

**T.C.  
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**1990 SONRASI TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANATTA POLİTİK GÖRÜNTÜ VE  
ELEŞTİRİ**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**OSMAN ODABAŞ**

**ANASANAT DALI : RESİM**

**PROGRAMI : PLASTİK SANATLAR**

**DANIŞMAN: DOÇ. İNSEL İNSAL**

**KOCAELİ-2012**



T.C.

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1990 SONRASI TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANATTA POLİTİK GÖRÜNTÜ VE  
ELEŞTİRİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Tezi hazırlayan: Osman Odabaş

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Tarih ve No: 13.7.2012-2012/14

Doç. İnsel İnal



Doç.Dr. İsmet Çavuşoğlu



Doç. Melihat Tüzün



Doç.Dr. Ferhat Satıcı



Yrd.Doç. Yarkın Biçer



KOCAELİ - 2012

## ÖNSÖZ

Bu çalışmada neredeyse bütün dünyada 90'lı yıllarda başlayan bir kırılma noktasının Türkiye sanat ortamı üzerindeki etkisi ve sebep olduğu “politik” dönüşümlerle beraber bu dönüşümlerin sonuçları, 1990 tarihi öncesi örnekler ve günümüzde aldığı yeni biçimlerle beraber ortaya çıkan eleştirel sorunların incelenmesi amaçlanmıştır. 1990 sonrası Türkiye’de kendisini göstermeye başlayan neo liberal politikalar dahilinde değişen sosyolojik ve ekonomik dönüşümlerle beraber sanat ortamında da önemli değişimler olmuş ve kendisini 60 sonrası Batı’da ortaya çıkan post-teorilerle, yeni politik-eleştirel söylemler üzerinden biçimlendiren disiplinlerarası bir sanat anlayışı oluşmaya başlamıştır. 90’ların sonu ve 2000’lerin başlangıcından itibaren çoğunlukla özel şirketlerin devreye girmesiyle hızlanan kurumsallaşma ve sponsorluklar beraberinde kökeni aslında çok eski olan, ama çağdaş koşullarda yeniden biçimlenmiş yeni bir himaye sistemini de getirmiştir. Bu yeni çağdaş otoriter oluşumda himaye sisteminin denetimi doğrultusunda sanatta eleştiri ve politika zararsız bir konuma getirilerek sisteme karşı, onu aşmaya yönelik değil, bizzat sistem tarafından önerilen ve yeniden üretilerek üzerinden çıkar sağlanan bir meta ve kurumsal imaj politikasına dönüşmüştür. Bu sebeple kendisini büyük oranda bu yeni sanat anlayışı ve eleştirel kültür üzerinden konumlandırılan yeni kültür endüstrisini ve sistemi tartışmaya açmak, buna alternatif ve karşıt eğilimlerle beraber incelemek öncelikli olarak politik bir hadisedir.

Karl Marx Das Kapital’de Almanya’da, 1848’den bu yana kapitalist üretimin hızla gelişmekte olduğunu ve kitabın yazıldığı tarihlerde bu modelin spekülasyon ve dolandırıcılık içersinde iyice genişlendiğinden bahseder ve şu tespitte bulunur: “ (...) ama ne var ki, profesyonel iktisatçılarımıza kader gene gülmüyor. Ekonomi politiği dürüst bir biçimde ele alabilecekleri sırada modern ekonomik koşullar Almanya’da fiilen yoktu. Ve bu koşullar ortaya çıkar çıkmaz da, onlar öyle bir ortam içindeydiler ki, artık burjuva ufkunun sınırları içersinde bunları gerçekten ve tarafsızca incelemek olanağı yoktu.” Türkiye’de bugün sanat ortamının da aynı durumda olduğunu söylemek mümkündür. Aradaki tek fark, bu tespitteki sözcüklerin, yani iktisatçıların yerini sanat profesyonellerinin, ekonomi politiğinin ise sanat ortamı ve piyasasının almasıdır. Bugün de aynı durumda profesyonel sanat piyasasının ve pazarının içersinde “sanat profesyonellerinin” aynı durumda olduğunu söyleyebiliriz. Bu

sebeple bütün bu olup bitene yaşananların ve bahsedilen olguların tam ortasında olunmasına karşın, dışarıdan farklı bir açıyla bakabilecek akademik çalışmaların, bir değişime katkısı olabileceğine inanıyor, bu çalışmayı da aynı sebeple yapıyorum.

Bu tez çalışması boyunca bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım, bana çalışmanın başından sonuna kadar her konuda yol göstermiş ve hiç bir yardım isteğimi geri çevirmeden benimle beraber çalışmış, çalışma boyunca ortaya çıkan her sıkıntıda ve olumsuzlukta bıkmadan beni motive etmiş olan hocam Doç. İnel İnal'a teşekkürü bir borç bilirim. Çalışma süresince bana sabırla yaklaşan, destek veren bütün dostlarıma ve hiçbir desteğini esirgemedi her zaman yanımda olan, bütün çalışma boyunca bana her türlü katkıyı, yardımı sağlayan ve bu tezi bitirmemde çok büyük emeği olan bütün aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Osman Odabaş - Haziran 2012

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER.....	III
RESİMLER LİSTESİ.....	VI
ÖZET.....	XIII
ABSTRACT.....	XIV
GİRİŞ.....	1
<b>1. SANATIN TOPLUMLA KURDUĞU POLİTİK İLİŞKİ.....</b>	<b>13</b>
1.1. Bir Eleştiri Olarak Sanat.....	15
1.1.1. Sanatta Gerçekçilik ve Toplumla Politik etkileşimi.....	17
1.1.1.1. Eleştirel Gerçekçilik.....	23
1.1.1.2. Toplumsal Gerçekçilik.....	31
1.2 Bir İktidar Aracı Olarak Sanat.....	41
1.2.1. Sanatta Propaganda.....	42
1.2.1.1 Soyut Dışavurumculuk.....	54
1.3. 1960 Sonrası Sanat ve Karşıt Kültür Hareketleri.....	59
1.3.1. Paris 1968 Hareketi ve Sitüasyonist Enternasyonal.....	84
1.4. 1960 Sonrası Türkiye’de Sanatta Toplumsal ve Politik Eğilimler.....	91
1.4.1. Yeni Dal Grubu Sergisi Olayı.....	97
1.5. 1980’li Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat ve Politik Dönüşümler.....	113
1.5.1. Dönemsel Toplu Sergiler.....	120
1.5.2. Deneysel Sanat Hareketleri ve Akademi.....	126
<b>2.1990’LI YILARDA TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT VE YENİ POLİTİKALAR.....</b>	<b>139</b>

2.1. Dışarıyla Politik Temaslar.....	143
2.2. 1990'larda Türkiye'de Sanat ,Sosyoloji ve Felsefe İlişkisi.....	147
2.3. Değişen İdeolojiler ve Değişen Eleştiri.....	153
2.3.1. Post-teoriler ve Tarihsel Kopuşlar.....	154
2.4 Güncel Politikalar ve Türkiye'de Çağdaş Sanattaki Yansımaları.....	157
2.4.1.Devlet İdeolojilerinin Eleştirisi.....	160
2.4.1.1 Anı Bellek Sergileri.....	162
2.4.1.2 Devlet, Sefalet, Şiddet Sergisi.....	171
2.4.2 Çağdaş Sanatta Göç ve Coğrafya Olguları.....	176
2.4.3. Kimlik Politikaları ve Türkiye'de Çağdaş Sanatta Yansımaları.....	188
2.4.3.1. Postmodern Evrede Türkiye'de Toplumsal Kimlik.....	191
2.4.3.2. Cinsiyet Politikaları ve Beden.....	193
2.4.3.3. Genç Etkinlik Sergileri.....	217
2.5. Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği.....	222
<b>3. 2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT VE YENİ KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ.....</b>	<b>226</b>
3.1.Eleştirel Kültürün Pazarlanması.....	229
3.2.2000'li Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat ve Bienaller.....	237
3.2.1. 10. Uluslararası İstanbul Bienali.....	241
3.2.2. 11. Uluslararası İstanbul Bienali.....	252
3.2.3. 12. Uluslararası İstanbul Bienali.....	260
3.2.4 Bienallere Eleştirel Yaklaşımlar.....	264
3.3.Türkiye'de Sanatta Kurumsal Eleştiri .....	274
3.3.1.Arter 1. Ve 2. Sergi: Eleştiriye Kurumsal Yaklaşımlar.....	281
3.4. Müze, Müdahale ve Eleştiri.....	301

3.5. Sanat ve Sermayenin Doğrudan İlişkisi.....	318
3.6.Sanatta Gizlenen İktidar ve Temsiliyet.....	328
3.7.Alternatif Kültür, Eleştiri ve Sanat.....	333
SONUÇ.....	355
EKLER	
EK 1. Röportajlar.....	359
Vasıf Kortun ile Röportaj.....	359
Rafet Arslan ile Röportaj.....	363
Canan Canan ile Röportaj.....	366
Asaf Zeki Yüksel ile Röportaj.....	371
Serhat Köksal ile Röportaj.....	376
YARARLANILAN KAYNAKLAR.....	384
ÖZGEÇMİŞ.....	400

## RESİMLER LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Jean Francois Millet - Çapalı Adam, 1860-62.....	18
<b>Resim 2:</b> Gustave Courbet - Sanatçının Atölyesi, 1854-55.....	19
<b>Resim3:</b> Gustave Courbet - Taşkıncılar, 1849-50.....	19
<b>Resim4:</b> Honore Daumiere - Otobüsün İçi, 1864.....	20
<b>Resim5:</b> Honore Daumier - Transonian Sokağı, 1834.....	21
<b>Resim 6:</b> Nikolay Kaskatin - Öksüzler, 1891.....	24
<b>Resim 7:</b> Nikolay Bogdanov-Belski - Okulun Kapısında, 1897.....	25
<b>Resim 8:</b> Vasily Perov - Manastırda Yemek Zamanı , 1865 – 1876.....	26
<b>Resim 9:</b> İlya Repin - İşte Enginlik.....	27
<b>Resim 10:</b> İlya Repin - Kazaklar.....	28
<b>Resim11:</b> Kathe Kollowitz - Ayaklanma, 1899.....	29
<b>Resim 12:</b> Karl Liebneckht Anısına - Kathe Kollwitz, 1921.....	30
<b>Resim13:</b> Ben Shahn - Çiftçiler, 1943.....	32
<b>Resim 14:</b> Reginald Marsh -Yirmi Cent'lik Film, 1936.....	33
<b>Resim15:</b> Robert Gwathmey - Köy Evi, 1930'lar.....	34
<b>Resim 16:</b> Jack Levine - The Syndicate (Sendika) 1939.....	34
<b>Resim17:</b> Philip Evergood - Lynching Party ( Linç Partisi) 1935.....	35
<b>Resim18:</b> Edward Hopper - Early Sunday Morning, (Pazar Sabahı Erken Saatler) 1930.....	36
<b>Resim 19:</b> Andrew Wyeth - Winter (Kış) 1946.....	36
<b>Resim 20:</b> Jacob Lawrence- Migration of the American Negro,(Siyahilerin Göçü) 1940.....	37
<b>Resim21:</b> Margaret Bourke White - Louisville Sel baskını, 1937.....	38
<b>Resim22:</b> Gordon Parks - American Gothic, 1942.....	39
<b>Resim 24:</b> Nazi propaganda afişi -“Gençlik Führer'inin Hizmetinde” ,1940.....	43
<b>Resim 25:</b> Nazi propaganda afişi, 1940'lar.....	44
<b>Resim 26:</b> Hubert Lanzinger, The Standart Bearer, 1934-36.....	45

<b>Resim 27:</b> Büyük Stalin - Kardeş ulusların sembolü Sovyetler Birliği,1950.....	46
<b>Resim28:</b> Leni Riefenstahl - Olympia, 1936.....	48
<b>Resim29:</b> Leni Riefenstahl - Triumph des Willens(İradenin Zaferi), 1935.....	49
<b>Resim30:</b> Star Wars – A New Hope filminden bir sahne, 1977.....	49
<b>Resim31:</b> Triumph des Willens filminden bir sahne, 1936.....	50
<b>Resim32:</b> Fotoğraf: Matthias Wahner, 1967.....	51
<b>Resim 33:</b> James Nachtwey - Bosna’da öldürülen bir askerin yası, 1993.....	52
<b>Resim 34:</b> Rembrandt - The Anatomy Lecture of Dr. Nicolaes Tulp, 1632.....	52
<b>Resim 35:</b> Jackson Pollock -Lavender Mist, 1950 .....	55
<b>Resim 36:</b> Chris Burden - Shoot, 1971.....	61
<b>Resim 37:</b> John Latham - Still and Chew 1966-69.....	62
<b>Resim38:</b> John Latham - The Mechanical Bride, 1969.....	65
<b>Resim 39:</b> Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu, 1969.....	66
<b>Resim 40:</b> AWC ve Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu’nun eylemi, 1970.....	67
<b>Resim41:</b> Eylemde kullanılan “And babies?” (Ya bebekler?) pankartı, 1970.....	68
<b>Resim 42:</b> Hans Haacke - MoMA Anketi, 1970.....	69
<b>Resim 43:</b> MoMA protestosu, 1960’lar.....	72
<b>Resim 44:</b> Faith Ringgold - Bayrak Kanıyor, 1967.....	73
<b>Resim 45:</b> Abbie Hoffman - Halkın Bayrağı Gösterisi’nin açılışı. 1970.....	74
<b>Resim 46:</b> Martha Rosler - Savaşı Eve Getirmek, 1967-72.....	75
<b>Resim 47:</b> Ana Mendieta - Transplant, 1972.....	78
<b>Resim 48:</b> Marcel Duchamp - L.H.O.O.Q, 1919.....	79
<b>Resim 49:</b> Marcel Duchamp, 1963.....	80
<b>Resim 50:</b> Hannah Wilke-Bu neyi temsil eder. Sen neyi temsil ediyorsun?, 1978....	81



<b>Resim 51:</b> Genç ol ve sus. Paris, 1968.....	88
<b>Resim 52:</b> Polis Güzel Sanatlar Fakültesinden Defol- Paris, 1968.....	89
<b>Resim 53:</b> Çatışma Sürüyor- Paris, 1968.....	90
<b>Resim 54:</b> Ruhi Arel-Atatürk Köylülerle.....	92
<b>Resim 55:</b> Nuri İyem - Portre.....	93
<b>Resim 56:</b> Cihat Burak - Başkomutan, 1969.....	96
<b>Resim 57:</b> İbrahim Balaban-Tutuklanan Öğrenci, 1961.....	97
<b>Resim 58:</b> Avni Memedoğlu, 1961.....	98
<b>Resim 59:</b> Zeki Faik İzer - İnkılap Yolunda, 1933.....	104
<b>Resim 60:</b> Eugene Delacroix - Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830.....	105
<b>Resim 61:</b> Neşet Günal-Duvar Dibi III, 1972-73.....	109
<b>Resim 62:</b> Seyyit Bozdoğan-Snıfta Vurulan Öğrenci, 1979.....	110
<b>Resim 63:</b> Altan Gürman- Montaj 4, 1967.....	112
<b>Resim 64:</b> Cengiz Çekil-Ters Görüntü, 1980.....	119
<b>Resim 65:</b> III. İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergisi, 1981.....	122
<b>Resim 66:</b> Ahmet Öner Gezgin,-Adsız, 1979.....	122
<b>Resim 67:</b> CananBeykal-Transformatörler, 1993 10 Sanatçı 10 İş:D Sergisi.....	125
<b>Resim 68:</b> Cengiz Çekil-Fani Bir Anıt No:2, 1990 8 Sanatçı 8 İş:B Sergisi.....	125
<b>Resim 69:</b> Asaf Zeki Yüksel -Ayasofya, 1990.....	136
<b>Resim 70:</b> Asaf Zeki Yüksel - General.....	136
<b>Resim 71:</b> Hüseyin Alptekin - Michael Morris. Heterotopia, 1992.....	148
<b>Resim 72:</b> Hale Tenger - S.kimden aşşa Kasımpaşa ekolü, 1990.....	157
<b>Resim 73:</b> Hale Tenger - Atsanat, 1993.....	159
<b>Resim 74:</b> Gülsün Karamustafa- Kuryeler, 1991, Anı/Bellek 1 Sergisi.....	162
<b>Resim 75:</b> Vahap Avşar-Cypher/Sıfır, 1991.....	165

<b>Resim 76:</b> Vahap Avşar-Atatürk ve Alfabe, 1991.....	167
<b>Resim 77:</b> Güven İncirlioğlu-Helter Skelter, 1992.....	168
<b>Resim 78:</b> 50 Numara Haber Bülteni-1993.....	170
<b>Resim 79:</b> Bülent Şangar, Devlet-Sefalet-Şiddet sergisi, 1995.....	172
<b>Resim 80:</b> Gülsün Karamustafa- Postpozisyon, 1995.....	175
<b>Resim 81:</b> Gülsün Karamustafa - Balkon, 1982.....	179
<b>Resim 82:</b> Gülsün Karamustafa - Star Wars, 1982.....	180
<b>Resim 83:</b> Gülsün Karamustafa- Elvis’li Seccade, 1986.....	181
<b>Resim 84:</b> Gülsün Karamustafa- Mistik Nakliye, 1992.....	182
<b>Resim 85:</b> Gülsün Karamustafa - Arzu Nesneleri, 1998.....	184
<b>Resim 86:</b> Gülsün Karamustafa - Arzu Nesneleri, 1998.....	184
<b>Resim 87:</b> Hale Tenger - Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik, 1995.....	185
<b>Resim 88:</b> Michael Morris – Hüseyin Bahri Alptekin, Turk Truck, 1995.....	186
<b>Resim 89:</b> Hüseyin Bahri Alptekin, 1995.....	187
<b>Resim 90:</b> Füsün Onur - Nü, 1973.....	196
<b>Resim 91:</b> Füsün Onur-İsimsiz, 1993.....	196
<b>Resim 92:</b> Hale Tenger - Böyle Tanıdıklarım Var 2, 1992.....	198
<b>Resim 93:</b> Hale Tenger - Dünya, 1992.....	199
<b>Resim 94:</b> Aydan Murtezaoğlu-Stadyum,1993-1995.....	200
<b>Resim 95:</b> Aydan Murtezaoğlu- Tur Sergisi, 1995.....	201
<b>Resim 96:</b> Aydan Murtezaoğlu- Tur Sergisi, Davetiye 1995.....	201
<b>Resim 97:</b> Canan Şenol-Odalık, 1998.....	203
<b>Resim 98:</b> Canan Şenol-Şeffaf Karakol, 1998.....	203
<b>Resim 99:</b> Canan Şenol - Amnios, 1998.....	204

<b>Resim 100:</b> Canan Şenol-Sancı.....	205
<b>Resim 101:</b> Şükran Moral - Speculum, 1996-2007.....	206
<b>Resim 102:</b> Şükran Moral - Genelev,1997.....	207
<b>Resim 103:</b> Şükran Moral - Hamam,1997.....	208
<b>Resim 104:</b> Kutluğ Ataman - Peruk Takan Kadınlar, 1999.....	213
<b>Resim 105:</b> Kutluğ Ataman - Peruk Takan Kadınlar, 1999.....	214
<b>Resim 106:</b> Halil Altındere - Hard&Light,1999.....	215
<b>Resim 107:</b> Serkan Özkaya - Kaynak Olarak Sanatçı,1999.....	216
<b>Resim 108:</b> Halil Altındere & Şener Özmen- Genç Etkinlik 2, 1996.....	220
<b>Resim 109:</b> İnel İnal - Genç Etkinlik 1995.....	221
<b>Resim 110:</b> Ahmad Morshedloo - Estrangement, 2011.....	233
<b>Resim 111:</b> Contemporary İstanbul 2011.....	234
<b>Resim 112:</b> Akbank Private Banking müşterilerine özel odas.....	235
<b>Resim 113:</b> Zorlu Holding konteyneri - Contemporary İstanbul 2011.....	235
<b>Resim 114:</b> Democracia - Welfare State(Refah Devleti).....	244
<b>Resim 115:</b> Extramücadele -“Ne?” (Azınlıklar için 18 afiş) 2007.....	244
<b>Resim 116:</b> Burak Delier - Parkalınç, 2007.....	245
<b>Resim 117:</b> Ege Berensel-Serhat Yalçinkaya-Banu Ornat. Türkü Söylemeyen Tepe, 2007.....	246
<b>Resim 118:</b> Ömer Ali Kazma - Engellemeler(Saat Ustası), 2006.....	248
<b>Resim 119:</b> Ömer Ali Kazma - Engellemeler(Kot Fabrikası), 2008.....	249
<b>Resim 120:</b> Rainer Ganahl - Anısına, 2007.....	251
<b>Resim 121:</b> Vyacheslav Akhunov - Leniniana 1977-82.....	256
<b>Resim 122:</b> Zeina Maasri - Çatışma Belirtileri: Lübnan İç Savaşı'ndan Siyasi Afişler, 2009.....	256
<b>Resim 123:</b> Yüksel Arslan - Kapital/Sömürgecilik (Arture IX), 1971.....	257

<b>Resim124:</b> Yüksel Arslan – Kapital/Sınıflar(Arture VI).....	258
<b>Resim 125:</b> Kamusal Sanat Laboratuarı, İsimsiz Mektup Performansı, 2011.....	262
<b>Resim 126:</b> Saklambaç, 2011.....	263
<b>Resim 127:</b> Direnistanbul Afiş - 11. İstanbul Beğenali, 2009.....	270
<b>Resim 128:</b> Direnistanbul, Beğenal - Vehbi Koç'un Mektubu, 2009.....	271
<b>Resim 129:</b> Fatih Balcı - Seri İlan.....	273
<b>Resim 130:</b> Hans Haacke- Mobil Observations, 1982.....	278
<b>Resim 131:</b> Hans Haacke-Mobil Observations, 1982.....	279
<b>Resim 132:</b> Halil Altındere-Göç, 2008.....	282
<b>Resim 133:</b> Aydan Murtezaoğlu-İsimsiz, 2001.....	283
<b>Resim 134:</b> Erkan Özgen-Kayıp Beden, 2005.....	284
<b>Resim 135:</b> Cengiz Tekin, Free Kick(Serbest Vuruş), 2005.....	285
<b>Resim 136:</b> Michael Sailstorfer, T 72, 2007.....	286
<b>Resim 137:</b> Ahmet Öğüt - Kara Elmas, 2010.....	288
<b>Resim 138:</b> Ali Kazma - O.K., 2010.....	289
<b>Resim 139:</b> Volkan Aslan - Herhangi bir gün, 2010.....	291
<b>Resim 140:</b> Volkan Aslan - Geri dönüşüm, Çelik ve sahte deriden yapılmış kağıt toplama arabası. 2010.....	292
<b>Resim 141:</b> Halil Altındere - Bir Sanat Tacirinin Portresi, 2010.....	297

<b>Resim 142:</b> Kamusal Sanat Laboratuarı -Müzecinin Çantası, 2012.....	300
<b>Resim 143:</b> Kamusal Sanat Laboratuarı -Müzecinin Çantası, 2012.....	300
<b>Resim 144:</b> Rafet Arslan - Müzeye Girmenin 6 Kutsal Yolu.....	310
<b>Resim 145:</b> Elif Öner -Hysteria, 2012.....	311
<b>Resim 146:</b> İnel İnal - Müze içinde Bir Müze, Performans, 2012.....	313
<b>Resim 147:</b> İnel İnal'ın Performansı müze tarafından çöpe atılırken.....	316
<b>Resim 148:</b> Yapı Kredi, Private Banking “Sanat, Sanat, Sanat”.....	322
<b>Resim 149:</b> Yapı Kredi, Private Banking, “Sanatla iç içe bir bankacınız olsun istememez misiniz?”.....	323
<b>Resim 150:</b> Yapı Kredi, Private Banking “Sanat Eserleri Kredisi”.....	324
<b>Resim 151:</b> Nick Turner - BP Exec ,2011.....	327
<b>Resim 152:</b> Velazquez- Las Meninas, 1656.....	332
<b>Resim 153:</b> Serhat Köksal -Siemens Savaş Aletleri, 2005.....	349

## ÖZET

Bu tez çalışmasında Türkiye’de 1990 sonrası çağdaş sanattaki politik dönüşümler ve eleştirel sorunları irdelenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde günümüz sanat ve kültür pratikleriyle ilgili ipuçları ve tarihi referanslar içeren 20. Yüzyıl sanatının bazı kritik noktaları politik açılımlar üzerinden incelenmiş, bunların ideolojik ve toplumsal yönleri ortaya koyulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde Türkiye’de postmodernizm etkileşimleri ve post teorilerle beraber değişen sanat pratikleri üzerinde durulmuştur. Neoliberal politikaların, dolayısıyla ekonomi ve sosyal temelli bir dönüşümün başladığı bu yıllarda değişime uğrayan eleştirel kültür ve sanat bu yeni siyasallaşma anlayışı üzerinden irdelenmiş ve bu dönüşümlerin nedenleri dönemsel olarak açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde Türkiye’de sanatın kurumsallaşması ve eleştirel kültür üzerinden oluşturulan yeni kültür endüstrisi incelenerek bu yapılanmalara karşı alternatif girişimler de gösterilmiştir. Bu yeni yapılanmalar ve oluşan formalist politik söylemlerle sanatta eleştirinin işlevsizleşmesi üzerinde durulmuş, yeni himaye sistemleri ve beraberinde gelen çağdaş otoriter pratiklerin de sanat ve eleştiri üzerindeki etkileri tartışmaya açılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Sanat, Politika, Sosyoloji, Kurumsallaşma, Himaye Sistemi, Çağdaş Otorite, Denetim, Eleştiri, Eleştirel Kültür, Politik Sanat, Alternatif Kültür, Sanat ve Sermaye

## ABSTRACT

In this thesis, political transformations in contemporary art and critical issues in Turkey after 1990 are examined.

In the first chapter, some critical points of the 20<sup>th</sup> century's art including tips and historical references in relation to today's art and cultural practices are examined over the political implications and ideological and social aspects of these are put forward.

The second chapter of the study, focuses on the changing art practices in Turkey by postmodernism interactions and post-theories. Neo-liberal policies, and thus began a transformation in these years based on economic and social change, suffered a critical understanding of culture and art through the politicization of this new period is examined and the causes of these transformations are elucidated.

In the third chapter, the new culture industry through the institutionalization of art and critical culture in Turkey are examined and alternative counter-procedures to these structures are also shown. Focused on how the art criticism has turned into being disfunctional by these new structures and the formalist political discourses and also patronage systems that come with the new contemporary authoritarian practices on art and criticism effects are opened up for discussion.

**Keywords:** Contemporary Art, Politics, Sociology, Institutionalization, Auspices System, Contemporary Authority, Control, Criticism, Critical Culture, Politic Art, Alternative Culture, Art and Capital

## GİRİŞ

*“Sanat eserinin yüceliği, ideolojinin örtbas ettiği gerçeği ortaya çıkarmasındadır.”*

**Theodor W. Adorno**

Fransız aristokrasisinin çöküşünden sonra sanatın gündelik hayatla kurduğu bağ yani başta “gerçekçilik” olmak üzere modern anlamda politik(ya da muhalif) sanatı belirleyen akımların klasisizmin sanatta insanı anıtlştırmasına, sanatın sadece belli bir zümrenin elinde olan bir “araç” veya salt estetiğe yönelik bir haz ögesi olmasına karşı gelişmesinden ve hegemonyası yüzyıllarca sürmüş bir anlayışı sonlandırmasından bu yana yüz yıldan fazla bir zaman geçti. Bu süre zarfı bize, sanat tarihinin sadece en politik olanı değil aynı zamanda çözümlenmesi ve incelenmesi en zor olan ilişkiler sistematüğini de içinde barındıran bir zaman dilimini işaret eder. Çünkü artık sanat ve sanat eserinun bağlantı kurduğu olgular, din, devlet, kahramanlık, doğa vb.. eksenlerden çıkmış, siyaset, politika, sosyoloji, felsefe gibi; birbirleriyle olan bağlantıları da düşünöldüğü zaman içerdiği referansların sayısız olabileceği bir başka alana doğru kaymıştır. Fransız İhtilali’yle 1789’da başlayan yeni ve eşit toplum hayallerinin, 1848 yılında, İkinci Cumhuriyetin ilan edilmesiyle, burjuvazinin ihtilali monarşiye karşı beraber yaptığı işçi sınıfını ezmesi ve yaşanan vahşet sonrası sanat hayattan kopar. Sanatçılar, sanatın burjuvazi ve iktidar tarafından kullanılarak bir araç haline getirilmesi ve bu yaşanan kandırılma, düş kırıklığı, vahşet ve şiddetin karşısında depolitize olmayı tercih ederler. 1871 Paris Komünü’ne kadar sanat hayat ve siyasetten tamamen uzaklaşır.<sup>1</sup> Bu tarihten sonra sanat ve hayat benzer sebeplerden dolayı tekrar kopar ve birleşir. Avangard, Toplumcu gerçekçilik, Alman nasyonalizmi ve bunların alt kollarıyla sanat, devlet resmi ideolojisi olarak, propaganda amacıyla, ve bunlara karşı bir anlayışla farklı biçimlerde tarih sahnesinde tekrar yer alır. 2. Dünya Savaşı sonrasında iki kutuplu yeni dünya düzeninde soğuk savaş süresince dünyaya sunulan seçenekler bellidir: Ya Truman Amerika’sı ya da Sovyetler Birliğı. Modernizmin sanatta özerklik girişimlerinin iktidar tarafından kolaylıkla sanatı doğrudan siyaset ve politikadan

---

<sup>1</sup> Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003 , s.13



arındırma hareketine dönüştürülmesini destekleyebilecek en uygun sanat akımlarından biri olan Soyut Dışavurumculuk Amerika ve MoMA tarafından dünyaya ihraç edilmeye başlanır. Bizzat hükümet ve hatta C.I.A. tarafından desteklenip finanse edilen sergilerle dünyaya dayatılan bu yeni sanat anlayışının; yüz yıldır savaşlar, kanlı devrimler ve propagandadan ve bunların sanatla olan ilişkisinden bıkmış olan dünya tarafından benimsenmesi zor olmaz. Böylece Amerika'nın soğuk savaş yılları boyunca kültürel hegemonyasını oluşturacak ve sonradan resmi bir depolitizasyon hareketi olarak tanımlanacak hikayesi başlamış olur. Kültür-sanat tarihinin belki de en “apolitik politik” hareketiyle Amerikan Rüyası ideolojisizliğin ideolojisini her yere taşımaktadır. Alman nasyonalizmi, Sovyet toplumcu gerçekçiliği, Fransız İhtilali'nde sanatta görülen açık ve net propaganda imgeleri yerini görsel kodlarla çözümlenemeyecek soyut bir eğilime bırakmıştır. Jackson Pollock'un sıçratmaları, Mark Rothko'nun renkleri arkasına gizlenmiş koca bir soğuk savaş politikası. Bu tarihten sonra propaganda ve sanat ayrımını net bir biçimde yapabilmek asla mümkün olmayacaktır. Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War(Soyut Dışavurumculuk, Soğuk Savaşın Silahı) adlı makalesinin giriş cümlesinde Eva Cockcroft, tarihin hiç bir döneminde unutulmaması gereken bir söz söyler: “ Belli tarihsel koşullar altında belli bir sanat hareketinin neden başarılı olduğunu anlamak, himaye sisteminin özelliklerini ve iktidar sahiplerinin ideolojik gereksinimlerini incelemeyi gerektirir”<sup>2</sup> Bu noktadan sonra sanat ve politika ilişkisi farklı konumlarda kendini defalarca göstermiş olsa da temelde iki ayrı türe dayanır. Bunlardan biri iktidar ideolojisini yaymak için sanat ve politikayı bir arada kullanmak, diğer adıyla propaganda; diğeri de alternatif politika üreten ya da iktidar ideolojisini ve dayatmalarını eleştirerek kolektif veya tekil bir bilinç yaratma amacıyla üretilen sanattır. Hal Foster bu durumu Marx'ın üzerinden şu şekilde tanımlar: “siyasi sanat” ile “siyaseti olan sanat arasında şu şekilde ayrım yapılabilir: İlki, retorik bir kod içine hapsolmuş, ideolojik temsilleri yeniden üreten bir sanattır. İkincisiyse, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen, günümüz açısından anlamlı bir siyasal kavramı

---

<sup>2</sup>Eva Cockcroft, **Art In Modern Culture - Abstract expressionism weapon of the cold war**,The Open University New York, 1992 , s.82'den akt. Serge Guillbaut, **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş**. çev:Elif Göktepe, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.18

üretmeye çalışan bir sanat”<sup>3</sup> Günümüzde bu ayrımı yapmak daha zor hale gelmiştir çünkü değişen sadece sanat değildir. Artık güç odaklarının ( iktidar, sermaye vb..) temsil metotları da değişmiştir. Modernizmin başlangıcıyla düşman olan sanat ve iktidarın uzlaşması söz konusudur. Sermayenin ve iktidarın revaçta olan bir sanat üretimini karşısına alıp belli ölçüde itibar kaybetmektense onu kendi tekeline alıp eleştiriyi de sahiplenmenin hem daha kazançlı hem de daha güvenli olduğunu fark etmesi pek uzun sürmemiştir. Adorno Kültür Endüstrisi’ni tanımlarken kapitalizmin artık açık ekonomik saldırılarla değil üst yapısal yani kültürel saldırılarla kitleleri esir aldığını söyler.<sup>4</sup> Chin-tao Wu da Kültürün Özelleştirilmesi kitabında özellikle 1980 sonrası sanatın bu durumun içine nasıl çekildiğini ve sanatın işletme sürecinde, arkası büyük sermayeye dayalı bu işletme kültürünün sanatın özerkliği ve eleştirel politik gücünü ne derece zayıflattığını bizlere gösterir.<sup>5</sup> Fakat kültür özelleşse de sermaye bu kültürün en büyük döndürücüsü olsa da güç odakları artık tablonun ortasında değildir. Günümüzde sanat-kültür-politika-sermaye ilişkisini eskiye göre daha tehlikeli kılan nokta da tam olarak budur. Güç odakları artık kendilerini övücü büyük resimler ya da heykeller yaptırmaktan vazgeçmiş, bu çağın çoktan kapandığının bilincine varmışlar; kısaca istedikleri endüstriyi kendilerinin açık propagandalarını yaparak değil farklı yollarla yürütmeye başlamışlardır. Onlar artık tablodaki baş karakterler değil tablonun her şeyine sahip olan temsilcilerdir. Ali Akay “Günümüz Türkiye’si’nin güç ilişkileri Foucault’cu pratiklerin kuramlarından çok uzak yerlere taşımamaktadır bizleri.”<sup>6</sup> der. Bu güç ilişkilerinden bir tanesi de özellikle kurumsal eleştirinin de 90 sonrasında en çok hedefi olmuş olan temsiliyettir. Batı entelektüel tarihinin en güçlü okumalarından birisi olarak kabul edilen Foucault’nun Velazquez’in Las Meninas tablosu çözümlemesinde\* gizlenen iktidarda bugün değişen tek şey ise aynadakilerin isimleridir. Kral IV. Felipe ve karısının yerini bugün özel şirketler almış gibi gözüküyor. Büyük tablonun ortasında

---

<sup>3</sup> Hal Foster, “Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı”, Ali Artun, **Sanat/Siyaset Kültür çağında sanat ve kültürel politika**. çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s.151

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi**, çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

<sup>5</sup> Chin-Tao Wu, **Kültürün Özelleştirilmesi, 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005

<sup>6</sup> Ali Akay, Orhan Tekelioğlu “**Michel Foucault ve Sosyolojisi**” kitabı arka kapağı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999

\* Bkz: Sanatta Gizlenen İktidar ve temsiliyet s.341

küçücük bir alanda gibi gözükmelerine karşın temsili ve simgesel hükümleri tıpkı resimdeki gibi onları merkeze oturtmakta ve bütün itibarı toplamaktadırlar.

Kültür endüstrisi eskiden reddettiğini de artık kabullenir, hatta onu araçsallaştırır. Bu aşamada kullandığı şeye belli ayrıcalıklar tanıyacak ve onu yüceltecektir de. Kültür endüstrisinde politikanın ya da eleştirel sanatın yer alabileceği şekil bellidir: endüstriyel ya da bugüne daha yakın söylersek kurumsallaşmış politika ya da eleştirel sanat. Bu endüstriyi yöneten sermayenin güncel sanat ve politikayı onaylamasının tek yolu onun üzerinden kazanç sağlaması, bir prestij aracı olarak kullanmasıdır. Adorno kültür endüstrisi kavramında çirkin, sıradana yer olmadığından ve bunlardan uzak olanın pazarlanmasından bahseder. Bugünün sanat anlayışının konformizm ve salt estetikten uzak olarak önerdiği ve klasisizme göre “çirkin” sayılan, rahatsız ederek bilinçlendirmeye başvuran, toplumsal dönüşümü ve sistemi sorgulayan bu sanat anlayışına sermayenin kucak açması hiç şaşırtıcı değildir. Popülerliği bitene kadar onu da kullanacaktır. Artık kültür endüstrisinde her şeye yer vardır, yeter ki ondan kar edilebilsin. Sanat kurumu açan ya da sanat organizasyonlarına sponsor olan bir şirket yöneticisi de bu durumu reddetmemektedir, bu sponsorlukların ya da kurumların şirketin uluslararası imajı açısından büyük önem taşıdığını her demeçlerinde vurgularlar. Bu noktada sanatın şirkete, şirketin sanata olan desteği açısından bakıldığında ortada tuhaf bir durum olmadığı düşünülebilir, hikaye eskidir belki ama aktörlerden biri farklıdır; en azından öyle olduğunu iddia etmektedir. Beral Madra'nın da dediği gibi popüler sanat türleri bu işbirliğini kaldırır ama kaynağı eleştirel olan ve ciddi politik referanslar içeren bir sanat anlayışı için bu durum tehlikelidir.<sup>7</sup> Türkiye’de ve dünyada 90’lı yıllar sonrası tanıştığımız ve artık güncel sanat olarak adlandırdığımız şeyi sermaye çok sevmiştir. Hatta artık eskiden olduğu gibi bir tablo veya heykele milyonlarca dolar ödeyerek hem eseri ciddi bir yatırım aracına dönüştürüp ekonomik olarak belli bir risk almasına hem de bu fiyat politikası üzerinden sansasyon yapmasına gerek yoktur. Çünkü sanat artık hiç olmadığı kadar politik( özellikle son yıllarda medya durmadan bunu tekrarlar) ve eserin kendisi ve hatta sergilendiği organizasyonun kendisi başlı başına sansasyondur yani günümüzde reklamın en çok ihtiyacı olan şey.

---

<sup>7</sup> Beral Madra, Sanatçının Sermayeye İmtihanı,  
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=795738> 18.02.2010

Batı'da 68 hareketleriyle beraber oluşan siyasi ortamı izleyen yeni politikalar ve sanatta yeni eleştiri pratiklerini takiben dünyaya ihraç edilmek üzere olan yeni bir ekonomik-politik sistem de oluşmaya başlamıştır. Soğuk savaş, 68'le beraber yükselen kültürel ve muhalif sol gençlik hareketleri, Vietnam Savaşı, patlak veren ekonomik krizler sonrasında başta Amerika ve Britanya'da olmak üzere gerilemeye başlayıp yeni bir bunalıma giren kapital kendine çıkış yolları aramaktadır. Reçetesi ise bellidir; Britanya'da Margaret Thatcher'ın ağzından düşürmediği o ünlü söz; "There is no alternative(Başka alternatif yok)" Amerika'da Ronald Reagan'ın yürütmeye başladığı politikalarla beraber gelecek 30 yılın ve hala sürmekte olan günümüz politikalarını belirler. Serbest ekonomi, serbest pazar ve kapitalist küreselleşme: neo liberalizmden başka alternatif yoktur. Dünya Bankası, IMF, Dünya Ticaret Örgütü ve Birleşik Devletler tarafından dünyaya dayatılan, neo liberalizmin temelini oluşturan bu yeni ekonomi politikalarını 1989 yılında ekonomist John Williamson "Washington Konsensüsü" olarak tanımlar.<sup>8</sup> Hali hazırda ister Frederic Jameson üzerinden geç kapitalizmin, ister Slavoj Zizek üzerinden, çok kültürcülük ya da çokuluslu kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımlayabileceğimiz Postmodernizm de belirleyici bir kültür olarak sıkça telaffuz edilmeye başlanır. Üstelik tarihin de sonu gelmiştir. Francis Fukuyama 1989 yılında yayınladığı ve sonradan kitap haline getirdiği "The End of History and the Last Man(Tarihin Sonu ve Son İnsan)" makalesinde ekonomide kapitalizmden, politikada liberal demokrasiden ötesinin olmayacağını, politik sistem çatışmalarının bittiğini ve bütün bu durumun insanoğlunun gelebileceği son nokta olduğunu iddia ederek "alternatifsizliği" ideolojik anlamda da meşru kılar. Das Kapital'de şöyle bir tespit vardır: "Ekonomi politik bu sınırlar içinde kaldığı sürece, yani kapitalist yönetim evriminin geçiş halinde tarihsel bir evresi olması yerine, toplumsal üretimin mutlak son biçimi olarak görüldüğü sürece, sınıf savaşımı su yüzüne çıkmadığı ya da kendisini ancak dağınık ve tek tek olaylarla ortaya koyduğu sürece, ekonomi politik, bir bilim olarak kalabilir."<sup>9</sup> Marx daha o yıllarda kapitalist sistem ne zaman çıkmaza

---

<sup>8</sup> John Williamson, **What Washington Means by Policy Reform**, <http://www.imf.org/external/pubs/ft/fandd/2003/09/pdf/williams.pdf> 18.02.2010

<sup>9</sup> Karl Marx, **Das Kapital Cilt 1**, Eriş Yayınları, İstanbul, 2003, s.22

girse bir şeylerin sonunu ilan edip kapitalist yönetim sisteminin insanlığın gelebileceği son noktayımış gibi kendini göstereceğini söylemiştir bile.<sup>10</sup>

Bütün bu süreç içerisinde kaçınılmaz olarak Chin-Tao Wu'nun da belirttiği gibi 1980 sonrası şirketlerin sanata müdahalesi de başlar. Dünya tarihinin bu en politik “apolitik” döneminde kültür özelleştirmeleri hızla giderken sanatın da çehresi aynı hızla değişmektedir. Neo liberalizm öncesi baskıcı yöntemlerin bir işe yaramaması yanı sıra yeni muhalif sanat ve kültür hareketleri doğurduğunu artık bilen ve dersine iyi çalışan kapitalizm, neo liberal politikalarda rolünü iyi belirler, her tür sanatın en yakın dostudur artık. Bütün engelleme ve kesintilere rağmen dönem dönem kendini gösteren ve iktidarın başını ağrıtan muhalif ve eleştirel kültürün şirketlerin himayesinde sürdürülmemesi için hiç bir sebep yoktur bundan böyle. Neo liberalizmin kültür politikalarında görünürde sanat hem özerk hem de politiktir. Sanatçının muhalefetini ve eleştirel yaklaşımını özgürce icra edebileceği neredeyse sınırsız kurumsal ve finansal destek oldukça çekicidir nihayetinde. Yalnız burada “ufak” bir sorun vardır; eleştirinin üretimi, eleştirinin hedefindeki bizzat karşı olduğu sistem tarafından desteklenmektedir. Kurum altında ve sponsorluğunda kurumsal eleştiri, simgesel sermayenin himayesinde burjuvazi eleştirisi gibi günümüzde artık sanat ortamında şaşırılmayacak durumlar söz konusudur. Politik referanslara sahip olan, toplumsal meselelere eğilen çağdaş-güncel sanatın şirketler ve kurumları tarafından sahiplenilmeye başlaması tesadüf değildir. Bu tarz bir kültür ve sanat anlayışı şirketler için kamuya karşı bir imaj düzeltme aracı olmasının yanı sıra büyük bir metadır da. Değişen sanat anlayışıyla beraber artık eserin satılıp alınmaması, müzeye koyulup koyulamaması hatta sergilenmesinin bile sermaye açısından bir önemi yoktur. Kavramsal sanat ya da bir yağlı boya tablo olması, müzayedeye çıkarılmaması da artık onları ilgilendirmez, sanat eserinin kendisiyle bir işi yoktur pazar daha büyüktür. Çünkü bugünün sanat anlayışı eleştirel kültür üzerine kuruludur ve evcilleştirilip meta haline getirilerek pazarlanan şey budur. Foucault'nun yaptığı iktidar çözümlenmeleri de bizi şu sonuca getirir: iktidar baskıyla değil, denetimle ve üretmek işlemektedir artık. Simülakrlar ve Simülasyon kitabıyla bir anda sanat dünyasının kahramanı ilan edilen ve yüceltilen Jean Baudrillard, “Sanat Komplosu”nu yazdığında ise yine aynı sanat dünyasında hızlı bir şekilde

---

<sup>10</sup> Doğan Dursun, Marx'ı Yeniden Keşfetmek, Radikal Gazetesi, 8.12.2008, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=911970> 20.02.2010

istenmeyen adama dönüşmüştü. Oysa o yüceltip eserlerinde referanslar veren, işlerini bu kuram üzerine kurgulayan sanatçılar ve sanat dünyası yine aynı kitaptaki “Disneyland”<sup>11</sup> örneğinin, gerçeğin kendisinden daha gerçek olarak sunulan bir temsiliyetin ta kendisi olmuş, Debord’un gösteri toplumunda örneklediği, yoğunlaşmış sermayenin imgeye dönüşmesinde aracı konuma getirilmişlerdir.

Bütün bu süreçte Türkiye’de her 10 yılda bir darbelerle kesintiye uğrayan hayatın sanat-kültür alanındaki yansıması da farklı olmaz. Her yeni gelen iktidar bir önceki belleği silerek tarihsel ve zihinsel kopuşları da beraberinde getirir. 1950’li yıllara kadar Türkiye’de ulus inşasıyla, yani resmi devlet ideolojisiyle beraber batılılaşma modeli olarak kullanılan sanat, daha sonra kamunun neredeyse tamamen desteğini kesmesiyle beraber uzun bir süre krize girer. 1950 sonrası bütün dünyaya yayılan soyut eğilimlere yönelir ve yine batı paralelinde ilerleyerek devam eder. Kamu desteğinin olmaması ve arka arkaya gelen darbelerle iyice sıkışıp bunalan toplumda bu kopuşlar yüzünden, ne kültürel bir altyapı ne de kalıcı ve geliştirilmeye açık bir eleştirel kültür oluşturulamaz. Yapılan girişimler de ya bireysel olmaktan öteye gidememiş, ya da iktidar tarafından sindirilmiştir. 12 Eylül 1980 darbesi sonrası ise zaten zar zor ayakta duran ve 60’larda başlayıp yükselen devrimci ideolojiler ve geliştirilen siyasi bilinç hızla silinerek toplumu depolitize çalışmaları da beraberinde gelir. Bu yıllarda ülkede kültüre dair ne varsa neredeyse hepsi yok olmuştur. Devrimci, toplumcu kadrolar etkisiz hale getirilmişken oluşan kültürel boşluk, sınıflar üstü bir kültür olan arabeskin topluma pompalanmasıyla doldurulmaya başlanır. Hali hazırda ekonominin belirleyici etken olmasının alternatifsizlik olarak öne sürülmesi, kapitalizmi ve onunla bütünleşmiş kitle kültürünü yükseltir.<sup>12</sup> Özünde apolitik olan ve teslimiyetçi yapısı gereği devletin yeni ideolojisi olarak topluma dayattığı arabesk ve popüler kültür böylelikle bizim soyut dışavurumculuğumuz olur.

1989 yılında Berlin duvarının yıkılması ve soğuk savaşın bitmesiyle doğu bloğunun çökmesi, kısaca iki kutuplu dünya düzeninin sona ermesiyle dünya küreselleşme kavramıyla tanışır. Soğuk savaş yılları boyunca bunalan dünya; insan hakları, toplumların demokratikleşmesi, kültürler arası geçişler, halkların

<sup>11</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2005, s. 28

<sup>12</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Beyazlar Kirli**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 6-7

kaynaşmasıyla bu ilk küreselleşme dalgasını kutlamaktadır. Oysa küreselleşme diğer yüzünü henüz göstermemiştir, doğu bloğunun çökmesi aynı zamanda soğuk savaşın galibi olarak kapitalist batı bloğunun çıkması anlamına gelmektedir ve kapitalizmin biten ideolojiler karşısında getirdiği tek öneri ise neo liberalizmdir. 90'lar bu sebeplerle bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de bir kırılma noktasıdır. Dünyada yeni bir heyecan vardır ve bu heyecan sanata da yansır. Toplumlar arası taşınan ve bilinmeyen yeni kültür ve politikalar, beraberinde gelen yeni görsel dil, modernizm sorgulamaları, öteki kavramı vb.. on yıllarca sıkışıp kalmış bir çok konu ve sorun kültürler arası kaynaşmayla bir anda patlayarak ortaya çıkar. Her yer politik imgelerle dolup taşar ve toplumlar arasında kültür ve politika alış verişi başlar. Bütün bunlar dünyanın yeni girdiği demokratikleşme sürecinde özgürce ifade edilmeye ve yorumlanmaya başlanır. Bu durum sanatta kendini o kadar belirleyici olarak gösterir ki, 68'de Paris'in sokaklarında, barikatlarda son oyununu oynayıp, ardından yok olan avangard,<sup>13</sup> yoksa yeniden mi canlanıyor heyecanı yaşanır. Ama 2000'li yıllara doğru neo liberal politikalar kültürel emperyalizmi, parçalanarak aynılaşma, her yerin bir olmasını getirerek küreselleşmeye kapitalizmin uluslararası kuryesi misyonunu da yükler. Dünya artık "global köy"dür.\* Başlangıçta kutlanan küreselleşme ise artık eleştirinin odağındadır. 2000 sonrası Türkiye'de her alanda olduğu gibi sanat alanında da sermaye ve sanat arasındaki bağ güçlenmiştir. Güncel sanat da daha önceki benzerleri gibi pasifize edilip evcilleştirilir, sanatın muhalifliği, formalist ve projeci bir anlayış üzerinden metalaştırılır. Türkiye'de bu eleştirel ortamın oluşmaya başlaması zaten neo liberalizm politikalarının göbeğinde başladığı için bu bağların kurulması hiç zor olmaz. Birbiri ardına açılan özel sanat kurumları, galeriler, özel şirketlerin sanat sponsorlukları hız kazanır. Bu süreçte Türkiye'de 90 sonrası politik-yanıtsal olarak başlayan ve karşı güç olarak muhalif konumdaki güncel sanat pratikleri ana akım haline gelmiş, sanatla eleştiri, yapay bir kültür olarak kurumlar aracılığıyla sınırları belirlenen formalist bir anlayış üzerine oturtulmuştur. Aynı süreçte bu yeni himaye sistemi ve kültür endüstrisini reddeden, bu oluşumlarla bağ kurmak istemeyen bağımsız yapılanmalarda da aynı oranda artış olmuştur. Bu inisiyatifler, kolektifler ve bireysel girişimler, sermayeye dayalı bu yeni gösterişli sanat piyasasının ortasında görünür olmaya ve kendilerini ifade

---

<sup>13</sup> Bürger, a.g.e. s.9 Önsöz: Ali Artun

\* Bu tanım Marshall Mc Luhan'a aittir.

etmeye çalışmakta, ve denetlenmeden bağımsız bir eleştiri altyapısı bir karşı kültür oluşturma arayışları ve çabası içerisinde, sanatla eleştirinin diğer yönünü göstermektedirler. Politika ve eleştiri her yerde olduğu gibi sanat alanında da metanın imgesel sermayeye dönüştürülmüş hali, yani bir gösteriden ibaretken ve her yerdeyken, sanatta muhalif olmak neyi tanımlar? Belki de esas soru budur. Sanatta muhalif olmak geçmişte ve yakın geçmişte neydi, şimdi hangi konumda? Bugün sanatta politik görsellik otoriteye karşı bir duruş mu yoksa egemen anlayışın çıkarına hizmet eden bir imaj yoğunluğu mu? 2000'lerin kültür endüstrisinin imaj politikalarına, gösteriye karşı gösterinin bir parçası olmadan durmak mümkün mü? Büyük sermaye ve güç odakları neden eleştirel kültür ve sanata ilgi duyuyor? Kurumsallaşma ve bağımsız yapılanmaların sanatta eleştiriye öne sürme biçimleri arasındaki fark neyi işaret ediyor? Bütün bunların cevabını bulabilmek için 1990 sonrası başlayan bu dönüşümleri politik ve sosyolojik bir iz üzerinden takip etme gerekliliği kaçınılmaz olmakta ve bu tez çalışmasının da ana metnini oluşturmaktadır.

Bu sorular ve çerçeve içerisinde; çalışmanın birinci bölümünde sanatın toplumsal bağlamda eleştiri ve politikayı, karşı olma ve otorite olma arasındaki yöntem ve biçim farklılıklarıyla öne sürmesi incelenmiştir. Otoriteye karşı muhalif bir güç olması üzerinden, Fransız İhtilali sonrası “Gerçekçilik” akımları ve avangard hareketler altında sanat ve politika ilişkisinin tanımları örneklendirilirken, sanatın iktidari yapılanmalar tarafından öne sürülüş biçimi ve bu noktadaki manipülasyonlara da dikkat çekilmek istenmiştir. Avangard akımlarının ve hareketlerin sanat-siyaset bağlamında farklı dönemlerde farklı biçimde nasıl ve neden ortaya çıktıkları incelenmiş, 1960 sonrasında başlayan yeni süreçte Türkiye sanat ortamı da sanat ve politika üzerinden 1990'lara kadar özetlenmiştir.

Tezin ana konusu 90'lı yıllar ve sonrasını kapsasa da modernizm üzerinden çağdaş anlamda sanat ve politika ilişkisini doğru analiz edebilmek için Fransız İhtilali'nden başlayan bir süreç çalışmanın başlangıcı için uygun görülmüştür. 1848 sonrası pozitivizm anlayışıyla beraber tarihin akışı ve sanat üzerindeki etkileri dolayısıyla; modern anlamda sanat ve politika ilişkisinde kritik rol oynayan bazı akımlar ve hareketleri incelemek içinde bulunduğumuz ve yakın geçmişteki süreçte



yaşanan dönüşümleri daha iyi anlayabilmek için zorunlu olmaktadır. Bu süreç içerisinde hayat ve politikayla defalarca birleşip kopan sanat, 1789 yılında Paris barikatlarında başlayan modern anlamda politik, avangard hikayesini 1968 yılının baharında yine Paris'te sonlandırana kadar Avrupa ve Amerika ekseninde tarihin farklı dönemlerinde farklı anlayışlarla karşımıza çıkmakta, bu sebeple günümüz sanat ortamını değerlendirmek açısından da önemli ipuçları barındırmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü, Türkiye'de postmodernizm etkileşimlerinin görülmeye başlandığı yıllar olan 90'larda Neo liberal politikaların ve soğuk savaş sonrası ortaya çıkan çok kültürlülük ve ulus ötesi kavramların Türkiye sanat ortamına yansımalarını ortaya koymaktadır. Batı temelli yeni bir eleştiri anlayışının oluşmasının yanı sıra, kendini büyük ölçüde kimlik üzerinden yapılandıran yeni bireysel politikalar ve sanatın Türkiye'deki güncel olgularla ilişkisi üzerinde durulmuş, bunlara bağlı olarak Türkiye'de çağdaş anlamda sanat-sosyoloji-felsefe ilişkisinin ne şekilde geliştiği de incelenmiştir. Bu süreçte henüz kurumlarla bağlarını tam anlamıyla kurmamış olan sanat ortamının, neo liberal politikalar dahilinde belli bir kimlik ve bireysel siyaset anlamında muhalif konumda oldukları ve bağımsız yapılanmaların bu muhalif konumu nasıl icra ettikleri üzerinde durulmuştur.

- Bu çalışmanın ortaya koyduğu tartışma, fikir, okuma ve tespitler, Türkiye'de 1990 sonrası bütün bir sanat ortamı ve bunun dönüşümü üzerinden değil, bu tarih sonrasında kurumsal ve bağımsız yapılanmalar üzerinden sanatta "politik-eleştirel"(bireysel, kurumsal, reel vb..) olanla ilgilidir. Tez çalışmasının çerçevesi Türkiye'de 1990 sonrası sanattaki politik dönüşüm ve bu dönüşümlerin kendi içerisinde geçirdiği değişimler olduğundan dolayı çalışmanın kapsamı 1990 sonrası oluşan kırılmanın sonuçlarının ve sorunlarının çağdaş/güncel sanatta eleştirel ve politik eğilimler üzerinden okunmasıyla şekillenmiştir. Bu sebeple tezin 1990 öncesi olan kısmı da politik, muhalif sanat üzerinden biçimlenmek durumundadır.

Çalışmada tezin ana konusu için başlangıç tarihi olarak 1990 yılı belirlenmiştir. Bu tarihin seçilmesinin bir kaç nedeni vardır:

- 12 Eylül askeri darbesi sonrası topluma empoze edilmeye başlayan kitle kültürü ve arabesk kültürünün olduğu bir dönemde, aynı zamanda Türkiye'nin küreselleşme ekseninde yeni bir döneme girmesi.
- Soğuk savaş ve dolayısıyla iki kutuplu dünya düzeninin sona ererek, neo liberal politikaların etkilerinin kendini göstermeye başladığı bir döneme geçilmesi.
- Küreselleşme sonrası ulus devlet modelinin sona ermesi ve toplumlar arası kültürel kaynaşma, iç içe geçme, ve uluslarda dışarıya açılmalar sonucu yeni melez politikalar oluşmasının yanı sıra, diğer toplumlara ait politika ve kültürlerin de bilinir duruma gelmesi.
- Uzun yıllar boyunca bastırılmış bireysel politikaların ifade edilebilmesiyle, sanatta yeni bir dil, bir politik görüntünün oluşmaya başlaması.
- Türkiye'de sanat ve sermaye ilişkilerinin güçlenmesi ve postmodernizmin etkilerinin ciddi anlamda görülmeye başlaması.
- Bütün bunların altında bu yıllarda "güncel sanat"tan bahsedilmeye başlanması.
- 1960 ve sonrasındaki süreçte güncel sanatın düşünsel ve görsel anlamda temelini oluşturmaya başlayan yeni ideolojilerin ve ifade biçimlerinin 1990 yılında Soğuk Savaşın bitmesiyle oluşan yeni dünya düzeninde, neredeyse bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de bir kırılma noktası olmasından hareketle, bu değişimlerin sosyolojik ve siyasi sebeplerini, günün politikalarıyla beraber sanat üzerinden dönemsel olarak incelemek gerekliliği.
- Tezin ana konusu oluşturan 90'lı ve 2000'li yıllarda çağdaş sanatta yeni politikaların ortaya çıkışından itibaren kendi içinde olan değişimler, sanatın metalaşma ve kurumsallaşma sürecinde güncel sanatın yeri, sanat kurumları, sermaye, bağımsız kolektifler ve sanatçı inisiyatifleri, güncel siyaset, politika ve sosyolojik olgular çerçevesinde incelenmeye çalışılmış, bütün bu olgularla beraber güncel sanatın oluşturduğu sanatta yeni politik görüntü, söylem ve

eleştirinin bu süreç içerisindeki konumu kurumsal ve bağımsız yapılar üzerinden de sorgulanmıştır.

