olan "karanlık madde" metaforunu kullanarak, sanat ve kültür dünyasını anlatır. Geleneksel sanat dünyasının yönetici ve yorumlayıcıları olan eleştirmenler, sanat tarihçileri, koleksiyoncular, galeri sahipleri, müzeler, küratörler ve sanat

yöneticileri, genellikle bu kültürel karanlık maddenin çoğunu görmezden gelir. Bu, resmi sanat dünyasının dışında gerçekleşen amatör, resmi olmayan, otonom, aktivist ve kurumsal olmayan uygulamaları içerir. Görünmezlik, birçoğu için seçim değil, zorunlu bir durumdur. Bu gizli üreticilerin faaliyetlerini durdurması, yüksek sanat üzerinde stabilize edici bir etkiye neden olabilir. Marjinal olarak tanımlanan amatör katılımın geri çekilmesi sadece bir örnek olup, aynı zamanda sanat dünyasının kendi içindeki yapısal görünmezliği de düşündürmektedir. Sholette'in deyiimiyle 'Karanlık Madde' adeta yok sayılmakta ve çok yüksek miktarlarda para ve ün, parmakla sayılabilecek denli az bir grup tarafından paylaşılmaktadır. Bu grup; belli başlı müzayede kuruluşları (Sotheby's, Christies vb) belli başlı koleksiyonerler, az sayıda tacirler (Saatchi, Gagosian vb.), şöhretli ve az sayıda küratörler ve "kulüp üyesi" 25-30 kadar sanatçıdan oluşmaktadır. Bu kompozisyon küresel düzeydeki çağdaş sanat için geçerlidir. Türkiye de dahil olmak üzere her bir ülkede, bu kompozisyonun yavru taklitçileri bulunmaktadır. Kültürün özelleştirilmesinde küresel egemen güçlerin bunu neden yaptıkları sorusunun yanıtını aramak gerekirse; sanatı bir gelir kaynağı, vergi indirimlerinde bir araç, sanata önem veren elit iş adamları görünümü, milyonlarca lira harcasalar bile elde edemeyecekleri bir reklam ortamı ve bunun politik güce yardım eden ve dolayısıyla çıkarlara hizmet eden bir araç olması nedeniyledir. Sanatta seçkinlerin var olması, diğer alanlarda olduğu gibi doğal bir olgu olarak kabul edilir. Genellikle gelişim ve ilerlemeye öncülük ettikleri için olumlu karşılanan bu seçkinleşme, kapitalist kâr amacı güttüğünden, gerçek sanat ile olmayanı ayırt etmeyi zorlaştıran, özellikle yaratılmış bir kaotik ortam yaratabilir.

Kaynakça

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

Crane D. (2009). "Reflections on The Global Art Market: Implications For The Sociology of Culture", *Sociedade e Estado, Brasília, Sayı15/2, s. 331-362*.

Çelik, Z. (2012). "Neoliberalizmin Kısa Tarihi", *İdeal Kent, Sayı 7, s. 187-193*.

Dre, J. (2017). "The Collective Camcorder in Art", "Collectivism After Modernism The Art of Social Imagination after 1945", London: edBlake Stimson & Gregory Sholette University of Minnesota Press Minneapolis, s.95-113.

Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge.