Bu noktadan hareketle;

Üçüncü ve son bölümde 1990'lı yılların sonlarından itibaren bütün dünyayla beraber Türkiye'de de neo liberal politikaların sanat üzerindeki etkilerinin, özelleşen kültürün Türkiye'deki yansımalarının yanı sıra, çağdaş otoriter kavramların da bu olgularla nasıl geliştiği ve yeni bir himaye sisteminin oluşumu incelenmiştir. 2000'li yıllarda sanat ortamını ve eğilimlerini belirleyici faktörler olarak bienaller, şirketlere ait özel sanat kurumları ve oluşan kurumsal mekanizmaların sanatta eleştirel yaklaşım üzerindeki etkileri tartışılmış, elde edilen tespitler doğrultusunda bağımsız, alternatif arayışlar, karşı duruşların bu sorunlar karşısında nasıl bir konumda oldukları da ortaya konulmuştur.

Çalışma bu üç bölüm sonucunda ortaya çıkan bulguların değerlendirilmesi ve bu doğrultuda yapılan önerilerle sonuçlanmıştır.

## 1. SANATIN TOPLUMLA KURDUĞU POLİTİK İLİŞKİ

*“Çürüyen bir toplumda, sanat, eğer gerçekten dürüstse çürümeyi yansıtmalıdır. Ve eğer toplumsal işleviyle bağlantısını koparmak istemiyorsa, sanat, dünyanın değişebilir olduğunu da göstermeli ve bu değişime yardımcı olmalıdır.”*

**Ernst Fischer**

Arthur C. Danto, sanat tarihini üç döneme ayırır: birincisi; uzun bir tarihsel dönem boyunca, görsel sanat eserinin mimetik olmak, yani hakiki ya da olası bir dış gerçekliği taklit etmek anlamına gelmesi, ikincisi; modernizmle başlayan, manifestolar ve ideolojiler çağı, üçüncüsü de her şeyin mübah olduğu tarih sonrası çağ, yani yakın geçmiş ve günümüzdür. Danto, “Sanatın Sonundan Sonra” kitabında, 1960’lı yıllar sonrası “sanat nedir?” sorusunun belirmesiyle felsefenin üsluptan ayrıldığını, ve ideolojiler çağının da bu şekilde kapandığını söyler ve aynı zamanda bunun sanatın sonu olduğunu iddia eder.<sup>14</sup> Danto 1980’li yıllarda bu düşüncelerini yayınladıktan sonra bir çok felsefeci, insanlığın kendini sanatla ifade etme eğiliminin tüketilemeyeceğini, bu anlamda sanatın kalıcı olduğunu karşıt görüş olarak savunmuştur.<sup>15</sup> 1960 sonrası görülen sanat eğilimleri ve global düzeyde değişiklikler bize bir şeylerin gerçekten de bittiğini ve dünya genelinde yeni bir dönemin başladığını işaret eder. Bu Postmodern evrede ideolojiler çağındaki sanatın sonu gelip, sanatın anlamı yeniden tanımlanırken, aynı zamanda bu durum uzun bir süredir sanattan ayrı tanımı yapılmayan eleştirinin de tanımının değişmesi anlamına gelmektedir.

*“Eleştirinin bir sanat olduğu, hatta “sanatın sonu”ndan sonra onun yerini aldığı savı, 19. yüzyılın başından beri sık sık gündeme gelir.”<sup>16</sup>*

Avangard hareketler, manifestolar ve akımların modernliğe karşı yürüttüğü muhalefet, çağdaş eleştirel düşüncenin ve kültür odaklı politikaların büyük bir

<sup>14</sup> Arthur.Danto, **Sanatın Sonundan Sonra-Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**, çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s.73

<sup>15</sup> Danto, a.g.e. 2010, s73-74

<sup>16</sup> Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s52

kısının oluşumunu sağlamış veya onlara esin kaynağı olmuştur.<sup>17</sup> Modernizmin, oluşumunu sağladığı, kendi içerisinden çıkan akımların yine kendi sonunu getirmesi gibi, bugün postmodernizm içerisinden çıkmış, postmodern eleştiri içerisinde doğmuş akımların yine kendisine karşı muhalefet etmesi de benzer bir durumu sergiler. Modernizm içerisinde doğan, ama modernizmin ilişkilendirildiği akılcılığa, pozitivist rasyonalizme karşı gelen avangard hareketleri, bugün neoliberalizm ve geç kapitalizmle ilişkilendirilen postmodern piyasada üretilen sanatla benzer bir direniş sergiliyor mu, yoksa bugün sanatla yapılan eleştiri, muhalefet çok daha başka bir duruma mı işaret ediyor? Kamusal alanın inşası, 17.yüzyılın ortalarında halkın kiliseden, aile kurumundan ayrı bir alanda kendisini birey olarak, düşünce yoluyla tahsis edebildiği bir ortama karşılık gelir. Kafe, salon gibi mekanlar bu dönemde ortaya çıkmıştır. Farklı sosyal sınıftan, disiplinlerden, mesleklerden insanların bir araya gelerek edebi okumalar yapıp bunları tartıştığı, siyasi ve felsefi konularda fikir yürüttüğü, mevcut monarşilere karşı muhalefet geliştirdikleri bu ortamlar, dolayısıyla modern anlamda eleştirel düşüncenin de temelini oluşturmaktadır. Aristokrat, burjuva, sanat erbabı, edebiyatçı, ressam, aydın gibi bir çok farklı kesimden insanın ilk defa bir araya gelerek asırlardır süren kilise ve sarayın iradesi altında olan konular hakkında fikir beyan etmeye başlaması bile başlı başına eleştirel ve siyasi bir tavidir.<sup>18</sup> Buralarda gerçekleşen yapılanmaların, Fransız İhtilali ve Avangardla da doğrudan ilişkisi vardır.

*“Sanat ile siyaset, güzellik ile özgürlük arasındaki bağ, özerklikten kaynaklanır. Estetik modernizmin mekaniği, özerkliktir. Özerklik yoluyla modernist estetik yalnızca topluma değil, sanata da karşı çıkar.”<sup>19</sup>*

Çünkü sanat sadece özerk olabildiğinde toplum için yararlı olabilecektir. İktidar dayatmalarıyla oluşan toplumsal beğeniye hizmet ederek eleştirel kültürü yaratamayacak olan sanat bu şekilde bir avangard rol de üstlenemez. Bu sebeple sanatın kendi başına var olması, yani sanatın sanat için olması en toplumsal olandır

---

<sup>17</sup> Ali Artun, **Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce, “Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş”**, sunuş metni, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010

<sup>18</sup> Ali Artun, Sanat ve Eleştiri, **Modernliğin Sınırında Sanat- Eleştiri, Özerklik, Siyaset, Üç Konuşma** içinde (İstanbul: MÜGSF, 2006) s. 13-42

<sup>19</sup> Artun, a.g.m. 2010

aslında. Bu sayede ancak sanat kendi gerçekliğine de son vererek, bir hayat deneyimi yani, Jacques Ranciere'nin sanatın politikası tanımıyla bir hayat deneyimi olarak sanat aynı zamanda hem politik bir deneyim hem de ideal bir toplumun paradigması olur.<sup>20</sup> Baudelaire'in önderliğindeki modernistler ve avangard ise, sanatı tamamen modernizasyon projesine karşı bir güç, başlı başına bir siyaset olarak örgütlemeye girişmişlerdir.<sup>21</sup>

*“İşte sanat, yalnızca hayatın hakikatini keşfetme yetkisini değil, aynı zamanda hayatı devrimcileştirme iktidarını da üstlendiği zaman, modernizmle birlikte manifestolarını yayınlamaya başlar.”<sup>22</sup>*

Modern anlamda sanatta görsel ve ideolojik değişimin, romantizm ve gerçekçilikle olan bağı dolayısıyla Fransız İhtilali'yle ve onu takip eden süreçte başladığını söylemek mümkündür.

### 1.1. Bir Eleştiri Olarak Sanat

İhtilalin ilk yıllarında David'in resimleriyle yücelen resmi devlet sanat politikaları ve klasisizmi 19.yüzyılda karşısında başka bir karşı eğilim bulmuştur. Sanat için sanat düşüncesi, ilk olarak, salt ve otoriter kurumlara faydalı sanat düşüncesini reddeden Romantizm hareketiyle ortaya çıkar. 18. yüzyılda da önceki çağlarda olduğu gibi egemen sınıf, amaçlarına ulaşmak için sanatı sömürmeyi sürdürmüştür. Devrim öncesi bu durumun pek farkında olamayan ya da olmayan sanatçılar sanatlarını buna göre düzenlemeyi düşünememişlerdir. Ancak 19. yüzyılın devrimci siyaset söyleminde sanatın büyük toplumsal dönüşümlerdeki öncülüğünden bahsedilebilir. Sosyalist bir ütopya tasarısının üzerinde en fazla duranlardan biri olan Saint-Simon daha öncesinde askeri ve siyasal bir anlam taşıyan avangard terimini ilk defa sanat için kullanmıştır. Saint-Simon sanayici ve bilim adamlarına şöyle hitap eder: “Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür (...) İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için,

<sup>20</sup> Jacques Rancière, **Aesthetics and Its Discontents**, Cambridge: Polity Press, 2009, s.36. akt. Artun 2010

<sup>21</sup> Artun, a.g.m. 2010

<sup>22</sup> Artun, a.g.m. 2010

her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız.”<sup>23</sup> Sanat üzerine oluşan yeni düşünce, artık onun toplumun refahına katkı sağlaması ve bütün bir ulusun malı haline gelmesidir. Bu noktadan sonra sanat sadece duyulara hitap eden veya elit bir kesimin elinde olmaktan çıkıp toplumsal bir misyonu da üstlenmeye başlar. Her ne kadar devrim sonrası aydınlanmanın iyimserliğinin yok olması ve avangardın tam anlamıyla yeni bir dünya düzenini getirememiş olması, bir kez daha devrimin sanatı değiştirebilmek için önce toplumu değiştirmesi gerektiğini gösterse de devrim sayesinde Romantizm hareketiyle başlayan süreç yeni bir yaşam ve dünya görüşüyle beraber yeni bir sanatsal özgürlük alanı da oluşturmuştur.

*“Sanatın politik inançların açıklayıcısı durumuna gelmesi ancak devrim ile gerçekleşebilmiştir.”<sup>24</sup>*

Akademilere, kiliselere, saraya, hamilere, gelenek, otorite ve kurallara karşı açılmış bir özgürlük savaşı olmuştur artık sanat. Modern sanat da kendini bu özgürlük için verilen savaş üzerinden tanımlar. İhtilalden önce en önemli sanat ürünleri, genellikle en sıkı yönetim biçimi altında üretilirken, sonrasında sanat her türlü otoriter kültür oluşumuna karşı çıkmıştır. Rokoko döneminin toplumunu ve kültürünü ortadan kaldıran ihtilal, aynı zamanda sanatın demokratikleşmesinin önündeki mekanizmaları da çözmüş, akademi diktatörlüğünü bitirirken, sanatı sarayın ve aristokrasinin malı olmaktan da çıkarmış, sanatın sınırlarını genişletip halka inmesini de sağlamıştır.<sup>25</sup>

*“Devrim, insanoğlu tarafından kurulan hiçbir kurumun sonsuza dek aynen süremeyeceğini kanıtlamıştır.”<sup>26</sup>*

Ama Nasıl ki romantizm klasisizme bir başkaldırı niteliğinde ise gerçekçilik yani realizm, hem klasisizme hem de romantizme bir başkaldırıdır. Amaç, sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmak, yenilikçi eserler üretmek ve

---

<sup>23</sup> Neil McWilliam, *Dreams of Happiness-Social Art and the French Left 1830-1850* (Princeton:Princeton University Press, 1993) s.65. akt. Ali Artun, “Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş”, sunuş metni, der: Ali Artun (İstanbul, İletişim, 2010)

<sup>24</sup> Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Cilt 2, çev. Yıldız Gölönü, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006, , s.124

<sup>25</sup> Hauser, a.g.e. 2006, s.124

<sup>26</sup> Hauser, a.g.e., 2006, s125

konularını öncelikle yüksek sınıflar ve temalarla ilgili değil, toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmekti.

### 1.1.1 Sanatta Gerçekçilik ve Toplumla Politik Etkileşimi

Bir estetik kavram olarak 19. yüzyıl ortalarında Fransa’da ortaya çıkan; sanatta günlük yaşamı ve sorunlarını olduğu gibi, ayrıntılarıyla betimleme yöntemi olarak tanımlanabilecek olan “Gerçekçilik” tam anlamıyla bir akım haline gelmeden önce 17. yüzyıl resimlerinde ve Chaucer ve Sheakespeare’in yapıtlarında günlük yaşamdan ayrıntılı sahneler olarak görülüyordu. Sanatı klasik ve romantik akademizmin yapaylığından kurtarmak, çağdaş sanat yapıtı üretmek ve konularını, daha önceleri yüksek sanata uygun görülmeyen toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmek gereğinde birleşen ve gerçekçiliği savunan Fransız sanatçılar sadece sanatçının benimseyeceği bakış açısı konusunda ayrılıyorlardı. Bir grup, sanatçının bir bilim adamı tavrıyla toplumdan kopuk olmasını, bir başka grup da işçi sınıfı ve yoksul halkla yakın ilişki kurulması gerektiğini öne sürüyorlardı. Gerçekçiler arasında beliren bu ayrılık, Gerçekçilik teriminin estetik kullanımı ile ilgili temel bir felsefi sorun olarak bugün de sürmektedir.

Rönesans kültürünün yaşam dolu, iyimser dünyası, kentsoylu toplumsal ilişkilerin ortaya çıkmasıyla birlikte tarihe karışmış ve edebiyat alanında olduğu gibi sanatta da yoğun toplumsal çelişkiler kendini göstermeye başlamıştır. Gerçekten de ondokuzuncu yüzyıla girerken Goya ile başlayan, oradan yüzyılın sonlarına doğru toplumsal değişimlerin ve devrim hareketlerinin belirlediği bir akım haline dönüş anlayışların temelinde, Rönesans hümanist ilkelerinin çöküşü vardır. Sanatçı, o zamana kadar dayandığı ilkelerin, sanayi devriminin ortaya çıkardığı değerlerle yer değiştirdiğini görmektedir artık. Özellikle Barbizon ressamlarının bir bölümü Courbet, Millet ve Daumier, geçen yüzyılın sonunda derece derece toplumsal ilişkilerden kaynaklanan bir anlayışı yaygınlaştıracaklar, bu alanda yeni bireşimlerin temelini atacaklardır.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Kaya Özsezgin, **Çağının toplum ve politika yaşamına tanıklık eden Daumier**, Milliyet SANAT DERGİSİ 16 Temmuz 1979 / Sayı: 332



Gerçekçi olduğunu açıkça söyleyen ilk sanatçı olan Gustave Courbet'nin "Sanatçının Atölyesi" adlı tablosu 1855'teki 1. Paris Dünya Sergisi'ne kabul edilmeyince bu tablosunu başka yapıtlarıyla birlikte serginin girişine yakın özel bir pavyonda "Gerçekçilik, G. Courbet" Adıyla sergiledi; ayrıca resmin görünen ve somut bir sanat olduğunu savunan bir bildirge sundu. Sosyalizme inanan ve bu tür yapıtlarla toplumsal değişimi özendirmeyi amaçlayan Courbet'nin eserleri, gerek üslup, gerek konu açısından Barbizon Okulu'nun akademik geleneklere karşı çıkararak geliştirdiği gerçekçi bakış açısı üzerine kurulmuştu.

*"1842'de Paris'te bir sergi açan İngiliz ressam Constable'ın manzaralarından etkilenen Theodore Rousseau, Charles Daubigny ve başka sanatçılar Fountainebleau Ormanı yakınlarındaki Barbizon'a yerleştiler. Amaçları doğayı gerçeğe bağlı olarak yerel nitelikleriyle betimlemektir. Bir süre sonra onlara katılan Jean Francois Millet toprak işçilerini o güne değin ancak devlet büyüklerine yakıştırılan bir anıtsallık ve görkem içinde yansıttı."*<sup>28</sup>



**Resim 1:** Jean Francois Millet- Çapalı Adam, 1860-62

<sup>28</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 9, Fle-Gra, S.397



**Resim 2:** Gustave Courbet- 1854-55, Sanatçının Atölyesi, Louvre Müzesi, Paris.



**Resim3:** Gustave Courbet- Taşkırcılar, 1849-50



Courbet ve Millet'nin işlerinde görülen Gerçekçilik konu aldığı durumu her hangi bir yorum yapmadan olduğu gibi yansıtan bir anlayışa sahip olsa da belli bir kesimin toplumsal hayatını ele alması açısından bir politik görüşe sahip olduğu açıkça görülebilir.

Gerçekçilikle ilişkili bir başka Fransız ressam da kent kökenli Honore Daumiere'ydı. Daumiere eserlerindeki insanları Paris'in yoksul semtlerinde yaşayan işçiler, kötü adamlarını da sokakları dolduran avukat ve politikacılar arasından seçmiştir. Courbet gibi o da sosyalist görüşü benimsemiş bir sanatçı olarak; yeteneğini siyasi amaçla kullanmıştır. Daumier çizgisel üslubu, gerçekçi ayrıntılara yer vermeyişi ve ışık-gölge karşıtlığını cesurca kullanması yüzünden üslup açısından romantiklerle eş tutulsa da, eserlerinde işlediği konular ve siyasi görüşleri göz önünde bulundurulduğunda daha çok bir gerçekçiydi.

Daumiere'nin eserlerindeki görsellik ise içerisinde barındırdığı imgeler ve kurgulanmış, deforme edilmiş görüntülerle sadece toplumun belli bir kesimine ait gerçekliği yansıtmıyor, aynı zamanda bu gerçekliğe eleştirel bir yorum da getiriyor.



**Resim4:** Honore Daumiere- Otobüsün İçi, 1864

Daumiere'nin "Otobüsün İçi" adlı karikatüründe varlıklı sınıfı temsil eden şişman bir adam otobüste çok rahat bir biçimde oturmakta ve iki yanında bulunan

halktan, orta sınıf insanları sıkıştırıp yerlerini daraltmaktadır. Sağ taraftaki, giyiminden üst sınıfa ait olduğunu anladığımız diğer adam yanındaki diğer kadının üzerine doğru uyuklamakta ve ayakta giden bir yolcu da bütün bu olan biteni kızgınlıkla izlemektedir.

Transonian Sokağı, sanatçının en ünlü işlerinden biridir. Fransa'da 1834 işçi ayaklanmaları sırasında askerlerin bir evden kendilerine ateş açıldığı iddiasıyla evi basarak içeride yaşayan aileyi katletmelerini anlatan bu eser, sadece bir gerçekliği değil aynı zamanda iktidarın işlediği bir suçun belgeleyiciliğini ve eleştirisini de içermektedir.



**Resim5:** Honore Daumier - Transonian Sokağı, 1834

Daumier için, modern karikatürün babası diyerek gülmece çizgisinde öncü niteliği verenler bulunduğu gibi, eleştirici ve toplumcu gerçekçi akını içinde yer

ayırancılar da var. Bu ikinciler, kuşkusuz onun sanatını karikatürden çok, bildiğimiz anlamda sanata daha yakın görüyorlar. Bunda da hakları yok değildir. Çünkü Daumier'nin çağını alaya alan, politika cambazlarını kıyasıya eleştiren, resimleri, öncelikle görsel planda özgün bir çizgi karakteri gösterir. Daumier nin yapıtlarından Sanat Üzerine Yazılar da övgüyle söz eden Baudelaire, onun geleneksel anlamda portreler yapmadığını, belli bir tipi belirleyen çizgilerin tanımlayıcı birleşiminde, o tipi somutlaştırdığını belirtiyor. Bu çapta ve nitelikte, bir başka sanatçı yoktur Baudelaire e göre. O, karikatür kadar modern sanatın da içindedir.<sup>29</sup>

Politik taşlamaların geniş bir yer aldığı Caricature dergisinde, aynı zamanda iyi bir taşbaskı sanatçısı olan Philippon un yanında çalışan Daumiere, krallık ve iktidarına karşı bir çok eser üretmiştir. Dergi, Louis-Philippe yönetimine karşı savaş açmıştı. Orada kralı obur bir adam olarak gösteren, Gargantua adlı deseni için Louis-Philippe ile alay ettiği gerekçesiyle kovuşturma açıldı ve Daumier, Sainte-Pélagie' de altı ay hapis yattı. Dergi de 1835'te kapatıldı. Bunun üzerine, Daumier, karikatürlerini bu kez Charivari de sürdürdü. O dönemde toplumsal savaşın organı olan bu dergi için Stendhal, kitlelerin seslerini duyurdukları bir yer deyimini kullanıyordu.

Daumier 'nin orada çizdiği karikatürler arasında La Fayette in Batışı , Yasal Karın ve Transonain Sokağı gibi yapıtları bu dönem içerisinde yapmıştır. Daumier nin cumhuriyetçi görüşleri, 1835' te çıkarılan sansür yasasıyla iyice baskı altına alınmıştı: 1860- 67 yılları dışında, 36 yıl çalıştığı Charivari de, taşbaskı desenlerine oldukça geniş bir yer verdi. Aslında 1830 Devrimi, Fransa da genel bir karikatür tutkusu yaratmıştı. Baudelaire bu dönemi, karikatür sanatçıları için bir belle époque\* sayıyor haklı olarak. Karikatür o dönemde krallık yönetimine karşı sert bir saldırı görevini yüklenmişti.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Özsezgin, a.g.m. 1979

\* Güzel Dönem anlamına gelen bu kalıp ilk olarak, 20. Yy'ın başlarındaki Fransa ve içinde bulunduğu dönemi tanımlamak için kullanılmıştır.

<sup>30</sup> Özsezgin, a.g.m. 1979

### 1.1.1.1. Eleştirel Gerçekçilik

18. yüzyılın büyük devrimleri Kuzey Amerika (1776) ve Fransa'da (1789) gerçekleşirken 19. Yüzyılda çarlık Rusya'sında ise Fransız İhtilali'nin devamı niteliğinde olabilecek bir değişim beklentisi, bu dönemde mevcut otokratik devlet sistemini temelinden modernize edebilecek, Rusya'ya demokratik ve liberal bir konum kazandırabilecek güçte veya eğilimde bir yapılanmanın olmaması nedeniyle gerçekleşmemiştir. Avusturya ve Prusya imparatorlukları ile beraber eski düzeni yeniden kurmaya yönelik bir "Kutsal İttifak" oluşturmaya girişen Çar I. Alexandr, bu ittifakını Hristiyan mistisizmine dayanan iktidarlarını gerek özel hayat gerekse politikada "kutsal dinin kuralları, adalet, sevgi ve barışın kuralları dışında başka hiçbir şeyin egemenliği altına girmeme" amacını meşrulaştırmak üzerine kurmuş ve bir önceki yüzyılın mutlakiyetçi yapısını yaşanan yeni yüzyıla taşımak istemiştir.<sup>31</sup> Bütün bu çabalara karşı muhalefet de aynı dönemde kendini göstermeye başlamıştır. Rusya dış politikada git gide dozu artan emperyalist bir politika izlerken, iç politika olarak da git gide daha da baskıcı hale gelen bir iktidar yapılanmasını sürdürmüştür. Özgürlük ortamının giderek azaldığı ülkede, bu nedenlerden dolayı entelektüel kesimler arasında, liberal, sosyalist ve otokratik yapıyı yıkmaya yönelik hareket eden, birbirinden farklı ve gizli örgütlenmeler de oluşmaya başlamıştır. 1840'lı yıllardan itibaren, Puşkin, Dostoyevski, Gogol gibi şair ve yazarlar, mevcut iktidar yapılanmasının ve zalimlerin egemenliğine karşı eleştirel gerçekçi eserler üretmişlerdir.<sup>32</sup> Nikolay Çernişevski 1855 yılında "Sanatın Gerçeklikle Kurduğu Estetik İlişki" başlıklı doktora tezini yayınlamıştır. Tezi daha sonra eleştirel gerçekçiliğin gelişmesinde yol gösterici olan, dönemin ahlâki bir makamı sayılan Çernişevski, sanatın toplumsal anlamını ve toplum içerisindeki aktif rolünü şu şekilde gerekçelendirir:

*"Sanat topluma gerçekliğin hangi görünümünün kendisi için iyi ve yararlı olduğunu ve onların neden sanatın yardımıyla desteklenmesi ve sürdürülmesi gerektiğini göstermelidir. Ayrıca gerçekliğin hangi görünümünün kendisi için ağır*

<sup>31</sup> Tayfun Belgin, **Rus Gerçekçileri – Yeni Bir Sanat Anlayışının Doğuşu**, Çarlık Rusya'sından Sahneler, Pera Müzesi Yayını, İstanbul, 2010, s.11

<sup>32</sup> Belgin, a.g.e., s.12

ve zararlı olduğunu ve bu nedenle de yok edilmesi gerektiğini veya en azından insanlığın yararına hafifletilmesi gerektiğini göstermeyi de ihmal etmemelidir”<sup>33</sup>

“Rus İmparatorluğunda bu hareketli yüzyılda siyasal, sosyal ve kültürel bağımsızlık hareketleri esas olarak mevcut reel sisteme muhalefet çerçevesinde gelişmekteydi. Edebiyatta ve güzel sanatlarda kendini gösteren eleştirel gerçekçiliğin kaynağını da burada aramak gerekir.”<sup>34</sup>



**Resim 6:** Nikolay Kaskatin – Öksüzler, 1891

<sup>33</sup> Alpatov, Danilova, Sarabjanov, Geschichte der russischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Başlangıcından Günümüze Rus Sanat Tarihi) Dresden, 1975, s.257, akt. Belgin, a.g.e. s.19

<sup>34</sup> Belgin, a.g.e., s.19





**Resim 7:** Nikolay Bogdanov-Belski – Okulun Kapısında, 1897

1860'lı yılların başında günlük yaşamın resmedilmesi, ezilen halkın yaşamından kesitleri gerçekçi bir üslupla göstermek üzerine kuruluydu. Bu resimlerde halkın yoksulluğu, kırsal kesimde fakir ailelerin çocuklarının okula gidememesine sebep olan eğitim sistemi, çocuk işçiler, sınıf ayrımı, genç kızların zorla evlendirilmesi gibi toplumsal sorunlar eleştiriliyordu. Başlangıçta bu durumları sadece belgeleyici, toplumsal gerçekçi bir üslupla yansıtan resimler zaman içerisinde bunlara neden olan sistemin kendisine yönelerek otoriteye ve iktidara karşı keskin bir eleştirel dile



sahip olmuştur. Bunu yapması içinse sadece gerçek olanın kendisini resmetmesi yetmektedir.

Nikolay Kasatkin'in 1891 tarihli; açlıktan ölmek için başkasını himayesine muhtaç olan, annesi ve babasının mezarı başında diz çökmüş iki çocuğu resmettiği *Öksüzler* isimli tablosu ve Nikolay Bogdanov-Belski'nin yoksulluk ve sınıf eşitsizliğini gösterdiği 1897 tarihli *Okulun Kapısında* isimli tablosu gibi çarpıcı örnekler o dönemdeki Rus toplumunun krizi ruhban sınıfının eleştirisine adanmış eserlerde de belirginleşir. Yasiliy Perov tarafından 1865- 1876 yılları arasında yapılan *Manastırda Yemek Zamanı* isimli eserde, din adamlarının yobazlığı son derece çarpıcı bir örnekle sunulur. Görsel anlatım gerçekten de ruhban sınıfının krizini belirgin hale getirmektedir: Ruhani liderler, çarınca gerilen İsa ile sadaka dilenen kadın arasında oturup kendilerini yiyip içmeye vermişlerdir.



**Resim 8:** Vasily Perov – Manastırda Yemek Zamanı , 1865 - 1876

1860'lı yılların gerçekliği doğrudan anlatma yöntemi damgasını vurmuştu. Odaklanmış bir dikkat ve siyasi keskinlik resim sanatının temel özellikleriydi. Halkın hayatının anlatımında. sanatçılar çıplak gerçeği göstermeye çalışıyor, toplumun karanlık yüzü ilk kez beraberinde getirdiği bütün sonuçlarıyla ortaya konuyor ve

izleyiciye böylesine grotesk sahnelerle sunuluyordu.<sup>35</sup> Rus eleştirel gerçekçiliğini büyük ölçüde şekillendiren hareket olan St. Petersburg'da İvan Kramskoy, Grigoriy Myasoyedov, Nikolay Geve, Vasiliy Perov, İlya Repin gibi sanatçılar tarafından kurulan "Gezginler". St. Petersburg İmparatorluk Sanat Akademisinin tutuculuğuna karşı çıkıp devrimci olmamakla eleştiren ve buradan ayrılarak ressamlar, saray tarafından kabul görmeyi ve kraliyetin sanat hamiliğini de reddetmişlerdir.<sup>36</sup> Eleştirel Gerçekçilik" kavramı kelimenin tam anlamı ile bu kişiler için geçerlidir, çünkü bu noktada *Gezginler* in resimlerinin sadece gerçeği tasvir etmenin çok ötesinde başka bir rol daha üstlenir:

*"Resim" toplum ve ailenin çivisi çıkmış ilişkilerini suçlayan bir savcıya dönüşmüştür.*"<sup>37</sup>



**Resim 9:** İlya Repin – İşte Enginlik

<sup>35</sup> Belgin, a.g.m., s.18

<sup>36</sup> David Jackson, The Wanderers and critical realism in nineteenth-century Russian painting, <http://www.manchesteruniversitypress.co.uk/catalogue/book.asp?id=1147>

<sup>37</sup> Belgin, a.g.m., s.18-19

1880'lerden sonra ise resimlerde tasvir edilen acılarla dolu dünya yerini daha olumlu bir dünya görüşüne bırakmaya başlar, Halk artık kurban değil, güçlü bir öznedir. Toplumsal sorunlar bütünsellikleri içinde ele alındığı bu dönemde artık suçlama değil, tahlil vardır.<sup>38</sup> Bu temayı sürdüren Repin, 20. yüzyılın başında *İşte Enginlik* adını taşıyan, özgürlük duygusundan esinlenmiş yeni kuşak genç insanların ruh halini somutlaştıran tabloyu yaptı. Repin'in bu eseri, iktidarın eylemlerinden hoşlanmayan ve daha iyi bir geleceğe inanan Rus entelektüellerinin düşüncelerini yansıtmaktadır.<sup>39</sup>



**Resim 10:** İlya Repin - Kazaklar

Ekim devrimi ve I. Dünya Savaşı gibi dünya tarihindeki iki büyük dönüm noktası sanat eğilimleri ve ideolojileri üzerinde büyük değişikliklere yol açarken aynı

<sup>38</sup>Çarlık Rusya'sından Sahneler, Rus Devlet Müzesi Koleksiyonu'ndan 19. Yüzyıl Rus Klasikleri, Sergi Broşürü, Pera Müzesi, 2010

<sup>39</sup> Evgenia Petrova, **1861 Yılından Önce ve Sonra Rus Resmi**, Çarlık Rusya'sından Sahneler, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2010, s.37



zamanda eleştirel gerçekçi sanatın odağını da değiştirmiş, savaş yılları boyunca eleştiri tekrar karamsarlığa geri dönmüş ve çok daha sert bir dil kazanmıştır.

Almanya’da Kathe Kollowitz, Güney Amerika’da Diego Rivera gibi sanatçılar toplumsal başkaldırılar, savaş, açlık, sefalet ve sosyal eşişsizlik gibi konuları işlemişlerdir.



**Resim11:** Kathe Kollowitz – Ayaklanma, 1899

Kollowitz’in eserleri aynı zamanda Weimar döneminde özgürlük ve haklardan mahrum bırakılmış Alman halkının çektiği acıların ve faşizmin yükselişinin şahididir de.<sup>40</sup>

1919 yılında Almanya’da başlayan radikal sol bir hareket olan Spartakist Direnişiler Grubu’nun liderleri Karl Liebnicht ve Rosa Luxemburg ve beraberindeki yüzlerce direnişçi yeni kurulan bu Weimar Cumhuriyeti döneminde

<sup>40</sup> [http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner\\_party/heritage\\_floor/kathe\\_kollowitz.php](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/heritage_floor/kathe_kollowitz.php)  
17.12.2010

katledilmişlerdir. Bu olaylar Almanya'da faşizmin yükselişe geçmesinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmektedir. Kollwitz, Karl Liebknecht anısına adlı eserinde bu olaylar karşısında duyduğu derin keder duygusunu herhangi bir politik referanstan uzak, insancıl bir tavırla göstermiştir.<sup>41</sup>



**Resim 12:** Karl Liebknecht Anısına – Kathe Kollwitz, 1921

<sup>41</sup> <http://weimar.facinghistory.org/content/memorial-karl-liebknecht-kathe-kollwitz-1921>, 17.12.2010

### 1.1.1.2 Toplumsal Gerçekçilik

Sanatın toplumsal niteliğini vurgulamasıyla farklılaşan bir eğilim olan ve sosyal realizm olarak da bilinen Toplumsal gerçekçilik sıkça toplumcu gerçekçilikle karıştırılmaktadır. Gerçekçilik akımı içinde, kendi başına bir akım olmaktan çok, Plehanov ve Lukacs gibi Marksist eleştirmenlerce kavramlaştırılan ve “partizanlığı” sanatta önemli bir ölçüt sayan Sovyet toplumcu gerçekçiliği, resmi devlet ideolojisini öne süren ve toplumsal gerçekçilikten çok farklı bir sanat anlayışını tanımlar. Amerikan sanatında 1930’lu yıllarda gelişen toplumsal gerçekçilik, dar anlamıyla toplumsal başkaldırı temalarını işleyen resimleri belirtir. Daha geniş anlamda ise Amerikan Yaşamı Resmi ve “bölgesciler”in Amerikan yaşam biçimini yansıtan resimleri gibi (eleştirel bir yanı olsun ya da olmasın) daha genel nitelikli yapıtları anlatmak için kullanılan bir terimdir.

*“Kökünü Aschan Okulu’na uzanan Toplumsal Gerçekçilik, 1930’larda sanatçılara devlet desteği sağlamak amacıyla oluşturulan Federal Sanat Projesi kapsamında üretilen duvar resimlerinde en yetkin ifadesini bulmuştur.”<sup>42</sup>*

1930’lu yıllarda birçok Amerikan sanatçısını gerçekçi resim üsluplarına ve politik eğilimlere yönelten iki önemli olay mevcuttur. Büyük buhran(Great Depression) ve Avrupa’da Nazi Almanya’sı önderliğinde faşizmin yükselişi. Bölgescilere(Amerikan Sahnesi) göre toplumsal gerçekçi eserlerin anlamı Amerika’nın tarımsal geçmişine dair idealize edilmiş, genellikle şovenistçe bir bakışın öne çıkarılmasıydı. (Burada Courbet’nin işlerinin akademizm ve burjuvazi tarafından aşağılanmasıyla aynı bir durum söz konusu.) Yine de sosyal gerçekçiler toplumsal düzeyde daha bilinçli bir sanata ihtiyaç olduğu kanısındaydılar. “Genellikle dent gerçekçileri diye anılan ressamlar Ben Shahn, Reginald Marsh Moses, Raphael Soyer, William Gropper, ve Isabel Bishop, dönemin siyasal ve ekonomik trajedilerinin insani maliyetini belgeliyorlardı. İşledikleri temalar kendilerini iki savaş arası Amerika’nın en kalıcı görüntülenin bir kısmını çekerek röportaj ile keskin toplumsal yorumların aynı karakteristik karışımlarını sergileyen fotoğrafçılar Dorothea Lange, Walker Evans ve Margaret Bourke White’la bağlamıştı.

<sup>42</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 21 Tic-Vig s.98

1930'larda bir grup Amerikalı sanatçının, geleneksel Amerikan yaşam biçimini yeniden canlandırmak amacıyla oluşturduğu akım olan Amerikan Yaşamı Resmi, Ashcan Okulu'nun üyelerinden John Sloan'nun önderliğinde gelişmiştir. Akımın üyeleri, 1910'larda Alfred Stieglitz'in oluşturduğu Grup '291'in soyut anlatımı ile Presizyonizm'in kübist yaklaşımını dış kaynaklı sanat akımları olarak niteliyor ve ulusal bir sanat anlayışının geliştirilmesini savunuyorlardı. Ayrıca bu dönemde söz konusu olan hızlı sanayileşme ve yoğun kentleşmenin de kitleleri geleneksel yaşam biçimlerinden kopardığına inanıyorlardı. 1900'lerin başlarında etkin olan Ashcan Okulu'nun toplumsal gerçekçi tavrını benimseyen topluluk, Kenneth Hayes Miller, Yasuo Kuniyoshi, Reginald Marsh, Mosese ve Raphael Soto ile Isabel Bishop gibi ressamardan oluşmaktaydı. Konularını çoğu kez sanayileşmenin etkilediği kent yaşamlarından alıyor ve sıradan insanları bu bağlam içinde işliyordu.



**Resim13:** Ben Shahn - Çiftçiler, 1943

Topluluk içinde kendilerine “bölgelciler” adını veren grup da aynı ilkelerden yola çıkarak, özellikle kırsal kesimin yaşam biçimine yönelmişti. Thomas, Hart Benson, Grant Wood, Andrew Wyeth ve Edward Hooper'ın oluşturduğu bu ikinci grup, özellikle ABD'nin Ortabatı ve Güney Bölgelerinin yöresel özelliklerini ve



insanlarını gerçekçi bir anlatımla betimledi. Etkileri 1940'ların başlarına değin süren her iki grup da öncü anlatımlarla birlikte çağdaş teknikleri de yadsımış, eski akademik teknikleri kullanmıştır.<sup>43</sup>



**Resim 14:** Reginald Marsh - Yirmi Cent'lik Film, 1936

Dönemin Amerikan resmi ülkedeki hayat şartlarını doğru olarak yansıtmaya çalışmış, bunu yaparken duygusal bir anlatıma değil gerçekleri doğrudan resmetmeye yönelmiştir.

*“Hiçbir ülkede sanatçılar, resmi, programlar ve ideolojiler uydurmaya böylesine inatla uğraşmamışlardır. Bu nedenle Amerika resminin büyük çoğunluğu figürlü ve açıkça anlatımcıdır.”<sup>44</sup>*

Amerika'nın ekonomik kriz ve içe kapanma döneminde Aschcan Okulu'nun yolundan giden ressamlar, gündelik yaşamı kendilerine konu edinmiş, ekmek kuyrukları, grevler, protesto yürüyüşleri gibi toplumsal olayları da resmetmişlerdir. Büyük Bunalım'dan sonra ve Gwathmey, Levine, Evergood gibi pek çok ressam

<sup>43</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 1, A-Ami, s.627-28

<sup>44</sup> 1945 Öncesi Süreçte Amerikan Sanatına Genel Bakış, Dr. Necmettin Karabulut, Atatürk Üniversitesi, GSED, sayı 20, s. 46-47



sanatlarını 1930'larda çeşitli federal koruma programlarının himayesi altında ülkenin politik problemleriyle mücadele etmeye adanmıştır.<sup>45</sup>



**Resim15:** Robert Gwathmey - Köy Evi



**Resim 16:** Jack Levine, The Syndicate (Sendika) 1939

<sup>45</sup>a.g.e. Karabulut, a.g.m., s. 46-47

Mizahın ve karikatürün güzel sanatlarla iç içe olduğu, plastik değer teşkil ettiğini bu dönemde görebiliyoruz. Bu durum sadece karikatürde değil, eleştirel ve hicivsel olarak resim ve fotoğrafta da bu dönemde varlığını göstermiştir.



**Resim17:** Philip Evergood, Lynching Party ( Linç Partisi) 1935

Edward Hopper ve Andrew Wyeth'in resimleri kişisel yalnızlık ve çevreden kopukluk duygusunu gösterirken, özellikle Hopper'in çalışmaları Amerika'nın hızla büyümesi ve gelişmesinin halkla toprak arasında derin fiziksel bir bağ oluşmasını önlediği, üstüne tekrar tekrar kurulan her şeyin geçici olduğu izlenimini yaratmıştır. Amerika'nın geniş ıssız düzlüklerinde ve görkemli kalabalık kentlerinde hızlı değişim kargaşası içindeki sanatçılar sürekli olarak, Amerika nedir, Amerikalı kimdir? Sorularını cevaplamaya çalışmışlardır.

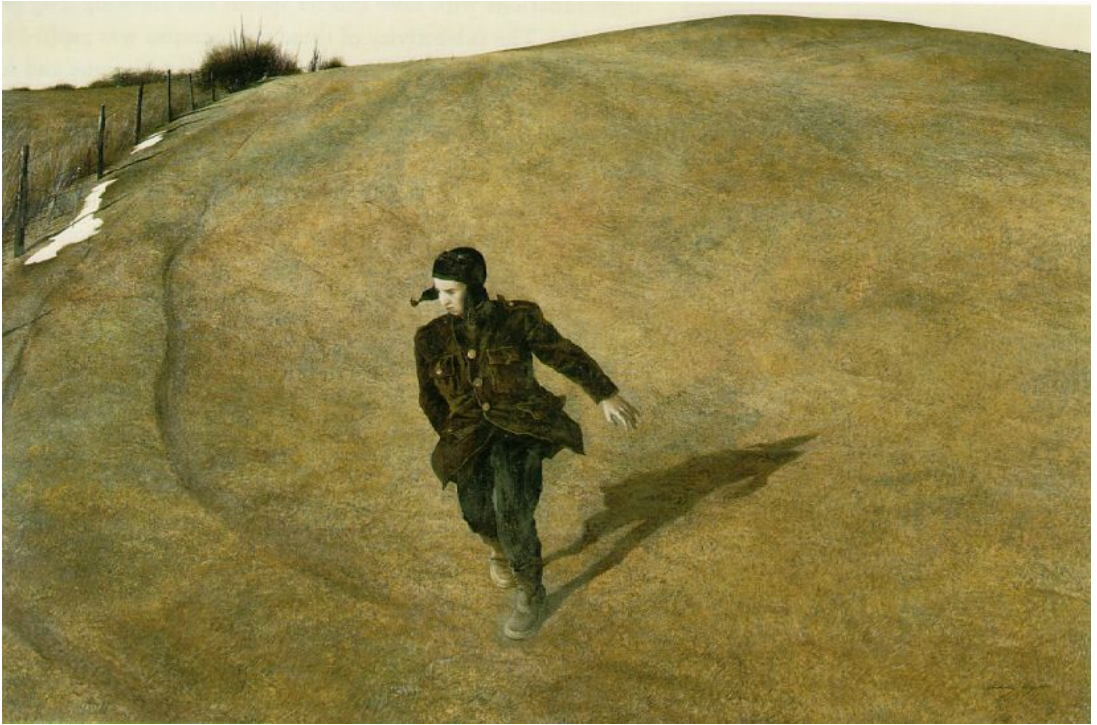
*“Amerikan resmi genellikle, ülkenin toprakça büyüklüğünü, boşluğunu, bunun sonucu olarak üstünde yaşayanların duyduğu yalnızlık ve kopukluğu yansıtmıştır.”<sup>46</sup>*

<sup>46</sup> a.g.e., Karabulut, , s.54





**Resim18:** Edward Hopper - Early Sunday Morning (Pazar Sabahı Erken Saatler) 1930



**Resim 19:** Andrew Wyeth, Winter (Kış) 1946

Hooper'ın resimlerinde görebildiğimiz büyük boş alanlar, durgunluk, o zamanki Amerikan toplumundaki bireyselliği, bireyin izolasyonunu, yalnızlığını ve Amerikan kentinin ve yaşantısının depresif yönünü çok iyi yansıtabilmiştir. Aynı durumu kırsal alan yaşantısına uygulayan Wyeth'in işleri de Hopper'ın resimlerindeki insanların kırsal kesimlerdeki benzerleri gibidir. İçinde bir ya da birkaç tane figür bulunan büyük boşluklar sadece bireyin yalnızlığını ve modern yaşamla çatışmasını değil aynı zamanda, Amerika'nın uçsuz bucaksız topraklarında, kocaman kentlerinde bireyin, insanın ne kadar küçük ve çaresiz kaldığını da göstermektedir. Toplumcu gerçekçi ve Nazi propagandası altında yapılan sanat eserlerine bakıldığında ilk görülen şey olan kolektiflik, birlik, beraberlik, çoğulculuk Amerikan Yaşamı Resminde tam tersi olarak, bireysellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Amerikan Yaşamı Resminde kitlesel görüntülere rastlansa da, diğer örneklerin aksine kitleyi, beraberliği bir çözüm olarak öne süren işler Toplumsal Gerçekçilikte sık karşılaşılan örnekler değildir. Çözüm olarak sunmasa da kitle ve yığınları eleştirel olarak Toplumsal Gerçekçilikte sıkça görebiliriz.



**Resim 20:** Jacob Lawrence- Migration of the American Negro,(Siyahilerin Göçü) 1940

Yaşam standartlarının farklılığı, eşitsizlik, zencilerin yaşamı gibi konular o dönemin Amerikan sanatında sıkça kullanılmış konulardır. Aynı zamanda bu dönem görsel sanatlarda çağdaş politik eleştirinin de başladığı yıllar olarak sayılabilir. Sadece plastik sanatlarda değil, fotoğraf ve sinemada da Toplumsal Gerçekçi, eleştirel pek çok eser üretilmiştir bu yıllarda.



**Resim21:** Margaret Bourke White, Louisville Flood (Louisville Sel baskını) 1937

Bourke'un sel baskını fotoğrafı, örnekteki fotoğrafı salt estetik açıdan incelemek içerdiği eleştirel göstergeler sayesinde pek mümkün olmamaktadır. Sel baskını sonrası yardım kuyruğunda bekleyen siyahların arkasındaki duvardaki devasa afişte mutlu beyaz bir Amerikan ailesi arabalarıyla seyahat etmektedir, afişteki slogan ise şudur: “Dünyanın en yüksek yaşam standardı. Amerikan tarzı gibisi yoktur.”

Fotoğraf içerdđi zıtlık, ironi ve hicivle hem fotojurnalizm alanında Toplumsal Gerçekçi sayılmakta hem de eleştirel bakış açısını öne sürmektedir. Bu tarz ironik yaklaşımlar günümüz eleştirel sanatında da sıkça kullanılmaktadır. Bir fotojurnalist olan Margaret Bourke White'in dönemin Amerika'sıyla ilgili buna benzer bir çok fotoğrafı bulunmaktadır.



**Resim22:** Gordon Parks, American Gothic, 1942

Devlet dairesinde temizlikçi olarak çalışan, Amerika bayrağı önünde, bir elinde süpürge diğer elinde paspas tutan zenci bir kadını gösteren bu fotoğraf büyük olasılıkla



Gordon Parks'ın en bilinen fotoğrafı. Parks daha sonra bu fotoğrafı için şunları söylemiştir:

*“ Karşılaşmayı hiç ummadığım bir bağnazlık ve ayrımcılıkla karşılaşmışım. İlk olarak hayatının nasıl olduğunu sordum, ve o gün hissettiklerimi, başkalarının da hissetmesini ve Washington'ın 1942 yılında nasıl olduğunu görmelerini istedim. Daha sonra onu bir elinde süpürge, bir elinde paspas'la bir Amerika bayrağının önüne koyup fotoğrafını çektim ve “American Gothic” dedim. O an hissettiğim buydu, başkalarının ne hissettiği umurumda değildi. O an Amerika ve Ella Watson(fotoğraftaki kadın)'ın Amerika içindeki konumuyla ilgili hissettiğim buydu ”<sup>47</sup>*

Parks'ın bu sözleri, dönemin toplumsal gerçekçi sanatçıları arasında belli bir politik tutumun olduğunu bize gösteriyor.

Uzun bir zaman diliminde otoriteye karşı sanatın muhalif yönünün büyük kısmını oluşturan gerçekçilik eğilimleri 20.yüzyılın ortalarına doğru sanat alanında etkisini kaybetmeye başlar. Bunun başlıca nedeni ilk olarak 2. Dünya Savaşı sırası ve sonrasında gerçekçiliğin, Stalinist hükümetin resmi ideolojisi, “toplumcu gerçekçilik” olarak kullanılmaya başlanması sonrasında bu iktidari yapılanmayla beraber anılmaya başlanması, yani başka bir iktidar yapılanmasının hizmetinde kullanılması, ikinci olarak da, Amerika'nın soğuk savaş dönemi boyunca kültürel hegemonyası için soyut sanatı kullanarak, Sovyet politikalarına zıt bir sanat anlayışını yüceltmesidir. Diğer bir neden ise savaş sonrası yaşanan travmaların gerçekçi bir üslupla özümsemeyeceğidir. O yıllarda yıkım, savaş ve ölümün toplumlarda bir sistematik olarak algısı ve Batı rasyonalizmi ve modernite ile beraber anılmasının da buna katkısı büyüktür. Yaygın görüş zaten bunlarla bağdaşmış olan modernitenin iflas ettiği yönündedir. Bu durumda soyut sanatın da iktidari yapılanmaya karşı bir muhalif eğilim olarak ortaya çıktığı

---

<sup>47</sup> en.wikipedia.org, Featured picture candidates/Gordon Parks - American Gothic, 23.12.2010

düşünülebilir, ancak bu konu Amerika'nın soğuk savaş politikaları üzerinden incelendiğinde ortaya başka bir durum çıkmaktadır.

## 1.2. Bir İktidar Aracı Olarak Sanat

Sanat ve iktidar ilişkisi resmi olarak tarihte en çok 20. yy'da beraber kullanılmış, hatta bazı ideolojilerin, siyasi rejimlerin resmi akımları haline gelmiş olsa da beraberlikleri çok daha eskilere dayanmaktadır. Ortaçağ sanatındaki din temalı resimlerin kilisenin propaganda malzemesi olmalarının aksini iddia etmek oldukça güçtür. Ondan da daha eskiye; eski uygarlıkların hükümdarlıklarını, güçlerini temsil eden yapılar, heykeller vb. bir çok örnekle oldukça eski tarihlere kadar uzanır. Tezde incelenecek zaman dilimi açısından inceleme genel olarak 20. yüzyıldan örneklerle yapılması daha uygun olacaktır. İktidar mekanizmaları kendi ideolojilerini kitlelere ulaştırmak ve empoze etmek için tarih boyunca çeşitli araçlar kullanmışlardır. Bu araçlardan biri de, özellikle tezde incelenecek dönem açısından belki de en önemlisi sanattır. Naziler tarafından düzenlenen “*Yozlaşmış Sanat*“ adlı sergi bu örneklerden biridir: “Bu sergide 700'den fazla sanat eseri sadece alay etmek ve kötülenmek amacıyla sergilenmiştir. Sergilenen eserlerin çoğuna özel koleksiyonlardan el konulmuş ve modernist çalışmalar yapmış yaklaşık yüz sanatçının eseri kullanılmıştır. Sergi Münih'te dört ay sürmüş ve iki milyon kişi tarafından ziyaret edildiği söylenmiştir. Sergi daha sonra on üç ayrı Alman ve Avusturya şehrini dolaşmış ve neredeyse bir milyon kişi tarafından daha izlenmiştir. Bu yüzden şimdiye kadar en çok kişi tarafından ziyaret edilen sergi olarak tanımlanmaktadır.”<sup>48</sup> Bu örnek siyasi rejimlerin sanatı kendi ideolojilerinin propaganda aracı olarak kullanmada ne ölçüde başarılı olabildiğini, daha doğrusu sanatın propaganda aracı olmakta, özellikle o yıllarda kitlelere ulaşmakta ne kadar başarılı olduğunun örneklerinden sadece bir tanesidir. Yozlaşmış sanat sergisi örneğinde aslında sanat araç olarak değil direkt kendisi bire bir propaganda malzemesi olarak kullanılmıştır. Ama bu durum iddia edilen örneklere zıt bir durum değil, aksine

---

<sup>48</sup> Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.87-88



Nazi rejiminin kendi sanat ideolojisini kabul ettirmek için ne denli büyük organizasyonlar yapabileceği ve sanatın bu tür politik amaçlar için ne kadar önemli olduğunun kanıtlarından biridir.

### 1.2.1. Sanatta Propaganda

Sanat ve propaganda ilişkisine değinmeden önce propagandanın tanımını yapmak gerekiyor: “ Bir bütün olarak toplumun ya da belirli bir kesimin inanç, tutum ve davranışlarını yönlendirmek amacıyla, bilinçli olarak seçilmiş bilgi, olgu ve savları sistemli bir çaba içinde ve çeşitli araçları yayma etkinlikleridir. Propagandanın temel amacı belirli hedefler doğrultusunda geniş bir kitleyi ikna etmek olduğundan, düşüncelerin sunulmasında genellikle tek yönlü yaklaşım ele alınır. Dolayısıyla abartma ve gerçekleri gizleme, yalan ve çarpıtmaya kadar varan çeşitli yöntemlere başvurulabilir. Öte yandan düşünceleri kitlelere ulaştırmada kullanılan araçlar da propagandayı güçlendirici bir öge olarak büyük önem taşır”<sup>49</sup>



**Resim23:** Entartete Kunst (Yozlaşmış Sanat) Sergisinden bir görünüm. 1937

<sup>49</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 18 Pir-Sak, s.169

Propaganda sözcüğü çoğunlukla akla olumsuz çağrışımlar getirmektedir. Toby Clark bu duruma ve sanat-propaganda ilişkisine şu şekilde açıklamalar getirmiştir:

*“Propaganda sözcüğü etkileme, sindirme ve yanıltma yöntemlerini içeren olumsuz bir izlenim yaratır. Sanat fikri ise birçokları için hakikate, güzelliğe ve özgürlüğe ulaşmayı amaçlayan bir etkinlik alanını ifade eder. Bu yüzden kimilerine göre “propaganda sanatı” terim olarak bir çelişki içerir. Yine de olumsuz ve kişinin duygularına hitap eden çağrışımları oldukça yenidir; bunlar XX. Yüzyılın ideolojik mücadeleleriyle yakından ilişkilidir.”<sup>50</sup>*



**Resim 24:** Nazi propaganda afişi -“Gençlik Führer’inin Hizmetinde” ,1940

<sup>50</sup> Clark, a.g.e., s.11

Bu Nazi Afişinde propagandası yapılan güç ve iktidar doğrudan gösterilmiş. Gençlik ve onların arkasında duran mevcut iktidarın siyasi liderleri konulu posterlere propagandada afişlerinde sıkça rastlanılıyor.

Alman halkının kayıp geçmişine duyulan özlemi sürekli canlandırarak arkaik bir yöntem ve görsellik kullanan faşist sanat, Marksizim ve liberalizm fikriyle bağdaştırdığı “ilerleme” fikrini reddeder. Doğrudan ilerlemeci bir tarih anlayışı yerine, Alman halkının “Altın Çağ”a kavuşmasını döngüsel bir tarih fikriyle empoze eder ve görselliği de buna göre kullanmıştır.

Devlet ve rejim destekli üretilen faşist sanat, bir çok durumda değişiklik gösterse de kayıp geçmiş ve arkaik imgeler ortak nokta olarak öne çıkmaktadır. “Gerçekçi” anlayışla üretilen bir çok propaganda eseri olsa da bu gerçekçilik bugüne yönelik değil geçmişini temsil etmektedir. Bu yüzden Hitler’i şövalye elbiseleriyle ortaçağ figürü biçiminde gösteren resimler, veya antik Roma simgeleri Nazi Almanyası’nda sıkça karşımıza çıkarlar.



**Resim 25:** Nazi propaganda afişi.



**Resim 26:** Hubert Lanzinger, *The Standart Bearer*, 1934-36





**Resim 27:** Büyük Stalin - Kardeş ulusların sembolü olan Sovyetler Birliği - 1950'ler.

Sovyetler birliğini oluşturan ulusları temsil eden insanları Stalin'e teşekkürlerini sunarken gösteren bu Sovyet propaganda afişi de dolaysız anlatımla her şeyi açıkça göstermektedir. Daha önceleri halkı ve toplumsal sorunları göstermek için kullanılan gerçekçilik, tekrar resmi otoritelerin ve iktidarın hizmetine girmiştir. Toplumcu gerçekçiliğin resmi bir devlet ideolojisi olması, savaş sonrasında Amerikan avangardının Troçkizme yönelmesinde oldukça etkili olmuştur. Clement Greenberg gibi eleştirmenler bu görüşlerine sıkça dile getirmişler ve soyut sanatı bu gerçekçilik karşısında övmüşlerdir.

Sanatın politika için kullanılmasının uzun ve köklü bir geçmişi vardır. Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek, kara çalmak amacıyla kullanılmıştır. I. Ve II. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun her bölgesinde para ve madalyalar dağıtan, anıtsal heykeller yaptıran imparatorlar politik sembol ve törenleri oldukça yoğun şekilde kullanmıştır. Roma'daki mimari mekanlar

zaferi, itaati ve birliği kutlayan görkemli törenler ile yağma ve savaş esirlerini sergilemek için tasarlanmıştır

Ortaçağ boyunca dini ve dünyevi güçler birbirinden ayrılmaz olduğundan sanat da politikaya sıkı sıkıya bağlı olmuştur. Görünüşte Hristiyanlığa ait temaları anlatan Ortaçağ sanat eserleri, genellikle sanatçıları görevlendiren kilisenin veya laik güçlerin ideolojik çıkarlarını desteklemiştir. Bu koşullar altında sanatçıların ve onları himaye edenlerin amaçları birbirine karışmıştır. XVI. Yüzyılın başlarından itibaren, özellikle Rönesans İtalya'sında bazı sanatçılar kişisel bir üne ulaşmış olsa da bu sanatçıların en ünlü olanları bile zaman zaman yeteneklerini, hamilerine haneden armaları, giysi ve zırh gibi politik aksesuarlar tasarlamak için kullanmak zorunda kalmışlardır.<sup>51</sup>Roma imparatorluğundaki binalar ve heykellerin çoğu imparatorluğun gücünü ve zenginliğini yansıtmak üzere tasarlanmıştır. İmparatorluklar, devletler, siyasi rejimler gibi oluşumların sanat aracılığıyla propagandasının yapılmasında ortak bir çok nokta vardır. Doğanın ihtişamını, güç sembollerini o rejimin veya siyasi oluşumun sembolü haline getirmek en yaygın olarak kullanılan propaganda biçimlerinden bir tanesidir. Bu yöntem günümüzde de hala kullanılmaktadır. Ken Baynes propaganda ve görsellik hakkında *Toplumda Sanat* kitabında şu tespitlere yer vermiştir.:

*“Simgesellik savaşı olanaklı kılan kavramsal çerçeveye yakından ilgilidir. Birey ile grubu bir arada tutan ulusal ve dinsel soyut görüşleri ifade etmek için görsel araçlara başvurulur. Bir askerden takıma, bölüğe, alaya, ulusa uzanan temel çarpım tablosunun iş görebilmesi için onu bir yerde kavranabilir yapan karmaşık bir yapıya dayanması gerekir. Derinliğinde, savaşın varlığının bile, simgeselliğin ve onunla ilgili gösterişliliğin etkinliğine dayandığı görülebilir.(...) Bir askeri geçit resmini, bir hava filosunu ya da donanmanın gidişini gören herkes bu gösterilerde onlarla yeniden güçlenen coşkuların genişliğini duyar.(...)”<sup>52</sup>*

---

<sup>51</sup> Clark, a.g.e., s.14-15

<sup>52</sup> Baynes, Ken, **Toplumda Sanat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.53

Bu örneğe en iyi uyan durumlardan biri Nazi Almanya'sında Leni Riefenstahl tarafından çekilmiş ve bizzat Nazi hükümeti tarafından finanse edilmiş propaganda filmleridir. 1935 yılında çektiği, Nazilerin ünlü Nurnberg Kongresi'nin gösterildiği "Triumph des Willens"(İradenin Zaferi) ve 1936 yılı Berlin Olimpiyatları'nı konu edinen "Olympiade"(Olimpiyat) adlı iki film Nasyonal Sosyalist Parti'nin ideolojisini çok başarılı biçimde yaymış ve adeta dünyaya meydan okumuştur. Susan Sontag Riefenstahl'ın sinemasından "Büyüleyen Faşizm" olarak bahseder. Sontag haksız da değildir, çünkü filmlerde kullanılan görüntüler, aşıladığı kitle psikolojisi, beden estetiği, kalabalığın coşkusu ve birlikten gelen kuvvet olgusunu çok başarılı biçimde yansıtmaktadır. İki film de bugün bile, yapılmış en başarılı propaganda filmi olarak kabul edilmektedir. "İradenin Zaferi"nde belge (görüntü) yalnızca gerçekliğin kaydı değildir; gerçeklik görüntüye hizmet etmesi için oluşturulmuştur."<sup>53</sup> Demektedir Sontag. Bu da gerçekliğin bu filmlerde kullanımının nasıl çarpıtılıp propaganda malzemesi haline getirildiğini özetler.



**Resim28:** Leni Riefenstahl – Olympia, 1936

<sup>53</sup> Susan Sontag, **Büyüleyen Faşizm, Sinema, İdeoloji, Politika**, Orient Yayıncılık, Ankara, 2008 Sinemasal yazılar. S.212



**Resim29:** Leni Riefenstahl - Triumph des Willens, 1935

Bu filmlerde oluşturulan görsellik o kadar başarılı biçimde kurgulanmıştır ki, Hollywood sineması, bu görselliği bir çok filmde kopyalamıştır. Kitle psikolojisi ve birlik beraberlikten doğan kuvvet, güç olgusunu yansıtmak bu sahnelerle bir çok filmde yeniden kullanılmıştır.



**Resim30:** Star Wars – A New Hope filminden bir sahne, 1977



Che Guevara'nın Bolivya ordusuyla girdiği çatışma sonucunda öldürüldüğünü kanıtlanmak üzere 10 Ekim 1967 Salı günü bir fotoğraf bütün dünyaya bir mesaj olarak yollanmıştır.. John Berger; bu fotoğraf hakkında şunları söylüyor:

*“Guevara'nın hangi koşullarda öldüğünü bilmiyoruz. Ama ölümünden sonra cesedine yaptıklarına bakarak, eline düştüğü insanların kafa yapısı hakkında bir fikir edinebiliriz.”<sup>54</sup>*



**Resim31:** Triumph des Willens filminden bir sahne, 1936

Yayınlanma amacının bir efsaneye son vermek olduğunu belirten Berger, Bu fotoğrafla Rembrandt'ın Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi adlı tablosu arasında bir

<sup>54</sup> John Berger, **O Ana Adanmış**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.127

bağlantı kuruyor. Bu resim ve fotoğraf arasındaki görsel benzerlikler bir yana, iki görselin de bir fikir öne sürdüğünü, ölüyle ders vermeyi amaçladığını söylemektedir.

*“(…)biri tıbbın ilerlemesi için, öteki de siyasal bir uyarı olarak. Ölülerin, kıyımından geçirilenlerin, binlerce fotoğrafı çekilmiştir. Ama bu durumların resmi gösteriye dönüştüğü pek olmaz. Doktor Tulp, koldaki lifleri göstermektedir; söyledikleri(yani resmin anlattığı) her insanın normal kolu için geçerlidir. Elinde mendil tutan albay, kötü şöhretli bir gerilla liderinin son yazgısını sergilemektedir ve söyledikleri, o kitada bulunan tüm gerillaları kastederek söylenmiştir.”<sup>55</sup>*



**Resim32:** Fotoğraf: Matthias Wahner, 1967

---

<sup>55</sup> Berger, a.g.e. 2003, 128



**Resim 33:** James Nachtwey – Bosna’da öldürülen bir askerin yası, 1993



**Resim 34:** Rembrandt - The Anatomy Lecture of Dr. Nicolaes Tulp, 1632

Berger'in bu tespitleri bedeninin propaganda aracı olarak kullanılmasına bir örnek olarak görülebilir, tıpkı Hitler Almanya'sında "Olympia" filmindeki örnek gibi beden burada da siyasi ideoloji aracı olarak bir meydan okuma gibi gösterilmiştir. Buradaki fark ise bedeninin ölü olmasıdır. Bütün bu örneklerdeki ortak nokta ise belki de en etik tartışmayı doğurabilecek estetik öğesidir.

Yönetmenliğini Christian Frei'in yaptığı 2001 yapımı olan War Photographer adlı filmde James Nachtwey'in Bosna'daki insanlık dramını belgelediği bir dizi fotoğraf, Alman Stern Magazin'in editörlerinin önünde duvara asılı durmaktadır. Fotoğraflarda yaralı askerler, ölen çocuklarının yaslarını tutan aileler, ölen yakınlarının mezarları başında donup kalmış insanlar ve benzer bir çok durum gözükmektedir, dergi editörleri ise bu fotoğrafların dergi kapağı için hangisinin uygun olduğuna, fotoğrafların estetik yönleri üzerinden, teknik biçimde yaklaşmaktadırlar.

Kendilerine binlerce kilometre uzaklıktaki bu insanların yaşadıkları içlerinde buldukları coğrafyada gerçekliğin ve acının kendisiyken, başka bir ülkede görsel birer öge olarak değerlendirilebilmektedir. (belki de bu noktada Susan Sontag'ın Başkalarının Acısına Bakmak adlı kitabını hatırlamakta fayda var.) Sonuç ne olursa olsun gerçeğin kurgulanması ve görüntüye hizmet etmesinin izleyici üzerinde büyük bir etkisi olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Savaş sonrasında iktidar mekanizmalarının sanat içerisindeki temsiliyetleri ve sanatı bu alanda kullanma biçimi de değişecektir. Daha önce iktidar simgelerini doğrudan ve gerçek öğelerle gösteren, açık propaganda biçimleri yerini daha gizli ve sözel-kültürel bir biçime doğru evrilecek, sanat ve propaganda ilişkisinin tanımını yeniden yapılacak ve iktidar ideolojilerinin sanatta kullanımı çok daha değişik bir boyut kazanacaktır.

### 1.2.1.1. Soyut Dışavurumculuk

*“Çağdaş burjuva uygarlığının geçirdiği krizlerden biri de ortalama insanın, gerçeği kendi başına doğrudan keşfederek kendini oluşturmak yerine, dışarıdan dayatılan varsayımlardan kurtulamamasından kaynaklanır.”*

Umberto Eco

Propaganda sanatının Batı’da bugünkü çağrışımları büyük oranda ABD’de Soğuk Savaş ortamında şekillenmiştir. 1940’lı yıllar sonrası Nazi Almanyası, Sovyetler’in Toplumcu gerçekçiliği ve bizzat Amerikan popüler kültüründe görülmeye başlanan “kitsch” olgusunun yozlaştırıcılığına karşı eleştiri getiren Clement Greenberg’e göre bu olgu karşısında hakiki sanatı savunabilmek için sanatçıların politik olandan uzaklaşıp bütün kaygılarını sadece sanatın kendi biçimselliğine yöneltmeleri gerektiğidir. Bunun yolu da soyut sanat yapmaktan geçiyordu. Günümüzde ABD’nin dünya ekonomisinin merkezi olması gibi 1940’ların ortalarından itibaren de New York, modern sanatın merkezi olmuştur.

Sanatsal imgelemin ideolojik yükümlülüklerle taviz vermemesi düşüncesi yeni değildir, ancak II. Dünya Savaşı’nı takip eden yıllarda Greenberg gibi eleştirmenlerin savunduğu bu düşünce , modernist sanata adanmış artan sayıda müze, galeri ve yayınlarla sürekli yenilenecek büyük bir güç kazanmıştır.

Bu gelişmeler, XIX. Yüzyılın ortalarından itibaren Batı sanatının yarattığı en değerli eserlerin kilise, monarşi, aristokrasi ve hükümet gibi geleneksel hamilerinden özgürleşmesiyle ortaya çıktığı yönündeki tarihsel tezi desteklemiştir. Bu hamilere hizmet etmekten kurtulan sanat, kendi yenilikçi biçimsel gelişmelerine yönelebilmiş, sanatsal yenilikler insan ruhunun doğal yaratıcılığı olarak takdir gördüğü tüketiciler tarafından alınabilmektedir.

1950’li yıllarda aralarında Greenberg’in arkadaşlarından biri olan Jackson Pollock’un da(1912-56) yer aldığı American School of Abstract Expressionism



(Amerikan Soyut Dışavurumcular Ekolü) bahsedilen saf ve özgür sanatın tam bir örneği olarak tasdiklenmiştir. Soğuk Savaşın en hareketli zamanlarında soyut dışavurumculuğun devlet propagandası programına dahil edilmesi pek şaşırtıcı değildir. Bu program kapsamında 1940'lı yıllardan sonra New York Modern Sanatlar Müzesi tarafından, uluslar arası sergiler aracılığıyla bütün dünyaya ithal edilen akım, küratörler tarafından Sovyet komünizminin sanat anlayışına karşı Amerikan resim sanatı adı altında “özgürlük” sloganıyla, milliyetçi bir söylemle beraber yürütülmüştür<sup>56</sup>

1970'lerin ortalarında bu sergilerin bir kısmının el altından C.I.A. tarafından finanse edildiğinin öğrenilmesi, Vietnam Savaşı ve Vatandaşlık Hakları Hareketleri ile radikalleşen sanatçı ve eleştirmenler kuşağı üzerinde büyük bir etki yaratmış ve bazılarının, sanatın politik kaygılardan uzak olabileceği ve hatta olması gerektiği fikrine meydan okumalarına neden olmuştur.



**Resim 35:** Jackson Pollock, Lavender Mist, 1950, Ulusal Sanat Galerisi

---

<sup>56</sup> Clark, a.g.e, s.11-13



A.B.D. ve Batı Avrupa’da büyük bir ticari ve eleştirel başarı kazanan soyut sanatın estetik değerlerinin gelişmesini sağlayan ünlü modernist eleştirmen Clement Greenberg; modern sanatta gerçek değer ancak kullanılan malzemenin biçimsel özellikleri üzerinden yapılacak geliştirmeler sayesinde elde edileceğini savunur. Bu anlayışa göre sanat yazınsallığı, yani eleştirel düşünceyi reddetmeli ve politik mesaj kaygısı taşımamalı, toplumsal bir içeriğe sahip olmamalıdır. Sanatın savaş yılları boyunca politik göstergelerle çarpıtılıp resmi devlet ideolojileri ve propaganda amaçlı kullanımı sonrasında politik imgelerden bıkan bir anlayış söz konusudur ve Greenberg de modern sanatın bu tıkanma noktalarından birine işaret etmektedir aslında. 1945 yılında şu sözleri söyler:

*“Bize yutturulmaya çalışılan yeni bir tür resmi sanat tehlikesiyle karşı karşıyayız: Resmi modern sanat. Bu sanat hareketi, Pepsi Cola şirketindekiler gibi iyi niyetli insanlar tarafından yürütülüyor; ama bu insanlar bir şeyi eleştirmeden desteklemenin, sonuçta ona, karşı çıkmaktan daha çok zarar verdiğini kavrayamıyorlar. Çünkü resmi sanat, tam anlamıyla akademik olduğunda en azından bir tür meydan okumaydı; oysa karşı karşıya olduğumuz resmi modern sanat, gerçek yaratıcı sanatçının kafasını karıştıracak ve onu caydıracak.”<sup>57</sup>*

O dönemde Paris sanatını taklit eden hümanist bir yeni soyut sanat anlayışına karşı söylenen bu sözler sonrasında Amerika’nın kendine özgü bir sanat anlayışını yaratma çabaları izler. Bu anlayışın takipçisi olarak gelişen soyut dışavurumculuk da Amerika’nın o dönemdeki politikasına hizmet edecek en uygun sanat anlayışı olarak bizzat hükümet tarafından desteklenir ve görünürde kendi karşı olduğu şeye dönüşerek bir paradoks yaratır. Politika karşıtı olan bir sanat anlayışı, bir depolitizasyon aracına dönüşerek bizzat siyasetin içinde yer alır. Amerika’da hükümet ve soyut dışavurumculuk arasındaki gerçekleri ilk defa ciddi anlamda ortaya çıkaran kişi yazar ve sanatçı Eva Cockcroft’tur. 1974 yılında(bu tarih Amerika’da kurumsal eleştiriden bahsedilmeye başlayan döneme denk gelir) “Soyut Sanat, Soğuk Savaşın Silahı” adlı makalesinde Cockcroft; Modern Sanat Müzesi ve C.I.A. arasındaki ilişkileri ortaya koyarak, C.I.A.’in

---

<sup>57</sup> Kreft-Artun, a.g.e. s.242

soğuk savaş boyunca Sovyet Komünizmine karşı yürüttüğü programın bir parçası olarak Modern Sanat Müzesi'nin Amerikan soyut sanatını ve soyut ekspresyonizmi yücelttiğini, hatta hükümetin buna yönelik yapılan uluslararası sergileri gizlice finanse ettiğini ortaya çıkarır.<sup>58</sup> Bu güne kadar sanatta ve politikada açık ve doğrudan biçimde kullanılan propaganda artık başka bir boyut kazanmıştır, sanat ve propaganda'nın ayırımından bu noktadan sonra eskisi gibi basit bir şekilde bahsetmek mümkün olmayacaktır.<sup>59</sup> Aynı makalede Eva Cockcroft şu sözleri söyler:

*“ Belli tarihsel koşullar altında belli bir sanat hareketinin neden başarılı olduğunu anlamak, himaye sisteminin özelliklerini ve iktidar sahiplerinin ideolojik gereksinimlerini incelemeyi gerektirir ”*<sup>60</sup>

Bu durumun daha ayrıntılı analizi de yıllar sora Serge Guibault tarafından, “New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı-Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük, ve Soğuk Savaş” adlı kitapta incelenmiş ve bütün yönleriyle ortaya koyularak hem tarihsel hem de sosyolojik olarak ayrıntılarıyla anlatılmıştır.

Bu örneklere göre temelde Nazi Almanya'sında, Sovyet komünizminde yapılan propagandayla A.B.D.'de yapılan arasında fark bulunmamaktadır, aralarındaki farklılıkları ele alırsak Amerika'da yapılan her hangi bir politik fraksiyonun resmi propaganda aracı olduğu hükümet tarafından açıklanmamıştır. En büyük farklılığı ise biçimsel açıdandır, gerçeklikten biçimsel olarak kopuk olan sanatın gerçek sanat olduğunu iddia eden soyut ekspresyonizm, hükümetin dönemin Amerikan toplumunu apolitize etme çabası ve dönemin realitesinden uzaklaştırma politikalarıyla birebir uyduğundan dolayı hakkındaki propaganda iddialarını daha da güçlü kılmaktadır.

David Harvey ise bunu da reddetmeden, farklı bir yönden konuyu ele alır ve şu tespiti yapar:

---

<sup>58</sup> Eva Cockcroft, **Abstract Expressionism Weapon of The Cold War**, Art in Modern Culture, s.85.86

<sup>59</sup> Clark, **a.g.e.**, s.174

<sup>60</sup> Serge Guilbaut, **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.18

*“I. Dünya Savaşı'nın açtığı yaralar gibi, II. Dünya Savaşı'nın ve Hiroşima-Nagazaki deneyiminin yarattığı travmanın da, gerçekçi bir üslupla özümsemesi ve temsil edilmesi gücü; Rothko, Gottlieb ve Jackson Pollock gibi ressamların soyut dışavurumculuğa dönüşleri, bilinçli biçimde bu ihtiyacı yansıtıyordu.”*<sup>61</sup>

Her ne kadar bu durum tıpkı I. Dünya Savaşı Sonrası ortaya çıkan sanat eğilimlerine benzer şekilde, yükün ağırlığından ve rasyonalitenin yol açtığı tahribat dolayısıyla gerçeğin reddi üzerinden okunabilse de aynı zamanda; faşizme karşı mücadelenin Batı kültür ve uygarlığını barbarlıktan korumanın mücadelesi gibi sunulması örneğini unutmamak gerekiyor. Uluslararası modernizm, gerçeküstücülük, konstruktivizm ve sosyalist gerçekçilik aracılığıyla, 1930'lu yıllarda güçlü sosyalist eğilimler sergilemiş, hatta propagandizme kaymıştı. Bu şekilde modernizmin soyut dışavurumculuğun yükselişi ile başlayan depolitizasyon süreci politik ve kültürel hâkim güçlerce soğuk savaş süresince bir silah olarak kullanıldı. Amerikanın evrenselcilik girişimlerinin de büyük bir kültürel aracı oluyordu soyut dışavurumculuk. En başta Paris olmak üzere dünyada başka yerlerde işlemekte olan modernizmden farklılaşabilmek için, yaşayabilir ve hayata eklenilebilir, daha doğrusu hayatın kendisinin yerini alacak bir modern estetiğin Amerikan hammaddesinden üretilebilmesi gerekiyordu Amerika'ya özgü olan şeyler, Batı kültürünün özü olarak kutsal hale getirilip dünyaya pazarlanmalıydı, Harvey; bunun, liberalizmin, Amerika'ya dair bilinen bütün simge ve markaların yanı sıra bir de soyut dışavurumculukla yapıldığını belirtir, yani, *“Modernist estetiğin özgül bir türünün resmi sistem ideolojisince bu biçimde özümsemerek tekellerin iktidarı ve kültürel emperyalizm bağlantısı içinde kullanılması.”*<sup>62</sup>

İki kutba ayrılmış olan dünyada bu noktadan sonra modernizm, gerici ve gelenekçi ideolojilere karşı devrimci rolünü yitiriyor, sisteme bağımlı sanat ve aydınların kültürü, hâkim bir seçkinler grubunun himayesinde sürdürülürken modernizmin kendini aşma ya da yıkma kavramlarının içi boşalıyordu. Bu nedenle, sisteme bağlı sanat ve kültür de tekellerin ve devletin iktidarını yüceltmekten başka bir

---

<sup>61</sup> David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.51

<sup>62</sup> Harvey, a.g.e. s.52

şey yapmayacaktı, nitekim öyle de oldu. Bu şekilde, daha sonra ortaya çıkacak olan postmodernizme dönüşün kültürel ve politik habercisi olarak görülmesi gereken, 1960'lı yılların karşı kültür hareketleri ve modernizm karşıtı akımlarının da benimsediği küresel direnişin temelleri atılıyordu.

“Kurumsallaşmış iktidar, yekpare tekeller, devletler bürokratikleşmiş politik partiler ve işçi sendikaları, tarafından üretilen, bilimsel olarak temellendirilmiş teknik-bürokratik rasyonalitenin baskıcı özelliklerine düşman olan bu karşı-kültürler, kendine özgü bir "yeni sol" politika zemininde, anti-otoriter davranış kalıpları (müzikte, giyimde, dilde, yaşam tarzında) put kırıcı alışkanlıklar ve günlük yaşamın eleştirisi aracılığıyla bireyselleştirilmiş kendini gerçekleştirme alanları üzerinde duruyorlardı.”<sup>63</sup> 1960'lara kadar “sol”un ve eleştirinin temel anlayışı olan gerçek ve gerçekçilik politikaları Stalinist ve nasyonalist ütopya politikalarıyla, gerçek dışı olanın da emperyalizmle bütünleştiği algısı, Troçkist düşüncenin de katkısıyla sanatı da farklı bir konuma getirecek, 60'lı yılların her türlü otoriter sistemi reddeden sanat eğilimleri, karşıt kültür hareketlerinde belirleyici olacaktır.

### **1.3. 1960 Sonrası Sanat ve Karşıt Kültür Hareketleri**

Erden Kosova, güncel sanat için, Batı'da 60 sonrası çıkan sanat eğilimlerinin kristalize olmasıyla büyük oranda şekillendiğinden bahseder.<sup>64</sup> 1960 sonrasında dünya genelinde toplumsal ve ekonomik temelli eğilimlerin kültürel olanla yer değiştirdiği görülür, bu durum moderniteden postmoderniteye geçişin önemli göstergelerinden biri olarak da tanımlanır. Önceden ekonomik ve sosyal ağırlıklı alanda yapılan çalışmalar, 80'li yıllar sonrasında kültürün belirleyici öge olmasıyla beraber bu alana doğru kaymaya başlar. Günümüzde de hala geçerli olan bu durumu tetikleyen hareket de 60 yıllar ve muhalif gençlik hareketleridir. O zamana kadar sınıf bazında toplumsal

---

<sup>63</sup> Harvey, a.g.e., s.53

<sup>64</sup> Erden Kosova, Güncel Sanat ve Sanat Eğitimi'nde 'güncellik' Mersin Üniversitesi "Aslı Çetinkaya,

İnsel İnal, Erden Kosova, Volkan Aslan" Güzel Sanatlar Fakültesi, Deşifre Metni, 1-2 Kasım 2011

sorunlara bakılırken, özellikle 2. Dünya Savaşı'nın ardından bloklu bir dünya oluştuktan sonra, sınıf kavramı, her türlü soruna cevap oluşturuyordu. Sınıf çatışması çok değişik düzeylerde, gelişmişlik az gelişmişlik ve benzeri bütün durumlarda gündemdeydi. 1960'larda ise sınıf ötesinde bir sorunsal, bir nesil sorunu gündeme gelmiştir. Yeni bir kültür arayışı içinde başkaldıran gençler, bir "karşı kültür" hareketi.<sup>65</sup>

Dönemin Amerikan siyaseti, gençlik arasındaki politik tutum, ve hatta Avrupa'daki mevcut sanat anlayışları üzerinde Vietnam Savaşı'nın etkisi büyüktür, gençlik içerisinde oluşan karşı kültür hareketlerinin çoğu kaynağı da buna karşı oluşmuştur. Başta özellikle Televizyon, sinema ve fotoğraf olmak üzere kitle kültürü üzerinde etkisi çok büyük olan bu araçların kullanımı bu dönem iyice artarken, aynı zamanda onlara karşı getirilen eleştiri de aynı oranda büyümüştür. İliştirilmiş fotoğrafçılık, taraflı habercilik gibi kavramlardan bahsedilmeye başlanan bu dönemde bir yandan Amerikalı gençler hükümetin Vietnam konusunda yalan söylediğini, tüm bunların soğuk savaşın bir parçası olduğunu görmüş ve tüm bunların koca bir yalan olduğunu da düşünmeye başlamışlardı. Temelde savaş karşıtı olarak örgütlenen muhalif hareketler ve kitleler, aynı yıllarda cinsiyetçilik ve ırkçılık karşıtı eylemlerde de birleşerek çok büyük çapta destek görmüş ve kitlesel hareketlere dönüşmüştür. Dolayısıyla ABD,de 1960'lı ve 1970'li yıllar gençlerin, özellikle öğrencilerin daha önce görülmemiş büyüklükte protesto ve ayaklanmalarına sahne olmuştur . 1960'lı yılların başlarında Medeni Haklar Hareketi'ne katılan gençler, 1965'de Vietnam Savaşı'nın başlamasıyla birlikte ilgilerini savaş karşıtı harekete yoğunlaştırırlar. Özellikle 1960'lı yılların sonunda savaşın tırmanmasıyla birlikte öğrencilerin, savaşa karşı düzenledikleri protesto gösterilerinde büyük bir artış görülür. 1964-1971 yılları arasında Batılı toplumların politika ve kültürlerine, hükümete ve üniversite yönetimlerine karşı büyük bir hareket başlatan Öğrenciler, Amerika Hükümeti'nin, Vietnam'da izlediği politikayı da protesto etmekte ve ABD'nin "dünyadaki şiddeti körükleyen en büyük tahrikçi" olduğunu söyleyen

---

<sup>65</sup> Prof.Dr. Zafer Toprak, Gençlik ve Karşı Kültür: 60'lı Yıllarda Devrim, Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2006 [http://www.mafm.boun.edu.tr/files/171\\_Zafer\\_Toprak.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/171_Zafer_Toprak.pdf)

Martin Luther King'e katılmaktadırlar.<sup>66</sup> Üniversitelerin devasa bürokratik kurumlar olduğunu düşünen öğrenciler, üniversitelerde düzeltim için harekete geçerler. Öte yandan kampüs yönetimi düzeltimiyle sınırlı kalmadıkları yerlerde öğrenciler, 1960'lı yıllarının Amerika toplumunu yeniden politize ederek aydınların ilgilerini sosyo-ekonomik konulara çekerler. Gençlerin amacı, ülke içindeki ve dışındaki sömürü ve adaletsizliğe karşı çıkmaktır. Mark Rudd, öğrencilerin savaş karşıtı harekete katılmadaki amaçlarını şöyle açıklar: "Üniversitelerde işgale katılan her militan, ırkçılığa, emperyalizme ve Vietnam'dan Harlem'e oradan Columbia'ya kadar bütün insanları sömürmek ve ezmek isteyen bir sisteme duydukları öfke için orada bulunduğunu biliyordu"<sup>67</sup> Vietnam Savaşı karşıtı kitlesel gösterilerin amacı, savaşa karşı geniş çaplı ve ortak bir muhalefetin olduğunu göstermektir. Bu nedenle, savaş karşıtlığının çok sayıda barış koalisyonunu aynı noktada birleştirdiği görülür. Bu, yalnızca 1960'lı yılların barış hareketlerine özgü bir durumdur. Kadın hakları, sosyalist gruplar, eşcinsellerin ve başka ırktan insanların hak talepleri, üniversite işgalleri ile 1960'ların Amerika'sında sokak tam anlamıyla politize olmuş, sanat da bu politizasyonun her alanına nüfuz etmiş durumdadır. Böyle siyasi ve karşıt kültür oluşumlarının filizlendiği ortamda muhalif eğilimler giderek daha da radikal bir hal alır



**Resim 36:** Chris Burden – Shoot, 1971

<sup>66</sup> İbrahim Elibal, **Dünyada ve Amerika'da Barış Hareketleri**, 10 aralık 2007, <http://www.rehberogretmen.biz/dunyada-ve-amerikada-baris-hareketleri.htm> 21.12.2010

<sup>67</sup> Elibal, a.g.m. 10 aralık 2007



Vietnam Savaşı sırasında savaş karşıtı grupların kullandıkları taktikler oldukça çeşitlidir: yasal gösteriler, tabanı örgütleme, Kongre’de kulis faaliyetleri yürütme, seçimlerde barış yanlısı adayları destekleme, sivil itaatsizlik, askere gitmeme direnişi, Vicdani retçilik, kendini yakma, siyasi baskı ve vergi vermeme bunlar arasında sayılabilir.<sup>68</sup> Siyasi ortama paralel şekilde sanat alanında da aktivizm ön plandadır. Gerçek bir tüfekte arkadaşına kendini kolundan vurduran sanatçı Chris Burden bunun en uç örneklerinden biridir.



**Resim 37:** John Latham – Still and Chew 1966-69

---

<sup>68</sup> Elibal, a.g.m. 10 aralık 2007

Bunun haricinde; Burden'ın kendini bir arabanın tavanına ellerinden çiviletmek, vücuduna ölümcül derecede elektrik vermek gibi aşırı olarak nitelendirilebilecek performansları da o dönemin radikal sanat anlayışı açısından fikir vermeye yeterlidir.

Sanatçı John Latham 1967 yılında; modern sanatın özerkliğinin ve hakiki değerinin, ancak kullanılan malzemelerin ve renk, yüzey, kompozisyon, derinlik gibi biçimsel özelliklerinin geliştirilmesiyle elde edilebileceğini savunan Clement Greenberg'in makalelerinin toplandığı "Art and Culture" adlı kitabına zarar verdiği için Londra'da çalıştığı üniversiteden atılmıştır. Greenberg'e göre sanat toplumsal ve politik mesajlar içermemeli, yani yazınsallığı reddedip tamamen biçime yönelmeliydi. 1960'lar boyunca büyük müzelerde ve sanat piyasasında hakim olan eğilim buydu.

Bu anlayışa karşı olan Latham, öğrencilerini de bu eyleme davet ederek Greenberg'in kitabını sayfa sayfa çiğnemiş, cam bir kavanoza koyduğu çiğnenmiş sayfaları asitle eriterek damıtıp, kütüphaneye bu şekilde iade etmiştir. Latham daha sonra kavanozu kütüphaneden gelen uyarı kartıyla beraber geri alarak "Still and Chew" adıyla sergilemiştir.<sup>69</sup>

Aynı yıl içerisinde sanatçı bir Fluxus sempozyumunda, British Museum'un önünde kitaplardan yapılmış bir kuleyi ateşe vermiştir. Bu performansı sırasında tanıştığı William Howards Adams kendisine Marshall McLuhan'ın "The Mechanic Bride" adlı kitabını vermiş ve bu kitapla bir şey yapmasını önermiştir. Sanatçı üç yıl sonra Adams'ın verdiği kitabı kendine göre deforme ederek döner, bu işi şu anda Princeton Üniversitesi grafik sanatlar koleksiyonunda bulunmaktadır.<sup>70</sup> Adams'ın fikri ve Latham'ın işinin odağında McLuhan'ın olması rastgele değildir.

*"Mekanik Gelin (1951) ve Gutenberg Galaksisi'ni (1962) yayımladığı yıllarda insanın medya teknoloji karşısında tinsel bakımdan yenik düştüğünü, anonimleşmiş bir*

---

<sup>69</sup> Clark, a.g.e. s.167-168

<sup>70</sup> Julie L. Mellby, The Man Who Ate "Art and Culture", 24 mart 2009

[http://blogs.princeton.edu/graphicarts/2009/03/the\\_man\\_who\\_ate\\_art\\_and\\_cultur.html](http://blogs.princeton.edu/graphicarts/2009/03/the_man_who_ate_art_and_cultur.html) 11.01.2012

*yaşam içinde kişiliğini yitirmekte olduğunu söyleyen McLuhan. 60'ların sonlarına doğru ise, büyük bir iyimserlikle, bu sorunların çözüldüğüne ilişkin şeyler yazmıştır.*"<sup>71</sup>

Elektronik iletişim çağının öncü medyası McLuhan için televizyondur. Televizyonun katılımcı, demokratik bir toplumun iletişim aracı olacağına dair teziyle McLuhan, televizyonun insanlığı bugüne dek süren parçalanmış, farklılaşmış ve fragmanlaşmış hayatından kurtarıp yeniden alfabe öncesi çağın 'köy topluluğu' yaşamına kavuşturacağı inancındadır.

Örneğin; "Televizyon sayesinde, bütün duyularımızın işin içinde yer aldığı aktif ve keşfedici bir duyumsama yetisi kazanmış oluyoruz" demektedir McLuhan.<sup>72</sup> Aynı yıllarda televizyon, Vietnam Savaşı'na yönelik Amerikan hükümetinin propaganda aracı olarak büyük bir rol üstlenmiştir. Latham'ın bu işi, ABD'nin Vietnam'a müdahalesi sırasında radikalleşen sanatçıların uyguladığı yeni yöntemlerin bir örneğidir.

*"Kavramsal sanat ve performans sanatına dayalı bu yeni yöntemler sanatın politik mücadele karşısında tarafsız kalması düşüncesini reddetmiş, sanat ve politikanın bildik söylemlerinden kaçmayan eylemler yaratmıştır. Bu eylemler genellikle saygısız ve muhaliftir; genellikle bir sanat okulu veya üniversite kampusunu forum alan olarak kullanarak akademik kurumlara yönelmiştir."*<sup>73</sup>

Latham'ın bu eylemleri açık politik mesajlar içermese, fakat işlerinin referansları onları politik bir çerçeveye oturtmakta ve yeni bir ironik eleştiri kültürünü de işaret etmektedir. Latham'ın mesajı açıktır:

*"Bütün dünyanın bir olmasına şu anda her zamankinden daha fazla ihtiyaç var"*<sup>74</sup>

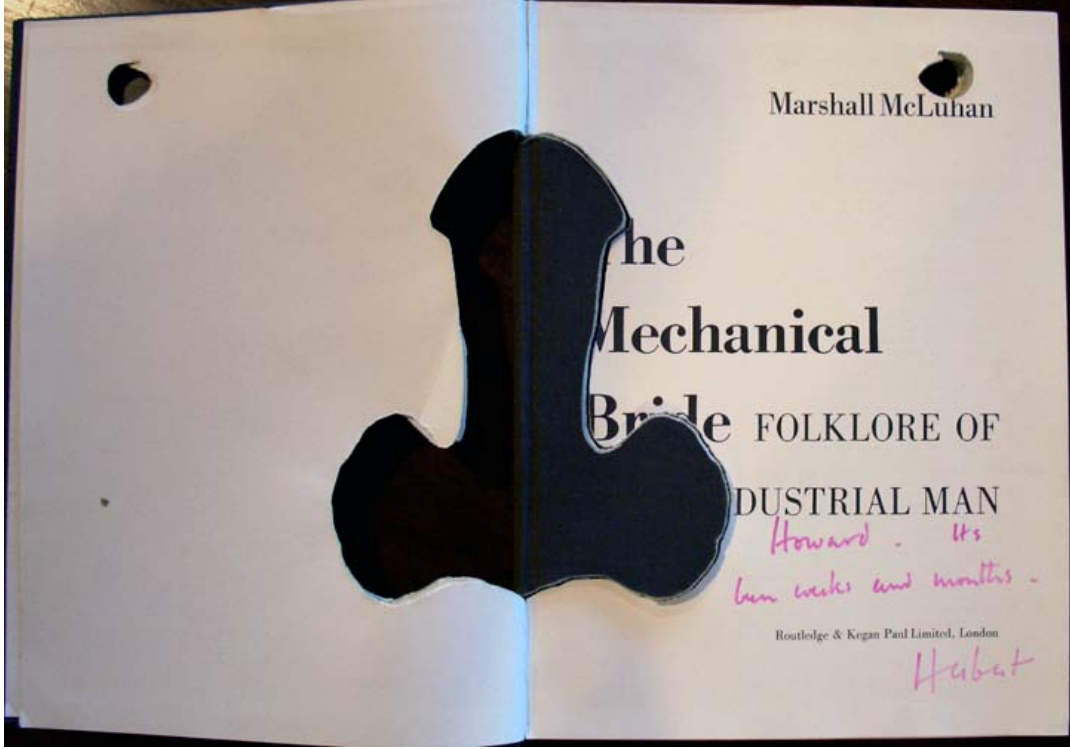
---

<sup>71</sup> Göksel aymaz, En Büyük Aldatınımız, 20 Ocak 2006 Radikal Gazetesi  
[http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=ktp&haberno=4770](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4770) 16.01.2012

<sup>72</sup> Aymaz, a.g.m. 2006

<sup>73</sup> Clark, a.g.e. s.168

<sup>74</sup> John Latham in Focus, <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/latham/default.shtm> 16.01.2012



**Resim38:** John Latham – The Mechanical Bride, 1969

Aktivizm ve sanat eylemleri dönemin koşulları açısından sanatçılar arasında oldukça yaygındır. “Eylem "bir sanat eseri olarak", Amerikan toplumundaki derin krizi açığa çıkaran şiddet içeren gündelik protesto eylemlerinden farklı değildir. 1969 Mayısına gelindiğinde som iki yıl içerisinde 211 yüksek okulda 471 eylem rapor edilmiştir; bunlardan 25'i bombalama, 46'sı kundaklama, 598'i yaralanma, 6158'i tutuklanma ve 207'si bina işgalidir.”<sup>75</sup> Bu eylemlerin bir çoğu doğrudan kurumlara yönelmiş ve kurumsal eleştiri kavramını oluşturmuştur.

Yöneltiren eleştiriler ve eylemlerle, bu kurumlar arasında 1929 yılında kurulan New York Sanat Müzesi (MSM) muhalefetin odak noktası olmuştur. Daha önce sağ politikalara karşı avangardı destekleyen, 50'li yıllarda McCarthy'ci sansüre karşı çıkarak sanatı politikaya boyun eğmeye zorlayan girişimlere ve Nazi ve Stalin dönemi yöntemlerine benzeyen hükümet propagandalarına alet olmaması için sanatta "apolitik" bir özgürlük etiği düşüncesi yaratan MSM bu apolitizmin de iktidar ve sermaye tarafından kullanılmasının farkına varan kitleler tarafından eleştirilmeye başlamıştır.

<sup>75</sup> Clark, a.g.e. s.169

“1960'ların sonunda Modern Sanat Müzesi'nin süper-zengin sponsorları Rockefeller ailesinin apolitizmine yönelik saldırılar yenilenmiş ve müzenin Rockefeller'ların çıkarlarıyla bağlantısı sorgulanmıştır.



**Resim 39:** Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu - 1969

1969 yılında Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu [The Guerilla Art Action Group] müzenin "kanlı parayla" finanse edildiğini iddia eden bir broşür hazırlamıştır: "David Rockefeller'm (Modern Sanat Müzesi Mütevelli Heyeti Başkan) hissesinin bulunduğu Kaliforniya Standart Petrol Şirketi, fabrikalarından birini Birleşik Teknoloji Merkezi'ne (UTC) napalm üretimi için kiralamıştır." Broşürde ayrıca Rockefeller kardeşlerin yüzde yirmi hissesine sahip olduğu McDonnell Uçak Şirketi'nin "kimyasal ve biyolojik savaş araştırmalarına yoğun olarak karıştığı" da ileri sürülmüştür. Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu bu bilgileri vurgulamak amacıyla müzede "yerde ölü gibi yattıkları" performanslardan birini sergilemiştir “Birdenbire ortaya çıkarak giriş zeminine yüzlerce broşür yaymışlar ve daha sonra çığlıklar atarak "tecavüz" diye bağırıp birbirleriyle boğuşarak giysilerini parçalamışlar ve çantalara gizledikleri hayvan kanı torbalarını çıkartıp patlatarak etrafa yaymışlardır. Polis oraya ulaşmadan mekânı hemen terk

etmişlerdir. Kamboçya'nın bombalandığı, Jackson State College ve Kent State University'de gösteri yapan öğrencilerin öldürüldüğü 1970 yılında ise müzelere yönelik protestolar müzeleri bir gün kapalı kalmaya çağıran "Sanat Grevi" ile doruk noktasına ulaşmıştır. Temelde savaş karşıtı sanatçıların oluşturduğu Sanat İşçileri Koalisyonu (AWC) Vietnam Savaşı'na suç ortaklığı yaptığı ortaya çıkan Modern Sanat Müzesi'ni protesto amacıyla Picasso'yu, *Guernica*'yı müzeden alması için çağırmışlardır.” Picasso’ya yazdıkları mektubun bir kısmı şöyledir:

*“Müze yöneticilerine söyleyin, Guernica; Amerikan orduları Vietnam’daki katliamı sürdürdüğü sürece, bu müze aracılığıyla halka gösterilemez. Bu yüzden resminizi müzeden çekin ve Guernica’nın eleştirisini Mylai(Vietnam’da bir bölge)’ye karşı sürdürülen sessizlikle yenileyin”*<sup>76</sup>



**Resim 40:** AWC ve Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu'nun eylemi 1970

---

<sup>76</sup> Francis Frascina, **Art, politics, and dissent: aspects of the art left in sixties America**, s.161 New York, 1999, Manchester University Press



Bu eylemde Gerilla Sanatı Eylem topluluğu da destek vermiş, iki grup ellerinde Vietnam’da öldürülen çocukların fotoğraflarının bulunduğu, üzerinde “and babies?”(ya bebekler?) yazan pankartları göstermişlerdir.

Bu eylem üzerine sanatçıların savaş karşıtı duygularını ve muhalif tavırlarını paylaştığını ancak AWC üyeleri arasındaki ünlü ve ticari başarı sahibi sanatçıların “kurumu” boykot etmesini yani kurumsal eleştiri yapmasının ikiyüzlülük olduğunu söyleyen Amerikan tarihçisi ve sanat kuramcısı Meyer Schapiro şunları söylemiştir: *“Protestocu sanatçıların üstün gördükleri ahlak anlayışlarını müzeler, okullar, galeriler ve koleksiyoncularla her gün yaptıkları işbirliğine gelince sürdürmekte zorluk çektikleri görülmektedir.”*<sup>77</sup>



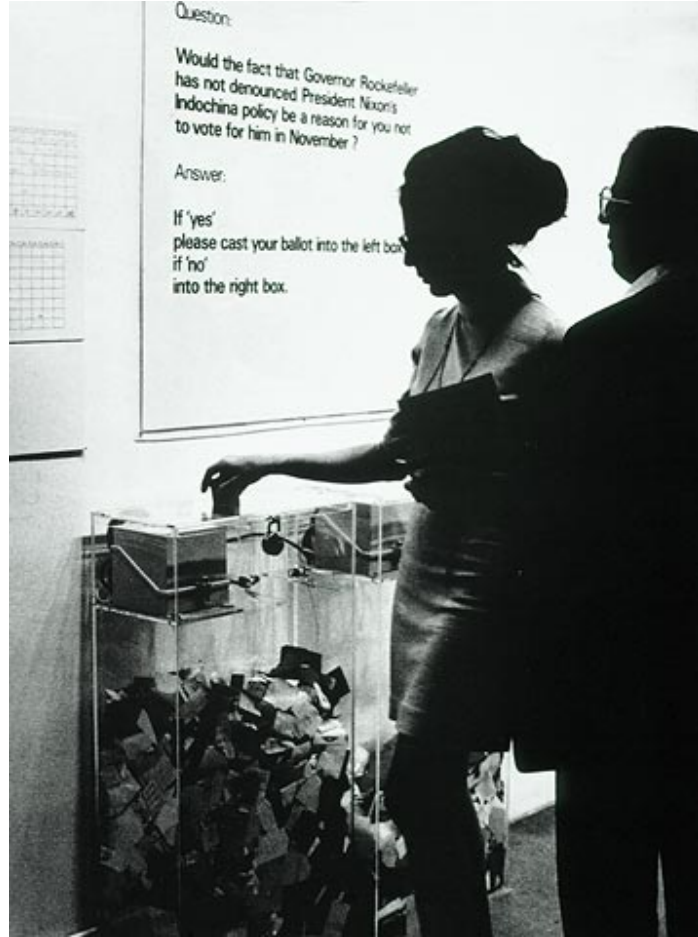
**Resim41:** Eylemde kullanılan “And babies?” (Ya bebekler?) pankartı.

AWC üyeleri arasında Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Hans Haacke, Dan Graham, Frank Hewitt, Carl Andre gibi ünlü isimler vardı<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Clark a.g.e., s.173

<sup>78</sup> <http://www.leftmatrix.com/artworkerscolist.html> 18.01.2012

AWC üyelerinden Hans Haacke, sonradan kurumsal eleştiri olarak anılacak olan sanat dünyası, kurumlar, şirketler ve tüzel kişiler hakkında yaptığı dokümanter işlerle ünlüydü. 1970 yılında yaptığı MoMA Anketi adlı işi bunlardan biridir.



**Resim 42:** Hans Haacke – MoMA Anketi, 1970

“Nixon’ın Hindişin’deki politikasına karşı olmaması, kasım ayındaki başkanlık seçimlerinde vali Rockefeller’a oy vermemeniz için bir sebep midir?”

Eğer “evet” diyorsanız oyunuzu sağdaki kutuya, hayır diyorsanız soldaki kutuya atın.”

Anket sonucunda “evet” oylarının sayısı “hayır” diyenlerin iki katı çıkmıştı. New York valisi olan Nelson Rockefeller aynı zamanda MoMA yönetim kurulu üyesiydi ve seçimlerde başkanlık için aday olmaya hazırlanıyordu.<sup>79</sup>

Müze ve sanat kurumlarının siyasi iktidarlar ve şirketlerle ilişkilerini eleştiren AWC aynı zamanda sanat ve toplum arasındaki ekonomik ve sosyal ayrımcılığa karşı etkili olan taleplerde bulunmuş ve sanatçıların haklarını da savunmuştur.

#### SANAT İŞÇİLERİ KOALİSYONU SANAT MÜZELERİNE GENEL OLARAK ŞU TALEPLERİ YÖNELTİYOR:

- 1) Bütün müzelerin Mütevelli Heyetleri, eğer müzenin politikasını belirleyen birim olarak çalışacaksa; üçte biri müze çalışanlarından, üçte biri patronlardan ve üçte biri sanatçılardan oluşacak şekilde yapılmalı. Daha açık görüşlü ve demokratik bir müze için bütün yollar denenmeli. Sanat eserleri insanlara ait olan bir kültür mirasıdır. Hiçbir azınlığın onları denetleme hakkı yoktur; bu yüzden finans temelinde dayanarak seçilen bir mütevelli heyetinin lağvedilmesi gerekir.
- 2) Bütün müzelere girişler sürekli olarak ücretsiz olmalı ve çalışan insanların da gelebilmesi için akşamları da açık olmalıdırlar.
- 3) Bütün müzeler, etkinliklerine ve hizmetlerine Zenci, Porto Rikolu ve diğer topluluklardan insanların katılabileceği şekilde merkezîlikten çıkarılmalı. Bu toplulukların özdeşleşme ve denetim sağlayabileceği olayları desteklemeliler. Bütün şehre yayılmış olan mevcut yapılarını, toplumun sadece zengin kesimlerine hizmet etme damgasını taşımayacak türden görece ucuz, esnek müze şubelerine ya da kültür merkezlerine çevirmeliler.
- 4) Bütün müzelerin bir kesimi Zenci ve Porto Rikolu sanatçıların yönetiminde Zenci ve Porto Rikolu sanatçıların, özellikle de bu (ya da başka) azınlıkların yeterince temsil edildiği şehirlerdeki sanatçıların çalışmalarını sergilemeliler.
- 5) Müzeler kadın sanatçıları, sanatçı kadın imgesine yüzyıllardır verilen zararı düzeltmeye cesaretlendirmek için sergilerde, müze alımlarında ve seçim komitelerinde cinslerin eşit temsilini sağlamalı.

<sup>79</sup> [http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic\\_art/haacke.html](http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic_art/haacke.html) 19.01.2012

- 6) Her şehirde en az bir müze bölgelerindeki bütün sanatçıların güncel kaydını tutmalı ve bunu halka bildirmeli.
- 7) Müze çalışanları halka açık konumlar olmalı ve sanatçıların refahını ilgilendiren konulardaki, sanatçı evlerinin kira denetimi, sanatçı haklarının yasaması ve bölgelerinde sanatçılara özgü yaşanabilecek sorunlarda politik etkisini kullanmalı. Özellikle merkez kurumlar olan müzeler, insan yaşamını tehdit eden krize karşı harekete geçmeli ve hükümete ekolojik sorunların savaş ve uzay yatırımlarıyla eşit düzeyde ele alınması konusunda talepler götürmeli.
- 8) Sergi programları ticari bir galeri tarafından temsil edilmeyen sanatçıların eserlerine özel ilgi göstermelidir. Müzeler ayrıca kendi çatıları altında gerçekleşmeyen bu tarz eserlerin üretimini ve sergisini de üstlenmelidir.
- 9) Sanatçılar eserlerinin kaderindeki söz hakkını, eserin mülkiyeti onlara ait olsa da olmasa da korumalı, onun değiştirilmeyeceğinden, yok edilmeyeceğinden ya da rızaları dışında sergilenmediğinden emin olmalıdır.

BÜTÜN İNSANLAR İÇİN ASGARİ GELİR GÜVENCEYE ALINANA DEK,  
SANATÇILARIN EKONOMİK KONUMU ŞU ŞEKİLLERDE DÜZELTİLMELİ:

- 1 Sanatçılara ya da mirasçılara giriş ücreti alınan yerlerde sergilenen bütün eserler için bir kiralama ücreti, eserin mülkiyeti sanatçıda olsa da olmasa da ödenmelidir.
- 2 Bir sanatçının eserinin yeniden satışından elde edilecek kârın bir yüzdesi sanatçıya ya da mirasçılara verilmelidir.
- 3 Ölü sanatçıların eserlerinin satışına konulan bir vergiyle bir vakıf fonu oluşturulmalıdır malıdır. Bu fon sanatçının bakmakla yükümlü olduklarına yardım, sağlık sigortası, maaş ve başka toplumsal yararlar olarak sunulmalıdır.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Charles Harrison-Paul Wood, Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s975-976



**Resim 43:** MoMA protestosu, 1960'lar

1950'li yıllar sonrası başlayan karşı kültür hareketleri ve sivil hak talepleri doğrultusunda ırkçılık ve cinsiyetçiliğe karşı o yıllarda Amerika'da büyük bir toplumsal tepki gündeme gelmiştir. AWC'nin bildirisinden de anlaşılacağı gibi bu tepkiler sanat ve kurumlarına karşı da büyük ölçüde örgütlenmişti. Bu yıllarda, afro Amerikalı vatandaşların mahkemeler aracılığıyla kazandığı haklar olsa da siyah insanlar Amerika'da hâlâ 2. sınıf vatandaş sayılıyordu.<sup>81</sup> 1965 yılında Malcolm X'in suikast sonucu öldürülmesi Amerika'da sembolik "Black Arts Movement"(Siyah

---

<sup>81</sup>America in Ferment: The Tumultuous 1960s  
[http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article\\_display.cfm?HHID=362](http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article_display.cfm?HHID=362) 19.01.2012



Sanat Hareketi)'in başlangıcı olarak kabul edilir. Malcolm X'ten sonra 1968 yılında Martin Luther King'in de suikast sonucu öldürülmesi, ülkede büyük bir Afro Amerikan temelli ayaklanmanın oluşmasına sebebiyet vermiştir.<sup>82</sup> 1970 yılında "Siyah Sanatın Özgürleşmesi için toplanan Kadın Sanatçılar ve Öğrenciler" topluluğu kurulmuştur. Topluluğun kurucuları olan sanatçılar, Faith Ringgold ve Michele Wallace Modern Sanat Müzesi ve Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nin siyah sanatçıları ve diğer azınlık sanatçıları dışlamasını engelleme girişimlerine liderlik etmiş hatta bunlar için gözcülük yapmışlardır. 1963-1967 yılları arasında "Amerikan Halkı" adlı bir dizi resim yapan Ringgold; vatandaşlık hakları hareketi, Siyah Güç'ün yükselişi, toplumdaki ayrışma, ırkçılık gibi konuları resmetmiştir.



**Resim 44:** Faith Ringgold – Bayrak Kanıyor 1967

---

<sup>82</sup>Kaluma ya Salaam, Historical Overviews of The Black Arts Movement  
<http://www.english.illinois.edu/maps/blackarts/historical.htm> 20.01.2012



1967 yılında A.B.D. hükümeti federal bayrağa saygısızlık yasa tasarısını kabul etmiştir. Faith Ringgold'un yanı sıra Gerilla Sanat Eylem Topluluğu kampanyacıları Jean Toche ve Jon Hendricks 1970 yılında bu yasayı protesto etmek için Judson Anıt Kilisesi'nde düzenledikleri "Halkın Bayrağı Gösterisi" sebebiyle yargılanıp suçlu bulunmuş ve tutuklanmışlardır.<sup>83</sup> Yargılanan sanatçılar "Bayrak insanların öldürülmesini kutsamak için kullanılabiliriyorsa, insanların öldürülmelerini engellemek için de kullanılabilir," açıklamasını yapmışlardır. Suçlanan diğer kişiler ise gösteri sonunda bir bayrağı küvette yıkayarak savaş karşıtı gösteri düzenleyen New York Hobart Koleji öğrencileridir.<sup>84</sup>

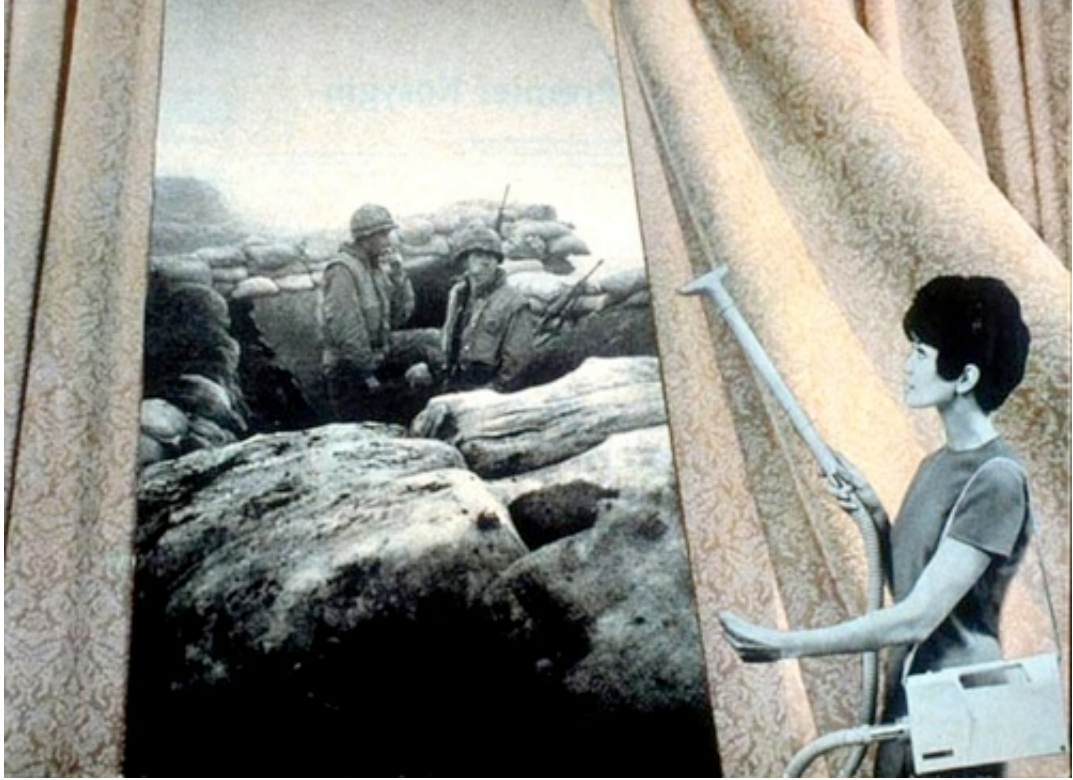


**Resim 45:** Abbie Hoffman, Halkın Bayrağı Gösterisi'nin açılışı. 1970

<sup>83</sup> Curlee Raven Holton, Faith Ringgold, **Faith Ringgold: a view from the studio**, Bunker Hill Publishing, Inc, 2004, s.44

O dönemde kamusal alanda yapılan sanat eylemleri, tiyatro, performans gibi bir çok yöntem sanatçılar arasında gittikçe yaygınlaşıyordu. Sanatçılar politik açıdan halkla angaje olabilmek için sokağı ve kamusal alanları sıkça kullanmaya başlamıştı.<sup>85</sup>

Galeri ve piyasa sistemine dahil olmayı reddeden Martha Rosler *"Benimsenmiş ahlaki düşüncelere karşı çıkan savaş karşıtı veya ajitatif feminist çalışmaların insan topluluklarına ulaşabileceği 'sokaklarda' veya bağımsız basında sergilenmesi daha uygun görünmektedir."*<sup>86</sup> demiştir. Rosler'ın "Savaşı Eve Getirmek" adlı eleştirel çalışmaları da sokaklarda ve alternatif mekanlarda sergilenmiştir.



**Resim 46:** Martha Rosler – Savaşı Eve Getirmek, 1967-72

---

<sup>85</sup> Bradford D. Martin , **The theater is in the street: politics and performance in sixties America**, Univ of Massachusetts Press, 2004, s.137

<sup>86</sup> Clark a.g.e., s.169

Dönemin belirleyici özelliklerinden biri de kadın sanatçıların ve feminist sanatın öne çıkmaya başlamasıdır.

Feminizmin bir kitle hareketi olarak başlaması kavramsal sanatta bir zaman aralığı olduğu kadar 1960'lı yılların sonuna da tekabül eder. Bu yıllarda henüz çok az sayıda kadın sanatçı kavramsal sanatla uğraşıyordu. Feminizm bir çok yönden ayrılıkçı bir hareket olarak icra ediliyordu. Feminist sanatçıların kendilerine ataerkil sanat dünyasının dışında bir çevre oluşturmak istemesi göz önüne alındığında bu pek de şaşırtıcı değildi.

Her ne kadar kavramsal sanat gruplaşma karşıtı ve bağımsız eğilimde olsa da ya çoğu kadın sanatçıların bu durumu ya da onların kavramsal sanatçılar tarafından reddedilmesi arkasında soru işaretleri bırakmıştır. Çoğu makale erkekler veya bütün bu olanları dikkate değer bulmayan insanlar tarafından yazılıyordu, çok az sayıda kadın yazar vardı, yapılan sergiler ve eleştirileri giderek sanat dünyası içerisindeki kadın stereotipi ve sanatçı arasındaki ayrımcılık yörüngesinde dönen tartışmalara yol açmaya başlamıştı.

Bu tartışmalar belki de üzerine tartışılan sanat işlerinin kendisinden bile önemliydi.<sup>87</sup> Kadın sanatçılar da hem toplumdaki, hem de sanat ve kültür alanındaki cinsiyetçi ayrıma karşı bir kültürel hareket başlatmışlardır. “Nancy Spero çalışmalarında kadınlara yönelik devlet şiddetinin tarihsel ve güncel biçimleri arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmak için farklı imgeleri bir araya getirmiştir. Vietnam Savaşı boyunca savaş ve cinsel şiddet konularını işleyen Spero, 1970'in ortalarından itibaren Uluslararası Af Örgütü'nün Latin Amerika'da kadınlara yapılan işkenceler konusundaki raporlarına dayanarak yaptığı yazılı ve görsel çalışmalarla bunları genişletmiştir.

*Asılı Totem II* adlı çalışmasında İngiltere'deki cadı avlarını gösteren bir XVI. yüzyıl baskısından alınmış görüntüleri, Vietnam Savaşı'nda çocuğunu taşıyan bir kadın ile bir adam tarafından saçından sürüklenen bir kadın görüntüleri ile birleştirmiştir. Spero, 1984 yılında ABD'nin Latin Amerika'ya Müdahalesine Karşı Sanatçılar

---

<sup>87</sup>Tony Godfrey, **Conceptual Art- Where were they? The curious case of women conceptual artists.** London, Phaidon, 1998, s.279

Kampanyasına katılmış, Josely Carvalho ve diğer Latin Amerikalı sanatçılar ile birlikte *Rape and Intervention* [Tecavüz ve Müdahale] konulu bir serginin organizasyonunda yer almıştır. Carvalho daha sonra Latin Amerika ve Körfez Savaşı'nda yapılan insan hakları ihlalleri üzerine yaptığı çalışmalarla bu temaları geliştirmiştir.”<sup>88</sup>

Dönemin öne çıkan feminist sanatçılarından biri de Ana Mendieta'dır. Mendieta çoğu erken dönem işinde kan kullanmıştır. Bununla ilgili şunları söylemiştir: “*Sanırım kan çok güçlü ve büyümlü bir şey. Bunu olumsuz bir güç olarak görmüyorum. Bunu gerçekten kavramak istiyordum çünkü kan ve vücudumla çalışıyordum. Kavramsal sanatla uğraşan erkekler ve yaptıkları işler fazla temizdi.*”<sup>89</sup> Mendieta yaptığı işleri kavramsal sanat olarak değerlendirmemiştir ama bazı dayanaklara bakarak kavramsal sanatla paralellikler taşıdıkları söylenebilir.

En sert işi “Tecavüz Sahneleri” adlı işiydi. Üniversiteden bir arkadaşının tecavüz edilip öldürülmesinden sonraki günlerde Mendieta arkadaşlarını ve üniversitelileri evine davet etmişti, eve gelen davetliler onu çıplak halde bir masaya bağlanmış ve kana bulanmış bir halde buldular; yerde ise kırık tabak parçaları ve sağa sola saçılmış daha fazla kan vardı. Kadın-kurban-bir sanat nesnesine dönüşmüştü: bir hazır nesneye(readymade). Bu kendi ve diğer kadınların bedenini bir seks, sanat objesi veya pornografik dergilerdeki bir materyale dönüştüren erkek gücünden geri istediğine dair bir girişim olarak görülebilirdi.