- Erdoğan, M. (2015). "Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı". Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Dergisi, Eskişehir, Sayı 15/1, s.75-98.
- Galenson, D. (2007). "Artists and the Market: From Leonardo and Titian to Andy Warhol and Damien Hirst", NBER Working Paper No. 13377, JEL No. J01, https://www.nber.org/system/files/working_papers/w13377/w13377, Erişim tarihi: 05.06.2023.
- Gaspard, T. (2004). *A Political Economy of Lebanon 1948–2002: The Limits of Laissez-faire*, Boston: Brill, Print PAD/D, 1st Issue.
- Gorman E. (2012). *Art is Money-Sexy: The Corporatization of Contemporary Art*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fairfax, VA: Philosophy at George Mason Üniversitesi.
- Green, A. (2011). "Citizen Artists: Group Material. Afterall", *A Journal of Art, Context and Enquiry*, Sayı 26, s.17-25.
- Habermas, J. (1989). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge: MA: MIT Press.
- Holden, S. (2000). "Critic's Notebook; When and How AIDS Activism Finally Found Its Voice and Power", *The New York Times*, 01 Aralık 2000, <https://www.nytimes.com/2000/12/01/movies/critic-s-notebook-when-and-how-aids-activism-finally-found-its-voice-and-power.html>. Erişim tarihi: 15.01.2023.
- Horowitz, N. (2014). *Art of the Deal Contemporary Art in a Global Financial Market*, New Jersey: Princeton University Press.
- Jacobs, D. (2005). "Internet Activism and the Democratic Emergency in the U.S.", *Ephemera Theory&Politics in Organization*, Sayı 5 (1), s.68-77.
- Juhasz, A. (1995). "So Many Alternatives: The Alternative Aids Video Movement", *Cinéaste*, Sayı 21, No. 1/2, s. 37-39.
- Küçük C. (2016). Gregory Sholette'le Söyleşi, 13/11/2016/ *skopdergi- Sayı 10*, Çeviri: Derya Yılmaz, <https://www.e-skop.com/skopdergi/gregory-sholettele-soylesi/3152>, Erişim tarihi 05.08.2023.
- Lippard, L.R. (1970). "The Art Workers' Coalition: Not a History", *Studio International*, Cilt 180, Sayı 927, s. 171-174.
- Moore, A. W. (2014). "Art Workers Want to Know", *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, Cilt 14, Sayı 3, s.465-473.
- Moore, A. W. (2017). "Artists' Collectives Focus on New York, 1975–2000", "Collectivism After Modernism The Art of Social Imagination after 1945", ed. Blake Stimson ve Gregory Sholette, Minneapolis: London University of Minnesota Yayınları, s.193-223.
- Morgan T. (2014). *Art in the 1980s: The Forgotten History of PAD/D*, <https://hyperallergic.com/117621/art-in-the-1980s-the-forgotten-history-of-padd/>, Erişim tarihi 11.09.2023.

- Nadarajan, G. (2006). Between production and exhibition: Medial arts biennials, http://www.acca.cat/downloads/sympo_06_11.pdf. Macba: Barcelona Museum for Contemporary Art and Associació Catalana de Crítics d'Art.
- PAD/D, (1981) PAD: Waking Up In NYC. UPFRONT, 1: 1-4.
- Peters, C. (2015). "Re-imagining spaces, collectivity, and the political dimension of contemporary art", *Policy Futures in Education*, Cilt 3, Sayı 1, s.149–159.
- Piper, Adrian M.S. (1985), "Critical Hegemony and Aesthetic Acculturation," *Noûs*, Wiley, A. P. A. *Western Division Meetings*, Sayı.19, No. 1, s.29–40.
- Pritchard S. (2019). "More Today Than Yesterday" *Nuart Journal*, Cilt 2, Sayı 1, s.10–12.
- Sak. B. (2019). Çağdaş Sanat Balonu. https://youtu.be/rz4w_WC9B-s, Erişim tarihi 21.07.2023.
- Sarıs, M. (2020). "Protestonun Sebebi ve Enstrümanı Olarak Güncel Sanat", *Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları*, Sayı 42, s.183-198.
- Schramm, S. (2015). "The People's Choice: Transcultural Collectivity and the Art of Shared Knowledge Production", *The Journal of Transcultural Studies*, Cilt 6, Sayı 2, s. 70–85.
- Seeliger, M., & Sevignani, S. (2022). "A New Structural Transformation of the Public Sphere? An Introduction", *Theory, Culture & Society*, Cilt 39, Sayı 4, s. 3-16.
- Sember, R., Gere, D. (2006). "Let the record show . . . : art activism and the AIDS epidemic". *American Journal of Public Health*, Cilt 96, Sayı 6, s.967–969.
- Sholette, G. (2011). *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London: Pluto Press.
- Smith, N. (1996). *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*, London: Routledge.
- Stimson B., Sholette G. (2017). "Collectivism After Modernism The Art of Social Imagination after 1945", London: Editors University of Minnesota Press.
- Tang, J. (2011). Biennialization and its discontents. In *Negotiating values in the creative industries: Fairs, festivals and competitive events*, eds. Brian Moeran and Jesper S. Pedersen, 73-93. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Thompson D. (2020). *Sanat Mezat*, çev. Renan Akman, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Thompson, D. (2008). *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. New York: Palgrave Macmillan.
- Thornton, S. (2008). *Seven Days in the Art World*. New York: W. W. Norton & Company.
- Wu, T. C. (2002). *Privatising Culture Corporate Art Intervention since the 1980s*, London, New York: Verso V.