Ana Mendieta 1972 yılında Duchamp'a ironik bir gönderme yapmıştır, bu gönderme açıkça politik bir tutum da içeriyordu. Duchamp'ın LHOOQ eserine benzer şekilde bir erkek arkadaşının sakalından aldığı kılları kendi yüzüne yapıştırdı. Bu aynı zamanda fetişist bir davranıştı ve Mendieta şu noktaya dikkat çekiyordu: “Onun sakalını kendi yüzüme transfer etmekle yaptığım neydi? Transfer derken bir nesneyi bir yerden alıp başka bir yere koymayı kastediyorum.

Birinden kıl alıp başka birine transfer etme fikrini sevdim çünkü bunun bana o kişinin gücünü verdiğini düşünüyorum.” Bu ayrıca Duchamp'ın readymade(hazır

---

<sup>88</sup> Clark, a.g.e., s.176

<sup>89</sup> Godfrey, a.g.e, s.279

nesne)inin zıttı bir durumdu, yüzün hazır nesne olması artık söz konusu değildi ama saç için öyleydi: kısaca erkek gücünün sembolü veya fetişi hazır nesneye dönüşmüştü. Calvin Tompkins'in biyografisinden bildiğimiz kadarıyla Duchamp kadının vücut tüylerinden aşırı derecede nefret ederdi, bu muhtemelen Mendieta'nın farkında olduğundan çok daha ironik bir durumdu.<sup>90</sup>

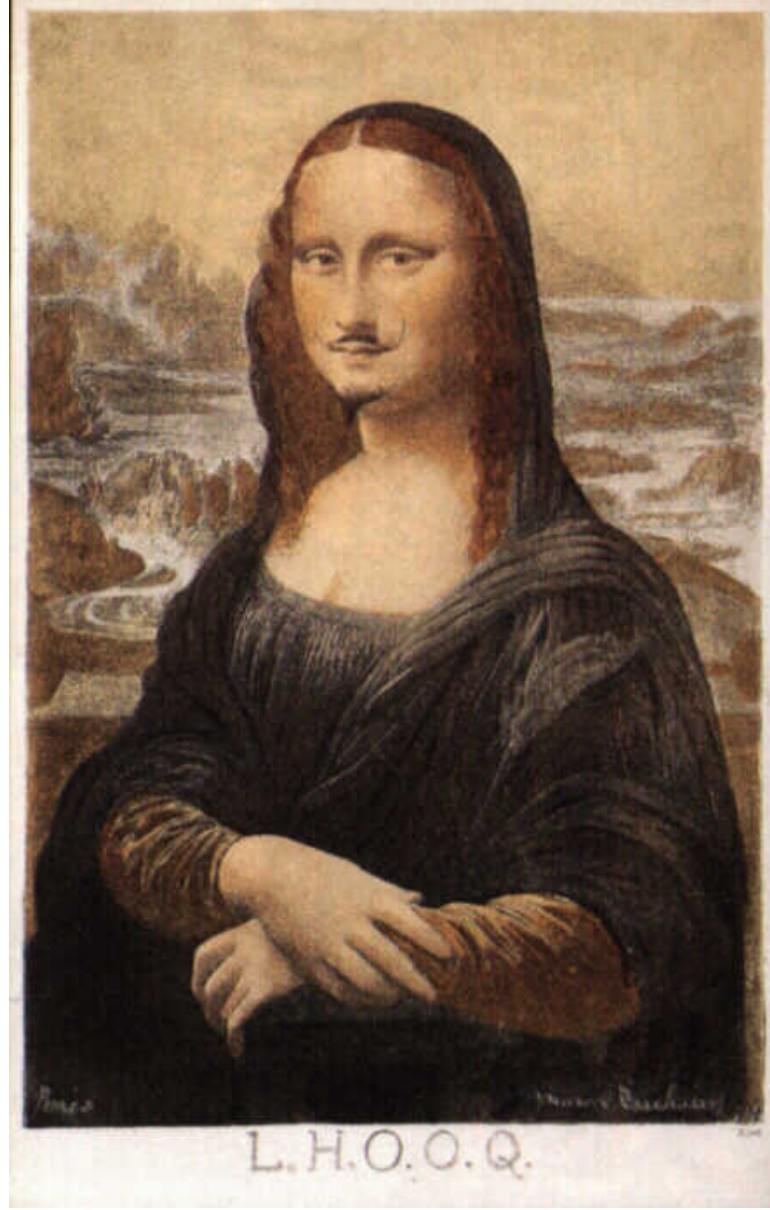


**Resim 47:** Ana Mendieta – Transplant, 1972

---

<sup>90</sup> Godfrey, a.g.e, s.280





**Resim 48:** Marcel Duchamp - L.H.O.O.Q 1919

Cinsiyetçilik Kavramsal sanatçılar arasında gizliden gizliye var olup tam anlamıyla kendini belli etmese de en az diğer sanat alanlarında olduğu kadar yaygındı. Örneğin hem Baldessari hem de Huebler'in erken dönem fotoğraf çalışmalarında, çıplak kadın bedenini herhangi bir politik cinsiyet temsili olmadan göstermiştir. Ama belki de 1960'larda Kavramsal sanatta kadın imajının ilk defa kullanımı Duchamp'ın 1963 yılı retrospektif sergisinde çıplak bir kadınla satranç oynarken görüldüğü fotoğraftan çıkmıştır. Çoğu insan Duchamp'ın, yüzü tamamen saçlarıyla örtülmüş, sürrealist bir



formda gözüken bu kadını; anlamın taşıyıcısı olan ama kesinlikle yaratıcısı olmayan, isimsiz, dilsiz bir manken olarak kurguladığını farz etti. Aslında adı Eve Babitz olan bu kız müze yöneticisi Walter Hopps'un bir arkadaşıydı. Ama Wasser'in bu görüntüye yorumu kızın yüz­süz(kimliksiz) bırakıldığı yönündeydi, ve Duchamp'ın bunu kabullenışı bu dönemin belirtisiydi.



**Resim 49:** Marcel Duchamp, 1963

Yüz­süz(kimliksiz), dilsiz bir konumda olmayı ve aynı zamanda erkeğin maço, egoist ve yiğitlik tavrılarını reddeden kadınların sayısı giderek artıyordu. Hannah Wilke'nin işleri de aynen Mendieta'nınkiler gibi kadının kendi vücudunu temsil etme hakkını savunan türdeydi. Güzel olmak için meşhur, sıklıkla performans işlerinde çıplak olarak görünürdü, hem sosyal hem de kültürel açıdan kadının ataerkil metalaştırılmasının belirtilerini tanımlayıp giderek büyüyen feminist bilincin sembollerini ironik bir biçimde ve kurnazca kendine mal etmiştir.



**Resim 50:** Hannah Wilke, Bu neyi temsil eder. Sen neyi temsil ediyorsun?, 1978

Bu yüzden, Wilke sıklıkla narsisizm ve teşhircilik yönünden eleştirildi, ama yaptığı şey kendine göre kadının cinselliğinin yüceliğini devam ettirmektir. Bu tezat durumda işleri post-feminist nesilde daha duyarlı bir izleyici kitlesi kazandı.<sup>91</sup> Wilke'nin performans ve fotoğraf işleri genel olarak "Bu neyi temsil eder", "Sen neyi temsil

<sup>91</sup> Godfrey, a.g.e. s.276

ediyorsun” adlı işindeki gibi agresif tavidaydı. Bu işinde Wilke yüksek topuklu ayakkabı giymiş, etrafı oyuncak silahlarla çevrili, çıplak ve bacakları iki yana açık şekilde oturmaktadır. Fetiş objesi yüksek topuklar, ereksiyon olmuş fallik formdaki oyuncak silahlar, bütün bu objeler erkek veya erkek çocuklarıyla bağdaştırılan tipik nesnelere, çıplak kadın ve oyuncakların erkek için eşdeğer ölçüde birer eğlence aracı statüsünde olduğu öneriliyordu bu işle. Ayrıca mantığa aykırı olarak bütün bu tutkuları kontrol eder bir pozisyonda görülüyordu. Erkek metalaştırmasının potansiyel bir kurbanı olarak kalmaktansa Wilke'nin tartışmaya açmak istediği şey, izleyiciyi kızdırıp meta bakışının belirsizliğini olan güç dengelerini tersine çevirecek bir projeyi hayatı boyunca geliştirmek istedi.

Hannah Wilke'nin bu cinsiyet temsil politikası, 1960'ların başından, 1993'teki ölümüne kadar geçen süre boyunca sanat hayatının nosyonu olarak kalmış ve değişmemiştir.<sup>92</sup> Feminist sanat, özellikle Amerika'da kadın hakları ve cinsiyet ayrımcılığıyla beraber, bütün bir “öteki” kavramının sesi olmuş ve ülke siyasetine de yön vermiştir. 1920 ve 30'larda Alman Dadacılar ve Fransız Gerçeküstücüler gibi eski komünist avangard topluluklar bile yaygın politik hareketlerle böylesi yaratıcı bir ilişki kuramamış ve toplumsal muhalefetle bu derece birleşmemiştir.

“19. yüzyılın sonlarından itibaren Sol'un temel sanat anlayışı olan gerçekçilik geleneği, 1960'lar Avrupa'sında yerini tarihi avangard bir akım olan Dada'nın alternatif yöntemlerine yönelik yeni bir ilgiye bırakmıştır.”<sup>93</sup> 1.Dünya Savaşı sonrası Dada'nın ortaya çıkması gibi, 2.Dünya Savaşı sonrasında da Fluxus'un ortaya çıkması, yeni biten savaşın yarattığı yıkım ve toplumsal sarsıntı karşısında bir başkaldırı niteliğindedir. Geleneksel gerçeğin ve dayatmaların reddedilmesiyle sanat ve hayatın başka bir realitede buluşmasını amaçlayan Fluxus, en önemli temsilcilerinden olan Geroge Macunias'ın sanatı ve dünyayı burjuvaziden temizleme söylemiyle beraber “Sanatta devrimci bir tufanı ve akıntıyı yükseltin. Yaşayan sanatın ve karşı sanatın ilerlemesini

---

<sup>92</sup> Amelia Jones, Everybody Dies...Even the Gorgeous: Resurrecting the Work of Hannah Wilke, s.1  
<http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/wilke%20in%20markszine03.pdf> 22.01.2012

<sup>93</sup> Clark, a.g.e. s.198

sağlayın ki, sanatsal olmayan gerçeklik sadece eleştirmenler, sanat meraklıları ve profesyonellerce değil, herkes tarafından kavranabilsin. Kültürel, toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik cephe ve eylemde kaynaştırın” sözleriyle kendisini tanımlar.<sup>94</sup> 1920’li yıllarda Almanya’da başlayan devrimci eylemcilikle birlikte hareket eden Dadacıların, burjuvaziye ve sanatın kutsal ayrıcalığına karşı, kısa sürede yok olan, sahiplenilemeyecek veya değersiz anti-sanat eserleri üretmeleri gibi yöntemleri 1960’lı yılların politik sanatçıları, dolayısıyla Fluxusu da etkilemiştir.

Ancak Dada kendi döneminin otoritelerine, tüm resmi düşünce ve kurumlara savaş açsa da, hedeflerinde politika değil, sanatın yerleşik kurumu yani kutsallığı vardı. Amaçları daha çok modernite içerisinde sanatın olanaklılığını sorgulamaktı.<sup>95</sup> Fluxus ise açık bir politik görüşü yansıtmasıyla tarihsel avangard içerisinde sadece bir sanat hareketi değil aynı zamanda bir devrim ideolojisini de taşımıştır. Bu bağlamda Fluxus sanattan çok hayatı dönüştürmeyi amaçlamıştır.

*“Fluxus hareketinin büyük ismi Beuys; yaptığı söyleşiler, konferanslarla ve sergilerini farklı bir düşünselliğin vurgulandığı entelektüel ortamlara dönüştürerek, kavramsal temelli sunumlar sergilerken, bu politik duruşu da net bir biçimde yansıtmıştır. Avantgarde, böylece büyük sarsıntı geçirmiş olan geleneksel yöntemleri büyük bir yıkıma uğratmıştır”*<sup>96</sup>

“Yaşamım sanatımdır.” diyen Joseph Beuys hiyerarşisiz bir toplumsal organizma içerisinde “doğrudan demokrasi” tanımı üzerinde durmuş ve çoğu sol fraksiyon tarafından reddedilen “Beşinci Enternasyonal”i benimsemiştir. Beuys bu görüşüyle Komünist ve Troçkist enternasyonallerin felsefi maddeciliğini reddetmiş, yeni bir sol kavramını savunmuştur.

*“Ancak tanımın radikal bir şekilde genişletilmesi şartıyla, sanat ve sanatla bağlantılı etkinlikler, artık sanatın tek evrimci-devrimci güç olduğuna kanıt olabilir. Ancak sanat*

---

<sup>94</sup> Rifat Şahiner, **FLUXUS: Çoğulcu Bir Gelecek Tasarımı**, Türkiye’de Sanat, Sayı: 54, Mayıs-Ağustos 2002

<sup>95</sup> Krishan Kumar, **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, Dost Yayınları, Ankara, 2004, s.120

<sup>96</sup> Şahiner, a.g.m. 2002

*ölüm hattı boyunca sürüklenen kısır bir toplumsal sistemin baskıcı etkilerini dağıtabilir: BİR SANAT ESERİ OLAN TOPLUMSAL BİR ORGANİZMA inşa etmek üzere dağıtmak.*"<sup>97</sup>

Foucault'nun "yaşam tümünden bir sanat eseri olabilir mi?" sorusunun yanıtını verir bir anlamda. "Yaşamım, sanatımdır" diyen Beuys, gerçekleştirme eylemini salt bir yapıyla ilintilendirmekten çok, tüm edimleriyle, politik tavrıyla ve söylemiyle, yaşamının tümünü kapsayan bir 'Eylem Ödevi'nde bulur sanatsal duruşunu"<sup>98</sup> Fluxus'un sanattan çok hayatı değiştirme ideali, sanatçıları hayatın kendisine ve gündelik yaşamın yansıtıklarına, parçalarına, nesnelere yöneltmiştir. Sanatla hayat arasındaki sınırları ortadan kaldırmak isteyen Fluxus, çoğu kamusal alanda olan sanat etkinlikleri, sokak gösterileri, deneysel sanat etkinlikleriyle bu kuşağın gençliğinin yıkıcı bir ruh halinin sanat alanındaki ifadesine dönüşmüştür.<sup>99</sup> Aynı tarihlerde Fransa'da da başta üniversite öğrencileri olmak üzere, benzer ütopyaları paylaşan bir hareket sürmektedir, burada ise politik eylemin kendisi sanat olacaktır.

### **1.3.1. Paris 1968 Hareketi ve Sitüasyonist Enternasyonal**

Fransız siyasi tarihinin ayrıcalığı, halk devriminin başkaldıran sanatla yakınlaştığı, bir dizi görkemli ve destansı anlarla dolu oluşudur. 1789'da, De Sade Bastille'den kurtarılmıştı;, 1848'de, Baudelaire barikatlardaydı; 1870'de, Courbet Vendôme Sütununu yerle bir ediyordu. 20. yüzyılda, avant-garde sanat akımları devrim bayrağını taşımayı ısrarla sürdürdüler. Andre Breton ve gerçeküstücülerin siyasi yaşamı, 1925'de Fas savaşına (Riff savaşı) karşı çıkan manifestolarıyla başladı ve Breton'un 1960'da, ölümünden kısa bir süre önce imzaladığı, Cezayir savaşını mahkûm edip,

---

<sup>97</sup> Joseph Beuys, Saha Karakterini Arıyorum, Sanat ve Kuram, s.977

<sup>98</sup> Semra Germaner. "1960 Sonrası Sanat" Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1997, s. 57'den, Şahiner, FLUXUS: Çoğulcu Bir Gelecek Tasarımı., s. 10

<sup>99</sup> Ahu Antmen, 20. Yüzyıl, Batı Sanatında Akımlar, Sel yayıncılık, İstanbul, 2008, s.205

direnışı haklı çıkaran 121'ler Manifestosuna değin sürdü. 1968 Mayıs'ında ise, aynı simgesel rol, bu kez de militanlarınca oynandı.<sup>100</sup>

Yeni bir özgürlük anlayışıyla siyaset, toplum, birey ve sanat üzerinde geri dönüşü olmayacak biçimde derin izler bırakan 68 Hareketi 20. yüzyılın belki de en önemli kırılma noktalarından biridir. 68 hareketinde en önemli rollerden birini oynayan ve dönemin kültürel altyapısıyla beraber aktivist sanat ve politika anlayışını da belirleyecek olan Sitüasyonist Enternasyonal,  ufak Avrupalı grubun bir araya gelmesiyle 1957 yılında İtalya'da kurulmuştur.

Bu üç grup Letrist Enternasyonal (1952'de kurulmuştur, Fransa kökenlidir ),IMIB\* (1953'de kurulmuştur, İtalya kökenlidir), ve COBRA (1948'de kurulmuştur, Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam kökenlidir (nitekim grubun adı da buradan gelir)'dır.(...) Belirlenmiş enternasyonalizmin dışında Letrist Enternasyonal, IMIB ve COBRA iki şeye karşı derin bir sadakat ve bağlılık gösterir: doğası gereği ikisi de aslında ütopik olan, ağdaş sanat ve radikal politika. Bu grupların problemi, II. Dünya Savaşı'ndan yaklaşık on yıl sonra, modern sanatın ve radikal politikanın mevcut ya da geleneksel biçimlerinin çok azının (eğer varsa) telafi edilemez bir şekilde yozlaşmış ve tükenmiş olmaları, ya da dev şirketlerle, Nazizm ve Stalinizmle işbirliği içerisinde olmalarıydı. Nereden bakılırsa hem pro-kapitalist siyasi partilerde, hem onların "sosyalist" alternatiflerinde, hem iş yerinde hem de boş vakitlerde elitler, gerçeküstü liderler ve muazzam, gayri şahsi bürokrasiler giderek bireylerin hayatlarını daha fazla egemenliği altına alıyor, denetliyor ve mahvediyordu. Ütopya tam anlamıyla hiçbir yerdeydi.<sup>101</sup>

Bu problemin çözümünü de mevcut çözümlerin üstünkörü önerilerini reddetmek ve hem modern sanatı hem de radikal politikayı baştan, yeniden tanımlamak için bir araya gelmekte bulurlar. Sosyal ve kültürel devrim için de Fransa'da zemin hazırdır. Sitasyonistlere göre tatlı vaatlerde bulunup ve bu ortamın sağlanacağını söyleyen, insanı zenginleştirme ve memnuniyet vermeyi ertelemeye devam eden sanat ve politika

<sup>100</sup> Peter Woolen, New Left Review, Mart-Nisan 1989, sayı 174, giriş bölümü. ev: METE PAMİR-GLENGL NALIş <http://nifak.blogspot.com/2008/09/durumcu-enternasyonal-peter-wollen.html>

\* The International Movement for an Imaginist Bauhaus.

<sup>101</sup> Derleme-Sitüasyonist Enternasyonal, 6,45 Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.16



ortadan kaldırılmalıdır.<sup>102</sup> Devrimci Sürrealistlere göre komünizmin ve sürrealizmin birleştirilmesi davasını 1930'ların başında terk ettiğini düşündükleri Andre Breton'ın ardından bu davayı yeniden canlandırmak isterler. Kendisi de bu davanın içinde olan ressam Asger Jorn "Komünizm, sanat eserinin gündelik hayata dönüşmesidir." diyerek tavrını net bir biçimde ortaya koyar. 1960 sonrasında SE içerisinde görüş ayrılıkları yaşanmaya başladı. Genel olarak sanatçılar ve siyasal teoristler arasında geçen bu tartışma, Paris'te Debord ve grubunun sanatın bağımsız olmasına karşı çıkararak, devrimci bir eylemle bütünleşmesi düşüncesinden kaynaklanıyordu.<sup>103</sup> Paris'te doğrudan direnişin içinde olan Debord, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Lacan, Deleuze, Guattari, Badiou gibi düşünürler, modernizmin ve onun eserleri olan tarihin, toplumun, devrimin, ütopyanın, sanatın sınırlarını tartışması ve o dönemlerde verdikleri eserlerle eleştirel düşüncede bir çığır açarlar.

Politik ve sanatsal avangardın karşılıklı etkileşimleriyle, 1968 Baharı'nı, muhalif, devrimci, özerk hareketlerin dünyanın her yerinde yayıldığı, yenilediği bir ortam izler ve 68 Devrimi', II. Dünya Savaşı ile yoğunlaşan entelektüel, kültürel atmosferin patlaması olarak gerçekleşir ve bu patlamada 20. Yy avangardının rolü büyüktür. "Savaş öncesinde Dada ve sürrealizmin, sonrasında da Cobra, Lettrizm ve özellikle sitüasyonizmin dil, bilinç, bilgi, psyche, siyaset, kent gibi konulardaki sözmerkezci ilkelere karşı saldırıları, 1968 arifesindeki ve ertesindeki felsefi dönüşümler kadar, mimarlık, şehircilik, müzik gibi çeşitli alanlarda da etkili oldu. Her yerde başkaldırı, situasyonistlerin etkili olduğu manifesto dilinde ve sokak sanatında ifade bulur. Bildiri ve graffiti, etkin kamusal alanlar yaratarak kent hayatının gündelik donanımları haline gelir.<sup>104</sup> Bu yıllarda Guy Debord'un; kapitalist iktisadın ve meta dolaşımının uzantısı olarak gösteri egemenliğini tanımladığı, tüm dünyanın yeniden tek bir Pazar haline gelerek, bürokratik iktidarların da Amerikan tipi gösterinin hakimiyeti altına gireceğini söylediği "Gösteri Toplumu" kitabı yayınlanır. Kitabındaki tezin haklı çıkması içinse fazla bir süre geçmeyecektir. Yine aynı yıllarda 68 hareketinin en önemli kuramcılarında olan ve Debord'un ve bütün sitüasyonist enternasyonal'i etkilemiş olan

---

<sup>102</sup> Derleme-**Sitüasyonist Enternasyonal**, 6.45 yayınları, istanbul, 2008, s.17

<sup>103</sup> Woolen, a.g.m. 1989

<sup>104</sup> Ali Artun,-**Sanat ve 1968 Baharı - Bir Kronoloji**, Sanat Dünyamız, Bahar 2009, s. 32-47

Henri Lefebvre'nin; bir güç ve baskı unsuru, kurum ve ideoloji olarak "urbanizm" eleştirisini yaptığı, mekanın politik temsillerini incelediği ve globalleşme döneminde metropollere dayatılacak olan "soylulaştırma" kavramını çözümlendiği<sup>105</sup> "Kentsel Devrim" yayınlanır. 1971 yılında yayınlanan "Modern dünyada gündelik hayat" kitabında ise Lefebvre; kentsel çevre , tüketim ve iletişim kültürünün de neden olduğu kültürel "terörizm"'in karşısında "sürekli kültürel devrim" in olanaklarından bahseder. Lefebvre'ye göre "Gündelik hayat sanat eseri olmalıdır. Bütün teknik araçlar gündelik hayatın dönüşümüne hizmet etmelidir." <sup>106</sup> Birbirleriyle hiçbir bağlantısı olmayan dünyanın dört bir yanındaki toplumlar, otoriteye karşı aynı tepkiyi gösteriyorlardı. İktidarların yalanlarını artık dinlemeyen gençlik hareketlerinin önüne geçilemiyordu. Komünist ülkelerde Marksist düşünce etrafında toplanan gençler inandıkları ideolojinin toplumu daha iyi bir yere götürecektir devrimsel bir süreç olduğu fikrini terk etmeseler de, komünist hükümetlerin değişiklik ve reform çağrılarında karşılık vermemesi, Meksika Devriminin halk için yeni bir düzen getirmemesi, Alman ve Fransız gençlerin ikinci dünya savaşı'nın yalanlarının farkına varmaları ,Amerika'da karşıt kültür hareketleri, Özellikle Fransa'da iktidarda olan Charles De Gaulle'e karşı çıkılması, ve buna benzer bir çok şekilde bütün dünyada 68 hareketi hızla yayılmıştır. Bu atmosferde, mimarlığı ve kent hayatını bir oyuna dönüştürmeyi isteyen sitüasyonist hareketin, iktidari dayatmalara karşı herkesi hayatın dönüşümünde iktidar sahibi kılma amacı, özgür ve özerk bir toplum hayalleriyle birleşir. Buna giden yol da her alanda sürekli taciz ve eylemdir. "Böylece hayalgücü ifade araçlarından kurtulur, doğrudan gerçekleşme olanağına kavuşur. Kentsel Devrim ve Gündelik Hayatın Eleştirisi kitaplarının yazarı Henri Lefebvre'in de devreye girmesiyle sitüasyonizm, Fransa'nın 1968 isyanlarına ruh veren politik bir harekete dönüşür. Yani, politik eylemin kendisi sanat olur."<sup>107</sup> 1968 Mayıs Olayları'nın Roma, Berlin, Madrid, Varşova, Tokyo, New York gibi dünyanın diğer şehirlerinde de yaşandığını gören Paris'li öğrencilerin ayaklanması Fransa'da yaklaşık dokuz milyon işçinin katıldığı bir genel grevle birleşerek çok büyük bir harekete dönüşür

<sup>105</sup> Henri Lefebvre, **The Urban Revolution**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, s.1

<sup>106</sup> Artun, a.g.m. s. 44 2009

<sup>107</sup> Ali Artun, "Sanat ve Eleştiri", *Modernliğin Sınırında Sanat- Eleştiri, Özerklik, Siyaset, Üç Konuşma* içinde İstanbul: MÜGSF, 2006, s. 73-90



**Resim 51:** Genç ol ve sus. Paris, 1968

*“Harekete katılan öğrencilerin bazıları aşırı kalabalık, bütçesi yetersiz ve giriş çıkışı kontrol etmek için çitlerle çevrilmiş okullarda gerçekleştirilen eğitim sisteminde reform yapılması talebinde bulunmuştur. Muhafazakâr ve soğuk öğretim metotlarından şikâyetçi olan öğrencilerin, esneklikten yoksun, modası geçmiş otoriteryen Fransız kurumlarına ve özellikle Gaullist hükümete bakışları gittikçe olumsuzlaşmıştır. İşçi eylemleri düzenleyen küçük "eylem komiteleri" ağı üniversitelerden fabrikalara yayıldıkça radikal öğrenci liderleri mücadeleye evrensel bir devrim perspektifinden bakmaya başlamıştır.”<sup>108</sup>*

<sup>108</sup> Clark a.g.e. s.183

1968 hareketi, sanatı bütün dünyada olduğu gibi Fransa'da da karşı propaganda uygulamalarına yönlendirmiştir. Nanterre Üniversitesinde başlayan öğrenci ayaklanmaları kısa sürede büyümüş ve diğer üniversitelere de yayılmıştır. Güzel sanatlar fakültelerinin baskı stüdyolarını ve atölyelerini işgal eden öğrenciler bu mekanları hareketin propaganda makinesine çevirmişti. Başlangıçta litografi tekniğini kullanan öğrenciler bunun çok zaman aldığını anlamış ve daha sonra serigrafî yöntemiyle bir kalıptan ortalama 2.000 adet poster çıkararak kısa sürede Paris'i politik imgelerle dolu posterlerle donatmışlardır.<sup>109</sup>



**Resim 52:** Polis Güzel Sanatlar Fakültesinden Defol. Paris 1968

---

<sup>109</sup> Liesl Bradner , Beauty Is in the Street' features 1968 Paris protest posters, <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2012/01/1968-paris-protest-posters-.html> 28.01.2012



**Resim 53:** Çatışma Sürüyor. Paris 1968

Her ne kadar 68 Hareketi Fransa'da çok büyük bir kitlesel başkaldırı olarak ortaya çıktıysa da, bu kitleleri harekete geçiren nedenlerin birbirinden tamamen farklı yerel, ulusal ve uluslararası sorunlar olması, hareketin içindeki düşünce ayrılıklar ve zaman içinde yaşanan bölünmeler sebebiyle tam olarak sonuca ulaşamamıştır. De Gaulle'ün liderliğindeki iktidar partisi kendi içinde bölünmüş olan muhalefeti başarısızlığa uğratmış ve hareket iki yıldan kısa bir sürede, başladığı gibi aniden sona ermiştir.<sup>110</sup> İlk örneğinden yaklaşık iki yüzyıl sonra avangard Paris'in barikatlarında

<sup>110</sup> Clark, a.g.e. s.184

tekrar kendini göstermiş ve ardından yok olmuştur. Kısa bir süreliğine de olsa Guy Debord ve yoldaşları, sitüasyonist ütopalarını gerçekleştirmişler ve dünya tarihinde derin bir iz bırakmışlardır.

Debord'un düşünceleri mimarlık ve şehircilik kuramları üzerinde de etkili olmuş ve kendi döneminin kuramcılıyla beraber 60 sonrası oluşan post-teorilerin arasında çok daha farklı bir yere oturmuştur. "Debord'un Gösteri Toplumu ve Ondan yirmi yıl sonra yayınlanan Gösteri Toplumu Üzerine Notlar" kitabı sanatla siyasetin kaynadığı bir manifestolar çağının belki de en son belgeleridir. Sanatın kendini aşabilmesinin, kültürel eleştirinin esin kaynaklarıdır. Her ikisi de alabildiğine düşündürücü ve kışkırtıcıdır."<sup>111</sup>Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de otorite karşıtı olarak başlayan 68 Hareketi kendini gösteriyordu. Türkiye'de devlet ve otorite karşıtı sanatın da başladığı yıllar olan 60'lar sonrası, ülkeyi farklı bir siyasi çizgiye taşıırken, sanat da bu siyaset üzerinden kendisini tanımlıyordu. Her ne kadar Batı'da paralel giden 68 Hareketleriyle benzerlikler taşısa da bizim 68'imiz daha farklı sonlanacaktı.

#### **1.4. 1960 Sonrası Türkiye'de Sanatta Toplumsal ve Politik Eğilimler**

Halife Abdülmecit'in desteğiyle ve II. Meşrutiyet'in ilanıyla beraber kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti dönemin kültür-sanat hayatını belirleyici bir oluşumdur. Bir anlamda Abdülmecit ile başladığı düşünülen sanatçı hamiliği, bir süre sonra sanatın bir propaganda amacı olabileceğini de düşünen İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından devralınır. Cumhuriyetin ilanıyla beraber hamilik bireyden tam olarak devlete kaymıştır.<sup>112</sup> Batılılaşma girişimleri sonrasında Türk resim sanatına baktığımızda toplumsal konuların 1914 Kuşağı Ressamlarıyla başladığını görürüz. İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Ruhi Arel gibi ressamın dahil olduğu bu kuşak Türk resim sanatına getirdiği yeni yorum ve izlenim anlayışıyla kendinden önceki kuşaklardan ayrılır.

---

<sup>111</sup> Artun, a.g.m.,2006

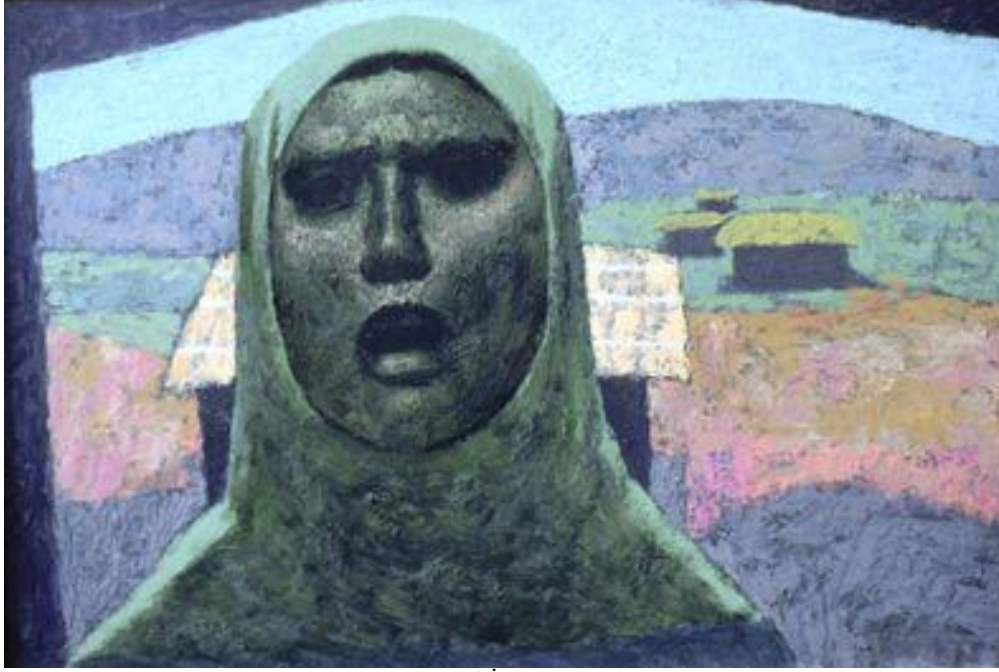
<sup>112</sup>Burcu Pelvanoğlu, Meşrutiyet'in ve Cumhuriyet'in Tanığı  
<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=1&artid=418> 06.08.2011

Daha önce figür, mekân, manzara gibi konular resimde taklit yoluyla aktarılıp biçimsel arayışlar sonucu oluşan bir resim anlayışı bu kuşakla beraber ressamın kişisel yorumuna dayalı, izlenimci ve içeriğin ön planda olduğu başka bir anlayışa bırakmıştır. Halkın ve ordunun Kurtuluş Savaşı'nda gösterdiği kahramanlıkları resimlerinde yorumlayan bu ressam kuşağı aynı zamanda savaş yıllarının acılarını da tuvallerine yansıtmışlardır. Cumhuriyetin ilanından sonra ulus inşası modelini izleyen Türk resmi, 1914 Kuşağı, Müstakiller ve D Grubu ressamlarıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sonrası gerçekleştirilen devrimleri eserlerine konu edinirken figüre ve anlatıma getirdiği yeni dille beraber oluşan görsellik, kendinden sonraki kuşaklarda toplumsal sorunlara eğilen sanatçıları etkilemiştir.



**Resim 54:** Ruhi Arel-Atatürk Köylülerle





**Resim 55:** Nuri İyem - Portre

1940'lı yılların sonrasında oluşmaya başlayan toplumsal gerçekçi eğilimler, ulusal ve yerel eğilimli sanatçılardan farklı bir sanat anlayışını benimserler. Ulusal eğilimli ressamlar ele aldıkları konuları belgeleyici ve estetik tarzla kullanırken, toplumsal gerçekçi ressamlar yerel ve ulusal temaları eleştirel bir bakış açısıyla betimlemişlerdir. 1940'lı yıllar Türkiye'de halkçılık politikalarının egemen olduğu, ressamların yurt gezilerine yollandığı, sanat ve toplum arasındaki ilişkinin işlevsel açıdan yoğun olduğu bir dönemdir. Nuri İyem, Selim Turan, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa tarafından 1940 yılında kurulan Yeniler grubu da toplumsal gerçekçi anlayışla resim üretmiştir.<sup>113</sup>

*“Türkiye’de Cumhuriyet Halk Partisi’nin iktidardan düşerek, Demokrat Parti’nin yönetime geçtiği 1950 yılı ülkenin ekonomik ve toplumsal yaşamında hareketli bir değişime yol açması kadar, kültür ve sanat konularında özellikle de resim alanında ilginç gelişmelere yol açmıştır. Cumhuriyetin ilk döneminde daha çok izlenimci ve*

<sup>113</sup> Funda Berksoy, 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul, 1998, s.44

*konstrüktivist görüşlerin etkilerini yöresel temalar, gözlemler çevresinde sürdüren 1930 kuşağının etkinliklerine, 1941 – 1947 yıllarında “Yeniler Grubu”nun toplumcu – gerçekçi eğilimleri eklenmişti.”<sup>114</sup>*

Demokrat Parti yönetiminde geçen 1950 – 1960 yıllarında Türk resmine genel olarak egemen olan eğilim soyuttur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa’da başlayan “non-figüratif” ve soyut akımlar Fransa’da eğitim gören ressamlarımız aracılığıyla resmimize yansımaya başlamıştır. Ancak bu dönem Türkiye’de sanatın soyuta eğilmesi sadece Batı’yı takip eden paralel bir anlayıştan ibaret değil, aynı zamanda dönemin politikaları kapsamında, Batı’da örneğini gördüğümüz “soyut dışavurumculuk” ve devlet desteğiyle de benzerlikler gösterir.

Andra Lhote, Fernand Leger, Marcel Gromaire gibi Batılı sanatçıların eğitiminden geçen sanatçılarımız ve Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Fahrenl Nisa Zeid, Ferruh Başağa, Adnan Çoker, Şadan Bezeyiş, Hasan Kavruk, Adnan Turani v.b. ressamlar Türk resminde kendinden bir önceki kuşağa göre daha farklı ve yenilikçi bir yol izlemiştir.<sup>115</sup>

Batı’da 2. Dünya Savaşı’nın yarattığı travmaların sanatçılar tarafından gerçekçi bir üslupla yorumlanmasının reddi, ya da zorluğu, modernitenin çöküşüyle beraber gerçekçi üslubun yerine soyut sanatın yaygınlaşmasını da getirmiştir. Özellikle Jackson Pollock, Mark Rothko gibi ressamlarla yaygınlaşan soyut dışavurumculuk; her ne kadar bütün bir soğuk savaş boyunca Amerikan hükümeti tarafından, Sovyet sanatı ve politikaları karşısında propaganda aracı olarak kullanılsa da, kendi dönemi açısından belli bir eleştirel tutumu barındırır. Yıllarca süren savaşlar, politik yoğunluk ve endoktrinasyonlar sonrasında bunalan dünyada bu sanat eğiliminin kabul görmesi zor olmaz. Türkiye’de de Batı’yla paralel zamanlarda başlayan soyut sanat eğilimleri 1950’li yıllar sonrasında kendisini göstermiştir ancak soyut sanatın revaçta olduğu yıllarda da

---

<sup>114</sup> Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi, Mayıs 1984, <http://galeribaraz.com/2010/3908/1950%E2%80%99den-gunumuze-turk-resminden-bir-kesit/> 03.09.2011

<sup>115</sup> Köksal, a.g.e. <http://galeribaraz.com/2010/3908/1950%E2%80%99den-gunumuze-turk-resminden-bir-kesit/> 03.09.2011

Türk resmi figürden ve toplumsallıktan kendisini arındırmamıştır. “Sosyalist düşünce eğilimleri 1960 öncesi Türk sanat dünyasında önemli bir rol oynamaz. Ancak 27 Mayıs 1960 Devrimi ve anlamları zorlanarak bu türden çabalar içine girildiği gözlemlenir.”<sup>116</sup> 1960’ların sonuna doğru oluşan siyasi ve kültürel atmosfere bağlı olarak soyut sanatın kısmen akademik kalarak geri çekilmesiyle beraber, Türk resmindeki geleneksel figürün karşısına, açık eleştirel ve politik görsellikler içeren yeni bir figüratif anlatım gelmiştir. 1960 darbesi sonrası sanatta kendini gösteren sosyalist eğilimler ve toplumsallık 1970’ler sonrasında sosyalist gerçekliğe ait bir estetiğe de yönelecektir. 60’ların sonu 80’lerin başına kadar olan bu 10 yıllık dönem eleştiri ve ironiyi eserlerinde kullanan figüratif bir resim ve toplumsal sorunları sosyalist bir eğilimle gösteren bir diğer figür resminin kesiştiği tarihlerdir. Yani bu tarihlerde eleştiri ve toplumsallık iki yönlü işlemektedir Türk resminde. Cumhuriyet’in kültür tarihinin dönüm noktalarından biri olan 1960’lı yıllar, 61 Anayasası’nın olanakları çerçevesinde, özellikle gençler üzerinde önemli etkiler yaratmış olan bir dönemdir. 1968 yılı ise bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de siyasetten kültür alanına kadar hemen her alanda derin izler bırakmış olan bir tarihi işaret eder. Küresel ölçekte paralel olarak varoluşçu ve yapısalcı felsefe de bu yıllardan itibaren toplumsal gerçekçi eğilimlerle beraber kendini gösterir. Kirkegaard, Camus ve Sartre çevirileri entelektüel çevrelerde okunmaya başlanır. Ancak bu yıllarda eleştirel altyapı çok büyük oranda Türk toplumsal gerçekçi yazın ve edebiyat alanında dayanır. Türkiye’de edebiyatın ve toplumsal gerçekçi romanların resim sanatı üzerinde etkili olduğu bu yıllarda Kasım Koçak, Mehmet Gülerüz, Neş’e Erdok, Utku Varlık, Komet(Gürkan Coşkun) gibi genç ressamın resimlerinde gündelik yaşamı kendi iç dünyalarıyla birleştirerek, toplumsal eleştiriye yönelik resimler yapmışlardır. 1968 kuşağı ressamları olarak anılan ve Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel ve Neşet Günel gibi Cumhuriyet dönemi resminin önemli temsilcilerinin 1960-1967 yılları arasında öğrencisi olan bu sanatçı grubunun ortak özellikleri, resimlerinde ifadeye yönelik kişisel tavırları yansıtmaları, insan figürünün sosyolojik

---

<sup>116</sup> Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s.34

yönden ele alınması ve kişisel kimlik arayışlarını yansıtmalarıdır.<sup>117</sup> Bu grup aynı zamanda otoriteye ve devlet politikalarına karşı muhalif eğilimleri olan ilk kuşaktır.

1968 Kuşağı olarak adlandırılan sanatçıların ortak tavrı dolayısıyla aynı tarihler, devlet karşıtı sanatın da başlamasına işaret eder. Türkiye’deyken 27 Mayıs 1960 darbesine ve ardından Paris’te 1968 hareketlerine tanık olan bu sanatçı kuşağı, Türkiye’ye dönüşlerinde 12 Mart 1971 askeri muhtırasının da meydana gelmesiyle politik bir görsellik içeren figüratif resime yönelmiştir. Dönemin politikaları dolayısıyla da sanatta yeniden ortaya çıkan bu figüratif eğilim bu sefer geleneksel ya da akademik değil, belli bir ironi ve dolaylı politik eleştirel bir yaklaşımla ifade edilmektedir. Cihat Burak’ın “Başkomutan”ı, dönemin politikasını hicvetmesi ve yaygın sanat anlayışına da örnek olarak gösterilebilir.<sup>118</sup>



**Resim 56:** Cihat Burak – Başkomutan, 1969

<sup>117</sup> Semra Germaner, 1968 Kuşağı Sanatçıları, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür Ve Sanat-Sempozyum Bildirileri <http://www.sanalmuze.org/paneller/mtskm/201968.htm> 15.09.2011

<sup>118</sup> Pelvanoğlu, a.g.m. <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=1&artid=418> 15.09.2011

#### 1.4.1 Yeni Dal Grubu Sergisi Olayı

Aynı Yıllar arasında resimlerinde toplumsal eleştiri ve siyaseti birleştiren, Avni Memedoğlu, Kemal İncesu, İbrahim Balaban gibi ressamlardan oluşan Yenidal Grubu ressamları arasında, eserleri yüzünden yargılananlar olmuştur. 27 Mayıs'ın getirdiği hava içerisinde, İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Vahi İncesu, Avni Mehmedoğlu, Kemal İncesu ve Marta Tözge Yeni Dal Grubu adı altında 1961 yılında bir sergi açtılar. 27 Mayıs'ın getirdiği özgür ortam düşüncesi ressam ve heykeltıraşların eserlerine de yansımıştı ancak Dr. Çetin Yetkiner'in de dediği gibi "*özgürlük hemen öyle verilmiyordu insana*"<sup>119</sup> Sanatçılar tutuklanıp yapıtları toplatılmıştı. Sıkıyönetim mahkemesinde, bilirkişiler, savcılar ve yargıçlar 50 gün sonra eserleri incelemişler, yargıçlar, emniyet ve savcılığın resimlerde sakıncalı buldukları şeyleri görememiş ve sanatçıları beraat ettirmiştir.



Resim 57: İbrahim Balaban-Tutuklanan Öğrenci, 1961

<sup>119</sup> Dr. Çetin Yetkin, **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970, s.234





**Resim 58:** Avni Memedoğlu-1961

Yetkiner'in kitabından hakkındaki iddianamalere ve savunmalara ulaşabildiğimiz iki ressam İbrahim Balaban ve Avni Memedoğlu'nun sakıncalı bulunan resimleri bunlardır. Sergi ve sanatçılar hakkında hazırlanan iddianame, Balaban ve Memedoğlu'nun savunmalarıyla beraber buraya koymayı uygun buluyorum.

*“Şimdi okuyacağınız “iddianame” yeryüzü düşünce ve sanat tarihinde gerçekten bir belgedir”<sup>120</sup>*

---

<sup>120</sup> Yetkin, a.g.e. s.235

**T.C.**  
**İSTANBUL ÖRFÎ İDARE KUMANDANLIĞI**  
**BÖLGE ADLÎ ÂMİRLİĞİ**  
**BALMUMCU**

**AD : 961/260**  
**Esas: 961/260**  
**Karar : 961**

**18 Temmuz 1961**

**SUÇ :**

**1- Sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümünü tesis etmek, veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak için propaganda yapmak 2- Halkı askerlik hizmetinden soğutmak yolunda telkinde bulunmak.**

**SANIKLAR :**

**1- MARTA TÖZGE-Françonşak kızı, 1921 Varşova doğumlu, Paşabahçe Şişe ve Cam Fabrikasında ressam, Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun, Beykoz Kavakdere caddesi, Dumansız Sokak no. 7'de mukim.**

**2- KEMAL İNCESU-Abdülmecit oğlu, 1339 yılında İzmir, Bayındır'da doğma, İlâncılık Kollektif Şirketinde ressam, Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun, Eyüp Nişancılar Zahirici Sokak 9 numarada mukim.**

**3- İHSAN İNCESU-Abdülmecit oğlu, İzmir, Bayındır, 1341 doğumlu, Güzel Sanatlar Akademisi mezunu, ressam, İlâncılık Kollektif Şirketinde ücretli.**

**4- VAHİ İNCESU-Abdülmecit oğlu, 1930 İzmir, Bayındır doğumlu, Güzel Sanatlar Akademisi mezunu, heykeltıraş, Eyüp Nişancılar Zahirici sokak, no 9'da mukim.**

**5- AVNİ MEMEDOĞLU-Mehmet oğlu, 1340 Erzurum doğumlu, Aşkale kazası Taşağl köyünden, Güzel Sanatlar Akademisi mezunu, ressam, Belediye İmar Müdürlüğünde çalışır, Fatih Horhor caddesi, Kırma Tulumba Sokak no. 8/3'de mukim.**

**6- İBRAHİM BALABAN-Hasan oğlu, 1921 Bursa doğumlu, Bursa'nın Seç köyünden, çiftçi ve ressam.**

**Yukarıda hüviyetleri ve kendilerine isnat edilen suçların mahiyetleri yazılı olan sanıklar hakkında yapılan hazırlık tahkikatı sonunda:**



Sanıkların İstanbul Belediyesi Şehir Galerisinde 1961 yılı Nisan ayında müştereken açtıkları resim sergisinde teşhir etmiş oldukları muhtelif resimler Emniyet makamlarınca mahiyetleri calibi dikkat görülerek zabıt tanzim edilmiş ve savcılığa yapılan müracaat sonunda İstanbul 9'uncu Sulh Ceza Mahkemesi kararı ile tablolar zabtedilmiş ve İstanbul 2'nci Sulh Ceza Hâkimliğince tâyin edilen bilirkişiler vermiş oldukları raporda:

Yukarıda adları geçen ressamaların vücuda getirdikleri resimler hakikaten menşei Sovyet Rusya'da olan sosyal realizm cereyanının esaslarına uygundur. Resimde sosyal realizm cereyanını Fransa'da temsil eden komünist sanatkârlar dahi aynı şekilde ve istikamette resim yapmaktadırlar. Teşhir edilen resimler ile Fransa'da komünistlerin yaptıkları resimler arasında dikkate şayan benzerlikler vardır.

Bununla beraber teşhir edilen resimlerin arz edilen cereyana mutabık olması dolayısıyla komünist propagandası yapıldığını kati olarak ifade edebilmek de mümkün değildir; zira mevzu bahis istikametteki resimlerin, komünist propagandası maksadı ile yapıp yapılmadığını tâyin için bunu yapanların maksatlarına nüfuz etmek lâzım gelir. Bir sanatkârın herhangi bir propaganda gayret ve maksadı dışında işçi köylü sefaletini eserine mevzu ittihaz etmesi, sınıf tezatlarını tasvir eylemesi mümkün ve caizdir. Sefaletin sanatta mevzu teşkil edemeyeceği tarzında bir neticeye sevk edecek mütalaaların verilmesi elbette mümkün olmaz. Binnetice çeşitli suretlerde tefsire müsait mahiyet arzeden tetkik konumuz resimleri, sırf komünist propagandası şeklinde telâkki edebilmek mümkün gözükmez.

Yukarıda arz olunduğu üzere sosyal realizm cereyanına mutabık mahiyet arz eden bu resimlerin teşhiri bazı mütefekkirler üzerinde gayrı müsait tesirler yaratabilir. Sanat ve estetik bakımından ise teşhirlerinde bir faydaya intizar edilemeyeceği kanaati hasıl olmuştur.) demişlerdir.

İstanbul Emniyet Müdürlüğü takibat talep ettiği yazılarında:

Marta Tözge'nin yağlıboya olarak yapmış olduğu tablolar sınıf farkını ve bunların istismarını göstermek bakımından calibi dikkattir.

Kemal ve İhsan İncesu'nun karakalemle yapmış oldukları resim ve tablolar, köylü ve işçi sınıfının durumunu ve istismarını göstermesi bakımından önemlidir.

Avni Memedoğlu'nun harb aleyhtarlığı ve ebedi sulhu tasvir eden tabloları calibi dikkattir.

İbrahim Balaban'ın yine bu mevzularla işlenmiş tabloları komünizm propagandası havi olarak görülmüştür denmektedir.

Bu durum muvacehesinde sanıklara ait tabloların teker teker incelenmesi sonunda:

1- Marta Tözge: 5 ve 8 numaralı resimleri calibi dikkat görülmüştür. 5 numaralı resmin sınıf farklarını işaret ettiği, ezilen sınıfla bu sınıfı istismar eden zenginler sınıfını tebarüz ettirmek istediği ve sanatkârların bu hüznü dile getirmeğe çalıştıklarını ifade ettiği ve bir ümidin (ihtilâlin) çıkmak üzere olduğunu belirtmeğe çalıştığı, bütün bu halleriyle resmin sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak amacını güttüğü kanaati hasıl olmuştur.

Sanığın bu hareketi T.C.K.'nun 142/1 ve 4 fıkralarına uygun mütalaa edilmiştir.

8 numaralı resmin harb aleyhtarlığını temsil ettiği ve batı blokunu harb kundakçılığı ile itham ettiği, Sovyet propagandasına tamamen uygun olduğu mütalaa edilmiştir. Bu resim sanığın siyasî hüviyetini ortaya koymasından dikkate değer görülmüştür.

Bu sanığın 6 ve 7 numaralı resimlerinde dikkate değer bir husus görülememiştir.

2- Kemal İncesu: Bu sanığa ait müsadere edilmiş veya fotoğrafı alınmış bir resim bulunmama ile beraber kendi ifadesine göre teşhir etmiş olduğu tabloların birinde 27 Mayıs ihtilâlini anlatmak istediği, bu maksat için bir askerinin bir tarafında köylü diğer tarafında işçiyi ve askerinin arkasında bir meşale ile içinde 28 Nisan kelimelerini gösterdiği anlaşılmakta ise de 27 Mayıs hareketinin ve 28 Nisan ayaklanmasının köylü ve işçi ile bir alâkası bulunmaması, bu hareketin doğrudan doğruya üniversite talebeleri ile basın ve ordunun el ele vermiş olmasından doğmuş hareketler olması karşısında sanığın iddiası yerinde görülmemiş, kendisinin bir tablosu ile 28 Nisanı arkada bırakarak bundan sonra buna benzer bir hareketin köylü ve işçiden geleceğini ima etmek suretiyle ihtilâli yani işçi sınıfının hâkimiyetini kurmak için yapacağı hareketi kastettiği, şu haliyle T.C.K.'nun 142/1-4 fıkralarına uygun mütalaa edilmiştir.

3- İhsan İncesu: Bu sanık 2 numaralı tablosu ile köylünün hareketini, yani rejimi devirmek için ayaklanmasını, 13 numaralı resmi ile işçinin, Karl Marks'ın tabiriyle zincirlerini kırması, 12 numaralı resmi ile Sovyet propagandasına uygun olarak işçilerin silâhları yoketmesini (komünizme göre silâhlar kapitalizmin müdafaa vasıtalarıdır), 11 numaralı resmi ile sözde barışseverliği canlandırmış olmaktadır, 14, 15 numaralı resimleri de bu mahiyettedir.

Bu resimlerin heyet-i umumiyesi nazarı dikkate alındığında sanığın hüviyeti ortaya çıktığı gibi 2, 12, 13 numaralı resimleri komünizmi övücü mahiyet arzettiği görülmektedir. Hareketi T.C.K.'nun 142/1-4 fıkralarına uygun mütalaa edilmiştir.

4- Vahi İncesu: Bu sanığın bir resminin fotoğrafı mevcuttur. Bu resim elinde güvercin tutan bir köylü kızını göstermekte ise de bu resimden bir mâna çıkarmak mümkün olmamıştır.1 Delilleri takdir yetkisi mahkemeye aittir.

**5- Avni Memedoğlu:** Bu sanığın 9 numarayı taşıyan tablosu halkı askerlik hizmetinden soğutucu mahiyette görölmüştür. Hareketi T.C.K.nun 155'inci maddesine uygun düştüğü gibi örfi idare kanununun 6'ncı maddesi icabı Askerî Ceza Kanununun 96. maddesinin 2 nci fıkrasına da uygun mütalaa edilmiştir.

**6- İbrahim Balaban:** Bu sanık da 10 numarayı taşıyan tablosu ile 28 Nisan talebe hareketini temsil ettiğini ifade etmiş ise de iki polisin yakaladığı şahsın talebeye benzer bir tarafı görölememiştir. Sanık ressamın bu resmi ile memleketimizde işçiye hak ve hürriyet verilmediğini, polisin yakalayıp götürdüğünü, ancak polisin yani dolayısı ile rejimin (komünistlere göre memleketimizdeki idarî bir polis rejimidir) ayağının kaymakta olduğunu, ergeç yıkılacağını ve işçinin üzerinde bulunduğu zemini yıkmak üzere olduğunu ifade etmek istediği kanaati hasıl olmuştur. Öndeki polisle ortadaki beyaz gömleklili gencin kol hareketleri bir mengeneye benzemektedir. Ortadaki gencin talebe olduğuna delâlet eden en ufak bir emare mevcut değildir. Bu bakımdan sanığın bu yoldaki iddiası yerinde görölmemiştir. Sanığın bu tablosu ile işçi sınıfının hareketini yani ayaklanmasını kastedtiğini, bu itibarla T.C.K.'nun 142/1-4 fıkralarına uygun bulunduğu mütalaa edilmiştir.

Fotoğrafı alınmış olan Mustafa Asher'e ait resimlerde suç konusu görölmemiştir.

Yukarıda izah edilen sebeplerden ötürü sanıkların müsnet suçlardan muhakemelerinin icrası ile hareketlerine uyan kanun maddeleri gereğince tecziyelerini talep ve iddia ederim.

**Yusuf Alpmansü**

**Tuğgeneral  
Örfî İdare Bölge K.  
Adlî Amir**

Avni Memedoğlu'nun savunması şu şekilde olur:

**ÖRFİ İDARE KUMANDANLIĞI**

**BİR NUMARALI ASKERİ MAHKEMESİ**

**YÜKSEK HEYETİNE**

Kore'ye ilk kafilenin sevkedilişi sırasında şahit olduğum ayrılış sahneleri yanında benim tablomun suç sayılmaması icabeder. Zira orada ağlayan anaların ve

yavukluların ağlaması nasıl suç sayılmamışsa bunların bir tasviri olan benim resmimin de suç sayılmaması mantık kuralıdır...

Müdafaamı böylece kısaca yaptıktan sonra şunu düşünüyorum. Eğer Brügel, Goya ve monarşiye karşı mücadele etmiş olan Domie, sayın bilirkişilerimizin (bilirkişiler: Zeki Faik İzer, Cevat Dereli, Sulhi Dönmezer) ressam üyelerinin ellerine düşseydi zavalhların halleri ne olurdu acaba?

... Picasso, H. Matisse gibi Fransız Komünist Partisine üye olup tabloları milyonlarca franga satılan ressamlar, partilerine büyük para yardımları yaparlar. Sayın bilirkişiler bu ressamların resimlerini havi kitap, baskı ve reproduksiyonlarının Türkiye'ye sokulmasına, onbinlerce satılmasına ve hattâ hocası buldukları akademinin kütüphanesine bizzat kendileri tarafından satın aldırılmasına ne buyururlar? Akademi atelyelerinde bu ressamların tarzında çalışma tavsiye edilip, resimlerinin incelenmesi, talebeye öğütlenmez mi? Bu ve bunlar gibi ressamların resimleri sosyal realist tarzda mıdır? Sayın Bay Zeki Faik ihtilâlcı ressam Dölakruva'yı kopye ve adapte etti diye kendisini ihtilâlcı ve komünist olarak mı suçlamamız gerekir?

Biz bu memleketin çocukları olarak, bu memleketin gerçekleri üzerine eğiliyor ve bu yurdun sevinçlerini, dertlerini sanatkârane bir şekilde paylaşıyor ve bunu esas ittihaz ediyoruz. Sayın Cevat Dereli ve Zeki Faik İzer'in sanat hayatları boyunca birer Türk ressamı olarak tarihî, millî tablolarının sayısı tek elin parmaklarının sayısını geçer mi?... Biz 28 Nisan'ı hazırlayan sebepler ve 27 Mayıs'ın heyecanıyla fırça ve boyalarımıza sarıldık. Sayın hocalarımızın da, boş durmadıklarına yine çiçek, manzara, çıplak kadın ve anlamsız resim yapmakta devam ettiklerine, mezkûr sergimizden evvel mensup gruplarla aynı galeride açmış oldukları sergide bir defa daha şahit olduk. Onlar sanki Türkiye'de değil, Kaf Dağı'nda Peri Padişahının sarayında yaşıyorlar.

...

Zeki Faik ve Cevat Dereli'nin mensup olduğu gruplar, sosyal muhteva taşıyan, yurt ve memleket meselelerine ve realitelere sırt çevirmeyerek bunları sanatlarına konu eden resamlara karşı, yıllardan beri muarız olmuşlar, cephe almışlardır. Kuru, muhtevatsız, nemelâzımcı ve şekilci bir sanat telâkkisine, Fransız ve ecnebi taklitçiliğine, tek kelime ile kozmopolit sanata düşman bu özbeöz bağımsız ve millî olan genç sanat neslini, her fırsatta baltalama yoluna gitmişlerdir.

Bilirkişi raporunda tablolarımızın sanat ve estetik değeri taşımadığı iddia edilmektedir, yani "teknik unsurlardan mahrumdur" deniliyor. Madem öyle, Güzel Sanatlar Akademisi müdürü iken Zeki Faik Bey bizlere diplomalarımızı para karşılığı mı verdi? Yoksa Marta'nın Varşova ve Paris Güzel Sanatlar Akademileri'nden aldığı diplomaları da mı Zeki Faik Bey vermiştir?

... Biz bugün kökü dışarda bir isnat ve zanla itham edilmekteyiz. Halbuki esas itibarı ile elli altmış yıldan beri millî bir Türk resminin doğmasına mani olan, kötü bir alafrangalığın sari bir hastalık gibi Türk sanat muhitini ve dolayısı ile Türk halkını sarmasında âmil Zeki Faik ve o kuşağa mensup sözde ressamların, bugün bizim yerimizde suçlu sandalyesinde olmaları gerekirdi.

...

**Hakkımda ileri sürülen isnat ve iddiaları red ile beraatime karar verilmesini talep ve istirham ederim.**

**Avni Memedoğlu”**

Memedoğlu'nun bahsettiği Zeki Faik İzer tablosu, Delacroix'nın 1830 yılında yaptığı ünlü “Halka Önderlik Eden Özgürlük” adlı Fransız İhtilali’ni anlatan tablosunun Cumhuriyet’in ilanını anlatan bir yeniden yapımıdır.



**Resim 59: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933**



Resim 60: Eugene Delacroix – Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830

İbrahim Balaban'ın savunması:

**Sayın yargıçlar,**

**Sayın savcı iddianamesinde (İbrahim Balaban'ın 28 Nisan tablosu ile 28 Nisan talebe hareketini temsil ettiğini ifade etmiş ise de iki polisin yakaladığı şahsın talebeyle benzer bir tarafı görülmemiştir) demektedir.**

**Öyleyse, polislerin yakalayıp götürdükleri gencin talebe olduğunu ispat edersem, bu tablonun 28 Nisan tablosu olduğu öylece meydana çıkar.**

1– **Polislerin yakaladıkları genç, polisler göre ufak tefektir. Boyu onlardan daha kısa, elleri ve ayakları çocuk elleri kadar küçük, vücudu incedir. Halbuki işçi tulum giyer, gömlek de giyer ama vücudu iriyarıdır. Elleri kocaman kocaman, ayakları iri iridir. Demek ki bu bir işçi değil, öğrencidir. Yani 28 Nisan olaylarından yapılmıştır.**

2– **Bu tablomu, 30 Mayıs 1960 tarihli «Dünya» gazetesinde çıkan bir fotoğrafı örnek alarak yaptığımdan bu fotoğraftaki görüntü tablomdaki görüntünün aynıdır. (1960 Nisanında Ankara'da Hitit müzesinde 15 gün çalıştıktan sonra, bu eserlerin kaynağı olan Boğazkale, Yazılıkaya, Alacahöyük'te on gün kopyalar aldım.)**



Etkisinde kaldığım, memleketimizde bulunan Hitit eserlerinin edasına çok benziyordu Dünya gazetesindeki fotoğraf. Bu fotoğrafla Hitit rölyef-lerini kişiliğimde bulunan kilim renkçiliğine bulayarak, yeni bir hünerle sağlam bir biçim yapmak amacıyla tam iki ay çizdikten sonra bu tablomun taslağını hazırladım.

3- «İmece» dergisinin 4. sayısında bu tablomun deseni neşredilmiştir, ve altında 28 Nisan 1960 yazmaktadır.

«Cumhuriyet» gazetesinin 30 Nisan 1961 günlü Yaşar Kemal'in yazısında: «Ben bu sergiyi gördüm. Karakola götürülen resimleri de gördüm, bakın size anlatayım: Bir, bu tabloda üç kişi var, ikisi polis biri genç bir adam. Genç adam polislerin arasında. Polisler kollarından tutmuşlar, delikanlıyı götürüyorlar. 28 Nisan olaylarının resmi. Bence ustalıklı güzel bir resim bu. Bir ressamımız çıkmış da bu güzel günümüzün resmini yapmış, diye sevinmeli değil miyiz? Sonra bu resme benzer fotoğraflar, iki polis arasında götürülen delikanlıların fotoğraflarını, şehir şehir alanlara asmış değil miyiz? Öyleyse bu resmi alıp da nasıl karakola götürürüz, buna aklım ermiyor.»

Bu yazı da gösteriyor ki, resmim 28 Nisan tablosudur.

Sayın yargıçlar ve sayın savcım,

Huzurunuzda dinlenen bilirkişilerin tablom hakkındaki beyan ve mütalaalarını da yüksek müsaadenizle tekrar edip müdafaamı bitirmiş olurum.

**Bilirkişiler:** (Biz bu tabloyu o zaman da gördük. Mütalaa ve beyan ettik ki, bu tablo 28 Nisan olaylarına aittir. Ve burada da söylüyoruz. Bu tablo 28 Nisan tablosudur. 28 Nisan olaylarını göstermektedir. Hiçbir şekilde bu tabloda komünizm propagandası yoktur) dediler.

Sayın savcım da çok doğru ve haklı olarak şu şekilde beraatimi istedi: (Biz, tanzim edilen evraka ve eldeki mevcut delillere istinaden sanık Balaban'ın Türk Ceza Kanununun hareketine uyan 142. maddesine göre cezalandırılmasını istemiştik. Fakat biz, resimden anlamadığımızdan, bilirkişiyi huzurda dinledikten sonra; ikna olup ve onlara inanmış olarak bu tablomun 28 Nisan olduğu kanatine [ulaştık]. Bundan dolayı, suç unsuru bulunmayan bu tabloyu yapan İ. Balaban'ın beraatini istiyorum) dedi.

Sayın savcıma çok haklı olarak istemiş olduğu bu beraat talebinden dolayı teşekkür eder; ve yüksek mahkeme heyetinden bu beraat talebine uymalarını, bana ait olan tablomun iadesini, muhtelif tarihlerde yazılan ve bir sanatkârdan başka bir şey olmadığını gösteren 5 sayfalık ekin okunmasını ve dikkate alınmasını isteyip ve Türk adaletinin ve mahkemelerinin doğru tecelli edişine inanarak ve kati surette suçsuz olup, bu tabloyu yapmakla tebrike şayan olmam lâzım geldiğinden beraatimi dilerim.

Eserlerin yargılanması 12 Eylül 1961'de bitmiş ve mahkeme şu karara varmıştır:



T. C.  
M. S. B.  
Örfi İdare Bölge Kumandanlığı  
1 No. lu As. Mahkemesi  
Esas no. : 61 /260  
Karar ; 61 /158

Balmumcu 15 Eylül 1961

## GEREKÇELİ HÜKÜM

Türk Milleti adına hüküm vermeğe selâhiyetli Örfi İdare Bölge Kumandanlığı  
1 Numaralı Askerî Mahkemesi;

REİS : Kur. Yb. MEHMET BOZKURT (943-99)

D.HAKİMİ : As. Ad. Hâkim Kd. Ütgm. GÜNAY GENCER (956-6)

AZA : P. Kd. Bnb. ABİDİN DOKUYUCU ŞAHİN (941-43) den müteşekkil,  
Savcı As. Ad. Hâkim MACİT ERDEMİR (949-1) ve zabıt kâtibi Niyazi Duru hazır  
oldukları halde;

.....Vicahlarında cereyan eden aleni muhakemeleri neticesinde hasıl  
olan vicdanî ve hukukî kanaate göre 12/9/961 Salı günü aşağıda gerekçesi yazılı  
olan hüküm verildi.

(.....)

*Netice ve Hüküm* : Bu hususlar muvacehesinde:

- 1- Maznun Marta Tözge'nin yapmış olduğu suç konusu resimlerde; 26.4.1961 tarihli ittifakla verilen rapora göre (bir sanatkârın herhangi bir propaganda gayret ve maksadı dışında işçi ve köylü sefaletini eserine mevzu ittihaz etmesinin ve sınıf tezatlarını göstermesinin mümkün ve caiz olacağı) anlaşılmasından ve huzuren dinlenen ehli-vukuf Profesör Sulhi Dön- mezer ile resim öğretmeni Cevat Dereli'nin (resimler hakkında komünizm propagandası ihtiva etmektedir veya etmemektedir şeklinde kesin bir mütalaanın verilemeyeceğini bu şekilde mütalaa serdi için yapan ressamın maksadına nüfuz etmenin icap edeceğini) açıklamalarından ve İstanbul ve Bölgesi Emniyet Başmüfettişliğinin yazılarına göre her ne kadar maznunun komünizm propagandası yapmak suçundan dolayı takibata maruz kalmış ise de neticede beraat etmiş olduğunun anlaşılmasından ve ayrıca bir insanın komünist rejimlerinin hüküm sürdüğü memlekette doğmuş olmasının mutlaka komünist rejimine uyduğu ve o kanaatında olduğunun delili olamayacağından ve ayrıca yapılan resimlerin ilk nazarda komünizm propagandası ihtiva ettiğinin bu hususta en yetkili şahıslar tarafından dahi anlaşılmaması sebeplerine istinaden BERAATİNE,
- 2- Maznun Kemal İncesu'nun suç konusu resminin komünizm propagandası ile alâkası bulunmadığının gerek resimden ve gerek dosya münderecaından ve gerekse ehli-vukuf beyanlarından anlaşılması sebebiyle BERAATİNE,

3- Maznun İhsan İncesu'nun yapmış olduğu 2,12,13 numaralı resim- feriyile komünizm propagandası yaptığı iddia edilmekte ise de gerek 26.4.1961 tarihli ehlivukuf raporunda ve gerekse suç konusu resimlerin tetkikinde ve gerekse de huzuren dinlenen ehlivukufkların bu resimlerle komünizm propagandası mevcut olduğunu katiyetle söyleyememelerinden ve komünizm propagandası yapıldığını söyleyebilmek için yapan ressamın kasdına nüfuz etmenin icap edeceğini bildirdiklerinden ve Millî Emniyetin raporuna göre maznunun komünizm propagandası yapmaktan dolayı herhangi bir takibata maruz kalmamış bulunduğunun anlaşılmasından müsnet suçtan dolayı BERAATİNE,

4- Maznun Vahi İncesu'nun suç konusu resmi hakkında takdirin adlî âmirlikçe tanzim olunan iddianâmeye göre mahkemeye bırakılması ve ehlivukufkların bu resimde kesin olarak komünizm propagandası yapılmak istenmemiş olduğunun bildirilmesinden BERAATİNE,

5- Avni Mehmedoğlu'nun suç konusu resminin tetkikinden halkı askerlik hizmetinden soğutmak için telkinatta bulunulmadığı kanaati hasıl edildiğinden ve keza ehlivukuf mütalaaları da bu şekilde tecelli ettiğinden BERAATİNE,

6- Maznun İbrahim Balaban'ın suç konusu resminin gerek bizzat tetkikinden ve gerekse ehlivukufkların kati olarak komünizm propagandası yapılmadığının bildirilmesinden BERAATİNE,

Oybirliği ile ve temyizi kabil olmak üzere karar verilerek verilen bu karar savcı ve zabıt kâtibi hazır oldukları halde maznunların vicahında alenen okunmak suretiyle tefhim kılındı. 12. 9.1961.”<sup>121</sup>

1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlüklerin genişletilmesi ve geliştirilmesi talepleri gençlik arasında büyüyerek Türkiye'yi 68 Mayıs'na götürürken, giderek farklı bir otoriter yapılanma kök salıyor ve özgürlük hayalleri de bununla beraber suya düşüyordu.

Yargılama sonucu beraat kararı çıksa da bir yargılama sürecinden geçen bu serginin ardından da İbrahim Balaban'ın sergileri saldırıya uğramış, eserleri tahrip edilmiş ya da yerel yönetimler ve siyasi erk tarafından engellenmiş, bir dönem İmralı'da

---

<sup>121</sup> Yetkin, a.g.e., s.234-245

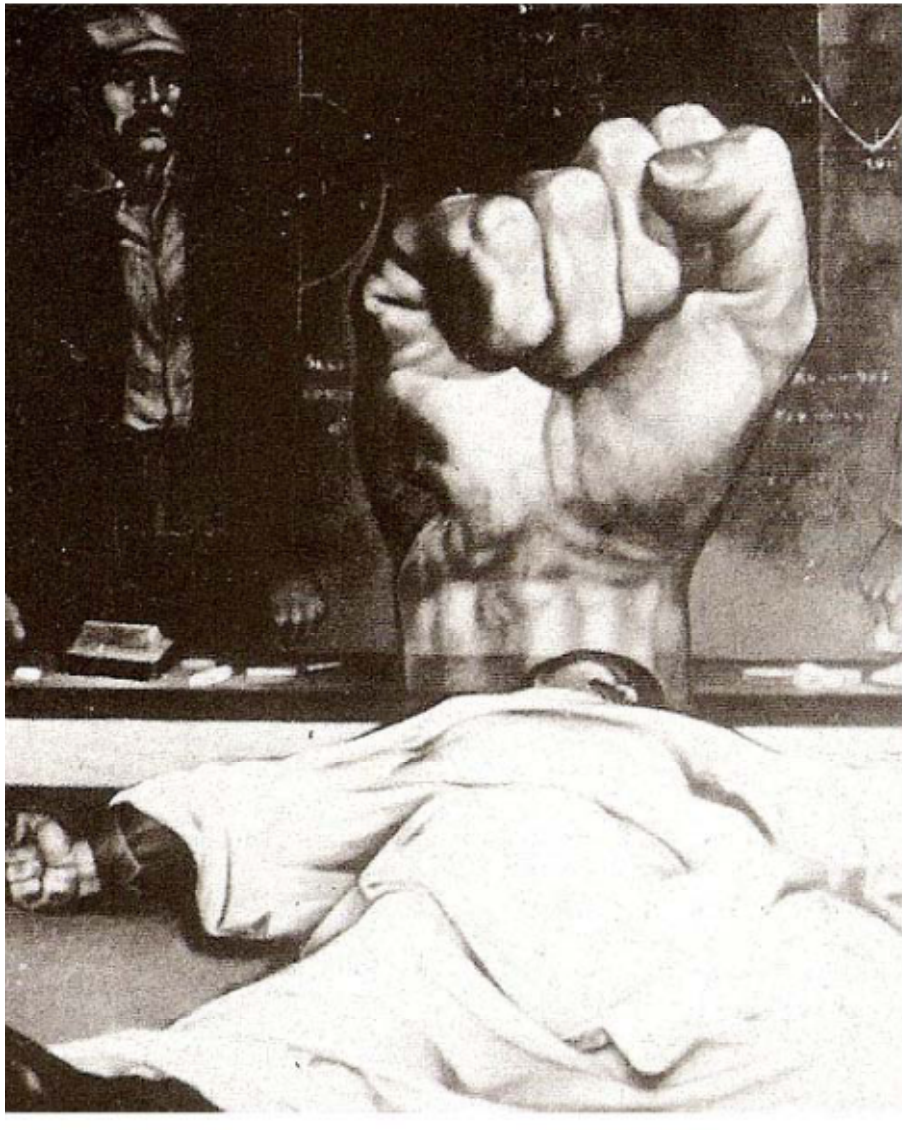
cezaevinde de yatmıştır. Tıpkı Fransız İhtilalinde olduğu gibi, 61 İhtilaliyle başlayan özgürlük sanrısı da yerini kısa bir süre içerisinde umutsuzluk ve karamsarlığa bırakmıştır. İktidar mekanizmaları her alanda baskıyı arttırdıkça, sanat ve eleştiri de giderek radikalleşir ve keskin bir siyasi çizgiye doğru kayar.

*“Toplumsal gerçekçiliğin farklı bir söylem kazanması 1970’li yıllarda gerçekleşecek ve bu dönemin öğrenci olayları, tutuklanmalar ve sorgular resim sanatının üretimi içinde yer almaya başlayacaktır. 1970’ler düşünce katmanlarında yeni oluşumların ortaya çıktığı dönemdir. Çünkü, materyalist gelişimler gösteren dünya üzerinde bu yıllar, yeniden insan ve onun özgür düşüncelerini gündeme getirecek arayışlara açılır. Descartes’cı düşünceler yerini varoluşçu görüşlere bırakmaktadır.”<sup>122</sup>*



**Resim 61:** Neşet Günal-Duvar Dibi III, 1972-73

<sup>122</sup>1968 Kuşağı Sanatçıları - Prof. Dr. Semra Germaner  
<http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/201968.htm> 9.11.2011



**Resim 62:** Seyyit Bozdoğan-Snıfta Vurulan Öğrenci, 1979

1970’li yıllar Türk resmi açısından siyaset ve eleştirinin bir arada kullanılarak görselleştirildiği bir dönemdir. Cihat Burak’ın politikacıları ve zengin sınıfın eğlence yaşamını konu alan mizahi resimleri, Neşet Günal’ın çalışan insan ve çevresi arasındaki sorunları gösteren resimleri, Nuri İyem’in gecekodu hayatı ve göçü konu edinen resimleri, Aydın Ayan’ın işkence ve faşizm temalı resimleri, Seyyit Bozdoğan’ın ölen öğrencileri, çalışan emekçileri Marksist, toplumcu gerçekçi bir estetikle resimlerinde

yorumlaması, Yüksel Arslan'ın Karl Marx'ın Das Kapital'ini görselleştirmeye başladığı “Kapital” adlı serisi ve benzeri bir çok resim bu dönem içerisinde yapılmıştır. Milliyetçi Cephe hükümetinin kurulması ve 12 Mart muhtırasıyla beraber İşçi Partisinin kapatılması gibi olaylarla yükselen sağ güdümlü politikaya karşı ülkedeki sanat da farklı bir eleştirel çizgiye kayar. Ancak ülkedeki eleştirel yapının değişimi sadece iç politikayla ilgili değildir, küresel ölçekte büyük bir değişim yaşanmaktadır ve bu küresel ölçekte yaşanan kırılma, ülke tarihinde dünyayla eş zamanlı yaşanan nadir anlardan biridir. “1961 anayasası”yla elde edilen kazanımların geliştirilmesini talep eden öğrenci hareketinin siyasi sisteme başkaldırdığı 1968 Mayıs'ı.

O dönemde yaşanan isyan atmosferi, sol düşüncenin askeri mekanizma, devlet ve milliyetçilikten tümüyle kopmayı başaramadı ama yine de bu kuşak içinde yer alan bir damar, radikalliği tanımlamaya girişirken farklı bir yol izlemeye başladı.”<sup>123</sup> 12 Eylül sonrası bu rotayı devam ettirecek olan Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Yusuf Tak Tak, Canan Beykal, Gülsün Karamustafa gibi aynı kuşaktan birçok sanatçı Türkiye’de tabulaşmış sanat gelenekleri ve biçimlerinin sorgulanmasına da ivme kazandırmışlardır.

70’li yılların ortalarından itibaren Altan Gürman ve Füsün Onur’un yerleştirmeleriyle Avrupa sanat akımlarına paralel bir eğilim gösteren çağdaş sanat oluşumları, 1977 yılında Şükrü aysan, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz, Ergül Ozkutan, Alpaslan Baloğlu ve Ahmet Öner Gezgin’in kurduğu Sanat Tanımı topluluğuyla sanatın işlevi ve biçimini sorgulayan farklı bir sanat anlayışına doğru yönelmeye başlamıştır.<sup>124</sup>

Sadece sanatsal nesnelere üzerinden sanatçının kişiselliği, sanatın estetik ve duygu dışındaki düşünselliği temel alan STT, sanata minimalist ve kavramsal yaklaşımıyla dönemin genç kuşağını etkilemiştir.<sup>125</sup> “Sanata sanat olmak bakımından bakmak kavramları tanımaya yöneliktir. Çalışmamızın kapsamına giren herhangi bir bildirim,

---

<sup>123</sup> Barış Antik, Türkiye’ye yeni bir 68 ruhu gerek, Radikal Gazetesi, 18.01.2012

<sup>124</sup> Beral Madra, **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006** art-ist yayıncılık, İstanbul, 2007, s.32

<sup>125</sup> Cebrail Ötügen, **Bildirgeler Bağlamında Sanatta Hareketler, Oluşumlar ve Hangar** +/- Mehmet Yılmaz, Sanatın Günceli Güncelin Sanatı, Ütopya Yayınları, Ankara, 2012, s.93



içeriğinin doğruluğu ya da yanlışlığından çok, doğruluğu ya da yanlışlığı gösterebilen bir tümce olmak bakımından, doğruluğun hangi yoldan gösterilebileceğidir.”<sup>126</sup>



**Resim 63:** Altan Gürman, Montaj 4, 1967

Gürman’ın Pop Art referansları ile ülkede hızla yükselen militarizmi eleştirdiği işleri, Türkiye’de kendi alanı için bir ilk sayılabilir.

68’in Batı’daki oluşumuna baktığımızda, hareketin siyasi olmaktan çok sosyal ve özgürlükler, kimlikler meselesi üzerinden konumlandığını görebiliriz. Çift kutuplu dünyanın her iki kutbuna da uzak duran, özgürlükçü ve anti-militarist bir ortak paydada buluşan hareketin Türkiye’deki yansımaları ise Avrupa ve Amerika’nın aksine bir kutba

---

<sup>126</sup> “Sanat Tanımı Topluluğu’nun Sanat Çalışmalarına, Sanatsal Yaklaşımımıza Dair”  
<http://www.sanattanimitoplulugu.com/STT%27ninSanatAnlayisi.htm> 18.12. 2011

daha çok yakın, siyasi ama tabanını genişletemeyen bir 68 hareketi darbeler ve idamlarla son buluyordu.

*“Bizim 68’imiz, dünya 68’inden daha siyah-beyaz kaldı. Dünya 68’inin çiçek çocukları, Türkiye’de parkalı, daha sert ve sonunda ne yazık ki darağaçlarıyla, sokak ortasında kurşunlanarak karşılanan çocukları oldu.”<sup>127</sup>*

Bütün dünyayı sarsan yıl olan 68’in etkileri yavaş yavaş silinip ideolojilerin yeri soğuk savaşın galip taraflarının ekonomi-politikası olan neoliberal söylemler ve sistemlerle doldurulurken, Türkiye’de de bu zeminin oluşumu için hazırlıklar tüm hızıyla sürdürülmekteydi. Modernizm sürecinde dünya genelinde sanat, kültür ve avangard hareketler ideolojileri belirleyip, dönüştürücü sistemler önerirken ya da yaratmaya çalışırken, Türkiye’de bir kez daha kültürel dönüşümü sistem ve iktidarın kendisi belirleyecekti.

### **1.5. 1980’li Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat ve Politik Dönüşümler**

Nurdan Gürbilek “Vitrinde Yaşamak-1980’lerin Kültürel İklimi” kitabında *“Türkiye’de 1980’lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram “sözün bastırılması”ysa, ikincisi mutlaka “söz patlaması” olmalı. Çünkü 80’lerin ortasında Türkiye’de, neredeyse baskı döneminden çıktığı yanılsamasını doğuracak yaygınlıkta bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşandı.”<sup>128</sup>* demektedir. Türkiye’nin yakın siyasi ve toplumsal tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri olan 12 Eylül 1980 darbesiyle beraber sivil siyasetin devre dışı kalması, siyasetçiler ve geniş toplum kesimlerini siyasal yaşamda belirleyici aktörler olmaktan çıkarmış, askeri rejim, kendi baskıcı politikalarını oluşturduğu yeni kurumlarla topluma dayatmaya başlamıştır. Devletin üstünlüğüyle

---

<sup>127</sup>Antik, a.g.m. 2012

<sup>128</sup> Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak(1980’lerin Kültürel İklimi)**, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.21



beraber milli birlik ve beraberlik söyleminin her şeyin önüne geçtiği bu dönemde sadece siyaset değil, bilim ve sanat alanları da baskı ve denetim altına alınmıştır.<sup>129</sup>

*“Toplumun belli kesimleriyle birlikte kimi bilim adamları ve entelektüel çevreler bu söyleme destek vermiş, devleti yüceleştiren, toplumu ve hatta kültürü otoriter bir zihniyetle tektipleştirmeye, tekseslileştirmeye dönük politikaların oluşturulması sürecinde faal görev almışlardır. 1980'lerin ilk yarısı boyunca devam eden bu resmi ideoloji oluşturma çabalarına, söylemin doğası gereği bir taraftan laik-pozitivist (aydınlanmacı) diğer taraftan da muhafazakâr milliyetçi-maneviyatçı bir kesim damgasını vurmaya çalışmış, ilki 'Atatürkçülük' ikincisi ise genel olarak 'Türk-İslam Sentezi' şeklinde tezahür etmiştir.”<sup>130</sup>*

Ronald Reagan ve Margret Thatcher'ın dünya geneline yaydığı neoliberal politikalar sonrasında oluşan yeni dünya düzeni beraberinde yeni çatışmaları da getirdi, ancak bu yeni düzene uyum sağlayanlar ve karşı gelenler arasında uzlaşmayı sağlayacak bir ortamdan bahsedilmesi güçtür. Önceleri her ne kadar Postmodern söylem bu uzlaşmayı sağlayabilecek bir aracı gibi görülse de, aynı zamanda farklı kimliklerin sesinin çıkmasına olanak sağladığı için toplumsal bölünmeyi de meydana getirdi. Toplumu depolitizasyon girişimleriyle oluşturulan ortamda 1970'lerin siyaset algısı yerini başka bir duruma bırakmıştı, toplum bir yandan kimlikler üzerinden bölünerek yeni bir politik yapılanma sürecine girerken bir yandan da neoliberal politikaların oluşturduğu ortak paydada birleşiyordu: tüketim toplumu. “1981'de siyasal konuların açıkça tartışılmasının yasaklanması , kişi hak ve özgürlüklerinin sınırlandırılması sonucunda her türlü siyasal/toplumsal risk ve sorumluluktan uzak duran, tüketim ve iletişimi yeni bir ufuk, bir nefes alma alanı olarak gören bir genç kuşak yetişti.”<sup>131</sup> Bu yeni kuşak sonradan Özal kuşağı olarak adlandırılacaktı. Aynı anda hem metropollerdeki laik burjuvaziye hem de Anadolu'daki dindar iş adamlarına hitap etmeyi başararak

<sup>129</sup> Oktay Özel-Gökhan Çetinsaya, Toplum ve Bilim Dergisi Sayı:91 Kış 2001/2002 s.11

<sup>130</sup> Özel-Çetinsaya a.g.m. s.12

<sup>131</sup> Beral Madra 80'li YILLARDA TÜRKİYE'DE SANAT ÜRETİMİ, 2005, [http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com\\_content&view=article&id=51:80li-yillarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale](http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com_content&view=article&id=51:80li-yillarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale) 20.12.2011

1980'lerin ortalarında iktidara gelen Turgut Özal, Türkiye'de özelleştirme, çokuluslu şirketlerin piyasaya hakimiyeti, serbest pazar ve yabancı malların girişinin de önünü açan siyasetçidir. Tüketim pazarına yeni ürünler sunan yeni şirketlerin yoğunluğu, özel televizyonların açılmasıyla kaynak bolluğu bulan reklam sektörünün geçirdiği evrim, o zamana dek Türkiye'de bulunamayan veya görülemeyen birçok şeyin sıradan hale gelmesi, kısaca Türk ekonomisinde bir patlama yaşanıyordu.<sup>132</sup>

Askeri yönetimin üç yıllık sıkıyönetim sonrasında gelen Özal hükümeti ve ekonomisi, sıkıyönetim ardından gelen ilk sivil hükümettir. Bu hükümet döneminde neoliberal politikalarla tanışan ülkede, yeni bir sınıfı da oluşturacak olan genç kentli profesyonellerin ortaya çıkmasıyla birlikte kamusal yaşam büyük dönüşüme uğramıştır. Darbe sonrasında devrimci kadroların etkisizleştirilme girişimleriyle beraber, üniversitelerdeki sol oluşumlar da dağıtılmış, solcu üniversite liderlerinin çoğu hapse atılmıştır. Bu yeni dönüşüm ve depolitizasyon girişimleri eğitim kültürünü de köklü bir değişime uğratmış ve öğrencilerin finansal ağırlıklı olarak işletme, ekonomi veya pazarlama okumayı tercih ettikleri yeni bir dönem ve ekonomik toplumsal kültürü de beraberinde getirmiştir.

*“Başarı” yeniden en büyük değer olarak ortaya sürüldü., çok para kazanmak takdir edilir oldu. Kendi işini kurmak, evlenmek, ev sahibi olmak, araba ve ev eşyaları almak, tatile seyahate çıkmak ve finansal açıdan rahat olmak varoluşun ve arzunun çağdaş biçimi olarak gösteriliyordu. Televizyon reklamlarında "köşeyi dönen" aileler geçidi vardı. Mutluluk, satın alma ve kolaylıkla tüketme ölçeğinde değerlendiriliyordu. İşletme ya da ilgili başka bir alanda okullarını "başarıyla" bitiren gençler, yeni özelleşen medya şirketlerinde, sayıları giderek artan reklam ajanslarında, bankalarda çalışmaya başlıyorlardı. Kentlerdeki restoranlar, sinemalar, giyim mağazası zincirleri, barlar ve kafeler çoğalmıştı. Bu dönemde, İstanbul genişleyen bir yaşam tarzına hizmet verebilmek için kısa sürede yeniden yaratıldı.”<sup>133</sup>*

<sup>132</sup> Deniz Kandiyoti-Ayşe Saktanber, **Kültür Fragmanları, Türkiye’de Gündelik Hayat** “Yael Navaro-Yaşın, Kimlik Piyasası”, Metis Yayınları, İstanbul, 2003 s.231

<sup>133</sup> Kandiyoti- Saktanber (Yaşın) a.g.m. s.231

Türkiye’de neoliberal politikalar dahilinde yaşanmaya başlayan bu postmodern üretim ve kültür tarzı bir anlamda modernizmden kopuşu da beraberinde getiriyordu kimilerine göre fakat Avrupa geneline baktığımızda modernizm-postmodernizm arası geçişin Türkiye açısından da aynı olduğunu söylemek mümkün değildir. Coğrafyaya özgü değişken koşullara bağlı tarihsel uyumsuzlukların haricinde modernizmin bizde sanat alanındaki yansıması da Postmodern döneme geçiş sürecinde olduğu gibi belli başlı kopukluklardan meydana geliyor. Beral Madra bu durumu şöyle açıklıyor:

“Her şeyin sonu geldi duygusu Türkiye’de 80’den sonra yaşanmaya başladı. Modernden köktenci bir kopuş yaşandı mı sorusuna gelince, bunun yanıtı, Türkiye’de her yönüyle tamamlanmış bir modernizm yaşandıysa, bu modernizmle hesaplaşma da her yönüyle gerçekleşmiştir, yaşanmadıysa, hesaplaşma da tamamlanmamışlık içindedir, olmalıdır. Eğer Türkiye’de Modern sanat sürecinde, söz gelimi 1920’lerle 1950’ler arasında, Konstruktivizm, Dada ve Sürrealizm, gibi, evrensel yapıyı, toplumsal düzeni, bireyi ve bilinçaltını irdeleyen ve modernizmin belkemiği olan akımlar yaşanmamışsa, büyük ölçüde tinselliğe yatırım yapan dışavurumculuk ve toplumsal gerçekliğe yatırım yapan eğilimler yeğlenmişse, bu bir tamamlanmamışlık göstergesidir.”<sup>134</sup> Bu duruma göre, bizim için modernizmi Batı’yla aynı biçimde bir tarihsel şemaya oturtmamız mümkün değildir. Fakat modernizm sürecinin bazı yerlerinde meydana gelen bazı temasların, Batı takipçiliğinin tarihlerine ve dönemlerine baktığımızda 60’lı yıllar dışında büyük ölçüde devlet ve himaye sisteminin gereksinimleri doğrultusunda bunların gerçekleştiğini ya da bu sistemlere uyarlandıklarını görebiliriz.

Türkiye’de 1970’lerde resim sanatında başlayan politik eğilimli toplumsal eleştiri, 80’li yıllarda da Neş’e Erdok, Mehmet Güteryüz, Komet, Nur Koçak, İpek Duben, Özer Kabaş gibi ressamın eserlerinde de görülür. Bu ressamlardan sonra gelen kuşak, yani 1950-60 yıllarında doğanlarsa 80’li yıllarda toplumsaldan çok bireysel eğilimler göstermiştir. 80’lerin söz patlamaları olan, toplum tarafından tabu olarak sayılan, yasak olarak görülen bir çok olgu Hale Arpacıoğlu, Arzu Başaran, Murat Sinkil,

---

<sup>134</sup> Madra, a.g.m, 2005

Bedri Baykam, Fuat Acaroğlu gibi sanatçıların işlerine yeni bir eleştiri biçimiyle yansiyordu.<sup>135</sup> Arzu Başaran, Ayşegül Sönmez’le yaptığı bir röportajda bu bireysel eleştiriye şu şekilde açıklıyor:

*“Sönmez: 1980’li yıllarda toplumsal eleştirinin karşısına, siyaset dışında kalan, bireysel serüveni ortaya çıkaran, tabuları konu edinen bir üretim çıktı mı? Eğer çıktıysa bu üretimin ne kadar parçası olduğunuzu düşünüyorsunuz bugün? Başaran: Tabii bir miktar oldum. Bundan kaçmak, bundan bağımsız olmak mümkün mü? 1980’ler darbe sonrası yasaklarla dolu içe kapanan bir ülkede, uzun zaman normal bir siyasetin olmadığı yıllar... Benim öğrenciliğim de bu bir döneme denk geldi. Demokrasinin olmadığı, düşüncenin hapsedildiği yıllarda sanat da, olmayan siyasetin ve askeri yönetimin gölgesinde nasıl olabilirdi ki? Ancak, özellikle Almanya’da başlamış olan yeni dışavurumculuk o zamanın gençlerini gecikmeli de olsa etkiledi diye düşünüyorum. Evet, ben de böyle yasaklı geçen yıllar içinde bireysel olarak kendimi ifade etmeyi, dışavurumcu bir üsluba yakın durarak oluşturdum. Özgürlüğün olmaması, etrafta yaşananlar, beni gençliğin de etkisiyle biraz öfkeli, hırçın biraz da sert yaptı. Yaptığım sanat da bundan payını aldı sanırım.”<sup>136</sup>*

Türkiye’deki sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi dönüşümlerle beraber Türk sanatının 80’li yıllarda modernist söyleme getirdiği eleştiriye doğru analiz edebilmek için 80’li yıllarda global ölçekteki değişimleri de ortaya koymak gerekir. “Batı’da 1950’li ve 1960’lı yıllarda yaygın olarak 1980’lerde sürekli ilerleme fikrine odaklanmış ve sanatın kendi sorunları, kendi kendisi ile ilgili olmasını öngören Kantçı modernist söylemin yerini, geçmişle bağlarını koparamamış, şimdiki ön plana alan ve çoğulculuğa, farklılığa vurgu yapan postmodernizme bıraktığı görülür.”<sup>137</sup> Türkiye’de postmodernizmin sanattaki yansımalarının ise ancak 1980’li yıllarda belirgin biçimde

---

<sup>135</sup> Madra, a.g.m. 2005

<sup>136</sup> Ayşegül Sönmez, Arzu Başaran’la söyleşi (Maduniyet Halleri sergisi üzerine)  
<http://sanatatak.blogspot.com/2011/11/arzu-basaranla-soylesi-maduniyet.html> 17.12.2011

<sup>137</sup> İpek Düben-Esra Yıldız, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, .13

görüldüğünü söyleyebiliriz.. İngiltere’de Thatcher, Amerika’da Reagan’ın muhafazakar politikalarının hakim olduğu ulusal, dini ve manevi değerlerin öne çıktığı bu yıllarda aynı zamanda kültür özelleştirmesinin ve özel şirketlerin sanata müdahalesi ciddi anlamda başlamıştır. Seksenlerde ACT-UP, Art Workers Coalition gibi gruplar ve Krzysztof Wodiczko gibi sanatçılar 70’lerdeki tavırlarını devam ettirerek, çalışmalarıyla ve eylemleriyle tutucu, baskıcı ortama karşı seslerini duyurmaya çalışmışlardır. Modernizmin ilerlemeci, ütopyacı anlayışının iflasıyla beraber sanatçı, aydın rolü daha karamsar bir tutumdaydı artık. Geçmişin güç odaklarının ideoloji dayatmaları, endoktrinasyonları ve depolitizasyon girişimleri çözülmeye başlayıp eski yöntemleri artık geçersiz kalmış, sanatta eleştirelilik yeni kuramlarla beraber yeni biçimleri de beraberinde getirirken, iktidar, sermaye veya güç odakları da bu yeni duruma uyum sağlamak için farklı yollar izlemeye başlamışlardır. Roland Barthes, Michel Foucault,

Marshall McLuhan, Jean Paul Sartre gibi öncü teorisyenler yine bu süre içinde öldüler. “1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılması dünyada oluşacak dengelerin ve siyasi-ideolojik tavırların işaretlerini verirken, Türkiye de seksenlerde farklı bir havayı solumaya başlar.”<sup>138</sup> Etkileri çok uzun bir süre devam edecek olan 12 Eylül 1980 askeri darbesi, toplum ve dolayısıyla sanatçı üzerinde büyük bir baskıya sebep olurken, sendika, dernek ve üniversite yetkilerinin kısıtlandığı, sansürün ve basın üzerindeki, baskının arttırıldığı, yeni kültürel yapıların oluşmaya başladığı ve köyden kente göçün büyümesinin getirdiği yeni bir şehir altyapısıyla şekillenen bir ortamdan bahsetmek mümkün.<sup>139</sup>

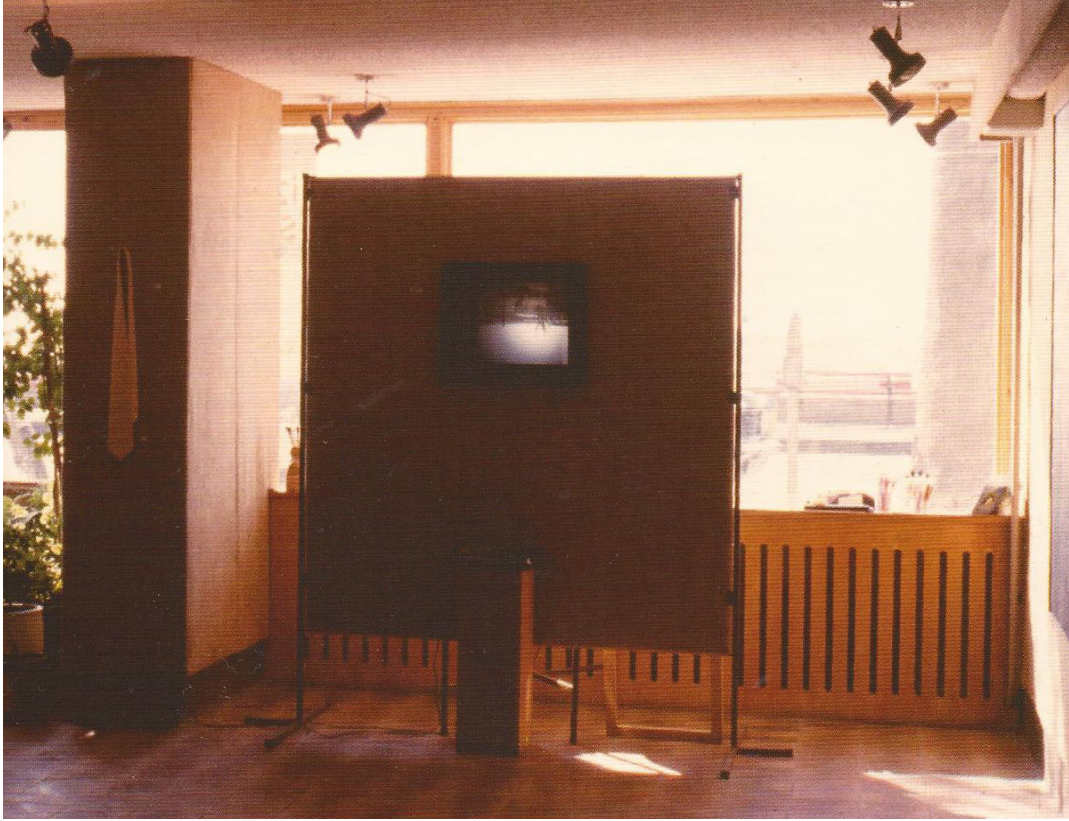
Ülkedeki askeri darbe sonrası oluşan baskı ortamı sanatçıların bu alanda(en azından doğrudan göstererek) fazla iş üretememesine sebep olmuştur. 1980’lerde malzemeye getirdiği yenilikler, kendine özgü eleştirel bir dil ve kendinden sonraki ve hatta kendi kuşağını da etkileyen sanatçılardan biri olarak Cengiz Çekil darbe döneminde politik eserler üreten sanatçılardan biridir. “Çekil’in geliştirdiği sanatsal ifade üzerinde de etkili olarak, onun politik bir duruş geliştirmesinde bir tür ayırıştırıcı görevi üstlenmiştir.” Sanatçı sol eğilimli olarak bilinmesiyle beraber, aynı dönemde

---

<sup>138</sup> Duben- Yıldız, a.g.e. , s.13-14

<sup>139</sup> Duben-Yıldız, a.g.e. s.14

figüratif olarak politik eserler üreten diğer sanatçılardan(ki bunlar genel olarak ressamlar oluyor) farklı bir noktadadır. Çekil'in eserlerindeki politik bilinç yansıması soyut bir alanda kendini gösterir. Paris'te 68 hareketlerinin olduğu dönemde bulunması Çekil'in sanat-politika yaklaşması açısından oldukça etkilemiştir. Necmi Sönmez'e göre; sanatçının 12 Eylül sonrası İzmir Galeri Aygıt'ta sergilediği Ters Görüntü isimli yerleştirme, toplumun darbeyle beraber alt üst olmasını simgeleyen bir işti. Dışarıya yerleştirilen kamera sokağın sesiyle beraber görüntüsünü ters olarak galerideki ekrana yansıtıyordu.



**Resim 64:** Cengiz Çekil-Ters Görüntü, 1980

Her türlü politik çalışmanın, düşünme-yorumlama gerektiren entelektüel çabanın yasaklandığı bu yıllarda uygulanan sokağa çıkma yasağı da hatırlanırsa, Çekil'in bu çalışmasına sokağın sesini katmasının taşıdığı metaforik anlatım daha da farklı bir



çerçeveye ulaşıyor. "Ters Görüntü" yerleştirmesini Türkiye'nin, Türk toplumunun 1980'de çekilmiş bir fotoğrafı olarak yorumlamak gerekir.<sup>140</sup> Sergilendiği dönemin şartları dolayısıyla pek ilgi görmeyen bir çalışma, yalnızca politik bir referansı değil, eleştirel, politik yanıt sal sanatın alışıldık görse lliğinin veya tarzının da de ğişiminin örneklerinden biridir aslında. Sanatçı 2004 yılında kaleme aldığı bir yazıda 1980'lerden önceki dönemde ürettikleri için (adeta "Ters Görüntü"yü de tanımlayan) şu açıklamayı yapmıştır:

*"Söz konusu zamanlarda, plastik sanatlar alanında bazı sanatçılar, özellikle bazı ressam lar toplumcu-gerçekçi temalarla ilgileniyorlardı ve bu çok etkindi. Onlarla aynı görüşleri ve duyguları taşıyordum. Onları reddetmiyordum. Ancak onların imgeyi üretme tarzlarına karşı bir itirazım vardı. Kitle iletişim araçlarının, örne ğin gazetelerin bir imge yoğunluğu vasıtasıyla toplumsal yaşamı yaygın bir şekilde yansıttığı böyle bir ortamda toplumcu-gerçekçi resimlerin etkin olamayacağını öne sürüyordum. İmgenin güçlü olduğu dönem, yoğun üretilmedi ği dönemdir. O dönemde de imge, üretimdeki yoğunluk nedeniyle kendi gücünü kaybetmişti."*<sup>141</sup>

Bu yıllardaki genel sanat eğilimine baktığımızda, Çekil'in de söyledi ği gibi sanat yapıtının imgeden uzaklaşp kavramsal bir yoğunluk kazandığını görebiliriz. Bu durum Çekil'in belirtti ği gibi 70'lerin sanatında figür ve imgenin yoğun olarak kullanılması, bunların eleştirel etkinliklerini kaybetmeleri ve sanatçıların başka alternatiflere yönelmeleri olarak çözümlenebilmesinin yanı sıra, aynı zamanda 80 darbesinin getirdi ği baskı ortamında sanat ve siyaset ilişkisinin 70'li yıllardaki gibi olamayacağı ve dünya genelindeki kavramsal sanat eğilimlerini de göz önünde bulundurmak gerekiyor.

### **1.5.1. Dönemsel Toplu Sergiler**

Türkiye'de 1980'li yıllarda genel anlamda sanat eğilimini görmek için o yıllardaki bazı toplu sergileri inceleyerek başlamak doğru olacaktır. A B C D sergileri,

<sup>140</sup> Nemci Sönmez, **Bir Tanık – Cengiz Çekil**, YKY, İstanbul, 2008, s.60

<sup>141</sup> Sönmez, a.g.e., s.61

Yeni Eğilimler Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri ve Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri Türkiye’de 80’li yıllarda sanat ortamında belirleyici bir rol üstlenmiş, kendinden sonraki benzer etkinlik ve sergileri de etkilemiş ve Türkiye sanat ortamındaki değişikliklerin habercisi olmuştur.

Devletin plastik sanatlar alanında üretim yapan sanatçıları destekleyici herhangi bir girişiminin bulunmaması ve 1970’lerin sonlarına doğru sanatın bir yatırım aracı ve ticari bir unsur haline gelmesinin, sanatçıların yenilikçi ve özgün sanat eseri üretimine engel olduğu görülüyordu.

Bu fikirle yola çıkan ve hem bu durumu sorgulamak hem de özgün sanat yapıtı üretmek amacıyla düzenlenen Yeni Eğilimler Sergisi ilk olarak 1977 yılında İstanbul Sanat Bayramı kapsamında gerçekleştirilmiştir. Düzenlendiği ilk sene yoğun bir politik süreçten geçen ülkede devrimci görüşlerin hakim olması ,Akademi içerisinde bir grup öğrencinin sergiyi yeterince devrimci olmadığı gerekçesiyle eleştirilmesi o dönemin sanat anlayışı ve eğitim kurumları içerisindeki baskın politik eğilimler hakkında fikir verebilir.

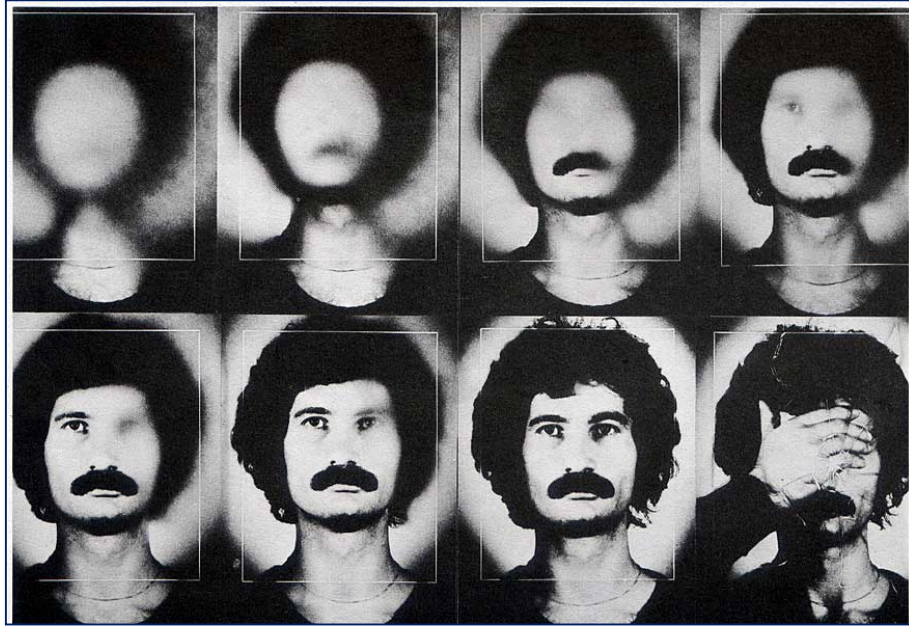
Aynı yıllarda sanat çevrelerinde Akademi’nin içine kapanıklığı ve tutuculuğu tartışılırken, bu serginin düzenlenmesi, sanatı Akademi’nin dışında da yaygınlaştırmak ve halkla buluşturmak amacıyla yapılmış ve bu durum Türkiye’de çağdaş sanatın dinamiklerinde de belirleyici etkenlerden biri olmuştur.<sup>142</sup> 1977’den sonra İstanbul Sanat Bayramı kapsamında birçok defa düzenlenen Yeni Eğilimler sergisinde ödül alan eserlere bakıldığında büyük çoğunluğunun geleneksel resim ya da heykel değil, yerleştirme ve kavramsal sanat yapıtlarına verildiği görülür. Bu durum o yıllarda çok revaçta olan tuval resmi mi enstalasyon mu tartışmalarını başlatacağı gibi, yeni bir estetiğe ve disiplinlerarası bir sanat anlayışına doğru eğilimlere de etki edecek dolayısıyla Türkiye’de sanatın eleştirel yapısında da bir değişime yol açacaktır.

---

<sup>142</sup> Burcu pelvanoğlu, Başlangıcından Yirmi Yıl Sonra Yeni Eğilimler Sergileri’ne Bakış <http://www.sanalmuze.org/paneller/> 28.04.2011



**Resim 65:** III. İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergisi, 1981



**Resim 66:** Ahmet Öner Gezgin,-Adsız, 1979

*“Yeni Eğilimler Sergileri ile ön plana çıkan bir grup sanatçının, çağdaş sanat alanındaki yeni arayışların öncüleri olarak etkinliklerini sürdürdükleri de yadsınamaz bir gerçektir. 1980 yılı itibariyle düzenlenen “Günümüz Sanatçıları İstanbul” Sergileri*

1984-1988 yılları arasında 5 kez düzenlenen “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” Sergileri, 1989-1992 yılları arasında düzenlenen ve küratörlü sergilerin ilk örneklerinden olan “10 Sanatçı 10 İş: **A-B-C-D**” **Sergileri**, 1986-1992 yılları arasında düzenlenen “Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali” ve 1987 yılı itibariyle düzenlenen “Uluslararası İstanbul Bienali”ni, Yeni Eğilimler Sergisi’nin örnek oluşturduğu etkinlikler arasında saymak mümkündür.”<sup>143</sup>

İlki 20 Haziran 1984 yılında AKM sergi salonunda düzenlenen “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergisi de Yeni Eğilimler gibi sanat çevrelerinde tartışmalara yol açmıştır. “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri’nin en çok tartışılan yönü de, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri’nin aksine, sergilerde yer alacak eserlerin ve sanatçıların bir seçici kurul ile belirlenmemesi, sanatçıların kendi aralarında görüşerek sanatçıları ve eserlerini seçmeleri olmuştur. Sergilerin eleştirildiği bir başka yön ise, tıpkı Yeni Eğilimler Sergileri’nin adında bulunan “yeni” kavramı gibi, sergi adındaki “öncü” kavramı olmuştur. Aslında sergiyi düzenleyen sanatçılar arasında yer alan Yusuf Taktak’ın belirttiğine göre, “öncü” kavramının sergiye isim olmasının nedeni, bu isimle bir tavır koyma isteğinden kaynaklanmaktadır.”<sup>144</sup> Ortaya konan bu tavır da alışlagelmişin ötesine geçmek, onaylanmış ve kabul edilmiş yapıtların kolay beğeninin ötesinde var olan yaratıcılığı ortaya koymaktır.<sup>145</sup>

1984-88 yılları arasında 4 kez düzenlenmiş olan sergi; Batı’da yeni bir estetik ve anlayışa yönelen sanatın Türkiye’de 1980’li yıllarda geleneksel sanat anlayışının dışına henüz yeni yeni çıkmaya başlaması ve Yeni eğilimler sergileriyle beraber tuval resmi ya da klasik heykel dışında da sanat üretimi yapılabilmesini amaçlamıştır. 1980’lerin sonundan 1990’ların başına kadarki süreçte sanat ortamının yeni dinamiklerini bünyesinde toplayan bir etkinlik olan A, B, C, D Sergileri küratörlü ve sponsorlu sergilerin ilk örneklerinden birini oluşturması yanı sıra aynı zamanda bir sanatçı

---

<sup>143</sup> Burcu Pelvanoğlu, **Başlangıcından Yirmi Yıl Sonra Yeni Eğilimler Sergileri’ne Bakış**, Eczacıbaşı Sanal Müzesi. <http://www.sanalmuze.org/paneller/index06.htm>. 28.04.2011

<sup>144</sup> Burcu Pelvanoğlu, **Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri**, Eczacıbaşı Sanal Müzesi. <http://www.sanalmuze.org/paneller/index06.htm> 30.04.2011

<sup>145</sup> Ali Akay, **Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar**, <http://www.sanalmuze.org/paneller/mtskm/34dhs.htm> 29.04.2011

inisiyatifi ruhuyla düzenlenmiş olmaları bakımından da 1980’lerde değişen paradigmaları özetler niteliktedir. A, B, C, D Sergileri, katılan sanatçılar açısından değerlendirildiğinde de, bu sergilerin 1984-1988 yılları arasında açılan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri’nin devamı niteliğinde olduğunu görmek mümkündür.<sup>146</sup> 0 Sanatçı 10 İş: C Sergisi’nin küratörü Beral Madra da sanatçıların ortak yönünü şu şekilde değerlendirmiştir.: “Her sergide sanatçı sayısı değişebilir (A Sergisi 10 B Sergisi 8 sanatçı), ama onları bir araya getiren ortak özelliklerin değişmesi değil, gelişmesi söz konusudur. Nedir, bu ortak özellikler? Bu sanatçılar, sanat pazarını, izleyicinin göz zevkini doyuracak “tek ve eşsiz” eserler üretmiyor; yapıtlarını daha önce yaptıkları yapıtlarla sürekli ilişki içinde ürettikleri için, onların geçmişine ve geleceğine sahip çıkıyorlar.

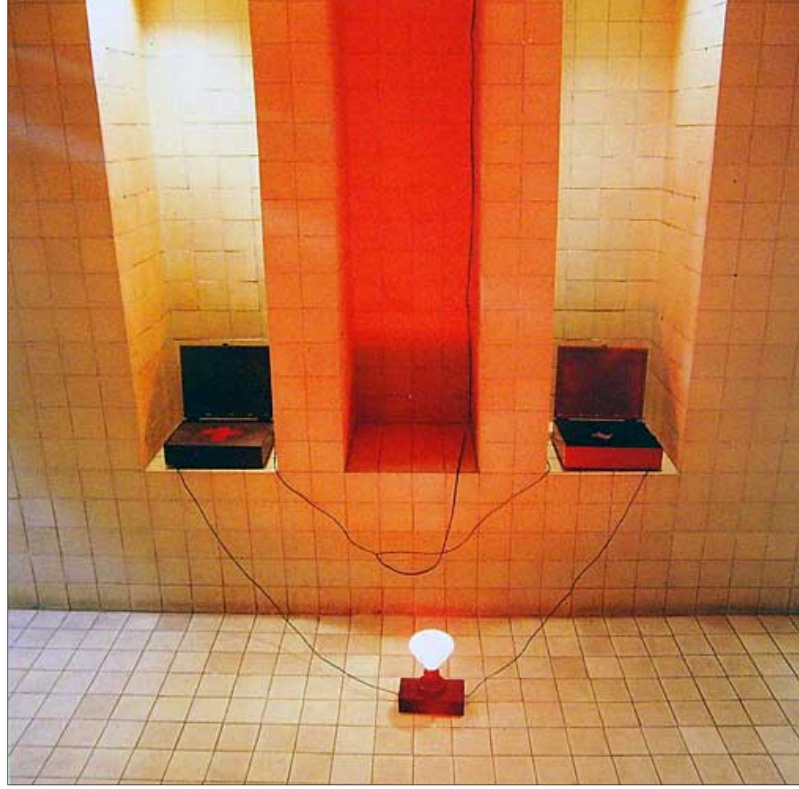
Teknolojik gelişmelerin iletişim araçları ve bilgisayar egemenliğinin karşısında sanatçının seçeneğinin düşünce üretmek olduğunu biliyor ve bundan böyle bu sistemlerle yaşamak zorunda olan toplumsal ve bireysel yapıya, artık geleneksel ve modern resim ve heykelin yanıt veremeyeceğini anlatıyorlar. Sanatlarında ve düşüncelerinde gerekli olan devrimleri yapmak ve yapıtın oluşumunu sürekli denetlemek istiyorlar. Bu sanatçılar hem bireysel hem de birlikte olmanın değerini biliyor, bu birlikteliği düşünce düzeyinde sağlıyorlar. Bu sanatçılar yaşam ve sanat arasındaki sınırda üretiyorlar ve toplumun sanatlarına önyargılı bakışını ve yakıştırmalarını silkelemek için, yaşamları boyunca sürdürecekleri bir stratejiyi paylaşıyorlar.”<sup>147</sup> Bu dönemdeki işlere ve toplu sergilerdeki eğilimlere baktığımızda Türkiye’de 70’lerde başlayan kavramsal temelli deneysel çalışmaların arttığını ve, sanatta artık sadece mimesis ve anlatımcı bir yapılanmanın değil aynı zamanda bu yenilikçi işlerde de görebildiğimiz yadsıma ve düşünselliğin de kabul görmeye başladığını söylemek mümkündür.

---

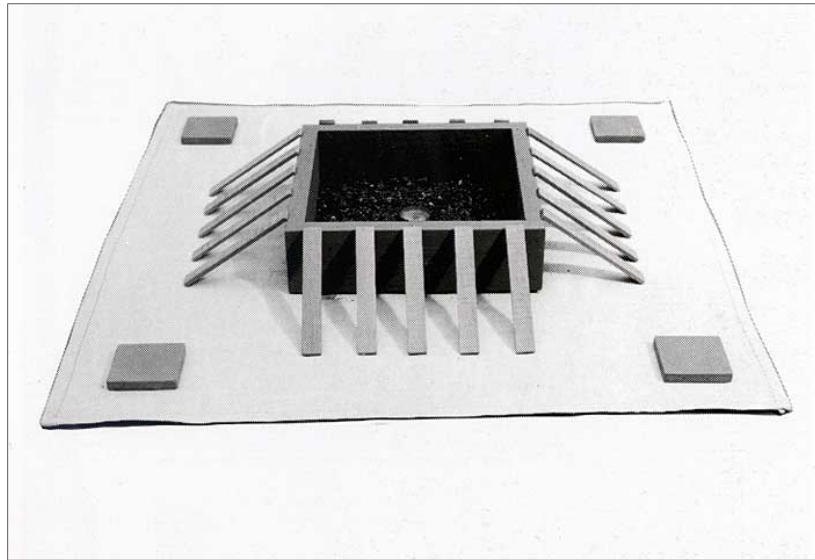
<sup>146</sup> Burcu Pelvanoğlu, **Sürelî Sergiler - Yeni Açılımlar: A, B, C, D**

**Sergileri**[http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu\\_6.htm](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm) 02.05.2011

<sup>147</sup> Beral MADRA, “Binalın Gerçekleşmesini Sağlayanlar Sanatçıya Güvenmiyor da Laf Ebeleri mi Güveniyor?”, Vizyon, 1989, s.73. akt. Pelvanoğlu a.g.m. 02.05.2011



**Resim 67:** Canan Beykal, Transformatörler, 1993 10 Sanatçı 10 İş:D Sergisi.



**Resim 68:** Cengiz Çekil, Fani Bir Anıt No:2, 1990 Karışık Gereç, 8 Sanatçı 8 İş:B Sergisi.



İstanbul Bienallerinin öncüsü olarak kabul edilen ve kendinden sonraki benzer birçok sergiyi etkileyen İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen Yeni Eğilimler sergileri ve benzeri sergiler aynı zamanda başta Akademi öğrencileri olmak üzere o dönemde bir çok genç sanatçıyı da etkilemiş ve deneysel sanat çalışmaları konusunda ilham verici olmuştur.

### **1.5.2. Deneysel Sanat Hareketleri ve Akademi**

Yenilikçi sergilerle beraber belki de 80'lerin ruhunu en iyi tanımlayabilecek olan akademili gençler arasındaki yaygın deneysel sanat hareketleri, 80'li yılların ortalarından itibaren etkin olmuştur. 1968 Reformuyla birlikte daha demokratik ve özgür bir yapıya kavuşan akademi, 1971 ve 1980 darbeleri sonrasında Mimar Sinan Üniversitesi adını alır ve devlete bağlanarak özerkliğini yitirir. 12 Eylül sonrası daha resmi bir yapıya bürünen akademide yeni eğilimler gibi, özünde gelenekselliğe bir karşıtlık barındıran avangard hareketler bir çelişki oluşturmaya başlamış ve akademi içerisinde yapılamaz hale gelmiştir.<sup>148</sup> Her ne kadar bu resmi durum akademideki özgür ve özerk ortamı etkilemişse de, 80'lerin ortalarından itibaren akademili gençler arasındaki deneysel sanat hareketleri artmıştır. “Grup oluşturma karakteristiğine Türkiye ve Akademi perspektifinden baktığımızda, 70'lerdeki eski tarz dikey örgütlenme girişimleri başarılı olamamıştır. 80'lerin ortalarından itibaren eski 68 kuşağı'ndan oluşan bir grubun liderliğine soyunduğu Yeşil Parti ve Radikal hareket, partileşme girişimlerinde liderlere ve onların örgütlenme biçimine inancını yitirmiş 80 kuşağından zemin bulamadılar.

Kısacası 80 kuşağı, karşımıza ideallerle yüklenip, ideallere küsen, ağabeyini kaybedip lidersizleşen, alternatif hareketler içinde kimlik arayan, yaşadığı dönemler arasında değişen ideallere, politikalara, ahlaki değerlere, yaşam biçimlerine tanık olan dostluk, aşk, özveri, erdem v.b. kavramların değişimine karşı dengesini yitiren bir ara

---

<sup>148</sup> Solmaz Bunulday, **1975-2005 arası türkiye sanat üretiminde toplu sergiler ve kavramsallaştırma**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008, s.52

kuşak olmuştur.”<sup>149</sup> Türkiye’de sanat gruplarına baktığımızda, hepsinin yaşadığı dönemlerin politik etkilerini yansıttıklarını görebiliriz. 80’li yıllar da örgütlenme açısından boşlukta kalmış bir dönem olarak lidersizliğin, siyasi alanda merkez iktidar bir söylemin olmadığı bir dönemdir. Caner Karavit o dönem Akademi’deki gençlerin deneysel sanat hareketlerine yönelmesini şu şekilde anlatıyor:

“Otoritenin sertliği yanında, şüphe ve güvensizlik üzerine kurulu yönetme biçimi de toplumun birbirine olan şüpheciliğini ve güvensizliğini arttırmıştı. Üniversiteyle ilk tanışmamız da şüphecilikle ve kuşkuculukla idi. En yakın arkadaşın bile "muhibir" olduğuna dair şüpheler artık doğal bir paranoya haline gelmişti. Aslında 80 'lerdeki yönetimin toplumdaki duyduğu şüpheciliğin bugüne yansımaları güvenlik adına yapılan sivil kılıklı şüphecilik terörüdür. Bunların sonucunda: "birbirine güvensizlik ve şüphe toplumsal dokumuza işlemiştir"<sup>150</sup> Devrim Erbil 80 darbesi ve sonrasında cuntanın insanları muhibirliğe yönlendirme girişimleri sonucunda, sırf birine kızgın olduğu için bile yapabildiğini, ve her ispiyon sonrasında muhibirin kimliği açıklanmadan insanların göz altına alındığından bahseder.<sup>151</sup> Böyle bir güvensizlik ve kuşku ortamında, deneysel bir sanat hareketi olarak sokaklarda sessiz performanslar ve pantomim belki de ironik biçimde dönemin ortamına denk düşüyordu.

Düşünce şekli sanat eylemlerine açık olsa da uygulamanın biçimi konusunda alternatif eğilimlere ihtiyaç vardı. Söz söyleyememenin, susmak zorunda kalmanın sonucunda; düşüncenin, politikanın ifadesi için daha korunaklı ve içe kapalı bir uygulama olması nedeniyle her şey sahneyi gösteriyordu. Fakat gerçek yerine yapay olanı izleyiciye dayatıp onu sadece edilgen yapan klasik tiyatrodan bu konuda bir şeyler beklemek pek mümkün değildi. Peki izleyiciyi bu katarsisten kurtarmak ve onu etken konuma da getirmek için ne yapılabilirdi. Dinamik ve sürekli değişken gündem içerisinde klasik tiyatronun içerdiği eğlendirici öğeler çok süratle yıpranıp, aşınıyordu. Türlü toplumsal çatışmalardan, ara rejimlerden yorulmuş ve gerilmiş izleyici ise; dikkatini sahneye yöneltemeyen , izlediği noktada eğreti duran bir kaçaktır. Klasik

<sup>149</sup> Caner Karavit, “Akadeğilmi” Oditoryum, 18.04.2002

<sup>150</sup> Dündar, a.g.m. s.15’den akt. Caner Karavit

<sup>151</sup> Devrim Erbil, KOÜ GSF, Panel. 9.05.2012

tiyatrodaki Katarsis' in (ruhsal arınma'nın) yani kahramanla özdeşleşmenin terkedilmesi gerekiyordu. Aynı tarihlerde Akademi'deki bir gurubun elinde dolaşmaya başlayan Bertolt Brecht'in "sinema ve epik tiyatro estetiği" bir alternatif uygulama metodu olarak yol gösterici olmuştu. Öğrencilerin içlerinde biriken dinamiğe klasik bir sahne ve oyun anlayışının yetmeyeceği ortadaydı ve sahne ve izleyici arasında yeni bir bağlantı kurma fikri Brecht ve deneysel tiyatroyla uyuşmaktaydı. İzleyiciyi edilgen olduğu klasik tiyatrodan deneysel tiyatroya çekmenin yolu yine Brecht'ten geçiyordu: "...ilke özdeşleşme yerine yabancılaştırmayı getirmektir".<sup>152</sup> Brecht nasıl ki Almanya'nın politik ve toplumsal çöküntü yıllarında epik tiyatroyu öne sürerek, o yılların ve ortamın olanaklılığı çerçevesinde hareket ettiyse, Akademili öğrenciler de Türkiye'nin benzer döneminde aynı yöntemi uygun bulmuşlardı.

Bu yeni tiyatro anlayışı; izleyiciye "al işte sana dünya, bakalım ne yapacaksın" deyip dünyayı kendisine buyur edecekti.

Deneme tiyatrosu, izleyicisini sahneye sadece buyur etmiyor, oyun sürecine etkili bir müdahale oluşturacak kararlar da bekliyordu. Deneysel sanat çalışmalarının uygulama mekânları ise kentin ta kendisiydi. 80'lerin ortalarından itibaren daha önceleri korunaklı konumu nedeniyle tercih edilen klasik sahne uygulamaları terk edilerek dış mekânlarda çalışmalar başladı. Dış mekândaki çalışmalar performans, happening olarak gerçekleşirken kent dokusunun yanında arazi dokusu üzerinde de biçimlendirme, yerleştirme etkinlikleri gerçekleştirildi."<sup>153</sup>

Akademi'den üniversiteye geçiş sürecinde yani 1980-90 yılları arasında Akademi öğrencileri arasında pek çok deneysel sanat hareketi ve grubu çıkmıştır. Akadeğilmi grubunun temelini oluşturduğu bu yapılanma ve eğilimlere paralel olarak farklı dallardaki sanat öğrencileri özellikle 80'li yılların ortalarından itibaren kısa ömürlü gruplarla bir çok sanat eylemi gerçekleştirmiştir. Bu gruplar ve eylemlerinden bazıları şunlardı:

---

<sup>152</sup> Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1990, S.84'den akt. Caner Karavit.

<sup>153</sup> Karavit, a.g.m. 2002

1980-90 YILLARI ARASINDA AKADEMİDE GERÇEKLEŞTİRİLEN BAZI ETKİNLİKLER:

"DIALOG" Performans ( 1983-Kazancı Yokuşu/Istanbul )

Malzemeler: At kafatası, uyku tulumu

Uygulama ve tasarım: Caner Karavit, Erkmn Senan Şafak Tavkul, Ömer Güney

Gecenin geç bir saatinde karşı apartman sakinlerine değişik ışık ve kostümlerle yapılan sürpriz performans . Büyük bir pencereden gerçekleştirilen performansta ilginç görüntüler oluştu.

"SOKAK SERGİSİ" Performans (1985-Şahkulu Sokak / İstanbul)

malzemeler: kağıt üzerine yağlı boya

Uygulama ve tasarım: Caner Karavit, Ömer Güney, Tuncay Akgün, Aziz Öz, Ramize Erer

Proje İstanbul'un kendine has yerel dokusunun özelliklerini taşıyan dar sokaklarından birinde, Şahkulu sokakta gerçekleştirildi. Sokağın Pera olarak adlandırılan eski dönemlerinde Ceneviz topluluğunun yerleştiği ve tipik Akdeniz insanın günlük yaşamından kesintiler gösteren bir bölge içersinde olması sokağa başka bir özellik kazandırıyor. Bu proje için yapılan resimler evlerin arasındaki çamaşır iplerine asıldı ve "Yeni Eğilimler Sergisi"nde bir çamaşır sepetinde sergilendi.

"YÜZEN SERGİ" Happening ( 1985-Istanbul I Yüksek Kaldırım , M.S.Ü. Rıhtımı )

Malzemeler: Strafor, kağıt üzeri yağlı boya, strafor üzerine akrilik

Uygulama ve tasarım: Caner Karavit, Ömer Güney, Serdar Akkaya, Çağlayan Yılmaz

Rıhtımdan Boğaza yüzdürülen resim - heykel sergisi öncesi adeta ritüel ( törensi ) bir yapı taşıyan hazırlığının ve sergilenişinin görüntüleri.

'KIRIK KAP' performans (1987-Emlak Bank sanat galerisi/İstanbul)

Uygulama: Kadir Demir

Malzemeler: Seramik kap ve kacaklar

Seramik sanatçısı Kadir Demir sanat galerilerine, sanat eleştirmenlerine yani sanat ortamındaki ilişkilere, tepkisel bir hareket olarak, ilk kişisel sergisinde kü sırlarından oluşan 24 tane stoneware ( tornada çekilmiş) seramiğini sanat galerisinde bulunan kişilere bu eserlere sahip olsunlar diye bir çekiç ile kırarak dağıttı.

Yaptığı bu tepki için, bazıları sergi açılışı ile aynı gün İstanbul Üniversitesi'ndeki, 12 Eylül'den sonraki ilk eylemle ilişkisini kurdu, bazıları bunun dadaist bir eylem olduğunu, bazıları galeri yöneticisine kızdığı için yaptığına dair ilişkiler kurdular. Oysa ki, Kadir Demir gençlik yıllarının tepkisel özelliklerini bu sergi ile gerçekleştirdi.

"DALYAN HEYKEL SERGİSİ " Arazi sanatı (1987-Dalyan / Köyceğiz)

Malzemeler : Kumsaldaki atıklar

Uygulama ve tasarım : Caner Karavit, Ömer Güney, Kağan Güner

İztuzu mevkiinde doğayı korumak amaçlı yapılan Türkiye'deki ilk yeşil eylemdeki açlık grevi sırasında kumsaldan toplanan atık malzemelerle yapılan sergi.

'ÇARMIH' performans (1988- M.S.Ü./İstanbul)

Uygulama ve tasarım: Hakan Gürsoytrak, Ömer Güney, Orhan Yenihayat, Erkmen Senan, Metin Akkaya, Serdar Günbilen, Taner Güven

Malzemeler: Ahşap haç, yangın hortumları, kumaş çeşitli kostümler.

Okulun çeşitli mekanları dolaşarak resim bölümü öğrencilerince gerçekleştirilen performansta Hz. İsa'nın çarmıhı taşınması temsil edildi.

"SAKA PROJESİ / SU MASALI " Performans (1989-Belgrad Ormanları / Yerebatan Sarayı)

Malzemeler: Seramik kap, su borusu, sünger, uzun bağırsaklar, can simidi v.s.

Uygulama ve tasarım : Barbar't (Türkiye) ve Ekg (İsviçre) grupları

Osmanlı döneminde küplerle su taşıyan adam, İstanbul'un susuz bir yazında bu projeye kaynak oldu. Belgrad Ormanları'ndan doldurulan su Bizans ve Osmanlı döneminde

kullanılan su hattını takiben Yerebatan Sarayına kadar 35 km. yürünerek taşındı ve Yerebatan Sarayı'ndaki deneysel müzik (su borusu ve klarnet) ve dans gösterisinden sonra buraya taşınan su boşaltıldı. Su, Belgrad Ormanlarından grup elemanlarınca hayvan bağırsağı, seramik kap, sünger, can simidi, bardak, musluklu su borusu, kamış gibi malzemelerle taşındı.

'AYASOFYA' performans (1990-Ayasofya / İstanbul)

Uygulama: Asaf Zeki Yüksel

M.S.Ü. öğrencilerinden A. Z. Yüksel tarafından gerçekleştirilen performans Ayasofya'nın en kalabalık turist kitlesinin olduğu saatlerde izinsiz olarak gerçekleştirildi. Yüksel, Ayasofya'nın balkonuna çıkarak turistlerin şaşkın bakışları arasında soyundu. Daha sonra üzerine kırmızı boya dökerek kendisini iki sütun arasına iplerle bağlamış olarak bir müddet sergiledi. Performansını tamamlayan Asaf Zeki Yüksel yine turistlerin şaşkın bakışları arasında giyinerek Ayasofya'dan uzaklaştı.

"YABANCI" Performans (1990-Zürih)

Malzemeler: Kırmızı elbise, pat, sprey, ses kayıtcihazı

Kırmızılar giyinmiş ve boyanmış bir 'yabancı'nın Zürih merkezindeki iki saatlik gezintisi sırasındaki yabancılaşması ve insanların tepkilerinin izlenimleri.

"TAHTAREVALLI " Happening (1990-Kunsthau / Oerlikon)

Malzemeler: Tahterevalli, boyalar, kağıt zemin, sünger

Uygulama ve tasarım: Caner Karavit, Kemal Can, Asaf Zeki Yüksel, Yılmaz Arslantürk

Aracı-yaptırım ilişkisiyle bir sanat nesnesinin oluşumu görüntüleniyor.

" POŞET " Performans (1990-Performans / Zürih)

Malzemeler: Migros arabası , poşet

Sanatçılar: Caner Karavit, Asaf Zeki Yüksel



Yaşamda her şeyin poşetlenip doğallığını ve ruhunu yitirilmesine tepki. (özellikle İsviçre'de ağaçların bile , kuşlar meyvelerini yemesin diye poşetlenmesi konu kaynağı oldu). Çıplak bir insanın poşetlenip Migros arabası içinde Zürich merkezinde ve Migros'ta iki saatlik gezintisinin ve insanların tepkilerinin izlenimleri.

" İLETİŞİMSİZLİK " Performans (1990-Kunsthaus / Oerlikon)

Malzemeler : Havai Fişeği, klarnet ve su borusu, müzik Aletleri ışık ve ses düzeni

Uygulama ve tasarım: Barbar't(Türkiye) ve Ekg (İsviçre)

Yaşamda gittikçe bir iletişimsizlik sarıyor çevremizi, Türk-İsviçreli sanatçıların çalışmaları sırasında da bu kendini dil, kültür , davranış biçimi, düşünce iletişimsizliği olarak ortaya çıkıyor.

AKARSU ÜZERİNDE YERLEŞTİRME (1990-Wetzikon / İsviçre)

Malzemeler: Renkli taşlar, çubuklar, ipler, renkli strafolar

Uygulama ve tasarım : Caner Karavit

Wetzikon'da bir akarsu üzerinde farklı mekan anlayışıyla gerçekleştirilen 3 boyutlu sergi.

"HERMAFRODİT" PROJESİ Düzenleme (1990-Wetzikon / İsviçre )

Malzemeler: Metal heykel, havai fişekleri ve roketler

Sanatçılar: Caner Karavit, Kemal Can, Werner Casty

Mitoloji' den esinlenerek Wetzikon'da bir gölcük üzerinde gerçekleştirilen performans: "Efsane Bodrum yakınında BARDAKÇI olarak bilinen bir zamanlar SALMAKİS denilen bir su kaynağında geçer . Bu cennet gibi güzel gölde SALMAKİS adlı su perisi yaşarmış. Salmakis bu gölde yüzer yıkanır, göle bakarak saçlarını tararmış. Bir çiçek toplarken su kenarında güzel bir delikanlı görmüş. Bu delikanlı, Hermes ve Afrodite'nin yeryüzüne gezmeye çıkan 15 yaşındaki oğlu HERMAPHRODITOS' muş. Körpe delikanlıyı gören Salmakis'in gönlü harlanmış, yanına varıp: 'ne mutlu sana varan kıza, nice zevkler tadacaktır, evlenmedinse gel birbirimize varalım, evliysen de sevişelim şurada , duyacağımız hırsızlama bir zevk olsun' demiş , demiş ama çekingen

genç utançla kızarıp, itelemiş su perisini. Peri kızı içi burkularak kaçmış çalılıklara, delikanlı da yalnızlığı fırsat bilip çırılçıplak dalmış göle. Bunu gören peri kızı: 'artık benimsin' diyerek çıplak ve parlak vücudu ile dalar göle ve sarıp kavrar delikanlıyı, bir yandan da tanrılara yalvarır: 'Yalvarırım, birbirimize kavuşturun bizi'. Tanrılar da kabul eder bu dileği, öyle ki bir gövdede hem erkek hem dişi olurlar. İşte batıda çift cinsiyet organına sahip canlı anlamına gelen 'Hermafrodit' bu efsaneden gelir".

## 1980 VE 1990 YILLARI ARASINDA AKADEMİ VE ÜNİVERSİTEDE KURULAN DENEYSEL SANAT GRUPLARI

### AKADEĞİLMİ GRUBU

Kuruluşu: 1983 Dağılışı: (Belirsiz)

Grup elemanları: Erkmen Senan, Bekir Akbulut, Şafak Tavkul, Ömer Güney, Mustafa Pancar, Tuncay Akgün, Caner Karavit, Manuel Çıtak, Güneri İçoğlu.

Çalışmaları: 1983'den itibaren absürt tiyatro, deneysel sahne projelerine çalışan, dış ve iç mekanlarda kostümlü performanslar sergileyen grubun elemanları Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakülte'sinin farklı alanlardaki öğrencilerinden oluştu. Grup daha sonra oluşacak bazı grupların ve çalışmalarının temelini oluşturdu.

### MİM TİYATROSU (MİMYATÜR)

Kuruluşu: 1984 Dağılışı: 1986

Grup elemanları: Ercan Diler, Hakan Yarkın, Yılmaz Aslantürk, Caner Karavit, Ömer Güney, Zeynep Ayan, Orhan Yenihayat.

Çalışmaları: Grubun temelini Akadeğilmi grubu ve çalışmaları oluşturmuştur. Absürt tiyatro, deneysel sahne, performans çalışmaları ve performansları ardından pantomime yönelen grubun birkaç elemanı Akademi'nin birinci kuşak pantomimcilerinden Oktay Anılanmert'in yönetiminde çalışmalarına başladı. Grup, çalışmalarının ardından Sanat Bayram'ı kapsamında MSÜ Oditoryumu'nda, Fransız Kültür Merkezi'nde, İtalyan Kültür Merkezi'nde, Bursa Festivali'nde, Bursa Sanat Etkinlikleri (BUSE) sahnesinde birçok oyun sergiledi. Grup elemanları, yine Oktay Anılanmert yönetiminde üniversitede kulüp bazında üçüncü kuşak pantomim grubu oluşturma çalışmalarına da katıldı. Grup, üç kişinin profesyonel bir ekip oluşturmak için gruptan ayrılması üzerine 1986'da dağıldı.

## FOSSEPTİK GRUBU

Kuruluşu: 1985 Dağılışı: 1986

Grup elemanları: Caner Karavit, Ömer Güney, Serdar Akkaya, Çağlayan Yalçın.

Çalışmaları: Aksiyon resim, performans ve happening çalışmaları yapmak üzere bir araya gelen resim ve grafik bölümü öğrencilerinin oluşturduğu bir gruptur. Grup aksiyon resim ve yüzen sergi çalışmalarını gerçekleştirdikten sonra dağıldı.

## DOĞA KORUMACILARI

Kuruluşu ve dağılışı: 1987

Grup elemanları: Kağan Güner, Caner Karavit, Ömer Güney.

Çalışmaları: İçlerinde Akademi'den öğrencilerinde bulunduğu grup Türkiye'de başarıya ulaşan ve ses getiren ilk yeşil eylemini açlık greviyle gerçekleştirdi. Grup, bu eylem sırasında kumsaldaki atıklardan oluşturdukları heykel sergisiyle çevresel sanat çalışmaları gerçekleştirdi. Eylem sonrası grup dağıldı.

## YEŞİL SANATÇILAR

Kuruluşu ve dağılışı: 1989

Grup elemanları: Kağan Güner, Kadir Demir, Mehmet Kurtuluş, Caner Karavit, Hasan Demir Obuz.

Çalışmaları: Yeşil politikayı benimseyen bir manifestoyla çığış yapan grup, kısa süreli oluşumu süresinde bir duvar resmi etkinliğine katıldı.

## BARBART GRUBU

Kuruluşu ve dağılışı: 1989 - 1990

Grup elemanları: Serdar Günbilen, Ömer Güney, Kemal Can, Yılmaz Aslantürk, Asaf Zeki Yüksel, Faik Önder, Caner Karavit, Mustafa Pancar, Manuel Çıtak, Kadir

Demir, Çağlayan Yalçın.

Çalışmaları: 1989-90 yıllarında resim, performans, happening, enstelasyon ve çevresel sanat çalışmaları yapan grup elemanları güzel sanatların çeşitli dallarında eğitim gören öğrenci ve mezunlardan oluştu. Akademi'deki diğer deneysel sanat grupları içerisinde en çok ses getiren ve en çok proje üreten grup İsviçre'de de EKG grubuyla çeşitli etkinliklerde bulundu. Grup 1990'da dağıldı.

## GRUP 9

Kuruluşu ve dağılışı: 1984 - 1987

Grup elemanları: Kamil Fırat, Mustafa Kocabaşı, Merih Akoğul, Yaşar Saraçoğlu, Hüsni Atasoy

Çalışmaları: Akademili fotoğraf bölümü öğrencilerinin 80'lerdeki yaşanan olayların dışavurumunu deneysel fotoğraf çalışmalarıyla ifade etme düşüncelerinin ardından Grup 9 kuruldu. Fotoğraf çalışmalarında dönemin karakteristiğini sembollerle ifade eden grubun amacı; sistemli fotoğraf üretmek, üyelerin tek tek gelişimini ve Türk Fotoğrafı'na elden geldiğince bir şeyler verebilmek. Amatör temelde kurulan grup daha sonra çeşitli nedenlerden dolayı dağıldı.<sup>154</sup>

Bu performanslar arasında belki de en ilginç olan Asaf Zeki Yüksel'in ayasofya performansıdır. Ayasofya'nın en kalabalık olduğu saatlerde izinsiz olarak yapılan bu korsan performansın nedenini Yüksel şöyle açıklıyor: *"Ayasofya'da yaptığım performansta bunlardan biriydi. Tamamen habersiz, izinsiz, gerilla art. Kendimi Ayasofya'da çarpmıha germem ise, 70-80'li yıllarda öğrenci olaylarında ölen genç arkadaşlarıma ithaf edilmişti. "Çünkü onlar inandıkları bir ideal uğruna, geleceğin mutlu ,barış içinde ,herkesin eşit ve hür olduğu bir gelecek için kendilerini kurban olarak seçmişlerdi."*<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Caner Karavit, "Akadeğilmi" Oditoryum, 18.04.2002

<sup>155</sup> Osman Odabaş-Asaf Zeki Yüksel Röportaj, Mayıs 2012, Kocaeli-İstanbul



**Resim 69:** Asaf Zeki Yüksel – Ayasofya, 1990



**Resim 70:** Asaf Zeki Yüksel - General

Brecht'i örnek olarak yola koyulmak zaten başlı başına politik ve eleştirel bir tutumdur ama bunun haricinde 1980'lerde deneysel sanat hareketleri gençliğin yeni bir toplumsal kimlik talebinin farklı bir dışavurumu gibi gözüküyor. Yabancılaşma burada etkin bir faktör gibi görünürken aynı zamanda kolektif işlerle bireysel hak talepleri gibi 90'lı yıllarda ortaya çıkan eğilimlerle de benzeşiyordu.

Brecht, toplumun eleştirilmesinde sanatçı ve eserin kendisi kadar izleyicinin de aktif rol oynadığı bir sanat anlayışını savunuyordu. Bilindiği gibi Brecht ve Lukacs Marxist estetiğin iki zıt yönünü temsil ediyorlar.\* 1960 sonları ve 70'lerde Türkiye'de sanat alanında bu estetiğin daha çok Lukacs'çı yönünü görüyoruz, bunu o yıllarda sağ cephenin sivrilmesi ve iktidarı almasına yönelik sanatın bir karşı propaganda yöntemi olarak görebiliriz. O yıllarda Akademili gençleri estetiğin Brecht yönüne iten 1980'lerin koşulları ve gençliğin yeni kimlik arayışları dışında yeni bir eleştirel kültür ve sol görüş anlayışının da etkileri büyüktü.

80'lerde kamusal alanda yapılan bu performanslar, happeningler, yerleştirmeler vb.. bugün çok daha az veya neredeyse hiç yok. Bunu belki sadece kurumsallaşma sonrası her şeyin metalaşmasına, beyaz küp'ün güvenli ortamına dönüşüne bağlayamayız, bütün bir sosyal yapının değişimi ve farklı kültür politikalarının da bunda etkisi var. Fakat o yıllardaki deneysel sanat anlayışlarının formalist bir mantıktan uzak olmaları, kurumsallaşmaya elverişli olmamaları da bu sistemdeki iktidar mekanizmaları tarafından sahiplenememelerini sağlayabilmiştir. Bugün eleştirel kültür kurumlar ve holdinglerin hamiliğinde. Örneklerden sadece biri olarak, mesela Brecht'in söylemleri, holding sponsorluğunda bir kurumsal imaj cilası haline getirilebiliyor. Bu durumda Brecht'in yıktığı, sahne ve izleyici arasındaki duvar hiç olmadığı kadar kalın biçimde yeniden inşa ediliyor ve bunu yaparken de bunu yıkan ideolojilerin kendisinden besleniyor. Bu açıdan baktığımızda 80'lerde Brecht'i ve benzer ideolojilerin ele alınış tarzıyla bugünün arasında çok büyük bir fark var. Bugün toplumsal eleştirinin kendisiyle değil sanki simülasyonuyla karşı karşıyayız ,sanat da en politik ve muhalif olduğunu iddia ettiği bu zaman diliminde, bir o kadar da apolitik konuma geliyor aynı zamanda.

---

\* Lukacs, Hegel'ci estetiği Marksizm üzerinden temellendirirken, Brecht sınıfsal konuların ve tarihsel gelişimin estetikle yorumlanamayacağını veya aşılamayacağını savunur.



60 ve 70'lerdeki günün trajik devinimleri sanatçıyı sokağa ve güncel olana ilişkin duyarlı kılarken, bu yaklaşımın 12 Eylül Müdahalesi ile nasıl değiştirildiğini görebiliyor olsak da; aynı zamanda Akademik gençlerin alternatif girişimleriyle sokakla farklı bir temas yöntemi geliştiğini de söylemek mümkün. Serbest piyasa ve tüketim ekonomisi ile bütünleşmeye başlayan sanat ortamı, devlet himayesinden bankacılık ve özel sektör himayesinde doğru geçişle beraber sanatçı ve sanat tanımları da değişmiştir. Politik dilin minör alana çekildiği, boşluğu bireyselleşmenin doldurduğu gözlemlenirken bu bireysel politikalar, değişen malzeme ve teknolojinin sanata girişi süreci hızlandırmıştır. Yeni oluşturulan kültür ve iktidar realitesi, hakikat çerçevesinde trajik olanın dışlanması gerçekleştirirken bir yandan bütün bunlar 90'lı yıllara zemin oluşturan yapıyı da hazırlamıştır. 80'lerin ortalarından itibaren ortaya çıkan uluslararası kültür politikaları ile bütünleşen bu yeni eğilimler, biennale ve küratörlük sistemlerini de beraberinde getirirken,<sup>156</sup> sivil siyasetin tekrar devreye girmesi ve değişen yeni dünya politikaları, küreselleşme kavramlarıyla Türkiye'de yeni bir dönem başlıyordu.

---

<sup>156</sup> [http://www.karsi.com/sergi\\_detay.php?id=69](http://www.karsi.com/sergi_detay.php?id=69)

## 2. 1990'LI YILLARDA TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT VE YENİ POLİTİKALAR

Rem Koolhaas Delirious New York(Çıldırtan New York) adlı retro manifestosunda Manhattanizm'i şöyle tanımlar: “ *Metropol koşullarının hem ihtişamı hem de sefaletiyle beslenen bir kent ideolojisi.*”<sup>157</sup> Bir metropol olarak İstanbul'un da son 20 küsur yılını tanımlayabilecek daha güzel bir örnek yoktur.

1980'li yıllar sonrasında 1990'lı yıllarda da Türkiye büyük değişimlere ve dönüşümlere tanık olmuştur. Dışarıya açılma ve küresel sermayeye entegre olma politikalarını izleyen Türkiye'de oluşan yeni pazarlar sayesinde bazı kesimler çok büyük servet sahibi olurken bir diğer kesim ise daha fazla yoksullaşmış, neoliberal politikalar çok küçük bir kesimin beklentilerine cevap verip refah ortamlarını daha da yükseltirken bazıları içinse yeni dünya düzeni içerisinde iyice yok olmaları anlamına gelmiştir. Toplumsal-sınıfsal ayrıştırıcılığın ve “Sanayiye özelleştirmeye ve zaten zayıf olan sosyal güvenlik ağını parçalamaya başlayan devlet, fiyatların yükselmesi, enflasyonun çift haneli rakamlarda kalması , kırsal alandan kente yeni bir göç dalgasının yaşanmasıyla işsizliğin artması bu yılların belirleyici toplumsal ve ekonomik öğeleriydi. Yeni zenginler, Türkiye'nin finansal ve kültürel merkezi İstanbul'da iyice görünürlü oldu.”<sup>158</sup> Bir öncesine göre çok daha kısıtlayıcı olan 1982 anayasasının yürürlüğe girmesiyle toplumun her kesiminin siyasal talepleri bastırıldı. Bunun yanı sıra toplum genelinde sivil kuruluşlar ve vakıfların sayısı artmış, medya kuruluşları çoğalmıştır. Bu kuruluşlar kendilerini büyük oranda toplumsal kimlikler üzerinden konumlandırıyor ve bireysel hak taleplerini dile getiriyorlardı. Toplumdaki sınıf farkı arasındaki uçurumun gittikçe büyümesi ise bireysel politikaların dışında kalmıştı. Yoksul kesimin eskiden oy verdiği merkez sağ ve sol partiler ise gittikçe büyüyen bu kesimin talepleri ve eski halkçı politikalarından uzak eğilimlere kaydıklarından dolayı yeni ekonomik dönüşüm sonrası kendi kaderlerine terk edilen halkın büyük bir kesimi sosyal adalet, işsizlik, yoksulluk ve sosyal güvenlik gibi konuları vurgulayan popülist

<sup>157</sup> Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.64

<sup>158</sup> Kandiyoti- Saktanber, a.g.e, s.206

bir parti olan Refah Partisi'ni iktidara taşıyordu.<sup>159</sup> Toplumdaki bu sosyal ve ekonomik değişim kimlikler üzerinden yeni bir tüketim kültürünü pazarlarken aynı zamanda orta sınıfın da tanımının ve yapısının değişmesine yol açmıştı.

Yeni oluşan kültür endüstrisinin tüketimini üstlenecek bu sınıf büyük ölçüde ülkedeki sanat ortamının da belirleyicisi olacaktı. Beyaz yakalılar olarak adlandırılan bu yeni sınıf, kendini tüketim üzerinden konumlandırabilen ve var eden, küreselleşmenin neo liberal politikaların getirileri sayesinde imtiyazlanan “yeni orta sınıf” adını almıştır.<sup>160</sup> Peki kim bu yeni orta sınıf?

*“Üniversite mezunu, görece yüksek ücretli, ağırlık olarak da hizmetler sektörü, beyaz yakalı bir kesimden söz ediyoruz. Mühendisten, yöneticilere, avukatlara, doktorlara ve reklamcılara, medya çalışanlarına, bankacılara geniş profesyonel bir kesim.”*<sup>161</sup>

Yeni orta sınıfın kendini toplumun diğer sınıflarından ayıracak kültürel bir dil arayışı içine girmesi sonucunda piyasanın kültürel metaları da buna göre şekillendi, yani bu yeni orta sınıfın tüketimine yönelik bir yapılanma ve hizmet sektörü oluştu. Bu yüzden 90’lı yıllar iktisattan çok kültürün ön plana çıktığı bir dönemdir. 1940 sonrası oluşan reklam sektörü, 90’lı yıllara kadar kuşatıcıyken 90’lı yıllar sonrasında ayrıştırıcı, sınıflandırıcı “sen bunu al, sen bunu alma” şeklinde değişmiştir.<sup>162</sup> Toplumsal kimliklerin tüketimi sektörünü de yönlendirmeye başladığı bu yıllarda yeni orta sınıf, yüksek kültürün izleyiciliği ve tüketiciliğinden çok, popüler kültür üzerinden yapılanırken ortaya çıkan talep ve kültür tüketimi doğrultusunda 2000’li yılların sanat izleyicisi ve kültürel tüketiminin en büyük kesimini oluşturmuştur. Hatta Türkiye açısından yüksek kültürün sanatla olan ilişkisini sonlandırıp daha geniş kitlelere kültürel pazarlama ve tüketim ulaşımı açısından büyük rol üstlenmiştir diyebiliriz. Dolayısıyla hizmet sektörü de, kendini daha büyük kitlelere ulaştırabilecek olan bu “aracı” sınıfı

<sup>159</sup> Kandiyoti-Saktanber a.g.e., s.206

<sup>160</sup> Elif Dastarlı, Burjuvazinin Finosu Güncel Sanat, Rh+ Dergisi 38. Sayı  
[http://tulluteneke.blogspot.com/2007\\_11\\_01\\_archive.html](http://tulluteneke.blogspot.com/2007_11_01_archive.html) 06.06.2011

<sup>161</sup> Ali Şimşek, Rahatı Kaçmış, Endişeli Bir Sınıf, 31 Mayıs 2010 BirGün Gazetesi  
[http://www.birgun.net/research\\_index.php?category\\_code=1275302137&news\\_code=1275302179&pic\\_code=1275302200](http://www.birgun.net/research_index.php?category_code=1275302137&news_code=1275302179&pic_code=1275302200) - 06.06.2011

<sup>162</sup> Ali Şimşek, Vatan Millet Sakarya programı kanal 7, 90’lı Yıllar Kültürü, 4 Haziran 2009

kamçulamaktan geri durmamış, ikisi birbirini büyütüp beslemiş, büyük oranda 90'lı yılların sonu ve 2000'li yılların sanat ortamının dinamiklerini belirlemişlerdir.

Türkiye'de sanat alanında görülen 1990'lı yıllardaki dönüşümünü tek bir dinamik üzerinden açıklamak mümkün değildir. Çünkü bu tarihlerden sonra adından bahsedilmeye başlanan “güncel sanat”; manifestosu olan bir akım, örgütlü bir proje veya benzeri bir durumun içinden çıkmamıştır. Oluşum nedenleri ulus aşırı ölçekte değerlendirilebilecek, global ölçekte ekonomi ve politika üzerinden yorumlanabilecek, geniş çapta ve birbirine bağlı farklı dinamiklerle oluşmaya başlamış bir “sanat anlayışı”, bir “dünya görüşü”dür. En azından her şeyin başlangıcı ve formalist bir tema, bir ana akım haline gelemeden önceki hali budur. “Türkiye sınırları içerisinde üretimde bulunan sanatçılar toplumu, gelenek, yerellik, otorite gibi değerlere karşı biçimsel ve içeriksel yenilik anlayışını ve anarşist bir niyetle gerçek anlamda bir reddediş ilişkisini, 1980'li yılların sonunda belirgin bir şekilde yapmaya başlar.”<sup>163</sup> Türkiye'de 1980 darbesi sonrası, neoliberal politikaların göbeğinde, Özal'cı serbest piyasa ekonomisinin getirdiği tüketim toplumuyla beraber aynı tarihlerde oluşmaya başlamış bir yapıdan bahsetmek mümkündür. Soğuk savaşın sona ermesiyle biten iki kutuplu dünya düzeni, “Doğu-Batı kültürel çelişkisinin sembolü olan Berlin Duvarının yıkılmasıyla” birlikte yeni bir dünya düzeninin başlangıcına da işaret eder.<sup>164</sup> Ulus devlet modelinin tarihe karıştığı bu yıllarda küreselleşmeyle beraber başlayan toplumsal iç içe geçişler, daha önce birbirinden izole edilmiş olan toplumların kültür ve politikalarını da kaynaştırmaya başlar. Aynı zamanda Türkiye'de 12 Eylül sonrasında uzun bir süre politik söylemlerden uzak durmak zorunda kalan veya politikayı kavramsal sanatla dolaylı imalarla işlerinde icra eden sanatçılar bu süreçte, büyük ölçüde kimlik üzerinden yapılanan yeni bir politik temsili işlerinde kullanmaya ve bir çok toplumsal olguyla beraber yakın ve şimdiki tarihi de sorgulamaya başlarlar. Küresel ölçekte siyasallığa daha fazla ilgi göstermeye başlayan sanat ortamı, yurtdışında okumakta olan sanatçıların da görüşlerini ve eserlerini

---

<sup>163</sup> Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3(90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.7

<sup>164</sup> Çalıkoğlu, a.g.e. 2008, s.8

şekillendirmiştir. Politikayı, kavramsallık sonrası oluşan yeni bir dil ve sosyolojiyle yorumlayan bu genç sanatçılar; 70'lerdeki söylemlerin getirdiği sosyalist bir eleştiriye ait görselliği değil içinde buldukları coğrafyaya ait kültürel, sosyolojik ve tarihi olguları; batı'da 68 sonrası başlamış ve evrilmiş olan yeni bir dilin getirdiği görsellik ve anlayışla eleştirmeye başlamışlardır.

Artık “aydın” rolünden sıyrılan sanatçılar, modern sanat anlayışının elitist ve sınıfsal ayrımında yeşeren sanat tarzları karşısında yeni ifade olanakları arıyorlar; toplum, kimlik, cinsiyet politikaları, yerellik, gelenek, iktidar gibi olgulara karşı yeni bir karşı çıkış aracı olarak sanatı kullanıyorlardı.

*“Bir tavır ve karşı çıkış estetiği olarak sanat bu dönemin sanatçıları tarafından bir özgüven ve varoluş sorunsalı olarak masaya yatırılır.”<sup>165</sup>*

Türkiye siyasi ortamının uzun bir aradan sonra tekrar ısınmaya başlaması, Cumhuriyet tarihi boyunca örtbas edilmiş toplumsal ve sosyolojik gerilimlerin gün ışığına çıkması, küreselleşme, toplumdaki politik gel gitler, bellek kopuşları, popüler kültürün yükselmesi ve buna getirilen eleştiriler, kimlik bunalımları, neo liberalizmin özgürlük vaatleri, sermayenin yükselişi, tekrar tırmanan şiddet olayları, sağ-sol çatışmaları, faili meçhullerle ortaya yeni bir toplumsal manzara çıkmaya başlamıştı. “Giderek daha sancılı biçimde hissedilen sancıların kültürel üretim alanına yansımaya, sanatta siyasal olanın dile getirilmesine, daha cüretli davranılmasına örnek teşkil edecek pratikler ortaya konmaktaydı artık. Yani siyasallaşmayı tetikleyen bir aciliyet duygusu mevcuttu Türkiye özelinde”<sup>166</sup> 1980’li yıllarda kendi içerisindeki sorunları çözmeye, sanat dünyasındaki dogmaları kırmaya çalışan sanatçıların eserleri yine belli bir tavır ve taraf içerisinde olsa da; bugünün çağdaş sanat eserleriyle karşılaştırıldıklarında, daha çok kavramsal bir tutum sergilemekte olduklarını görebiliyoruz. 80 darbesi sonrası baskıların hâlâ hissedildiği, birçok yasak ve sınırın olduğu bu dönemde Türkiye’de sanatın henüz keskin bir dile ve görselliğe sahip olmamasına bu şekilde bakılabilir. Tüm bunlara aynı yıllardaki kavramsal sanatın cazibesi de eklendiğinde 1980’lerde Türkiye’de üretilen

---

<sup>165</sup> Çalikoğlu, a.g.e.,2008, s.8

<sup>166</sup> Erden Kosova, **Dersimiz Güncel Sanat**, Outlet, İstanbul, 2009, s.19

işlerin bugünkü agresiflikten uzak ama 90'lı yıllara zemin hazırlayıcı bir yapıda olduğunu söylemek mümkün.

Türkiye'de 90'larda oluşmaya başlayan bu yeni sanat ortamına yurtdışı sergileri ve yabancı sanatçıların davet edildiği bienallerin de etkisi büyüktür.

Dünyada soğuk savaşın bitmesiyle, Türkiye'de 1980 darbesinin kültürel programının kurumsallaşması birbiriyle kesişir. 1980 sonrasında hız kazanan küreselleşme politikalarına Türkiye, Özal hükümeti ile başlayan dışa açılma girişimleriyle eklemlenir. Küreselleşmenin aşındırdığı ulus-devletlerin yerine bölgesel metropollerin yükselmesi İstanbul'u, özellikle Balkanlar'da bir çekim merkezi haline getirir. Bu gelişme diğer çevre ülkelerde de izlenir. Dünyada 1990 sonrasında düzenlenen festival ve bienallerde görülen artış da küreselleşmenin bir sonucudur.<sup>167</sup> Türkiye'de bienaller ve yurtdışı sergileri de dışa açılma politikalarının bir parçası olarak karşımıza çıkar.

## 2.1. Dışarıyla Politik Temaslar

Uzun bir süre dışarıya kapalı konumundan sonra, 1990 Sonrası Türkiye'den dışarıya açılma ve başka coğrafyalarda ortak sergiler düzenlenme girişimleri görülür. Beral Madra'nın 1992 yılında 14 Türk ve Yunan Çağdaş Sanatçıyla hazırladığı "Sanat/TeXnh" sergisi, doğu-batı, geleneksel-modern konularını çok kültürlülük üzerinden inceleyen, 90'lı yılların önemli sergilerinden biridir. Dimitri Alithinos, Canan Beykal, Selim Birsal, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Niki Liodaki, Füsün Onur, Osman, Amilia Papaphilippou, İsmail Saray, George Sfikas, Marios Spiliopoulos, Theodoros Papadimitriou ve Theodoulos Gregoriou'nun katılımıyla gerçekleşen sergide Toplumsal kimlik bunalımımıza bir yanıt arayan Madra, bu bölgede çağdaş sanat açısından yeni bir tarih kurulması gerektiğinden ve aynı bölgede yaşanan siyasal ve ekonomik bunalımın

---

<sup>167</sup> Nevin Aslı Can, Rene Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları, skopdergi, sayı 1. 2011

ve dönüşümlerin yeni bir sanat dili oluşturduğundan bahseder.<sup>168</sup> Ayrıca Madra tek sesliliğe karşı bölge coğrafyasında kesişen noktaların ön plana çıkmasına ve çok kültürlü dışarıya açık yeni bir sanat anlayışının oluşumuna da değinir.

*“postmodernizmin en önemli özelliği olan, şimdiki zamanın geçmişin bir sonucu olması, bizim kültür kimliğimiz için bir dönüm noktasıdır. Bizim için geçmiş, başlangıçta da belirttiğim gibi, şimdiki zamanın etkin bir parçasıdır ve kolonyalizm, batılılaşma, kapitalizmin gelişmesi, gelişmiş teknoloji ve bilim yoluyla üstün bir kültür olarak bize kabul ettirilen ve hazır olmadığımız modernizm tarafından yaralanmıştır.”*<sup>169</sup>

Bir ayağı İstanbul, Resim Heykel Müzesinde diğeri Atina’da yapılan böyle geniş kapsamlı bir Türk-Yunan çağdaş sanat sergisinin gerçekleştirilmesi politik düzlemde nasıl algılanabilir, yani iki ülke arasındaki politik ilişkilerin bu sergiye dolaylı olarak her hangi bir yönden etkisi olup olamayacağına Beral Madra şu şekilde yanıt vermiştir: Ne olursa olsun, sanat ve kültür ilişkileri ve bağlantıları, politik üstü bir olgudur ve etkilenmemelidir. Yunanistan ve Türkiye arasındaki yazın, film, müzik alanındaki ilişkiler böylece plastik sanat alanında da gerçekleşmeli ve olay bütünleşmeli diye düşündük. Öte yandan ikimiz de Avrupa Birliği kültür kimliği karşısında Akdeniz ve çevre ülkelerinin kimliğinin de önemini bilincindeyiz ve birlikten güç doğar inancındayız.”<sup>170</sup> diyerek, bir yandan reddettiğini kaçınılmaz biçimde de olumluyordu bu sözleriyle. Hollanda-Türkiye Arasında bir diyalog kurması amaçlanan A Foreigner is a Traveller Sergisi (Bir Yabancı Bir Gezgindir) 1993 yılında Hollanda Schiedam Şehir Müzesinde, Vasif Kortun’un küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Herhangi bir yerel söylemden uzak durarak, Batı’nın Türkiye’ye yönelik oryantalist bakışını, yine aynı kaygıdan uzak durularak Rene Block tarafından Berlin’de düzenlenen İskele Sergisiyle beraber Türkiye sanatını Avrupa merkezli post kolonyalist bakış açısından farklı bir yere taşıyordu. Türkiye’yi turistik bir cennet, ya da siyasi bir cehennem olarak gösteren

<sup>168</sup> Azra Tüzünoğlu, **Sosyoloji Paradigmasında 1990’larda Türkiye’de Güncel Sanatın Dönüşümü (1990-1999)**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007, s.108

<sup>169</sup> Beral Madra, Sanat/TEXNH Kataloğu, İstanbul, 1992, s.10-13 akt. Tüzünoğlu. 2007, s.110

<sup>170</sup> Cumhuriyet Gazetesi, Kültür Sanat, 25 Mart 1992, s.13



yerelci ajitasyon söylemlerinden ayrı durarak, hem Türkiye hem de Almanya için siyasi olarak gerilimli bir tarihte düzenlenen sergi, aynı zamanda Block'un Küratörlüğünü üstleneceği 1995 İstanbul Bienali açısından da başlangıç noktası olmuştur.<sup>171</sup>

3. İstanbul Bienali de dışarıyla bu coğrafyayı birleştiren, bir kültür ve politika alış verişi niteliğinde olan bir sergi olarak bienaller tarihinde ve Türkiye'de çağdaş sanatta dönüm noktalarından biridir.

1992'de düzenlenen "Kültürel Farklılığın Üretimi" temalı 3. İstanbul Bienali, 90 sonrası çağdaş Türk sanatında oluşan yeni görselliği ve kendisinden sonraki bienalleri de bu konuda etkilediğini söylemek mümkündür. 12. İstanbul Bienalinin açılışı öncesi "İstanbul'u Hatırlamak" adlı konferansta Kortun; 1989 yılında sadece Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve Fransız Devrimi'nin iki yüzüncü yıldönümü dolayısıyla düzenlenen *Magiciens de la terre* (Yeryüzü Büyücüleri) sergisi ve 1980'lerin sonunda New York'ta, *Interrogating Identity* (Kimlik Kavramını Sorgulamak) sergisi, sergi alanında çığır açmış *Onyıl Sergisi (Decade Show)* gibi bir çok sergiden etkilendiğinden, bunu İstanbul'da gerçekleştirmek istediğinden bahsetmiştir.<sup>172</sup> O yıllarda bir çok post-kolonyalist ve çok kültürlü projede görülebileceği üzere, yerelleştirmek ve kendi bağlamından sorular sormak belirleyici bir öge olarak karşımıza çıkıyor bu tür sergilerde. Kortun, 3. Bienalin yapısını şöyle tanımlıyor:

"Duvar yıkılmıştı ve yatay, karşılıklı ilişkiye dayalı görüşmeler mümkündü. Eski, dikey iktidar düzeninin gücünü ve önemini yitirdiğini göstermek gerekiyordu. Böylece, gerçekten birlikte çalışmak istediğim insanlarla yeni ve geniş bir iletişim kanalı oluşturduk. Bulgaristan, Romanya, Rusya ve Polonya ufukta belirdi. Brezilya gibi, coğrafi olarak uzak ama ufku muza dahil alanlarla da çalışmak istiyordum ama gerekli finansmanı bir araya getiremedik. Bosna ile beraber çalışmayı çok istiyorduk ama Saraybosna'ya bomba yağmaya başlamıştı bile. Mısır'la ilişki kurmaya çalıştım ama o sırada erişimim olan insanlar açısından bir temas noktası yoktu. Almanya ve İsviçre bienalin tanımı ve kapsamı ile ilgili küstah bir

<sup>171</sup> Tüzünoğlu, a.g.e., 2007, s.118

<sup>172</sup> Vasif Kortun, İstanbul'u Hatırlamak, İsimless (12. İstanbul Bienali) Konferans kitabı, YKY, 2011, s.62-63

umursamazlık sergilediler, bunun üzerine onları sergi dışı bırakmaktan başka çarem kalmadı.”<sup>173</sup>

Burada dikkat edilmesi gereken çok önemli bir nokta var aslında, Kortun’un bienal için yurtdışından davet ettiği sanatçıların çoğu komünizmin bitme aşamasına geldiği Doğu Avrupa ülkeleridir. Dolayısıyla bu bienale bu ülkelerden gelen sanatçıların sergilediği görsellik damga vurmuştur. Peki Doğu Avrupa ülkelerindeki sanat eğilimi nedir? Bunu Ali Artun şu şekilde açıklamakta:

*“II. Dünya Savaşı sonrası Sovyet Bloğuna katılan ve o zamana kadar zengin bir avangard birikimleri olan Doğu Avrupa toplumlarındaki sanat hareketleri de Batı avangardını andıran bir muhalefet izlemiştir. Yani bu toplumlar, tarihsizleştirilmiş olsalar da zaman dışına çıkmamış, sanatlarını ve hayatlarını, kendilerine özgü bir modernizmi yer yer gayet canlı bir biçimde sürdürmüşlerdir. Batıdaki gibi Doğu avangardı da, bir yandan Amerikan Soğuk Savaş diplomasisinin Avrupa sanatını ‘liberalleştirmeye’ yönelik kültürel hegemonya girişimlerine, bir yandan da yaşadıkları reel-sosyalizme muhalefet etmişlerdir”*<sup>174</sup>

90 sonrası Türk çağdaş sanatının politik eğilimleri de bu estetikten oldukça etkilenmiştir. Yerel, tarihi, sosyal ve ekonomik bağlamda kendi içerisinde farklılıklar bulundursa da izlediği yol, Batı Avangardı ve Doğu Avrupa muhalif sanatıyla benzerdir. Hal Foster, Tasarım ve Suç adlı kitabında; Dali ve Corbusier’yi bir araya getirmek için biri rasyonalist diğeri irrasyonalist iki karşıt avangardı değil, modernite içerisindeki farklı projeleri de uzlaştırmak gerektiğini vurgular. *“Marx ve Freud’la ilişkili, toplumsal dönüşüm ve özne özgürleşme projelerini. İkinci Dünya Savaşı sonrasında bazı avangardlar bu tür bir uzmanlaştırmayı misyon edindi(bunlar arasında en önde geleni sitüasyonizmdi): Hedefleri, modernleşme diyalektiğini, bu projeleri gelecekte de hayatta tutacak bir tarzda kullanmaktı.”*<sup>175</sup> Bugünün muhalif sanatının büyük kısmının bu diyalektik üzerine kurulu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

---

<sup>173</sup> Kortun a.g.e. 2011, s.63

<sup>174</sup> Ali Artun, Epik Tiyatro Sahnesi Olarak Bienal, Radikal Gazetesi 10-11-12 Ekim 2009

<sup>175</sup> Foster, a.g.e. s.82

Vasıf Kortun, Erdon Kosova ile yaptığı bir tartışmada 90'lı yıllardaki kültürel dönüşümü açık baskı rejimlerinden neoliberalizmin siyasal atmosferine geçiş ve bunların kohabitasyonu\* olarak tanımlar ve bu geçişte Bienallerin, baskı rejimlerinin aklanmasını muğlaklaştırmasındaki işlevini örnek olarak gösterir. Kortun'a göre iyi niyetli ve katılımcı olan sanat ortamı bir yandan çok-kültürlülük, kimlik ve cinsiyet siyasetleri gibi konuları değerlendirirken öte yandan çatışmacı bir siyaset anlayışını dışlamaktadır çünkü.<sup>176</sup> 80'lerin sonu ve 1990'ların görece özgürlük ortamı, Özal politikalarının yükselen medyatik değerleri korumasının yanı sıra yeni eleştirel sanatın karmaşık kodlarının ilgili birimlerce tam olarak çözümlenememesi olabilir belki de. Ama hepsinden önemli olarak daha belirgin bir nokta vardır: "1980'ler bir yandan baskı ve yasaklar dönemiydi diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar."<sup>177</sup> Çağdaş anlamda iktidarın, eleştiriyi kendi denetiminde tutabilecek mekanizmaların oluşumunun hikayesi de bu şekilde başlamaktadır. Foucault'nun "iktidar artık baskıyla değil üreterek işlemektedir" çıkarımını da örneklemektedir bu bir bakıma

## 2.2 1990'larda Türkiye'de Sanat, Sosyoloji ve Felsefe İlişkisi

Türkiye'de 90 sonrası olarak adlandırılan bu yeni oluşum da temellerini bu kültürel ve ekonomik ortamda atmıştır. 1990'lı yıllarla birlikte sanat çevresinde daha önce görülmemiş bir sanat oluşumu ortaya çıkmaya başlar. 90 öncesi sanat çevrelerinde figüratif ve soyut resim arasında gidip gelen tartışmaların yavaş yavaş tuval resmi ile enstalasyon arasındaki tartışmaya doğru kaydığını görürüz. Yine aynı yıllarda politika ve sosyolojinin sanat alanı ile kesişmeye başlar. "1992 yılında yapılan İstanbul 3. Uluslararası Bienali'nin konusu ile Taksim Sanat Galerisi'ndeki "İstanbul" sergisi (Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, Şeyma\_Reisoğlu Nalça, Haluk Gedik, Murat Sinkil, Lerzan Özer) megapoller üzerine yoğunlaşıyordu. 1992 yılında yayına başlayan

---

\* Ortak, birlikte yaşamak.

<sup>176</sup> <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/introduction.html> 02.11.2010

<sup>177</sup> Gürbilek a.g.e., s.8

*Toplumbilim* Dergisi yani bir dönemin, yani Megapoller döneminin bir dersi olarak sosyolojik konuları toplumsal bir bilgi olarak ele almaktan çok sanatçıların sezgiselliğini öne çıkaran bir yaklaşımla ele alıyordu.”<sup>178</sup> Derginin giriş yazısında “Postmodern bir toplum biçimine dönüşmekte olan tüm megapollerde oturanlar (ki buna üçüncü dünya megapollerinin bazılarını da katabiliriz) için; yeni boyutlarda; yeni paradigma içinde düşünme olanağının gerekliliğine inanıyoruz” yazıyordu. 1992 Ekim ayında ise “İstanbul” sergisi aynı tema altında birleşti. Ancak, burada söz konusu olan ve önem taşıyan şey, sosyoloji bağlamında ele alınanların, bu sergiyi gerçekleştiren yukarıda adları geçen sanatçılar tarafından, aynı şekilde, görsel biçimde ele alınmış olmasıydı diyen Ali Akay; Türkiye’de sosyolojinin sanatla olan bağının temelinin bu yıllarda atıldığına işaret ediyor. Sosyoloji alanında ortaya atılan yazılı eleştirinin sanatçılar tarafından görselleştirilmeye başladığını söyleyebiliriz.



**Resim 71:** Hüseyin Alptekin – Michael Morris. Heterotopia, 1992

<sup>178</sup> Ali Akay, *Toplumbilim, Plastik Sanatlar Özel Sayısı*, Bağlam Yayınları, İstanbul, Haziran 1996, s.9

1990'lı yıllara girerken Foucault'nun, Deleuze ve Guattari'nin kitaplarının Türkçe'ye kazandırılmaya başlaması ve 1990'ların ilk yıllarında Ahmet Soysal ile Ali Akay'ın BİLAR'da Foucault, Deleuze ve Guattari üzerine seminerler yapması, sanatçı ve sosyoloji-felsefe arasındaki ilişkinin daha da belirginleşmesine yardımcı olduğunu söyleyebiliriz. "Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nün düzenlediği "Sanat ve Sosyoloji" toplantıları hem bölümün sosyologlarının hem de Gülsün Karamustafa veya Behiç Ak gibi sosyoloji dışı kimselerin birlikte, bu konuyu ele aldıklarını bize gösterdi. Bunlar; yine 1992 yılında Toplum Bilim Dergisi'nin başlattığı "görüş"ü bu şekilde güncelleştiriyorlardı.

Kendisi de felsefe kökenli olan Hüseyin Bahri Alptekin'in Michael Morris ile Michel Foucault'nun türdeş olmayan yerler<sup>179</sup>, rahatsız edici, ahenksiz farklılıkların birlikteliği ve ötekilik mekanları<sup>180</sup> olarak tanımladığı "Heterotopya" kavramını kullandığı aynı adlı işleri dönemin sanat-felsefe birlikteliğinin en belirgin örneklerinden biridir.

Aynı tarihlerde Bedri Baykam, Hale Tenger, Şeyma Reisoğlu-Nalça'nın da sergileri olur. 1993 yılında yayımlanan Toplum Bilim Dergisi'nin 2. Sayısının Giriş yazısında ise "megapoller döneminde sanat, edebiyat ve sosyolojinin, tarihi ve niceliksel analizlerden daha etkin olacağını düşünmekteyiz" diye belirten Ali Akay; sanatçının sezgiselliği ile toplum arasındaki etkileşim ilişkisi git gide belirgin bir hale girmeye başladığını söylemektedir. "1994 yılında Emre Zeytinoğlu ile Urart Sanat Galerisinde yapmış olduğumuz "Marcel Duchamp'ın Pisuarının bir Dekonstrüksiyonu" sergisinde birimizin sosyoloji ve siyasetten diğerimizin ise sanattan geldiğini belirtiyor ve bu dönemin "cümlesi" içinde, bu dalların birbiriyle kesiştiğini ileri sürüyorduk."<sup>181</sup> 1995'in Mart'ında gerçekleştirilen, **Kesişen Coğrafyalar**, Budapeşte sergisi yine iki ülke arasındaki kültürel ve coğrafi-siyasi ilişkileri sorunsallaştırıyordu. Galeri Ujlak'da gerçekleştirilen bu sergide; Emre Zeytinoğlu-Ahmet Müderrisoğlu, Hüseyin Alptekin,

---

<sup>179</sup> Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, İmge Kitabevi, İstanbul, s.15

<sup>180</sup> Reşide Adal, **Aydınlanma Çağında Kamusal Alan ve Heterotopik Mekan İncelemesi: "Palais Royal ve Mason Locaları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004, Ankara, s.4

<sup>181</sup> Ali Akay, **Toplum Bilim, Plastik Sanatlar Özel Sayısı**, Bağlam Yayınları, İstanbul, Haziran 1996, s.10

Michael Morris, Müşerref Zeytinoğlu ve Ali Akay yapılan işlerde yine uluslararası siyaseti ve sosyolojik konumu ele alıyorlardı.

Kasım 1994'te bir grup genç sanatçı tarafından Asmalımescit'te bir apartman dairesinde yapılan "Ret" sergisi (İnsel İnal, Alper Ulaş, Fatma Binnaz Akman, Türkan Karaali, Gaye Yazıcıtuñ) sanatı siyasi boyutlarda ele alan ve sistemin kendisini sorgulayan bir sergi olarak anılabilir. "Sistemin zor ve güç kullanımının ekonomik ve politik kabulde eklendiğini düşünen bu genç sanatçı gurubu, kurumları, 1980 sonrasındaki labirentik çıkmazların sürekliliğini sorunsallaştırıyor"<sup>182</sup> İnsel İnal'ın, kapitalist sistemin her şeyi metaya indirmesinin, medyanın belirleyici ve güdülmeyici rolüyle birleşerek, sanatçılar üzerinde oluşan piyasa baskısı ve şiddeti sorguladığı enstalasyonu, Gaye Yazıcıtuñ'un 12 Eylül sonrası ortaya atılan yapay demokratikleşme paketleri, özgürlüklerin kısıtlanmayacağı yalanlarını gösteren labirentleri, Alper Ulaş'ın medyanın yansıtıcı terörünü ele alan ayna enstelasyonu ve yansıtması gibi işlerle, kapitalist sistemlerin ve ulusal devletin merkezileştirici eğilimlerinin gelişmesiyle doğru orantılı olarak, sanatsal faaliyetler, sergiler ve gösterilerin de siyasi bir hal almaya başladığını gösteriyordu. Her biri, bir temsil ve yansıtma içeren işlerin, sanatın genel kuramlarından olan Platon'cu geleneği hazmederek, onu bir iktidar nesnesi olarak değil, bağlamından saptırarak kullanan ve sanatçıların rollerinden birinin de sistemi eleştirmek olduğunu bize bu yeni girilen evrede tekrar hatırlatıyorlardı.<sup>183</sup> Ayrıca, Ankara'da Sanat çerçevesinde 1995 Mayıs ayında gerçekleştirilen Gar Sergisi'nin "siyasi skandalı" (sergideki Selim Birsal-Ayşe Selen-Şehsuvar Aktaş'ın işinin, "Doğu'da ölen askerlerimizi temsil ediyor olarak algılanması, Gar idaresine sergiyi toplattırma kararı aldirtmişti) sanat ve siyaseti bağlayan olaylardan biri olarak akılda kalacaktı. Yine, 1995'in Mart ayı içinde Müşerref Zeytinoğlu Reyhan Somuncuoğlu'nun P.S.D.'de açtıkları "Kirlenirken" sergisi ekolojik bir politikayı gündeme getiriyordu. Genç Etkinlik'de "Sınırları" konu eden işler yine sosyoloji ve sanatın beraberliği bağlamında ele alınabilir.

---

<sup>182</sup> Ali Akay, Ret Sergisinin Yansıtıkları, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Ocak 1995, sayı 170, s.59

<sup>183</sup> Akay, a.g.m. 1995, s.60

Özellikle, son dönemdeki sergilerle sanat ve sosyoloji birlikteliği Türkiye’de “patlama noktasına” gelir ve patlama eşiğini 4. Uluslar arası İstanbul Bienali sırasında yaşar; çünkü Bienal sırasındaki sergilerin birçoğu sosyolojik temaları içermektedir. Yine Bienal’e paralel olarak küratörlüğünü Ali Akay’ın üstlendiği Devlet-Sefalet-Şiddet Sergisi ( Müşerref Zeytinoğlu, Emre Zeytinoğlu, İsmet Doğan, Ahmet Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Gülsün Karamustafa, Michael Morris ve Hüseyin Alptekin) yine sosyolojik ve siyasi bir sergiydi ve bu konuları sanatçıların sezgiselliğinin ışığında görselleştiriyordu. Beral Madra’nın A.K.M’de yaptığı farklı disiplinleri bir araya getiren sergisi ve Bienal sırasında gerçekleştirdiği ikinci bir sergi; içinde bulunan işlerin sahipleri arasında Oruç Aruoba’nın, Faruk Ulay’ın bulunması nedeniyle, aynı şekilde, sanat ile felsefeci-edebiyatçı ilişkisini bize somut olarak gösteriyordu. Jean Baudrillard’ın kuramı bağlamında yine bienal sırasında yapılan “Sanat: kurgu Yaşam” sergisi sosyolojik olanla sanata değin olanı, simülakr kavramı etrafında birleştiriyordu. Bienal sırasında “Oryantalizm temasının” yaygın oluşu; Bienal panellerinde sosyologların, felsefecilerin ciddi bir biçimde bu konuyu gündeme getirmeleri yine bu birlikteliğe örnek olarak sunulabilir. Ayrıca Birikim Dergisi’nin, Aralık 1995 sayısında Mahmut Mutman’ın yazdığı Plastik Sanat yazıları (Bienal ve Devlet-Sefalet-Şiddet sergisi üzerine ele aldığı yazılar) ilk defa bu sergide, Plastik sanatlar üzerine yazıların yer aldığını belgeliyordu. Bienal eleştirisi olarak ortaya çıkan İsmet Doğan’ın Yıldız Üniversitesi’nde gerçekleştirdiği “Orient-lux” sergisi de oryantalizmi konu eden sergiler arasında sayılabilir.

1960’lı yılların İngiltere’inde tarihçiler siyasi sahnede aydın rolünü üstlenmişlerdi. Fransa’da ise filozoflar bu role soyunmuşlardı. Türkiye’de ise edebiyatçıların siyasi sahnede aydın konumlarını ortaya koyduğunu ve siyasi kararlarda tepkilerini belirttiklerini söyleyen Ali Akay bu konunun hâlâ devam ediyor olduğunu; ancak 1990’lı yıllarda bu sahneye, plastik sanatların da girmeye başladığından da bahseder. “Edebiyatçılar kendi içlerine, kendi kabuklarına kapanırlarken; tarihi temalar içinde, kendilerini konu haline getirmeye başlarken; ressamlar tuvalleriyle ve enstalasyonlarıyla dışarıya açılmakta, birbirleriyle kesiştikleri durumlarda ortak sergiler gerçekleştirip, güncel konumda, siyasal alanda pozisyon almaktalar. Bu durum ise



Türkiye’de sanat ortamı için olduğu kadar, siyasi çevre için de yeni bir konumu belirlemektedir. Türkiye’de 1990’lı yılların ilk yarısında oluşmakta olan, Roland Barthes’ın 1969 yılında Fransa ve pentür ve edebiyat-göstergebilim için söylemiş olduğu durumun, başka bir boyutta bize has görünümünü yansıtıyor. Sanatın ve sosyolojinin nesnelere örtüşmekte ve bu oluşlar içinde ikisi de daha çok siyaseti içeren bir görünümü sergilemektedir.”<sup>184</sup> 90’lı yılların başında Türkiye’de sanat, sosyoloji ve felsefenin yolları kesişmeye başlamıştır. İstanbul’da buna benzer şekilde bir değişim geçirmektedir, bütün bir siyaset teorisi, sosyoloji ve düşünce üzerine kurulu güncel felsefe hızlı bir biçimde sanat dünyasının içine girmektedir. Hatta bu durum çoğu Avrupa ülkesine kıyasla İstanbul’da çok daha belirgin bir biçimde olmaktadır o yıllarda. Türkiye’de 1990’lı yıllarda başta İstanbul merkezli olmak üzere küresel bir dönüşüm başlar. Adı o yıllarda Bienal olarak koyulmamış olan Çağdaş Sanat Sergilerinin içeriği daha çok yerelliğe dayalı olarak başlamış 90’lı yıllarla beraber bir değişime uğramıştır. 1990’lı yıllarda telekomünikasyon olanakları, özel radyolar ve televizyonların devreye girmesiyle “dünyaya açılan” yeni bir İstanbul ve Türkiye görüntüsü verilmeye başlandı. Aynı yıllarda Michel Foucault’nun önce “Cinselliğin Tarihi”ve “Söylemin Düzeni” adlı kitapları, sonraları da kitaplarının hemen hemen tümü çevrildi; Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin “Kapitalizm ve Şizofreni” adlı çalışmalarının bazı bölümleri, Deleuze ve Claire Parnet’nin “Diyaloglar” adlı kitabı ve Guattari’nin “Üç Ekoloji’si çevrildi. Ayrıca, 1990’ların başında Jean-François Lyotard’ın “Postmodern Durum” kitapları çevrildi ve tartışılmaya başlandı. Bu kuramlar ve felsefi ideolojiler Türkiye’de sanatçıların kendi öznel yaklaşımlarıyla beraber harmanlanarak yeni eserler üretilmesine olanak sağladı ve aynı zamanda Türk sanatçıların dünyaya açılan büyük bir zihniyet değişikliği yaşamasını da sağladı. Sanatçıların yeni bir dil ve söylem oluşturmaya imkan veren bu değişim sadece eserlerde kullanılan malzemelerde değil, aynı zamanda sanatçıların düşünce yapılarının da bir anlamda küreselleşmesiyle kendini gösterdi. Sivil toplum kurumlarının oluşmaya başladığı, Plastik Sanatlar Derneği ve çeşitli teoriyen ve sanatçıların sivil toplum oluşumu açısından bilinçlenme panelleri düzenlediği ve bir yandan da İkinci Cumhuriyet ve demokrasi tartışmalarını yaşadığı bu yıllarda bugünün

---

<sup>184</sup> Ali Akay, **Toplumbilim, Plastik Sanatlar Özel Sayısı**, Bağlam Yayınları, İstanbul, Haziran 1996, s.13

güncel sanatının altyapısını oluşturan dinamiklerin geliştiğini söyleyebiliriz.<sup>185</sup> Deleuze, Guattari ve Foucault'nun "iktidar ve elinde bulundurduğu güçlerin bireyi ve toplumlari şekillendirmesi, denetlemesi" üzerinde ortak paydada buluştuklarını görebiliyoruz. Modern iktidar, sermaye, denetim, baskı, din, cinsiyetçilik vb. ideolojik ve finansal aygıtları eleştiri odağı haline getirmeye başlayan çağdaş sanat artık bu konuları felsefi ve sosyolojik olarak derinlemesine analiz edip fikirler öne sürebilen sosyolog, felsefeci ve filozofların metinlerine sahipti. Lacan, Althusser, Adorno, Freud gibi felsefeci ve psikanalistlerin fikirlerinin yorumlandığı bu yıllarda, tartışmaları hala devam etmekte olan ve 20. Yy'a damgasını vuran eserlerden biri olan Francois Lyotard'ın "Postmodern Durum"u da tartışmaların odağındaydı. Yeni bir teori birikimi güncel siyasetle harmanlanarak sanatçıların eserlerine yansyordu.

Bütün bu veriler, 1990'lı yılların ilk beş yılında sanat ve sosyoloji arasında Türkiye'deki birlikteliği gösterdiği gibi, aynı zamanda da siyasi konular üzerine sanatçıların gitgide daha etkin bir toplumsal konuma gelmeye başladığını belirtir. Tabi ki sadece Türkiye'de değil bütün dünyada gelişmekte olan bir süreçten bahsetmek gerekiyor; ve bu noktada İstanbul şehri de diğer büyük megapollerde olduğu gibi bu süreçte yerini almaktadır. Özellikle sanatçıların yapıtlarının siyasi sahnede gündeme gelmesi, Ankara'daki Refah Partisi Belediyesinin heykellerle ilgili operasyonu bu süreci gösteren olgular arasında sayılabilir. \*

### **2.3. Değişen İdeolojiler ve Değişen Eleştiri**

Çoğu Post-teorilerden oluşan yeni kültürel birikimlerini eserlerine yansıtmaya başlayan sanatçılar, bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yeni bir dil ve görsellik ortaya koyuyorlardı. Değişime uğrayan görsel dil doğrudan gösterme ile temsiliyet ve metaforlar arasında gidip geliyor, bazı sanatçılarda ise kavramsal sanatın görselliği yeni biçimlerle birleşip ortaya farklı eserler çıkmasına sebep oluyordu. Çağdaş sanatın

---

<sup>185</sup> Arkitera, **Türk Çağdaş Sanatına Bir Bakış**. [http://www.arkitera.com/sanat/2005/03/haberler/hafta01-06/cagdas\\_sanat.htm](http://www.arkitera.com/sanat/2005/03/haberler/hafta01-06/cagdas_sanat.htm) 04.11.2010

\* 1994 yılında Refah Partili belediye başkanı Melih Gökçek'in "ben böyle sanatın içine tükürürüm" diyerek kaldırttığı; Mehmet Aksoy'un "Periler Ülkesinde" adlı heykeli 2005 yılında sanatçının açtığı davayı kazanmasıyla tekrar yerine koyulmuştur.

bugünkü haline gelmeye başlayan şeklinin ve değişimin ilk belirtilerinin 1990'lı yıllarda ortaya çıktığından bahsetmiştik. Reklam dünyasının büyümesi, tüketim toplumunun oluşması ve şiir edebiyatın ikinci plana düşmeye başlaması küreselleşme, uluslararası sergiler ve diyaloglar, sermayenin yavaş yavaş sanat alanında kendini göstermeye başlaması gibi bir takım belirleyici etkenler Türkiye'de yine bu tarihlerde ortaya çıkmaktadır.

Plastik sanatlardaki gelişmeler uzun zaman boyunca Türkiye'de sanatta baskın rol oynamış olan edebiyatta roman ve hikayenin yerini almaya başlar ve medya sanatlarla yavaş yavaş, "çağdaş sanat" bağlamında ilgili olmaya başlar. 1990'lı yıllar Türkiye'si içe kapalı bir ilişkiler ağından dışa açılan ekonominin dışa açılmaya başlayan sanatını meydana getirdi. Sanatçılar ülke içindeki şiir ve edebiyatı takip etmekten çok, artık küreselleşmeye başlayan bir dünyanın içinde yer aldıklarının farkına vardılar. Yurtdışından gelen bir grup düşünür, sanat tarihçisi ve sosyal bilimci 1990'lı yıllarda Türkiye içinde etkin bir tartışmayı Marksizm sonrası bir durumda tartışmaya başladılar. Postmodernizm, post yapısalcılık güncel konu haline gelmeye başladı; çünkü çeviriler yapıldı ve okumalar bu yöne doğru kaydı. Yani 1990'lı yılların İstanbul'unda sosyolojik olarak bir değişim yaşanmaya başladı.<sup>186</sup>

### **2.3.1. Post-teoriler ve Tarihsel Kopuşlar**

Türkiye'nin yakın tarihine baktığımız zaman, şimdiki zaman tarihi gibi bir tarihten bahsedebiliriz; ya da daha klasik bir biçimde söylemek istersek yakın dönem tarihi diyebiliriz buna. Ve bu tarih içinde, aslında Türkiye'nin sivil toplum ve ordu arasındaki ilişkileri söz konusudur.

Bunun içinde belki de en çarpıcı olanlar arasından biri 12 Eylül 1980 darbesinin sonrasındaki gelişmelerin yakın dönem tarihidir. Bugünkü Türkiye'nin hem sosyolojik yapısına hem de sanatsal oluşumlarına derin bir değişim çizgisi oluşturan bir kesinti olarak 12 Eylül darbesi bir kopukluk yaratmıştır. 12 Eylül'le birlikte, burada, bütün dünyadaki değişimlerde olduğu gibi, 1980'li yılların başlangıcına baktığımız zaman,

---

<sup>186</sup> Ali Akay, "Gerilim İmgeleri-Bülent Şangar", YKY, İstanbul, 2009, s.29

küreselleşme hareketini de buraya katmak gerekecek; çünkü bir yandan İran Devrimi, Bir yandan Nikaragua Devrimi, bir yandan postmodernizm tartışmaları, bir yandan postkolonyalizm tartışmaları, bütün bunlar içinde 12 Eylül darbesi sonrasında, 1990 sonrasında yeni bir bilgi pratiğine açılan bakışlar ve kavramlar dizisi yerli yerine oturmaya başlamıştı.

Değişen dünyanın küresel bakışı içinde milli ideolojiler, üçüncü dünya söylemleri, Batı'da geliştirilmiş olan ve 1900'lerin başında ortaya atılan siyasi ve ekonomik anlamda emperyalizme karşı mücadele söylemleri demode olmaya başlamıştı. Türkiye 1980'lere "Marksist Devrimci" söylem içinde girdi ve Türk Solu diye adlandırılan bir akım uzun zaman ve hatta bir takım fraksiyonların hala içinde olduğu bu söylem bugüne kadar etkisini sürdürdü. Bu yeni bilgi pratiğinin oluştuğu yıllar ise 1990'lı yıllardır. Bu dönem yurtdışından gelen bazı akademisyenlerin kamu ve özel üniversitelerde dersler vermeye başladığı yıllara tekabül etmektedir. Özellikle dünyada etkili olan ana akım; bu yıllar boyunca Francois Lyotard'ın başlatmış olduğu bir tartışma içinde postmodernizmi ve post-yapısalcılığı tartışmaktadır. Türkiye aslında on yıl kadar bir zaman dilimi arkadan bu tartışmanın içine hızlı bir şekilde yerleşmiştir. Plastik Sanatlar Derneği'nin 1990'lı yılların başında düzenlediği seminerlerde megapoller ve postmodernizm tartışmaları ve daha sonra da sergi isimleri oluşmaya başlamıştır. 1991 yılında Vasıf Kortun, Hüseyin Alptekin ve Ali Akay'ın konuşmacı olduğu bir PSD panelinde megapoller tartışılmış ve bu aslında Vasıf Kortun'un 1992 yılında düzenlediği İstanbul Bienali'nin de ana kavramı olmuştur.<sup>187</sup> Aynı yıllarda ilk iki İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yapan Beral Madra da şehirler ve sanatta ve ekonomide şehirlerin ana rolleri üzerine bir panel hazırlamış ve buraya sadece sanatçı ve küratörleri değil, aynı zamanda sosyal bilimcileri de çağırmıştır. 1995'te ise Devlet/Sefalet/Şiddet sergisi; "Küreselleşme" üst başlığında yeni toplumsal ve ekonomik durumu sanatsal bakışla birleştirerek, tartışmaya başlayıp mercek altına aldı.<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> İpek Aksüğür Duben-Deniz Şengel, **Çağdaş Düşünce ve Sanat** 2009, s.30

<sup>188</sup> Ali Akay, a.g.e., 2009 , s.30

Türkiye’de çağdaş sanatta eleştirinin nasıl oluştuğuna yönelik çok yönlü bir inceleme yapılabilir. “Sanılanın tersine eleştiri kendisiyle bağlı bir şey değildir. Toplumsal bir edimdir. Muhalefet etme geleneğiyle iç içedir. Eleştirdiğiniz zaman sadece elinizdeki metni veya yapıtı değil, onu hazırlayan tüm bir sistemi eleştirirsiniz. Bu, bizde çok eksik olan bir edim ve algılamadır ve denemeye ilişkili bir yanı vardır.”<sup>189</sup> Kurumsal eleştiri pratiklerinin artık hissedilir biçimde yönelttiği eleştirinin kurumun kendisinden, onu öne süren sisteme doğru kaydığı zamanlar 90’lı yıllardır. Hasan Bülent Kahraman Türkiye’deki zihinsel kopuş ve bir anlamda belleksizlikten şu şekilde bahseder

“Türkiye’de son zamanlarda yapılan tartışmalar şöyle bir ekseninde devam ediyor: Acaba bizim modernitemiz ve o modernite ile onun çeşitli dönemlerdeki aşamalarıyla bir süreklilik mi ortaya çıkmıştır yoksa bir kopuş mu ortaya çıkmıştır? (...)Bu kopuş kavramını 1970’lerde Althusser yapısalcı bir Marksist analist olarak ortaya getirdi ve “Marksçı ve Hegelci süreklilik tezine rağmen ve o süreklilik tezinin içinde barındırdığı determinist durumlara mukabil tarih bazen kopar” dedi. Bu yaklaşımına daha da ileri bir anlam yükledi ve “zihinsel kopuşlar”dan söz etti ve bunlara epistemolojik kopuşlar (epistemological ruptures) adını verdi.”<sup>190</sup>

Kahraman’ın üzerinde durduğu ve Althusser’den örnek verdiği zihinsel-epistemolojik kopuşlar, yani Althusser’in dediği gibi “tarih bazen kopar” örneği 1990’lı yılların Türkiye’sinin sanat-sosyoloji alanı için de geçerli olabilir.

Moderniteyi kültürel anlamda tam olarak yaşamamış, yapısalcılığı sadece kitaplardan bilen bir toplumun postmodernizm ve post-yapısalcılık gibi kültürel mantıklara adapte olmaya çalışması, hepsinden ötesi bu adlar altında eserler üretmeye başlaması bu tarihsel kopuşa bir örnek olarak gösterilebilir.

---

<sup>189</sup> Çalıkoğlu, a.g.e. 2008, Kahraman, s. 84

<sup>190</sup> Çalıkoğlu, a.g.e. 2008 Kahraman, s.83

#### 2.4. Güncel Politikalar ve Türkiye’de Çağdaş Sanattaki Yansımaları

Günümüzün siyasal ikliminde iyice belirginleşmiş olan bazı ayırım hatları 90’lı yıllarda yeni yeni belirmeye başlamış olmasının yanı sıra, aynı zamanda eski kültürel sınıflandırmaların geçersiz kaldığı, yeni sınıfların oluştuğu ve buna yönelik bazı kavramların iç içe geçtiği de söylenebilir. “Sağ ile sol arasında çekilen kesin çizgilerin, bir yana kapitalistleri, feodal yapılanmaları, ülkücüleri ve mukaddesatçıları, diğer yana işçileri, her türlü devlet memurunu, köylüleri ve aydınları koyan çözümlerinin çatlamaya başladığı, bilindik siyasi koordinatlar konusunda müphemliklerin ve karışıklıkların oluşmaya, fark edilmeye başladığı bir dönemdi.”<sup>191</sup> Terörün büyük kentlere kadar gelmesi, aydınlara yapılan suikast eylemleri ve faili meçhul cinayetler ülke gündemini belirliyor ve tansiyonu giderek tırmandırıyordu. Bu atmosferde, eleştiriye yönelik kültürel üretimler de kendi içerisinde farklılık gösterirken aynı zamanda yeni, güncel bir dil de oluşturuyordu.



**Resim 72:** Hale Tenger, S.kimden aşşa Kasımpaşa ekolü, 1990

<sup>191</sup> Erden Kosova, **Aydan Murtezaoğlu, Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken**, YKY, İstanbul, 2009 s.48

Güncel olana dair yapılan vurgular sanat eserlerinde ve sanatçıların fikirlerinde daha belirgin hale geliyordu. Hale Tenger'in "Sikimden aşşa Kasımpaşa ekolü" adlı işi de gerek adıyla gerek yaptığı göndermeyle gerekse de barındırdığı göstergelerle dönemin en sert ve tepki çeken işlerinden biriydi.

İlk kez Galeri Nev'in düzenlediği "Yedi Genç Sanatçı" sergisinde görülen bu yapıtın tüm öğeleri bildik bir Türk deyimini olan başlığı (*Sikimden aşşa Kasımpaşa*), kılıçları, muslukları ve devasa kazanına kadar her öge Türkiye'de yaşayanlara da Türkiye'ye dışarıdan bakanlara da mutlaka tanıdık gelecekti: İlk başta Oryantalist bir Batı kurgusu olan klişeleşmiş bir Türk imgesini hatırlatan eser günün siyasi gelişmeleri hatırlandığında, geçmişe değil yaşadığı günlere göre şekillendiğini gösteriyordu. İslam, laiklik ve kadın konusundaki yazılarıyla radikal İslami kesimin tepkisini çeken eğitimci Bahriye Üçok'un bombalı bir saldırı sonucu öldürüldüğü günlerdi.

Toplum içindeki bastırılmış öfke ve şiddeti açığa çıkaran bu tür olayların yarattığı bireysel sarsıntıyla gerçekleştirilen "'Sikimden Aşşa Kasımpaşa' Ekolü", bir yandan da -yapıtın başlığıyla işaret edildiği gibi- "şiddet karşısında suskunluğun da şiddeti içerdiğini" düşündürüyordu. O yıllarda çeşitli konularda yapılan protesto gösterilerinde sıkça kullanılan "Susma, sustukça sıra sana gelecek." Sloganının görsel bir karşılığı gibiydi Tenger'in bu eseri.

12 Eylül sonrasının genel bir toplumsal duyarsızlık halinde biçim bulan soyut şiddetini düşündüren "'Sikimden Aşşa Kasımpaşa' Ekolü", herhangi bir güncel gösterge taşımamasına karşın açık biçimde Türkiye'nin güncel durumuna ilişkin bir eleştiri içeriyordu.<sup>192</sup>

1993'ün Ekim ayında Komet tarafından başlatılan ve Kenan Evren'in "At Sevgisi" tablosunun siyasi konumunu eleştiren "At Sergisi" (Galeri BM) yine sanatçıları direkt olarak siyasetin içine sokan başarılı grup sergilerinden biriydi.

Sakıp Sabancı 1993'ün Kasım ayında Aksanat'ın açılış sergisine Kenan Evren'i de davet etmiş ve sergide Evren'in "at" resimlerini de sergilemişti. Komet ve Beral

---

<sup>192</sup> Ahu Antmen, **Hale Tenger-İçerideki Yabancı**, YKY, İstanbul, 2008, s.25



Madra buna tepki olarak 25-27 kasım 1993 tarihleri arasında Galeri BM’de birçok sanatçının katılımıyla "atsanat sergisi"ni açtı. Alttaki bu belgede "atsanat" sergisine katılarak Kenan Evren’i ve aksanat’ı protesto eden sanatçıların listesini görebiliyoruz. 60’lı yıllarda başlayarak süren sol eğilimli eleştirel yaklaşımın imgeleri toplumsal gerçekçi yapı üzerinden ve taşra kökenli bir edebiyat kültürünün izlerini taşıırken 90’larda bu alan felsefe ve sosyoloji alanına, daha bireysel bir yapıya doğru kaymıştır, çünkü daha öncesinde sağ-sol ayrımı altında yapılan toplumsal kimlikler de kendilerini bu alanlar üzerinden tanımlamaya başlamıştır. “Türkiye’de eleştiri yok, çünkü Türkiye’de felsefi düşünce geleneği yok.” diyen Hasan Bülent Kahraman, felsefi düşünce altyapısı olmadan eleştirinin varolmayacağını söylüyor, bu felsefi altyapı bizde 90’larda daha önce verilen Foucault, Deleuze, Guattari, Lyotard vb. yazarlarla belli bir süre içerisinde oluşmaya başladı ancak bu yine de Türkiye’de ara bir geçiş olmadan “tarihsel kopuş”la bu altyapının geldiği gerçeğini değiştirmiyor gibi gözükmemekte.



**Resim 73:** Hale Tenger – Atsanat, 1993

Kahraman’a göre aynı zamanda 1960’lardan itibaren zaten başka türlü bir eleştirel söylem, yani kuramla felsefenin doğurduğu bir eleştirel söylem dışında bir

model kurgulamanın imkanı yoktur çünkü 1960'lerden itibaren dünyada ortaya çıkan yapısökümcü (dekonstrüksiyonist), ondan önceki yapısalcı akımlar ve ondan sonra gelişen diğer akımlar ve Fransa'da Yeni Filozoflar denen kişilerin ortaya koyduğu yaklaşımlarla birlikte eleştiri ile anılmaktadır. Bu post-teorilerin bizdeki yansımaları ancak 90'lı yıllarda kültürel alanda kendisini göstermiştir. 1990'lerden itibaren yeni bir olgu olan disiplinlerarasılık ile beraber doğal olarak görsel kültür ve görsel sanatlar üzerine yapılan kuramsal eleştirinin de değişmesine yol açmıştır. Günümüz sanatında görsel sanatların kuramsal eleştirisiyle beraber anılması ve görsel sanatlar ile eleştirinin birbirini etkileyerek değiştirdiğini düşündüğümüzde 90'lı yılların bu durum açısından ne kadar kritik bir dönem olduğunu bize gösteriyor. *“Çünkü 1980'lerde postmodernite tartışmaları olmuş, büyük ölçüde tamamlanmıştı, artık eleştirileri ortaya çıkıyordu.”*<sup>193</sup>

#### **2.4.1.Devlet İdeolojilerinin Eleştirisi**

Postmodernite her ne kadar modernitenin bilindik formalist kalıplarına belli alanlarda yeni açılımlar getirmiş olsa da, asıl önemli olan nokta gerçek konusunda getirdiği yeni yorumlar ve algılar oldu. Yani tek bir hakikat kavramını değil, gerçeğin çoğulluğu üzerinde durulduğu, ve farklı kimliklere göre değişebildiği bir dönemi getirdi. Bu sayede Postmodern evrede kimlik siyasetinin ve toplumsal kimlik anlayışının ön plana çıkması da kaçınılmaz olmuştur . Ama 1990'ların asıl problemi politik alanda ortaya çıktı. Berlin Duvarı'nın yıkıldığı gün dünyada çok önemli bir model değişikliği yaşandı. Yani iki kutuplu, ulus devlet modeline dayalı, zaman zaman o ulus devleti oluşturacak üst kimliği kurmak için etnik milliyetçi modelleri motivasyonları benimsemiş olan bir anlayıştan bunların ortadan kalktığı, sınırların da, sınır kavramının da yumuşadığı, hafif eridiği, gevşediği bir döneme geçildi. Berlin Duvarı'nın yıkıldığından bir hafta sonra dünyada Doğu Bloku diye bir şey kalmamıştı. Doğu Bloku'nun çökmesiyle beraber kültürler ve toplumlar arası ekonomik ve düşünsel bir geçiş dönemi başlamıştı 1990'larla beraber küreselleşme kavramıyla tanıştık. Birinci küreselleşme dalgası olarak bilinen bu süreçte hukuk, insan hakları, ulusların demokratikleşmesi gibi kavramlardan bahsedildi. Ulus devletin kendi içine kapalı

---

<sup>193</sup> Çalıkoğlu, a.g.e. Kahraman, 2008, s.89

modeli artık geçerli değildi. 2000'lere doğru ise neoliberal sermayeler ve bu doğrultuda yürütülen politikaların kaçınılmaz sonucu olan ikinci küreselleşme dalgası ile birlikte gelen parçalanma, yersiz yurtsuzlaşma ancak her yerin bir olması, "global köy" tartışmalarını da beraberinde getirdi. İlk aşamada kutlanan küreselleşme şimdi diğer yüzünü gösteriyor ve eleştirilerin odağına yerleşiyordu. Varlığı değil de varolanı inceleyen, sanat yapıtının sanatsal gerçekliğinin anlamı etrafında yoğunlaşmış tematik birtakım sorulara cevap ürettiği ve o cevapları yeniden ürettiği modernist bir yaklaşıma karşı, bu olgusalıkların dışında yer alan ve "politik" olmayı kendisine esas edinmiş yeni bir sanatsal kategoriden bahsediliyordu artık.<sup>194</sup>

*"Çağdaş sanat dediğimiz kavram bazen gündelik dilde anladığımız gibi bugün üretilen sanat anlamında değildir. 1990'lardan itibaren kendisini ifade etmiş yeni bir kategoridir. "Çağdaş sanat bir duruma karşı bir durumun içinde oluşturulmuş olan sanatsal bir kategoridir."*<sup>195</sup>

Sanat ve politika flörtü 1990'lı yıllarda Türkiye'de hiç olmadığı kadar hız kazanmıştı; ülkede sürekli değişen siyasi iktidar, neoliberal politikalar dahilinde her ne kadar yine kendi içinde bir takım riskleri barındırsa da sanatçılara daha eleştirel işleri üretebilmelerine imkan veriyordu. 80'lerdeki bireysellik yerini artık sanatçılarda kolektif bir bilinç dahilinde oluşturulan temalı sergilere bırakmaya başlamıştı. Bu sergilerde iktidar kavramı ve simgeleri açıkça dile getiriliyor, devlet ideolojileri sorgulanıyor, 60-70'li yılların eleştirel biçimlerinin yerine post-teoriler ve postmodernizm sıklıkla ifade ediliyordu. Eleştirinin hedef aldığı kavramlarsa, sistemin tabulaşmış görselliklerini kullanmaktan da çekinmiyordu. Bunlardan bir tanesi ve özellikle de temalı sergiler açısından bir ilk ve dönüm noktalarından biri sayılabilecek olan "Anı/Bellek" sergileridir.

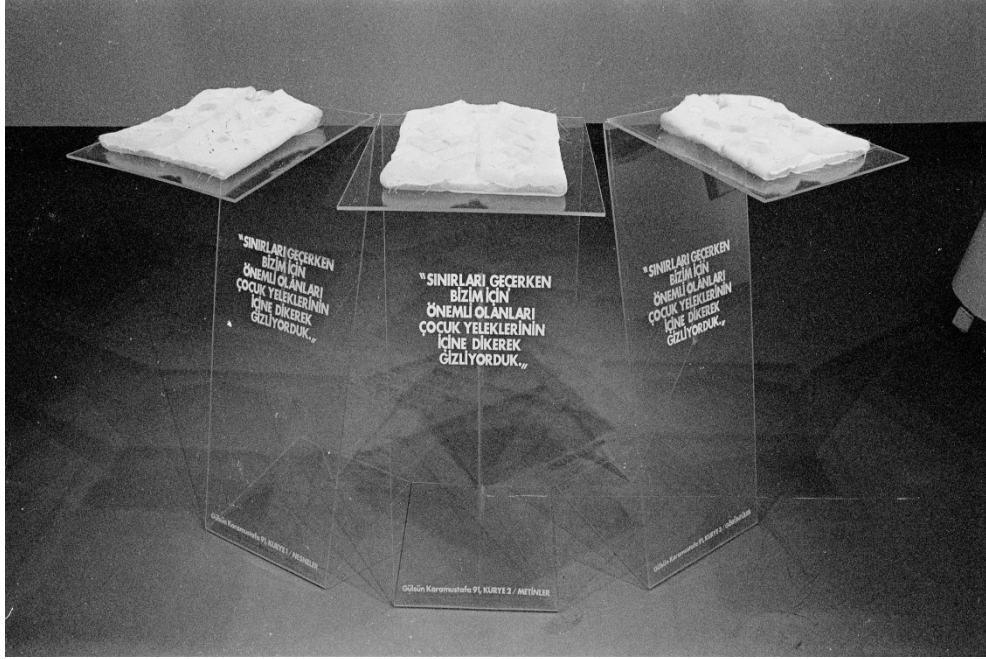
---

<sup>194</sup> Çalikoğlu, a.g.e. 2008, s.91

<sup>195</sup> Çalikoğlu, a.g.e. Kahraman, 2008, s.91

#### 2.4.1.1. Anı Bellek Sergileri

Vasıf Kortun'un küratörlüğünde yapılan bu sergilerden ilki "Anı/Bellek 1" adıyla Taksim Sanat Galerisinde 1991 yılında açılmıştır. İki yıl sonra ikincisi açılacak olan sergiler Türkiye'de modern-sonrası üretimin çıkmazlarına göndermeler yaparken aynı zamanda iktidar-beden politikaları, iktidar-hafıza-bellek, cumhuriyet, modernizm dayatmaları eleştirisi de getiriyordu. Birincisinde Michael Morris, Hüseyin Alptekin, Gülsün Karamustafa, İpek Aksüğür Duben, Halil Akdeniz, Selda Asal; ikincisinde ise Emre Zeytinoğlu, Bülent Şangar, Aydan Mürtazaoğlu, İsmet Doğan, Taner Ceylan, Lerzan Özer, Vahap Avşar, Güven İncirlioğlu, Eliza Proctor'ın katıldığı sergide; Vasıf Kortun'un ele aldığı konular bağlamında sanat-siyaset arasındaki bağları kuracak temaları gerçekleştiriyordu.



**Resim 74:** Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991, Anı/Bellek 1 Sergisi

Anı ve bellek temalarının ayrımı ve belleğin toplumsal olan ile ilintisi bu sergilerin ana odağını oluşturmuştu. P.S.D. nin yayınlarının Deniz Şengel tarafından ele alınması, bu kitaplarda sanat ve sosyolojiyi gündeme getiren yazılara yer verilmesi;

Hüseyin Alptekin'in felsefe kökenli bir sanatçı olması ve sanatın bir bilgi türü haline gelmeye başladığını iddia etmesi, yine sosyal bilim ve sanat arasındaki beraberliği kanıtlayan olgular arasında yer alabilir.<sup>196</sup> Anı/Bellek 1 sergisinin bir diğer kritik yanı da Türkiye'de yapılan ilk küratörlü sergi olmasıdır, bu sergi sonrasında Türkiye'de sanat ortamı küratörlük kavramıyla tanışmış ve sergi sistematigi köklü bir değişime uğramıştır.

Bu sergideki ana tema Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı kültürünü silmeye çalışmasıyla ortaya çıkan kültürel hafıza kaybı olarak adlandırılır Kortun tarafından. "Türkiye resminde "uluslararası" ya da "gelenek kökenli" olmaya çalışan ve görünürde uzlaşmaz olduğu sanılan çoğu sanatçının paylaştığı, işlerinin görsel montajlama üzerine kurulu olmasıydı"<sup>197</sup> diyen Kortun gelenekçi ya da evrensel olduğu savunulan bu işler görsel aktarma ve çevirme biçimiyle var olmakta ve aktarılan kaynakların yapısal ve düşünsel boyutları es geçilmekte olduğunu da vurguluyordu aynı zamanda. "Gelenek sorunundan, sosyal alanda, bedenın tezahürüne uzandım. Zannedildiğinin aksine Türkiye'de sanatın önemli bir sorunu, ne insan figürünün temsilinde ne de İslam'da resim yasağında ydı. Sorun, bedenın sosyal alanda sunuluşundaki ayrışma ve algılanışında ydı. Medenî hayatın önceliklerinden biri, bedeni taşıma, koruma ve gösterme biçimidir."<sup>198</sup> Sergideki politik bilincin kent üzerinden kurulması ve bu kentin İstanbul olması da sosyal mekan anlayışıyla henüz 19. yy'ın sonlarında tanışmış ama buna rağmen , kent dokusunun sürekli değiştiğı ve bilinçli oluşturulmuş bir belleksizliğı taşıması sonucu rastgele bir seçim değildir. "Türkiye tarihinden korkar; çünkü o tarihi bizzat devletin kendisi kesintiye uğratmıştır. Ne 19. Yüzyılın ya da 20. Yüzyılın tarihini bir müzede görmek mümkündür ne de sanat üretimini. En basit örnek: İstanbul gibi yoğun göç alan bir kentte, göçmenlerin bu kentle barışamamalarının bir nedeni de, kentte kendilerinden önce ne olup bittiğini görebilecekleri bir müzelerinin olmamasıdır. Zira kent, yaralıdır ve yaralarını sürekli saklar. Sorun, Türkiye'deki siyasal otoritenin kendi görsel tarihini bir müze aracılığıyla göstermek istememesinden kaynaklanır.

<sup>196</sup> Ali Akay, **Toplumbilim, Plastik Sanatlar Özel Sayısı**, Bağlam yayınları, İstanbul, Haziran-1996, s.10

<sup>197</sup> Vasif Kortun, **Ellı Numara "Anı/Bellek 2" Varlık Yayınları, İstanbul, 1992**, s.11

<sup>198</sup> Kortun, a.g.e., 1992, s.12

*Görsellik çarpıcıdır ve Türkiye'nin tarihini görselleştirmek, birtakım gerçeklerin çok açık, çok çarpıcı bir biçimde ortaya çıkması demektir.*"<sup>199</sup> T.C.'nin kuruluşunun zihinde ortaya çıkmış popüler bir krize tekabül ettiği söylenemez. O anlamıyla ve her düzeyde bir kimlik krizinin sonucu değildi. Kendini var etme ihtiyacının bir sonucuydu. İnsanları bir arada tutmak için belli konsensus noktaları gerekiyordu. Bu nedenle sıfırdan yeni bir bellek yaratılması için belli yapıların empoze edilmesi söz konusu. Bunun için geçmişin silinmesi gerekiyordu. Nitekim öyle oldu. Ama bu da kuşaklar arasında inanılmaz kopukluklara neden oldu." Sanatçılar da "Anı/Bellek 1"e bu "hafıza kaybını", alfabenin değişmesi, kültür taşıyıcılığı, yeni bir bellek yaratma vs. gibi birçok değişik açıdan ele alarak yapıtlarına konu edindiler. Sergi için üretilen işler arasında günümüzde halen bienal veya çeşitli sergilerde sergilenmeye devam eden "kült" diyebileceğimiz eserler ortaya çıkmıştır. Gülsün Karamustafa'nın "Kuryeler" adlı işi bunlardan biridir. Eserde belleğin taşınması söz konusudur Yersiz yurtsuzlaştırılan insan, ve kendinde ve şimdiki zamanda taşıdığı geçmişlerinin kuryesidir ve bu geçmişlerin toplamı tarihçilerin yazdığı doküman anlatılarına tekabül etmez. Bir on yılın, bir yüzyılın, bir bin yılın çakıştığı bu anda, aynılaştırmanın hükmüne karşı bir savunmadır."<sup>200</sup> İlk sergiden iki yıl sonra 1993'ün nisan ayında açılan Anı/Bellek 2 sergisi birincisi gibi kayıp bir hatırayı işaret etmez, serginin odağında bu sefer belli bir tarihi kopuş vardır ve Cumhuriyet'in kuruluş mitleri ve modernite eleştirisi açık göstergelerle sergide yer alır. Sergiyi ilkinden ayıran tek özellik bu değildir, sergi için seçilen mekanın da toplumsal belleğe işaret etmesi ve bilinçli olarak seçilmesi Türkiye'de güncel sanat adına yeni bir sunum biçimidir aynı zamanda. Çünkü mekan kendi içerisinde tarihi olarak bir referans barındırmasına ve içindekilerin değişmesine rağmen ilk günkü adı; yani kapı numarası olan ve sergiye de aynı zamanda adını verecek olan "50 numara" olarak kalmıştır. İstanbul'u bir şantiyeye

---

<sup>199</sup> Burcu Pelvanoğlu, İstanbul Müzeleri, Koleksiyonları ve Bitmek Bilmeyen Sorunları, <http://demlenmeler.blogspot.com/2008/08/istanbul-mzeleri-koleksiyonlari-ve.html> 23.10.2011

<sup>200</sup> Vasif Kortun, **Temalı Sergi Sanatı Dirileştirir**, Arkitekt Mayıs 1993 <http://www.anibellek.org/?p=441> alnt tr: 14.08.2011

benzeten Vasıf Kortun serginin kataloğunda İstanbul'da sayıların ayrıcalıklı önemsizliklerinden şu şekilde bahsetmektedir:

*“İlkokul numaramız, onbeş yıl önce oturduğumuz evin kapı numarası, alınan ilk dondurmanın fiyatı unutulur. Yol tarifleri, geçici mihenk noktalarına referansla yapılır. Bu şehir göçebeliği yerleşik olamamazlık içinde, kapı numaraları sürekli olarak değişir, zaten numara ibarelerini bulmak da zordur.*



**Resim 75:** Vahap Avşar-Cypher/Sıfır, 1991

*Geçici, şablonlanmış sayılarla idare edilir. Elli Numara ise, Akaretler Sıra-Evlerinin ilk yapıldığı günden beri 50 numaradır. Bu, kolektif hafıza adına, çok önemli bir veridir(...) Hafızanın dokunulmazlığını doğrulayan, kendi zamanlarında duraksayan, bugünü reddeden bu alanların karşısında, geleceğe duyulan özlem, kendini, “geçmiş” yoluyla ifade eder.”<sup>201</sup> II. Abdülhamit’in saray ressamı olan Fausto Zonaro’nun 1909 yılına kadar kullandığı bina mevcut rejimin değişmesiyle beraber İttihat ve Terakki*

<sup>201</sup> Kortun, a.g.e. 1992 ,s.9



tarafından önceki rejimi destekleyen diğer sanatçılarla beraber Zonaro'nun da sınır dışı edilmesiyle alınır. 12 Eylül 1980 tarihine kadar Cumhuriyet Halk Partisi Beşiktaş İlçe Başkanlığı olarak kullanılan bina aynı zamanda Güzel Sanatlar Akademilerine hazırlık kursları da verir, birçok Türk sanatçısının yolu binayla kesişmiştir. Akaretler sıra evleri 19. Yüzyılın sonunda İstanbul'da küçük tacir, zanaatkâr ve düşük seviyeli bürokratlar için yapılmış mimari örneklerden biridir. Bu sıra evlerin arasına başka yapı giremeyecek şekilde bitişik olmaları, binayı şehrin hafızasına zorla yerleştirir ve gündelik yaşamın değişkenliğini bir anlamda kesintiye uğratarak sürekli değişimi vurgulayan diğer binalardan kendini ayırır.<sup>202</sup> Fakat ne ironiktir ki kentteki hafıza kopukluklarını, bellek yitimlerini işaret eden bir serginin yapıldığı yer olmasına rağmen ve daha öncesinde modernite ve siyasi rejimlerin, değişen kültür ve sosyal yapının binaya yapamadığını, 15 yıl kadar sonra sermaye yapabilecek ve Akaretler'de bina ismiyle beraber toptan bir dönüşüm olacaktır.\*

Vahap Avşar, Sıfır/Cypher, Atatürk ve Alfabe, ve Anıt Kabir işlerinde, alışagelenen, yeniden üstüne düşünülmeyen, talep geldiğinde bazı sanatçıların 1981'de yaptıkları gibi askeri düzenin rotasında aktıklarını bilmeden ürettikleri resmi mitleri idame ettiren görsel nesnelere, aykırı, eğreti ve beklenmedik şekillerde yeniden sunar. Tuhaf bir ortaklıktır ki, devlet mitinin sıradan görsel prodüksiyonu, sosyalist ülkelerde olduğu gibi, burada da sanatçılara düşmüştür. Kortun'a göre uzun zamandır "Modern" sanat, olarak adlandırılan sanat anlayışı doğuş yerinden uzakta, rahatsızlık vermeyen, gürültü çıkartmayan, orta yolcu avrupalı akımların suyuna giden, elden düşme, bir nevi teksire verilen addır. Vahap Avşar'ın bir süredir ürettiği işler ise bunlara karşı durur. Cumhuriyetin kuruluş mitlerini ve onun temsil biçimlerini ele alırken, sanatta son tartışmalara da hakim olarak, bu tartışmalara verecek cevaplarının olması, onun alanlar-arası işleyişi ile ilgilidir.<sup>203</sup> Modernitenin eziciliği içinde varolma tarzının yerleşmesi üzerine kurulan mantığı araştıran Vahap Avşar'ın Atatürk ve Alfabe adlı resminde,

---

<sup>202</sup> Kortun, *a.g.e.*, s.11

\* 2006 yılında Akaretleri restorasyon projesinin hisseleri Serdar Bilgili yönetimindeki Akaretler Otel İşletmeciliği ve Turizm A.Ş. devralınarak 2 sene içerisinde tamamlanan proje sonucu 75 milyon dolar harcanarak Akaretler, lüks bir sanat, tasarım ve "alışveriş" mekanına çevrilmiştir.

<sup>203</sup> Kortun, *a.g.e.*, 1992, s.11

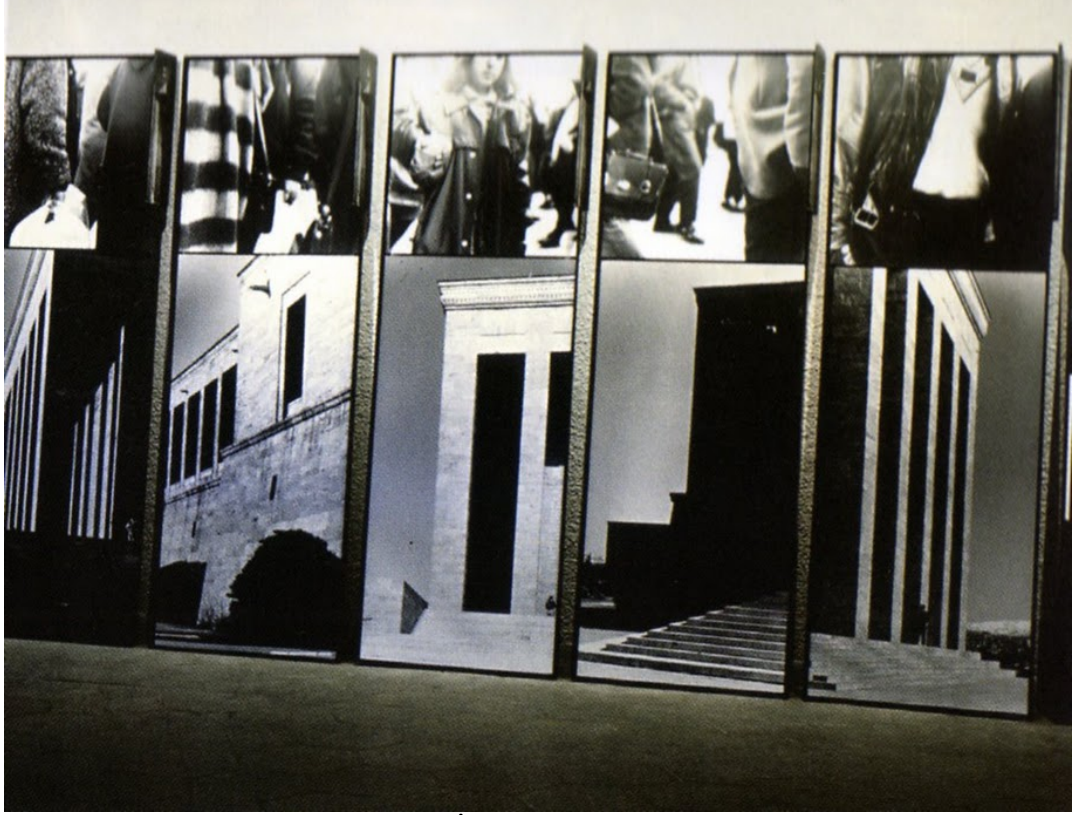
Atatürk büstünün yeniden sunumundaki ironik duruşta, büstlerin yapılmasındaki özensizlik, mitin yeniden, bayağılaştırılmış sunuluşu, kötü kopyaların, seri üretimlerin birbiri ardına gelerek, gittikçe “orijinal”den uzaklaşarak birbirlerine referanslı kapalı bir düzen oluşturmaları da göz önüne alınır Kortun tarafından.<sup>204</sup>



**Resim 76:** Vahap Avşar-Atatürk ve Alfabe, 1991

---

<sup>204</sup> Kortun, a.g.e.,1992, s.17-24



**Resim 77:** Güven İncirlioğlu-Helter Skelter, 1992

“Güven İncirlioğlu’nun Helter Skelter adlı bir dizi çift parça fotoğraf panosundan oluşan işinde, altta, modüler, insansız, keskin ışıktaki çekilmiş insansız, belli bir modülerlik içinde verilen Anıtkabir manzaraları vardır. Yukarı bölümde ise, İncirlioğlu’nun orta sınıf kahramanları dediği, Kızılay Meydanı’ndaki insan seli içinde, çekilmiş, hafif flu figürler görülür, belli detaylara önem verilir; sade bir kadın çantası, bir pazar torbası, vb. Fotoğraflarda, Türkiye’de modern sanatın geleneklerine bir gönderme yapar, hem de bir durumu yeniden inşa eder. Yeniden inşa etmek (reconstruction) ile restorasyon (restoration) ayrı şeylerdir. Birincisi, varolanı, parçalarına ayrılmış olanı, birleştirir, bu birleşme ise, burada olduğu gibi, bir gerçekliği gösterirken, bir soru sorarken, onu daha önce bildiğimiz ve alışageldiğimiz şekillerde kurmak yerine, apayrı ve yadırgatan şekillerde kurmayı, gerekli kılar. Bu aynı zamanda, mimari bir tutum olarak işin özelindeki modülariteyi ve tekrar unsurlarını kullanmanın

açıklamasıdır ki bu fotoğrafın tarihini de ilgilendirir. Aynı zamanda devasa bir şantiye olan Türkiye fikri ile de oynar. Restorasyon ise, tutucu ve statükocudur. Bunun gibi, dikeyine doğru Ankara'yı gösteren fotoğraf dizisinde sağ tarafta adını aldığı halk oyununun ayak işaretleri vardır. Çallı İbrahim'in resmindeki gibi, dağlardaki zeybekler Kurtuluş Savaşı'nın kahramanlarından, ancak bu Ankara manzarası, Ankara'nın bir diğer yüzünü gösterir, gecekondu ve çöplükler.”<sup>205\*</sup> Türkiye’de 90’lı yıllarda sanat-sosyoloji ilişkisi kapsamında eserlerin sadece yazınsal altyapıyı görselleştirmediği, aynı zamanda bu tür temalı sergilerde sosyolojik yazınların da öne çıkmaya başladığı görülür. Anı/Bellek sergilerindeki bu okumalar da bir ilktir. Bu tanımlardan da anlayabileceğimiz gibi küratörün belli bir sistematik içinde sergiyi düzenlemesi ve yapıt üzerinden sosyolojik okumaları, bu okumaların kitap haline getirilmesi ciddi anlamda ilk defa bu sergide yapılmış tamamen yeni bir anlayışı da beraberinde getirmiştir. Kavramı, belli bir tasarımı olan işlerin bir araya geldiği zaman başka anlamlar üretmesi ve bir düşünce sistemine göre, bir mekanizmaya göre yan yana gelip bir tartışma oluşturması açısından ve aynı zamanda disiplinlerarasılık içeren bir iletişim kurması da yine Anı/Bellek sergilerinde ilk defa gerçekleştirilmiş ve gerek sergi sistematiği gerek küratöryel anlayış ve yapıt okumaları bağlamında kendinden sonraki sergileri de etkilemiştir. Demokrat Parti afişi ve serginin kapatılması ise sanat-siyaset bağlamında sergiyle ilgili başka bir önemli olaydır. SALT Araştırma’dan Sezin Romi’yle yapılan yazışmalardan edinilen bilgiler ve görseller doğrultusunda: sergi boyunca binanın cephesinde asılı olarak durması kararlaştırılan "Elli Numara" pankartı, o dönem Demokrat Parti İstanbul il başkanı olan Besim Tibuk’un talimatıyla 14 Mayıs günü kaldırılarak yerine “14 Mayıs Demokrasi Bayramı DP” yazan başka bir pankart asılır. Besim Tibuk aynı zamanda serginin yapıldığı binayı bünyesinde barındıran Net Holding’in yönetim kurulu başkanıdır.

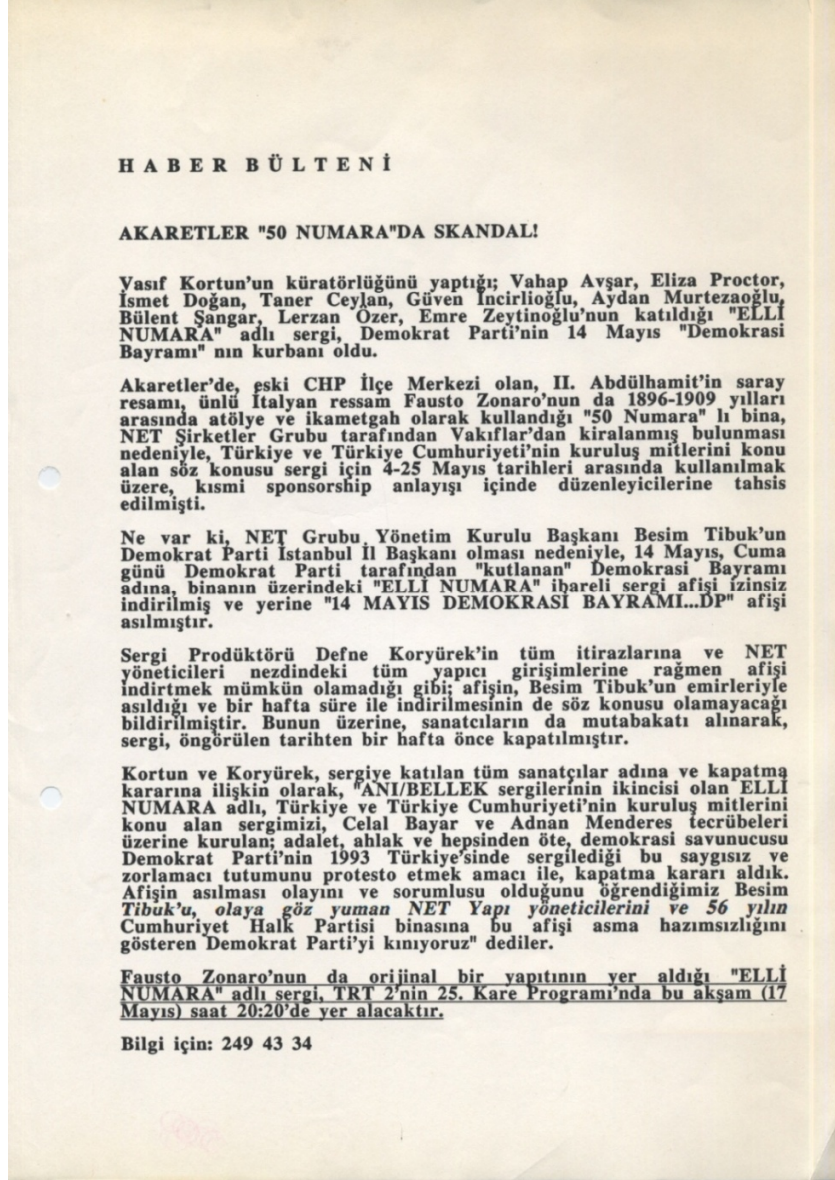
Bu pankart krizi üzerine sergiyi düzenleyenler pankartın kaldırılmasını talep etseler de, pankart indirilmeyince protesto olarak sergi için planlanan tarihten önce

---

<sup>205</sup> Kortun, a.g.e.1992,s.42-44

\* 90 sonrası sanatın içine girdiği yeni dönüşüm ve sosyoloji altyapısı düşünüldüğünde, okumanın kendisi de tanımlayıcı bir öge olarak öne çıkmaktadır, bu nedenle Vasıf Kortun’un okumaları da örnek olarak burada yer almaktadır.

kapatma kararı alınır. Bu olay aynı zamanda sanatın siyasete alet edilmeye çalışıldığı sayısız durumdan biri olarak da örnek gösterilebilir. Hal Foster'ın deyimiyle "siyaseti olan sanat", "siyasi sanat" olarak kullanılmak istenmiştir. Sergi ekibinin haber bülteni şeklindeki kınama yazısı da her şeyi açıklamaktadır.



Resim 78: 50 Numara Haber Bülteni-1993(SALT arşivi)



#### 2.4.1.2. Devlet-Sefalet-Şiddet Sergisi

1995'te Ali Akay'ın Küratörlüğünü yaptığı; “Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, İsmet Doğan, Bülent Şangar, Gülsün Karamustafa, Ahmet Müderrisoğlu, Hüseyin Bahri Alptekin ve Michael Morris”in eserlerinden oluşan “Küreselleşme: Devlet/Sefalet/Şiddet” sergisi süreci tam da Türkiye'deki resmi ideolojinin ve yeni tarihi ve epistemik okumalardaki değişimlerin tartışma ortamı içinde başlar ve serginin hazırlanma ve tartışma süreci iki yıl sürer. Söz konusu bakış, sadece Türkiye'nin yerelliğinin veya cumhuriyetinin tartışmaları ulusallığının değil, aynı zamanda bu tip tartışmaların dünyanın çeşitli yerlerinde de benzer bir şekilde tartışılmasını vurgulamaya yöneliktir. Bu iki çizgi aslında belki de 1990'lardan 2000'lerin sonuna doğru giden bir Türk güncel sanat tartışmaları çizgisinde durmaktadır ve önemli bir tartışmaya kendisini hazırlamıştır.

Bu tartışmada Yerellik ve Uluslararasılık sanatçıların kendi kendilerine sormaya başladıkları sorular arasında saygın bir yere oturmaya başlamıştır; verilen cevaplar da yine kimi zaman Batı klasik oryantalizmi olarak nitelendirilmekten çok ayrı bir şekilde nitelendirilmekten çok ayrı bir şekilde değerlendirmesi gereken “post-oryantalizmin” taleplerine teslim olmaktan geçmekte, kimi zaman ise tam tersine kendi sanatsal arayışlarına dokunarak uluslar arası sorunlara dikkat çekmektedir.<sup>206</sup> Devletin sivil toplumu yönlendirmesi demek, Anlık (fikirlerin çağrışımı) denilenin utkuyu sosyal hale getirmesidir. Rasyonelleştirmesi ve tabi ki sınırsız özgürlüğü düzenlemesidir.

Bu durum Cumhuriyet üzerine kurulu rasyonel rejimleri oluşturur.”<sup>207</sup> Bu yıllarda öne çıkan ve mevcut sosyolojik yapı ve konjonktüre yönelik eleştirel eserler üreten Bülent Şangar'a Ali Akay yazılarında sıkça yer vermektedir.

---

<sup>206</sup> Ali Akay, **Şerif Mardin Okumaları**, Doğu Batı Yayınları, a.g.e. 2009, s.68

<sup>207</sup> Ali Akay, **Postmodernizm**, 2005, a.g.e. s.78



**Resim 79:** Bülent Şangar, Devlet-Sefalet-Şiddet sergisi, 1995

Bülent Şangar'ın "Anı-Bellek II" ve "Devlet/Sefalet/Şiddet" sergilerindeki politik tutumu bütün bu ele almakta olduğumuz sürecin içinde bu şartlarda şekillenmektedir. Öğrencilik döneminde, devlet şiddeti yıllarının içinde kalan politik şiddeti sanatsal olarak çıkarma imkanları da kendisini dışı vurarak eserlerine görünür olmaya başlamıştır.

1980 darbesi sonrası devletin aldığı yeni bir homojen şekilden bahseden Ali Akay, 80 sonrası sivil toplumun da ideolojik bir aygıt olduğunu, Foucault'nun 70 sonrası değindiği "Police" kavramı üzerinden, sivil toplumun, devletin sadece bir parçası olduğunu söyler.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> O zamanlar Konuşuyorduk: Neden Bu Üç Sergi? Emre Zeytinoğlu, Ali Akay, Vasıf Kortun, Selim Birsal SALT Galata, 3.3.2012



Bu aynı zamanda Biyo-iktidar ve Biyo-politika\* kavramlarını da öne çıkarır. Post-yapısalcı teori, kahramanlık ve öncülük veya yeniyi yaratma gibi fikirlere çok farklılıklar, zamanın geri dönüşü, şimdiki zaman, gelecek ve geçmiş arasındaki zaman katmanlarında yer alan geçişlilikleri söz konusu etmekteydi.

Bülent Şangar bu dönemde artık iyi desen yapmak veya resim yapmak gibi ele dayanan kaygılardan uzaklaşmıştı. Kapıları tutanlar, kapıların içindeki belirsizliği yaşarlarken, biyo-politikanın genelleşerek suçlu ve suçsuz ayrımını gözetmeksizin herkesi denetim altına aldığı, Foucault'nun biyo-iktidar adını verdiği güç ilişkilerinin yaşandığı ortamdayız. Biyo-politika ise ancak bu duruma direnme gösterebilecek olan çokluk'un alanı içinde anlam kazanmaktadır günümüzde.

Ali Akay, o yıllarda çevrilen ve üniversite gençliği tarafından sıklıkla okunan Fransız filozof Louis Althusser'in yıllar önce Fransızca olarak basılmış olan eserlerinde ideolojinin bilinç olmadığını bize gösterdiğini söyler: "Althusser üzerine yazılan menfi yazıları bir kenara koyarsak, "ideoloji bilinç değildir" önermesinin önemli olduğunu kavrayabiliriz: çünkü ister sivil toplumcu olsun, ister devletçi yaklaşımlar olsun, bunların hiçbiri bilinç geliştiren ideolojiler gibi durmamaktadır: bilimsel ise hiç

---

\* Bedenin gücünü, yeteneklerini ve becerilerini artırmayı hedeflediği, insanı politik değil de biyolojik özellikleriyle ele aldığı için Foucault söz konusu bu modern iktidar biçimini *biyo-iktidar* olarak tanımlamıştır. Yine aynı nedenlerden dolayı, biyoiktidarın hedefi insanın politik yaşamı değil, çıplak (biyolojik) hayatıdır. Bu kavramsallaştırmada, insan, siyasetin öznesi değil, nesnesi olarak karşımıza çıkar. Giorgio Agamben'in *Kutsal İnsan* (Ayrıntı Yayınları, 2001) kitabında öne sürdüğü ilk tez, insanın çıplak hayatı (*zoe*) ile siyaset arasındaki ilişkinin, Foucault'nun iddiasının tersine, modernliğe özgü olmadığıdır. Dili, anlamlandırma ve toplumsallaşma süreçlerini öncelediği, dolayısıyla siyasetin dışında olduğu varsayılan *zoe*'nin siyasetin strateji ve hesaplarına dâhil edilmesi, Foucault'ya göre, yukarıda özetlemeye çalıştığımız üzere, modernliğin gereğidir. Agamben kuşkusuz bu tezden hem ilham almış, hem de onunla hesaplaşmıştır. Çünkü ona göre, çıplak hayat Batı siyasi geleneği içinde ilksel, ayrıcalıklı, modernliğe özgü olmayan, sürekli bir yere sahiptir: bu ayrıcalık, toplumsallaşmayı ve dolayısıyla siyaseti mümkün kılan şeyin, çıplak hayatın dışlanması olmasından kaynaklanır. Bu dışlanma, kent/toplumsal yaşamın/siyasetin sınırını çizen, dolayısıyla bunların kurulmasını mümkün kılan şeydir. Demek ki, ilk siyasal etkinlik dışlamadır (ki bu aynı zamanda toplumsal yaşamın dışına terk etmedir), ve çıplak hayat en başından beri bu etkinliğe eşlik eder. Bu kavramsallaştırmada biyopolitika modernliğe özgü değil, ilkseldir ve nüfusun bedenini değil, çıplak hayatı hedef almaktadır. Toplum ve Bilim Sayı.122 Biyoiktidar, Biyopolitika

değillerdir:-isterlerse bunu iddia etsinler.” İdeoloji Marx’ın da belirtmiş olduğu gibi, bir yanılısamadır: Bir bilinçsizliktir. Althusser’in ideoloji kavramı bizi şu şekilde ilgilendirmektedir: Devletin baskıcı ve baskıcı olmayan iki yüzünü birden göstermesi. “Devlet teorisini geliştirmek için, yalnızca Devlet aygıtı ile Devlet iktidarı ayrımını değil; fakat açıkça, Devlet’in (baskı) aygıtının yanında olan fakat onunla karıştırılmaması gereken bir gerçeği de göz önüne almak zorunludur, burada “iktidar baskıyla değil denetimle ve üretmekle işlemektedir” diyen Foucault’yu bir kenara koyamayız.<sup>209</sup> Buda büyük ölçüde Devletin İdeolojik Aygıtları sayesinde olur. Althusser’e göre, D.İ.A.’lar devletin baskı aygıtlarıyla aynı şey değildir. Bir yanda ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler vb. ile devletin baskı aygıtları varsa, bir o kadar da devletin ideolojik aygıtı olduğunu söylemek mümkündür.<sup>210</sup> Her ideolojinin öznesiz, bilinçsiz olduğunu varsayarsak, Devlet’in iki yüzünden birinin D.İ.A.’larla işlediğini görürüz. Bunlar arasında siyaseti, kültürü ve hukuku bulmuş olmamız çok ilginçtir: çünkü bunlarla devletin ikinci yüzü saklanmıştır. Bu dönemlerde Bülent Şangar ve diğer sanatçılar tam da bu devletin iki yüzünü ve hükümet devlet arasındaki ayrımları tartışmakta ve buna yönelik eserler üretmektedirler. Ali Akay; Bülent Şangar’ın henüz 90’lı yıllarda şiddetin çoklu yüzünü düşünmeye başladığından bahseder.

Sergiye “Postpozisyon” adlı işiyle katılan Gülsün Karamustafa’nın odağındaki konu ise göçtür. Anadolu’dan göç ederek İstanbul’un varoşlarında yaşayan ailelerin evlerinde kullandıkları halı ve motif kumaşlarından oluşan enstalasyon, küresel bir müşteri pazarına yönelik olarak üretilen göz alıcı kiç motiflerle bezelidir. Daha iyi ve farklı bir yaşama yönelik umut imgelerinin ucuz ve zevksiz bir seri üretimle alt kültüre pazarlanmasının belgesi olan bu kumaşlar Gülsün Karamustafa’nın 1980’lerdeki işlerinde de karşımıza çıkar. “Ülküleştirilmiş manzaralarla çevrili hayvanların, yırtıcı hayvanlarla çevrili bir kadının, motosikletçiler tarafından sarmalanmış bir diğer kadının ve bakire Meryem’in resmedildiği bu ucuz objeler, altın yaldızlı çerçeveler içine yerleştirilmiş, böylece fetiş niteliklerinin altı bir kez daha çizilmişti.”<sup>211</sup> Bu tarz imgeleri

---

<sup>209</sup> Ali Akay, **Postmodernizm**, 2005, a.g.e. s.78

<sup>210</sup> Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin Aygıtları**’ndan aktaran Ali Akay s.79

<sup>211</sup> Barbara Heinrich, **Gülsün Karamustafa-Güllerim Tahayyüllerim**,YKY, İstanbul, 2007, s.43-44

eserlerinde sıkça vurgulayan Karamustafa, göç, kimlik ve kültürel bunalım gibi sorunları küçük ve kitle kültürü üzerinden eleştirir.



**Resim 80:** Gülsün Karamustafa, Postpozisyon, 1995

Devlet-Sefalet-Şiddet sergisi bu konulara eğilmesiyle küreselleşmenin henüz tam olarak algılanamadığı, neo liberal politikalara karşı söylemlerin daha yeni başladığı bir dönemde ortaya koyulmuş ciddi bir eleştiri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ali Akay Postmodern Görüntü adlı kitabında; Postmodern anlayış içerisinde ileriye dönük olan düşünce biçimlerinin iflas etmesi,(buna modernitenin iflası olarak da bakabiliriz) ve insanlığın özgürlük, sosyalizmle sonuçlanacağını zannettiği bir sürecin aniden değiştiğini ve insanlığın yeniden bir çöküş aşamasına geçtiğinden bahsederek. Bu durumu Rönesans sonrası aydınlanmaya doğru giden hümanizmanın önüne çıkan Barok dönemine benzetir. Böylelikle bir dönemin tekrar kapanarak Ortaçağ'a benzer şekilde karanlık çağın yeniden Avrupa'nın gündemine gelmesi söz konusudur. "Refah toplumunun da, refah devleti biçiminde oluşan 1960'lardaki toplumun da sanayisizleşmeye doğru gitmesi belki de, yeniden o karanlık, insanların işsiz kaldığı, evsiz barksızlığın çoğaldığı, hayata olan inancın gitgide azaldığı, sefaletin büyük

boyutlarda her yerde ivme kazandığı dönemi ortaya çıkarıyor. Yani Postmodern dönemden bahsediyorsak bugün biz, 17. ve 18. yüzyıldaki baroka tekabül eden bir dönemin sefaletine benzer şekilde, 20. yüzyılın ikinci yarısının sonuna doğru tuhafçasına sefalet her yerde ortaya çıkıyor.Evsiz barksız bir sefaletle şiddet, aslında bütün toplumların sorunu haline gelmeye başladı. Bu durum Üçüncü Dünya'nın sadece geri kalmış kesimlerinin değil, Batı'nın başkentlerinde, önemli eski sanayi kentlerdeki zenginliğin ve fakirliğin, yan yana yaşandığı bir dönemi Postmodern Görüntü gösteriyor. Belki de buna megalopoller dönemi adını koyabiliriz.”<sup>212</sup> Bu Postmodern görüntüyü oluşturan eklektik durumu, megalopol tanımının belki de en belirleyici ögesi olarak göç olgusu gösteriyordu. 90'lı yılların en karakteristik öğelerinden olan ve yeni bir kamu algısı yaratan göç olgusu haliyle güncel sanatta önemli bir yer tutuyordu.

#### 2.4.2. Çağdaş Sanatta Göç ve Coğrafya Olguları

Türkiye'nin ekonomik-sosyal ve kültürel değişiminin en önemli nedenlerinden birisi de göçtür. Türkiye'de 1950'li yıllarda başlayan ve ilk zamanlarda bir sorun olarak görülmeyen, hatta siyasi iradelerle teşvik edilerek onaylanan köyden kente göç, 1970'li yıllarda neden olduğu birikmiş toplumsal sorunlarla beraber sosyolojik ve ekonomik alanda bir problem olarak algılanmaya başlamıştır. En genel ifade ile sanayileşme sürecinin sosyolojik ve ekonomik bir yansıması şeklinde açıklanabilecek göç olgusu, kentlerin göç edenleri henüz sindiremeden yeni göç dalgalarıyla karşılaşmaları sonucu, yoğun nüfus baskısı ve çarpık kentleşme gecekondulaşma, hırsızlık, gasp, anarşi ve diğer adli ve toplumsal sorunlar, işsizlik, yabancılaşma, kültür çatışması gibi sorunlarla karşı karşıya kalmalarına yol açmıştır.<sup>213</sup>Bunun yanı sıra göç olgusu soğuk savaş sonrası, yani 90'lı yıllardan itibaren Türkiye'de sadece kırsal alandan kente değil, Doğu Bloğundan Türkiye'ye gelen yabancı uyruklu insanları, Türkiye'den Almanya'ya göç eden Türk vatandaşlarını da kapsayan geniş bir alana yayıldı.

---

<sup>212</sup> Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, s.38-39

<sup>213</sup> Ertuğrul Güreşçi – **Türkiye'de Kentten-Köye Göç Olgusu**, Doğu Üniversitesi Dergisi, Sayı 11-2010 s. 77-86

Vasıf Kortun bu durumu şöyle özetliyor: “1989 sonrası Doğu Avrupa ve eski Sovyet cumhuriyetlerinden göç, küresel ekonominin yarattığı arzu edilmeyen kesimlerinin Türkiye üzerinden transit biçimde Batı Avrupa’ya yöneldikleri göç maceraları 'bekleme-odası ülkesi' olarak Türkiye’de kalıcı hale gelmeleriyle sonlandı Türkiye’nin doğusundaki savaştan kaçan ve köyleri boşaltılanların kentlere göçleri; 70’lere kadar fırsatlar diyarı olarak algılanan İstanbul’un 80’lerde sadece sığımlan bir yer haline gelmesi ve tüm bunlar kadar önemlisi, öncelikle Almanya’ya olmak üzere, 60’larda en yoğun dönemini yaşayan, Batı Avrupa’ya göç dalgaları.”<sup>214</sup> 90’lı yıllarda güncel sanatta göç olgusu, özellikle arabesk kültürü, kimlik ve kültür bunalımı gibi konular üzerinden bir çok sanatçının eleştirel eserler üretmesine sebep olmuştur. “1980’lerde Doğu-Batı ikileminin kültürel kimliği belirleyen tek öge oluşu gerçeği değişmiş, toplum sivilleşmeye yönelmiştir. 1980’lerde tüketimle tanışan Türkiye’de kültürel ve kimliksel süreçler arabesk gibi yeni oluşumları harekete geçirdi.”<sup>215</sup> Güncel sanatta özellikle 90’lı yıllarda göç olgusu denildiğinde akla ilk gelen isimlerden biri Gülsün Karamustafa’dır. 1984 yılında, o dönemlerde göç süreciyle ilgili filmler yapan yönetmen Atıf Yılmaz’ın “Bir Yudum Sevgi” adlı filminin sanat yönetmenliğini üstlenip, dekor düzenlemeleri sırasında göçmen ailelerin evlerini yakından görüp inceleme fırsatı bulan Karamustafa, köy ve kent kültürünün karışımına yakından tanık olur. Bu durum hakkında kendisi şöyle söylemiştir:

*“ Filmin görsel dokusunu oluştururken göçün gerçek dokusuyla temas ettim. (...) Hiçbir şey daha önce tarif edildiği gibi değildi. Film bittiğinde torbamda büyük bir malzeme birikmişti. Artık resim yüzeyinin beni tatmin etmeyeceğini biliyordum. Malzeme baskın biçimde beni yönlendirmeye başladı. Ama aynı zamanda ben de onu yönlendirmek zorundaydım. ”*<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> Vasıf Kortun ve Erden Kosova- Ofsayt Ama Gol ( Göç), <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/migration.html> 22.08.2011

<sup>215</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye**, İstanbul ,2004 ,s. 79

<sup>216</sup> Heinrich,a.g.m. s.37

Seksenli yılların ortasından itibaren yeni bir malzeme üzerinden çalışmalarını sürdüren Gülsün Karamustafa, İstanbul başta olmak üzere 80'li yılların başlarında köylerden büyük kentlere göçün iyice arttığı ve bu süreçte kent, taşra ve kimlik üzerinden büyük değişimlerin algılandığı, göç ile gelen insanların kentsel yaşama entegre olma çabalarıyla ortaya çıkan kültürel geçiş deneyimleri, kimlik bunalımları ve kültür çatışmaları artık arabesk kavramı üzerinden bir sorun olarak ortaya koyulmaya ve tartışılmaya başlanmıştı. "Seksenli yılların başında henüz 'Öteki'ni irdeleyen literatüre sahip değildik. İçinde bulunduğumuz baskı ortamı birçok konuda tartışma imkânının yaratılmasını engelliyordu; bunu gerçekleştirebilecek birkaç yayın organı da sürekli kapatılma tehdidi altındaydı.

Öte yandan, eski normlarla açıklanamayan, formüllere uymayan her şey, solcu aydın kesim dahil, şaşkınlık ve üzüntüyle karşılanıyor ve ciddi bir yozlaşma olarak niteleniyordu. Bütün tartışma bu yozlaşmaya nasıl dur denilebileceği üzerineydi.. Arabesk kavramının bir tehlike olarak dilimize yerleşmesi de bu zamana rastlar."<sup>217</sup> Kırsal alandan İstanbul'a doğru yaşanan ve sürmekte olan göç olgusunun, beraberinde getirdiği toplumsal, kültürel ve ekonomik değişimlerin, plastik sanatlar alanında ilk defa Karamustafa'nın eserlerinde görüldüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Sanatçının 1976 yılında yaptığı "Kapıcı Dairesi" ve "Örtülü Medeniyet" adındaki eserlerinde görülmeye başlanan göç, kültürel yapı ve kiç olguları 1980'li yıllardan itibaren Karamustafa'nın işlerinde belirleyici ve ayırt edilebilir bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. 80'li yılların ortalarına kadar bu kültürel eklemlenme ve çatışmayı resim yaparak ifade eden Karamustafa, Atıf Yılmaz'la çalıştığı süreç sonrasında kullandığı malzemeyi tamamen değiştirip, resimlerine konu ettiği eşyaların kendilerini kullanmaya başlamıştır.

---

<sup>217</sup> Erden Kosova ile söyleşi, Christian Kravagna. Akt. Heinrich, a.g.e. s.38



**Resim 81:** Gülsün Karamustafa – Balkon, 1982

“Balkon” adlı çalışmasında İstanbul’a göç eden insanların karşılaştıkları kent ve modern kültür içerisinde kırsal alandan getirdikleri kendi kültürlerini koruma isteklerinin resmedilmesi gibi, bir diğer çalışması olan “Star Wars” da görülen birbirine uzak kültürlerin bir araya gelmesinde ortaya çıkan absürlük ve çatışma sanatçının bir çok işinde görülebilir. Bu kaynaşma ve aynı zamanda çatışmayla resmedilen figürler, Karamustafa’nın işlerinde sanki eklektik birer kolaj haline gelmektedirler.





**Resim 82:** Gülsün Karamustafa – Star Wars, 1982

“Elvisli Seccade” adlı çalışmasında, altın renkli kumaşlarla beraber birbirinin aynısı olan 3 adet Elvis Presley resimli halıyı birleştirerek kiç’in kendini tekrar eden, ucuz ve kolay erişilebilir popüler kültür imgelerini, dini bir motifle birleştirmiştir. Popüler kültür imgelerini ve ikonları halı tarzı işlerinde sıkça kullanan sanatçı, düşük ekonomik geliri olan insanların arzu ettikleri nesnelere kiç(kitsch)in (o zamanlar bizdeki

ismiyle arabesk) seri üretimlerine, ucuz yollarla ulaşma ve simgesel olarak onlarla kendilerini özdeşleştirirken, kendi kültürleriyle çarpışan bu imgelerin bütün anlamı nasıl parçaladığını da bizlere gösterir. Yoz beğenin ucuzluğuna mahkum edilmişliğin bir göstergesi, fakirliğin ütopyası gibidir adeta Karamustafa'nın bu işleri.



**Resim 83:** Gülsün Karamustafa, Elvis'li Seccade, 1986

Gülsün Karamustafa'nın 1992 yılında 3. İstanbul Bienalinde sergilenen “Mistik Nakliye” adlı işi; izleyiciler tarafından hareket ettirilebilen, içine renkli yorganların yerleştirildiği 20 adet metal sepetten oluşuyordu. Pazarlarda hamalların



kullandığı hasır sepetlere benzetilen bu metal sepetler, kırsaldan kente göç eden ve düşük ücret karşılığında her tür işi yapabilecek insanları temsil etmekteydi. “Yorganlar bu insanlar için belki de en önemli eşya konumunda ve sahip olunan yorgan sayısı refah seviyesine dair bir gösterge oluyor. Geleneksel olarak gelinlerin çeyizlerinde yer alıyorlar. Ayrıca mahremlige, cinselliğe ve rüyalara göndermede bulunuyor; korunma ve gizlenme hissini araştırıyor. Geleceğe taşıdığımız bavula da atıfta bulunuyor.”<sup>218</sup> Vasıf Kortun’un Küratörlüğünü yaptığı 3. Bienalde sergilenen bu eser Karamustafa’nın en bilinen işlerinden biridir aynı zamanda.



**Resim 84:** Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, 1992

<sup>218</sup> Heinrich, a.g.e. s.71-72

Karamustafa'nın "Arzu Nesneleri - Bavul Ticareti(Limit 100 Dolar)" adlı işi, sanatçının yaptığı en geniş çaplı performanstır. İstanbul'da başta Laleli olmak üzere pazarlarda "çelnok"\* lakabı takılan Rus satıcılar, yanlarında getirdikleri bavullara sığdırabildikleri kadar eşyayı tikiyor, İstanbul'da bunları satıyorlardı. Bu insanlar Doğu Bloğunun çökmesi sonrası, Glasnost dönemine girilen ve daha sonra dağılan Sovyetler Birliğinde başlayan ekonomik çöküntü sonrası, 90'ların başından itibaren kendi ülkelerinden getirdikleri malları Türkiye'de satmak için geliyorlardı. Burada satılan malların karşılığında kazanılan parayla, gıda ve giysi gibi ürünler satın alıp kendi ülkelerine döndüklerinde onları da satıyorlardı. Bizde bavul ticareti olarak adlandırılan bir durum o kadar kârlıydı ki, başlangıç sermayesi için bazı kadınlar bedenlerini satmaya başlamıştı.

*"Karamustafa'nın projesi, ticaret için gerekli olan parayı kazanmak amacıyla kendi bedenlerini bir meta gibi sunan kadınlar üzerine kuruluydu. Laleli çevresinde yabancı bir kadına verilen en düşük ücret yüz dolar olduğu için sanatçı da bu meblağı çalışmasının başlangıç sermayesi olarak belirlemiştir."*<sup>219</sup>

İstanbul'daki pazarlardan toplamda 100 dolarlık eşyalar satın alıp kaçak yolla bunları gümrükten geçirerek, gittiği ülkelerde bu eşyaları sergileyerek satıyordu. Sergi mekânında bulunduğu masa, karton ve tahta parçalarıyla ve plastik masa örtüleriyle İstanbul'daki pazarları andırarak görüntüde tezgâhlar kuruyordu. Sergilenen malların arasına yerleştirilmiş monitörde İstanbul pazarlarındaki faaliyetleri görüntüleyen kısa bir film seyredilebiliyordu. Üzerlerine fiyat etiketleri iliştirilen mallar sergiyi gezen izleyicinin alımına sunulmaktaydı. Satın alınan her mal polaroid fotoğrafla belgelenmekte ve fotoğraflar tezgâhın yanına yerleştirilmekteydi . Karamustafa bu şekilde siyasal (ve tarihi) olayların kültür üzerindeki etkisinin yanı sıra, ticaretin kültür alışverişi üzerindeki rolünü de gösteriyordu.<sup>220</sup>

---

\* İki ülke arasında mekik dokuyarak gezen bu insanlara, Rusçada mekik anlamına gelen çelnok lakabı takılmıştır.

<sup>219</sup> Heinrich, a.g.e. s. 98

<sup>220</sup> Heinrich, a.g.e. s. 98



**Resim 85:** Gülsün Karamustafa, Arzu Nesneleri, 1998



**Resim 86:** Gülsün Karamustafa, Arzu Nesneleri, 1998





**Resim 87:** Hale Tenger - Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik, 1995

Hale Tenger'in ülkenin çeşitli dönemlerde ama özellikle de 80'li yıllarda yaşadığı büyük kapanmaları alegorik olarak işlediği çalışmalarından biri olan Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik adlı işi hareket edememenin, kapalı kalmanın, dışarıya çıkamamanın hikayesiyle, göç olgusuna farklı bir bakışı, göçememenin eleştirisini getiriyordu. Kavramsal olarak siyasal göndermelerinin yanında çalışmanın görselliği ve Edip Cansever'in şiirinden alıntılanmış başlığı, içerisi ve dışarısı kavramları üzerine de düşündürüyordu.



**Resim 88:** Michael Morris – Hüseyin Bahri Alptekin, Turk Truck, 1995

Hüseyin Bahri Alptekin'in 1995'de Michael Morris ile birlikte 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilediği Turk Truck adlı çalışması da bavul ticareti, yerinden olma ve sürgün ekonomisini, ticaretini temsil eden işlerden biriydi. “90larda, Alptekin'in girdiği araştırma sayısız otel tabelaları, yol kenarı geçici imge dizileri, arzu edilmeyenlerin yaşamlarını etik biçimde incelemesi, bu evrenle kurulan empatik bağlantılandırma, nihai göçten ziyade, sürekli bir göç haline, yerinden edilmişlerin yolculuklarına (otellere, duraklara, metinlerarası imge hareketlerine, bütünlüğü olmayan anonim tasarımlara, ıvırzıvır ve kırkambar evrenine) bakıyordu. Büro-komünizminin çöküşünün ardından icat edilen uluslararası 'bavul ticareti' gibi küreselleşmenin karanlıkta kalan bir yüzü, Alptekin'in işlerinde görülmekteydi. <sup>221</sup> Otel tabelaları, tuvaletleri ve odalarının fotoğraflarından oluşan bu çalışmalar bir araya geldiklerinde görsel olarak oluşturduğu etkinin yanı sıra, genelde göçle çalışmaya gelmiş kesimlerin, düşkünlerin kaldığı “öteki” konumundaki mekanlarda ve dünya kentlerinde olmaları dolayısıyla ideolojik yönünü de ortaya çıkarıyordu. Önceleri İstanbul'un göçmen

<sup>221</sup> Vasıf Kortun-Erden Kosova, ofsaytamagol. “Göç”, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/migration.html> 01.09.2011





güncel sanatta göç kendini bu konular üzerinden konumlandırıyordu. Arabesk ile Foucault'nun, kitsch ile batı felsefesinin bir arada olduğu, belki de göçün kendisinin de getirdiği o postmodern eklektik yapı hem toplumsal alanda hem de sanatsal alanda olmak üzere 90'lı yılların bir başka belirleyici özelliği idi. Göç ve yeni şehir altyapısı beraberinde yeni kimlikleri oluştururken, 90'lı yıllarda yeni oluşmaya başlayan toplumsal kimlikler kendilerini büyük ölçüde cinsiyet politikaları ve beden üzerinden konumlandırıyor ve bu durumun sanata yansımaları da bu kavramlar üzerinden oluyordu. Yani özetlememiz gerekirse, 90'lı yıllarda Türkiye'deki politik yanıt olarak kendini gösteren çağdaş sanat büyük ölçüde "kimlik" kavramı üzerinden kendini tanımlıyor ve cinsiyet politikaları dönemin siyaset ve sanatın kesiştiği noktayı büyük ölçüde belirliyordu.

#### 2.4.3. Kimlik Politikaları ve Türkiye'de Çağdaş Sanattaki Yansımaları

*"1980'ler ve 90'larda, ideolojik yönelimi ne olursa olsun ortaya atılan her mesele tüketime dönük bir tarzda siyasallaştırılmıştır: ırkçılık, cinsiyetçilik ya da homofobi karşılığında evanjelizme, kürtaj karşıtlığına ve sağ kanat hükümet karşıtlığına kadar her mesele."*

**George Yudice**

1980'lerde kültürel kimliklerin meta biçiminde tüketilmeye hazır halde sunulması, siyasal farklılık çatışmalarıyla beraber tüketim aracılığı ile sürdürülmüştür. İslamcıların ve laisistlerin farklı kimlikler oluşumları üzerinden farklı kıyafetler giymeleri, belli tip yiyecekler tüketmeleri, belli dükkânlardan alışveriş yapmaları ve kendilerine özgü şirketler kurup, kendi sermayelerini yaratmaları 80'li yıllar sonrası da devam etmiştir örneğin.<sup>223</sup> Ancak 90'lı yıllarda kültür üzerinden kurulan kimliklerdeki bolluk ve kültürün kendisinin de bir meta haline getirilmesi dolayısıyla ortaya yeni

---

<sup>223</sup> Kandiyoti a.g.e s.231

yapılanmalar çıkarmıştır. Doksanlı yıllar ile beraber kimliği şekillendiren olgulardan biri olan mekânsallık vurgusunun coğrafya-kültür ve kimlik temalarıyla bütünleşmesi görülür. Türkiye’de kimlik, 90’lı yıllara kadar belli periyotlarla devlet eliyle inşa edilen ya da bizzat kesintiye uğratılan bir proje gibidir. 90’lı yıllar sonrası ise yüksek modernizme tepki gösteren sanat pratiklerinde farklı bir biçimde sorgulandığını ve kullanıldığını görürüz. Batı’da 60’lı yıllardan itibaren başlamış olan kimlik sorunu ve modernizm-post modernizm kapsamında yeniden ele alınması, Türkiye’de 90’lı yılların ifadelerinde ve sanat pratiklerinde görülebilir ancak. 90’lı yıllar bu sebeple ataerkilliğin, militarist ve devletçi yapının sanat eserleriyle eleştirildiği, kimlik politikalarının sorgulandığı ve dönemin genç sanatçıları tarafından yeniden ele alındığı önemli bir değişim dönemini de işaret etmektedir. Bu, kimliklerin metalaşmaya başladığı, devlet şiddetinin içselleştirildiği, gelenekselliğin popüler kültür ve yeni iletişim kanallarına adapte edilebildiği bir ortamda muhalif konumda olanın kendini ifade etmeye başladığı yeni bir sanat alanıydı.

*“Evrensellik vurgulu uluslararasılığın, yerel bağlamı ideal ulus temsiline indirgeyen ya da o bağlamı aşma iddiasını taşıyan, ‘buradan’lık kullanımında bir tür taşralılık riski gören perspektifi yerine, içinde bulunulan coğrafya-kültür ile didişen, onu yüzeye çıkaran işler çıkmaktaydı artık”.*<sup>224</sup>

Genel anlamda ve tarihsel perspektiften bakılacak olursa, Batı’da 60’lı yıllarda başlayan post-modernizm söylemlerinin bizde 90’lı yıllar ve küreselleşme politikalarıyla beraber çıkması bu dönemde modern-post modern olarak kimliğin ele alınışıyla ilgili okumaları incelemeyi gerektirmektedir. Geleneksel toplumlarda bir insanın kimliği oturmuş, değişmez ve durağan nitelikte olması, kimliği, düşünce ve davranış alanını katı bir biçimde sınırlanmış, insanın önceden tanımlanmış toplumsal roller ve geleneksel mitler üzerine kurulu bir sistemin işlevi olarak öne sürer. Yani yaşam çizgisi önceden belirlenmiş bir kabilenin veya grubun üyesi olarak doğan ve ölen bir insana ait bir işlev<sup>225</sup> Bu sebeple modern öncesi toplumlarda ise kimlik ne bir sorunsal, ne de bir eleştiri ya da tartışma konusuydu. İnsanın sadece bir avcı ve bir kabile üyesi olmasından başka bir

<sup>224</sup> Erden Kosova, **Yavaş Kurşun II**, <http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=26> 03.09.2011

<sup>225</sup> Douglas Kellner, Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası, Doğu Batı Dergisi yıl 4, sayı 15, 2001 s.187

tanımı ve rolü olmadığı bu toplumlarda, kimlik bunalımı veya köklü kimlik değişimleri gibi kavramlardan bahsetmek de mümkün değildi. Douglas Kellner modernite ile beaber değişen kimlik algısını şu şekilde tanımlar:

*“Modernite ile beraber devingen, çok katlı, kişisel, değişime ve yeniliklere açık bir hâle gelen kimlik, aynı zamanda modernite içerisinde toplumsal ve öteki-bağlantılıdır ama kimlik hâlâ belirlenmiş, sınırları çizilmiş bir roller ve normlar kümesinden meydana gelmektedir. “Buna göre insan; bir anne, bir oğul, bir Teksas’lı, bir İskoç, bir profesör, bir sosyalist, bir katolik, bir lezbiyendir ya da daha çok bu toplumsal roller ve olanakların bir birleşimidir. Böylelikle, yeni kimliklerin, olası kimliklerin sınırları sürekli genişlemekle birlikte, kimlikler hâlâ görece sınırlandırılmış, sınırlanmış ve sabittir.”<sup>226</sup>*

Bu yüzden modernitede kimlik kuramsal ve kişisel bir sorun olarak algılanmaktadır. Modernizmde insan mevcut toplumsal roller ve olanaklar üzerinden yeni bir kimlik inşası çabasındandır ve modern öncesi toplumlardaki gelenekselliği reddeder ya da geleneğe belli bir mesafe alır. Postmodernizm açısından bakıldığında modernizmin kendisi başlı başına bir gelenektir ve aşılması gerekmektedir. “Postmodern çerçeveden bakıldığında modern toplumların sürat, büyüme ve karmaşıklaşmasının alabildiğine hız kazanmasının bir sonucu olarak kimlik, çok daha değişken ve çok daha kırılğan bir hâle gelir. Bu duruma uygun olarak, son postmodernite söylemleri kimlik kavramını sorunsallaştırır ve onun bir söylence ve bir yanılısama olduğunu iddia eder.”<sup>227</sup>

Buradan hareketle post modernizm, modernizmin kimliği sınırlamasına ve tek tip roller yüklemesine karşı çıktığını ve çoğul bir kimlik anlayışını öne sürdüğünü söyleyebiliriz. Altmışlı yılların başında “ideolojilerin sonu” olarak adlandırılan yeni söylemler, insanın ve tarihin sonu iddialarına kadar ulaştı. Bu süreçte J.F. Lyotard’ın Postmodern Durum’da bahsettiği, “büyük anlatılar” ve ona bağlı gözükten devrim, hümanizm, başkaldırı, proleterya, ideoloji gibi bir çok idealin de sona erdiği iddia edildi. Bununla beraber post modernizmin, modernist yapılanmaya karşı radikal bir eleştiri başlattığı da görülmektedir.

---

<sup>226</sup> Kellner, a.g.m, 2001, s.187

<sup>227</sup> Kellner, a.g.m. 2001, 189-90

### 2.4.3.1. Postmodern Evrede Türkiye’de Toplumsal Kimlik

Postmodernizmin geniş anlamda Batıda ortaya çıkan aydınlanmacı felsefeye ve modernizme yöneltmiş bir eleştiri olduğunu söylemek mümkündür. “Postmodernizm olgusunun, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra bilimsel ve zihinsel bilgi üretiminde Batıda yaşanan derin krizin, Aydınlanma filozoflarının genel çerçevesini çizdiği modern paradigmanın derin bir sarsıntı geçirmesi sonucu ortaya çıktığı söylenebilir.”<sup>228</sup> David Harvey, Postmodern sinemanın dönüm noktalarından olan Wim Wenders’in “ Der Himmel Uber Berlin” filminde Berlin’deki insanları metropol tablosunda birbirinden bağımsız olarak hareket eden postmodern kolajlara benzetir ve her bireyin başlı başına mini bir devlet olacak kadar parçalandığından bahseder.<sup>229</sup> Bu yalıtılmışlık filmde iyi bir şey olarak algılanmaktadır çünkü bu Postmodern durumdan önceki ideolojinin temsili Nazizm ve onun kitle psikolojisidir. Yani Nazizm bir anlamda modernizmle ilişkilendirilmiştir tarihi ölçekte. Wenders’in filminde ise bu durum yani yalıtılmışlık, bireysellik ve parçalanma aynı zamanda bir anlamda eleştirilmektedir de. Çünkü biten bir ideolojinin yerine gelen yeni ideoloji de kendi içerisinde olumsuzluklar barındırmaktadır. 90’lı yıllar Türkiye’sine baktığımızda da bu tespitlere örnek bir durum görebiliriz, kimlik politikalarının sanat ve her alanda Postmodern yapılanma üzerinden yürütülmesinin yanı sıra postmodernliğin getirdiği yeni parçalanma ve izolasyon sonucunda oluşan yeni kimliklerin de yani Postmodern önermelerin de sanatçılar tarafından sorgulandığını görürüz. Buna karşılık yine Wenders’in filmindeki Nazizm’in modernizmle ilişkilendirilip önceki ideolojilere göre postmodernitenin daha olumlu olarak görülmesi, Türkiye’de 90’larda postmodern söylemlerle tanışan ve öncesinde darbeler ve baskılarla ezilen kimlik ve birey anlayışının modernizmle ilişkilendirilip yeni söylemlere olanak tanıyan postmodernizm anlayışının kolayca benimsenmesi örneğiyle örtüşmektedir.

---

<sup>228</sup> Seyfettin Aslan ve Abdullah Yılmaz, **Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm**, *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2 s.99-100

<sup>229</sup> David Harvey, a.g.e., s. 351

Nurdan Gürbilek, 80'li yıllardaki söz siyaseti ve patlamasının resmi kültürün dışında oluşmasına (hatta bazılarının doğrudan karşı kültür olarak geliştiğini) karşı; aynı zamanda bu ifadelerin varlıklarını yine aynı dönemin kurtarılmış piyasasına borçlu olduklarından bahseder ve ortaya çıkan bu ironik sentezin öğelerini kimlik üzerinden açıklamaya başlar. Türkiye'de yakın zamana kadar "mahrem" kabul edilen, adı konmamış birçok alanın ilk kez 80'lerde kamuoyunun gündemine gelmesi; kamusal bir söz düzeni içinde konuşulması, cinselliğin ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze dökülmesinin yanında, cinsel eğilimler ve toplumsal kimlikler de sınıflandırıldı.<sup>230</sup> “(Eşcinseller, Biseksüeller, Transseksüeller, Zıtcinseller), kuşaklar ayrıştırıldı (68 Kuşağı, 80 Öncesi Solcu Kuşağı, 88 Yüpi Adayları Kuşağı; hatta darbecilik bile bir kuşak özelliği olarak yorumlandı: 27 Mayıs Kuşağı).”<sup>231</sup> Bu sınıflandırmayı yapılandıran aygıtlar ise disiplinlerarasılıktan besleniyordu Nurbilek'e göre psikiyatrlar, siyasetçiler, adli tıp uzmanları, ceza hukukçuları, hatta terör uzmanları bile televizyonlarda ve her çeşit medyada neyin sapıklık olup olmadığını topluma aktarmakla meşguldü. “*Bu da Türkiye’de disiplinlerin tarihinin, toplumu ıslah etme çabalarının, merkezi iktidarın dışında olmaktan çok, çoğu durumda onunla iç içe geliştiğini gösteriyor. O halde 80'lerde yaşanan "cinsellik patlaması"nın temel dinamiği neydi? Sanırım şu söylenebilir: 80'lerde Türkiye’de yaşanan, cinsellik başta olmak üzere özel hayatın, daha çok bir özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içinde, bilmek isteyen bir otoriteden bağımsız olarak söze dökülmesiydi Nihayet özel hayat denen alan ilk kez bir kamu meselesi olarak, kuşatıcı ve kışkırtıcı bir söz düzeni içinde tarif edildi.*”<sup>232</sup> Bu tanımlar bize, 80’lerde postmodernitenin ve mevcut konjonktürün yarattığı kimliklerin yanı sıra yeni bir iktidar, ıslah ve disiplin yapısını ortaya çıkardığını göstermektedir: sınıflandırarak ve ayrıştırarak yönetme. Böylelikle çok yakın bir geçmişe ait ideolojilerin ve ani bir kopuşla beraber ortaya çıkan kimliklerin de sınıflandırılarak metalaşması mümkün oldu. Türkiye’de 90’lı yıllar sanatı ise bu mirası kullanmasının yanı sıra oluşan bu yeni “söz”ü görselleştiriyordu aynı zamanda. 80’lerin ve 90’ların ruhu kaynaşarak ortaya yeni bir dil ve görselliği sunuyordu.

---

<sup>230</sup> Gürbilek, a.g.e. s20-21

<sup>231</sup> Gürbilek, a.g.e. s.22

<sup>232</sup> Gürbilek a.g.e. s.23

90'lı yıllarda Türkiye'de kimliğe dair üretilen yapıtların cinsiyet, ulus-devlet, göç ve beden olguları çerçevesinde toplumsal ve ulusal kimlik üzerinden yapılandığını görebiliriz. Uzun yıllar ifade edilememiş sorunları bu yıllarda eserlerine yansıtmaya başlayan sanatçıların çoğunlukla kadın oluşu pek şaşırtıcı değildir. Türkiye'de baskı her alanda ve her kimlik üzerinde olmasının yanı sıra “kadın” kimliği ve cinsiyeti ayrıca bir baskıya maruz kalmakta ve öteki konumuna gelmektedir.

#### 2.4.3.2. Cinsiyet Politikaları ve Beden

Sadece ekonomik eksenli bir adalet arayışının yetersiz olduğu ve farklı kimliklerin de siyasi mücadelenin bir eksenini olması gerektiği fikrinin Avrupa ve ABD'de 1960'larda yükselmesiyle ortaya çıkan kadın hareketi, çevre hareketi, eşcinsel hareket ve ABD'de sivil haklar mücadelesi gibi 'yeni' sosyal hareketler farklı kimliklerin kamusal alanda temsil edilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu durum özellikle 1980'lerden itibaren bütün dünyayla beraber Türkiye'de de tartışılmaya başlanmış, ulus-devlet çerçevesindeki vatandaşlık anlayışının evrenselci ve tek tipleştirici yönüne karşı çıkış olarak 90'lardaki parçalanmayla beraber demokratikleşme süreci ve çok kültürlülük taleplerini de beraberinde getirmiştir.<sup>233</sup> “Türkiye'de kadından dolayı yaşanan ayrımcılığı, şiddeti ve eşitsizliği vurgulayan yeni feminist hareket, 1980'de darbe sonrası sağ ve sol siyasi akımların, partilerin, örgütlenmelerin yasaklı, kısacası hemen hemen bütün siyasi katılım kanallarının kapalı olduğu bir ortamda ortaya çıktı. Kurulan feminist bilinç yükseltme grupları, çıkarılan *Feminist* ve *Kaktüs* gibi dergiler, ortaya çıkan ilk yasal feminist örgütlenme olan *Kadın Çevresi*, düzenlenen toplantılar ve kurultaylar güçlü bir hareket oluşturmaya katkıda bulundular. Kadın hareketi sokakta da oldukça etkiliydi. Bu dönem 'yasada kazanılmış hakkın pratiğe geçirilmesi; hareketin sokağa dökülmesi' diye tanımlanmıştır. Yeni feminist hareketi sokağa çıkararak, toplantılarda ve tartışmalarda öncelikli ve acil bir konu olarak öne çıkan kadına karşı şiddet konusuydu. 1980 askeri müdahalesinden sonra gerçekleşen ilk yasal sokak

---

<sup>233</sup> Hande Peker. *Kimlik Siyaseti ve Türkiye'deki Kadın Örgütlerine Katılım*. s.3

[http://www.step.org.tr/images/UserFiles/File/Kimlik%20Siyaseti%20ve%20KHO%27lerine%20Katilim\\_H\\_Paker.pdf](http://www.step.org.tr/images/UserFiles/File/Kimlik%20Siyaseti%20ve%20KHO%27lerine%20Katilim_H_Paker.pdf) 10.09.2011



gösterisi kadına karşı şiddeti protesto etmek için düzenlenen yürüyüşü. Bu yürüyüşü “Bağır! Herkes Sesini Duysun!” başlıklı bir kampanya ve bu kampanya kapsamında çeşitli faaliyetler takip etti. 1989’da yine çok etkili olan ‘Bedenimiz Bizimdir! Cinsel Tacize Hayır!’ (Mor İğne) kampanyası, bu sefer cinsel taciz ve kadına karşı cinsel şiddete dikkat çekmek için düzenlendi. Düzenlenen kampanya ve eylemlerin önemli sonuçları oldu. Tecavüze uğrayan kadının seks işçisi olması halinde, cezada üçte bir oranında indirim öneren TCK’nın ilgili maddesi iptal edildi (1989); evli bir kadının ev dışında çalışmak için kocasının dolaylı veya açık onayını alması gerektiğini belirten Türk Medeni Kanununun ilgili maddesi Anayasa Mahkemesince iptal edildi (1992); Türkiye’deki ilk bağımsız kadın sığınağı açıldı (1993) Aynı zamanda 1990’lara ve 2000’lere miras kalan güçlü bir farkındalık oluştu.<sup>•</sup> Bu eylemlilik, 1990’larda yerini uzmanlaşmaya ve proje geliştirmeye bırakmıştır. Aktif kadın hakları örgütlerinin (KHÖ’ler) çoğu proje geliştirmeyi mücadele aracı olarak kullanmaktadır. (...)Bu dönemde dikkat çeken başka bir gelişme de kadın hareketinin kendi içinde farklılaşması ve daha önce yeni feminist harekete katılmamış kadınların diğer kimlikleriyle feminist talepler oluşturmaya başlamasıydı.”<sup>234</sup> 80’li yılların suskunluğu ve baskı ortamı sonrası 90’lı yıllarda bastırılmış olan toplumsal kimliklerin sesini yükseltmesi, öteki konumunda sanat alanında da bir ifade olanağı bulmasının bu dönemde yükselen kadın hareketleri ve girişimlerle bağlantılı olduğunu görebiliyoruz. Türkiye’de 70’li yılların ortalarından itibaren bütün dünyayla birlikte bazı kadın sanatçıların eserlerinde de cinsiyet, beden ve kimlik politikalarının eleştirisi görülmektedir.

1972’de Cumhuriyet’in kuruluşunun 50. yıldönümü dolayısıyla İstanbul’un halka açık alanlarına yerleştirilecek 50 heykel siparişi vermek üzere görevlendirilen komisyon, ekonomik sorunların el vermemesi nedeniyle tasarımlardan yalnızca 20 tanesini seçerek heykeltıraşları bunları yapmakla görevlendirir. 1973’te sanatçıların

---

• Bu dönemde önemli ve etkin kadın hakları örgütleri kuruldu. Aile içi şiddete maruz kalan kadınlara yasal, psikolojik ve ekonomik danışmanlık hizmeti veren *Mor Çatı Vakfı* kuruldu. Kadına Yönelik Şiddete Karşı Dayanışma Girişim Grubu, *Kadın Dayanışma Vakfı*’nı kurdu. Daha sonraki tarihlerde kurulan kadın hakları örgütleri de, kadın hareketinin yarattığı farkındalık ve güçlendirmenin önemine vurgu yapıyor. Büyük ve etkin bir KHÖ’nün yönetim kurulu üyesinin dediği gibi: ‘kadın örgütleri güçlendiyse, yıllardır verilen kadınların mücadelesi sonucunda olmuştur.(akt.Peker)

<sup>234</sup> Peker, a.g.m s.8-9

çalışmaları tamamlandığında Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul" isimli, arkasına yaslanarak oturan kadın heykeli çıplak olduğu için o zamanki Milli Selamet Partisi genel başkanı Necmettin Erbakan'ın önerisiyle Karaköy'deki alandan kaldırılır. Bu sansüre karşı harekete geçen aydın ve sanatçıların girişimleriyle heykel Yıldız Parkı'na koyulur ve skandala tepki olarak, İstanbul Heykeltıraşlar Derneği aynı sene içerisinde Taksim Sanat Galerisi'nde "Nü" adlı bir sergi düzenler. Seçilen 20 sanatçı içerisinde olan Füsun Onur, ayrıca protesto amaçlı düzenlenen "Nü" adlı sergiye de katılır.

Erkeklerin araba aynalarına astığı çıplak bebekler ve benzeri bir çok simgeyle, resmi ahlak kurallarıyla gerçeklik arasındaki uyumsuzluk vurgulanır eserde: Erkeklerin arzu nesnelere olan dolgun göğüslü ve yapay saçlı lastik bebeği bulmak o sıralar da zor değildir, bu ve benzeri çok sayıda Batılı seks simgesi, o zamanlar İstanbul'daki arabaların aynalarının arkasında asılı durmaktadır..

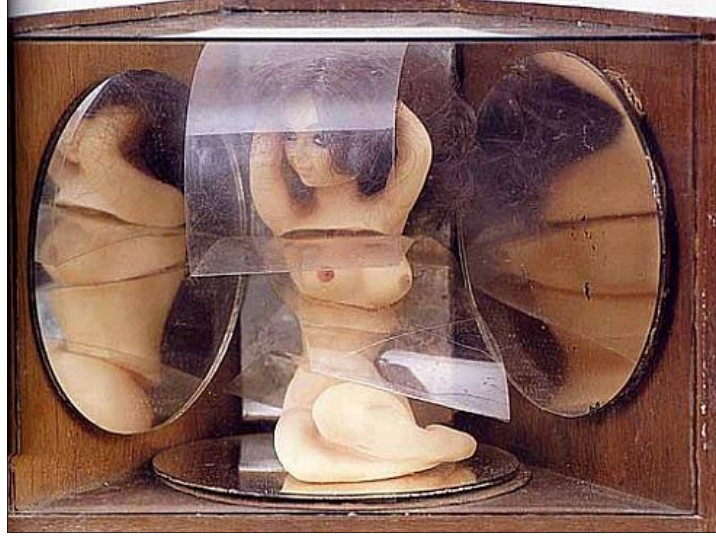
"Bebek yalnızca oyuncak ya da seks nesnesi değil, bir yandan da ataerkil olarak belirlenmiş rol modelidir: Parçalara ayrılmış, açılmış, içi boş bir biçim olarak gözler önüne serilmiş bir model. "Güzel İstanbul" yapıtının çevresinde dönen tartışmalar bağlamında "Nü", kışkırtıcılığı ve ileri sürülen ahlak anlayışının ikiyüzlülüğüne karşı gelişle apaçık bir tavır takınmadır."<sup>235</sup>

Onur, oyuncağın toplumsal rol dağılımı içerisindeki belirleyici etkisini de burada göstermiştir. • Erkek çocuğuna verilen ataerkil simgeler tabanca, oyuncak asker vb.. kız çocuğuna verilen oyuncak bebek, oyuncak temizlik, mutfak eşyaları gibi. Bu açıdan bakıldığında Onur'un bu çalışması 70'li yılların slogan içerikli eserlerinden değil, figürü birden farklı ve kavramsal yönüyle kullanmasıyla farklı bir politik söylemi gösteren bir sanat eseri olarak yorumlanabilir.

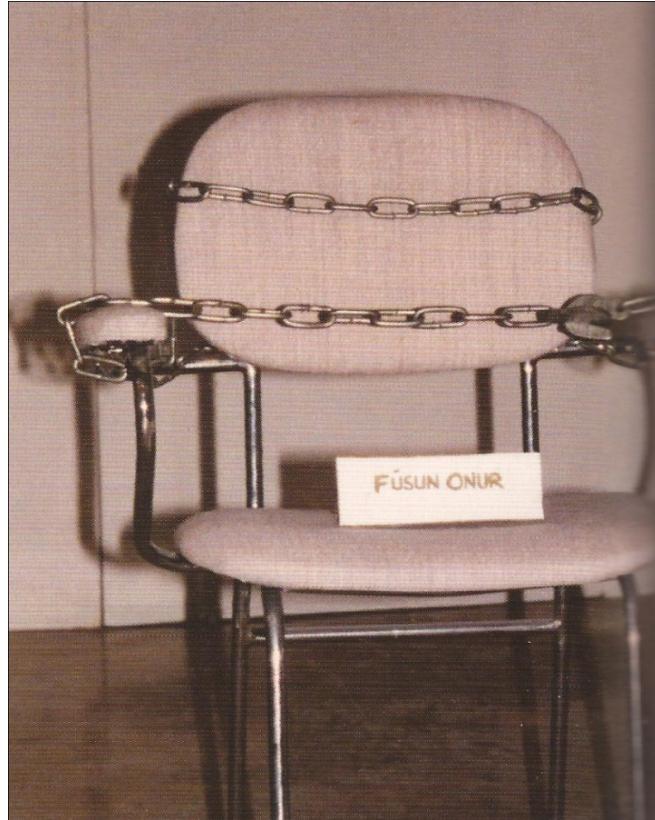
---

<sup>235</sup> Margrit Brehm, **Füsun Onur-Dikkatli Gözler İçin**, YKY, İstanbul, 2007, s.50

• Sunay Akın katıldığı bir programda, 1930'lu yıllarda Almanya'da üretilen oyuncakların içerdiği propaganda görüntüleri sonucunda, 30'lu yıllarda bu oyuncaklarla oynayan çocukların 2. Dünya Savaşı'nda cephelede ölümlerinden bahsetmiştir.



**Resim 90:** Füsün Onur - Nü, 1973



**Resim 91:** Füsün Onur-İsimsiz, 1993

1993 yılında yaptığı “İsimsiz” çalışmasında ise Füsün Onur, kalın zincirlerle sarılmış bir sandalyeyi sergilemektedir. Sandalyenin oturma yerinde sanatçının adının yazılı olduğu bir levha durur. “Hiç kuşku götürmeyecek biçimde bir kadın olarak kendisinin (toplumda) yerinin olmayışını vurgulayan, basit olduğu kadar kışkırtıcı da olan çalışmanın açık anlatımı, Tarih Boyunca Anadolu'da Kadınlar: Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze "Türkiye'de Kadın Sanatçılar" sergisine katılımla daha da güçlenir. Sanatçının Atatürk'ün annesi Zübeyde Hanım için saten, tül ve incilerle süslediği sandalyeyse bir taht izlenimi verir. Burada da kadının (Zübeyde Hanım'ın) adı görülür ama bu kez bir kuşak üzerine altınla yazılmıştır ve iki pirinç kol tarafından tutulmaktadır. Sanatçının, kadın erkek eşitliği ve din ile devlet işlerinin ayrılmasına ilişkin reformlarını sürekli olarak vurguladığı Atatürk'e duyduğu hayranlık bu yapıtta da kendini gösterir, ancak Onur burada Zübeyde Hanım'ın oğluna yönelik herhangi bir gönderme yapmaktan kaçınır.

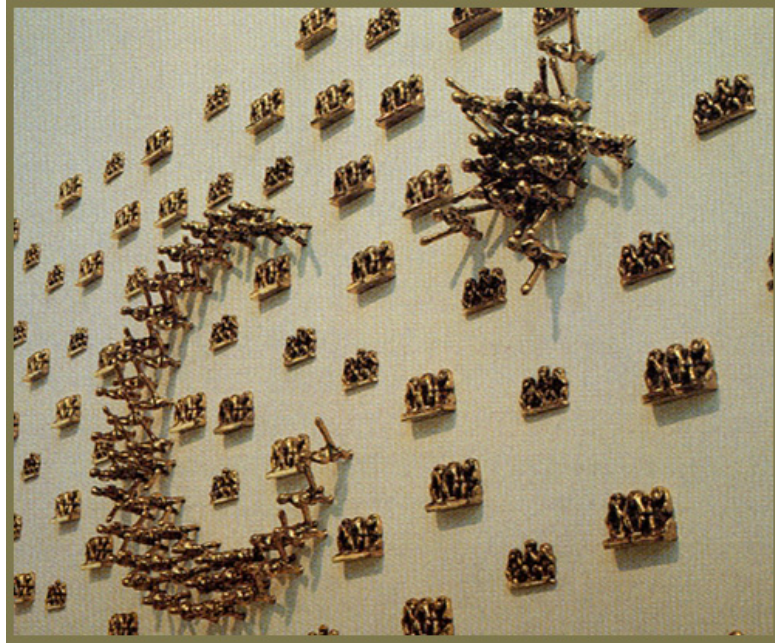
Merkezde "İsimsiz"de olduğu gibi, cinslerinin temsilcileri olarak kendilerine verilen isimlerden bağımsız biçimde değerlendirilen kadınlar durur.”<sup>236</sup> Her iki eserinde de kadının toplumdaki mağduriyetine ve toplumsal kimliğinin sorgulanmasına değinen sanatçı, tarihi sahnede de erkek egemenliğinin arkasında kalmış kadını, Zübeyde Hanım'ı ortaya çıkararak kadının öyküsünü yine ancak kadının yazabileceğini, aksi takdirde bu tarihin kolayca silinebileceğini gösterir.

90'lı yıllarda cinsiyet politikalarına dair üretilen işlerdeki eleştirinin oldukça sert olduğunu görebiliriz.. Özellikle kadın sanatçıların eserlerinde görülen imgeler önceki dönemlerdeki temsili bir cinselliği değil doğrudan gösteren ve sözünü sakınmayan bir eleştiri görülür. Bu yıllarda eserlerinde bu eleştirelliği çekinmeden kullanan sanatçılardan biri(belki de ilki) Hale Tenger'dir. Tenger'in erken dönem yapıtlarında ele aldığı konular arasında, kadın/erkek ayrımı ve cinsiyet ayrımcılığının önemli bir yeri vardır. Bu konuları bir uygarlık sorunu olarak gören ve kültürel kurguların, sosyolojik olguların kadını nasıl ötekileştirdiğini sorgulayan sanatçı; kimlik, kültür, aidiyet ve ideoloji kavramlarıyla ilgili ikilemleri de eserlerine yansıtmıştır. “Bir Kadının Portresi

---

<sup>236</sup> Brehm, a.g.e, s.47-49

adlı çalışmasında üzerini dikenlerle ördüğü bir gemi halatını kullanarak yarattığı zıtlıkla, kadının edilgenliği mitini ele alırken, “Mütekabiliyet Esası Üzerine” adlı işinde erkeklerle kadınların uzak/yakın doğasının yarattığı bir manzarayı sergilerken, kadını doğayla (şemsiye/yağmur), erkeği kültürle (vites kolu/makine) özdeşleştiren bir anlayış içinde cinsellik ve erotizmi simgeselleştiriyordu. 1992 Yılında yaptığı “Dünya” adlı çalışması, bütün dünyayı şekillendiren erkek egemen kültürüyle ilgiliydi. Bu yapıtta ilk kez görülen Priapos heykelcikleri ise bir iktidar simgesi olarak Tenger’in sonraki yapıtlarında da kullanılmıştır.<sup>237</sup> Hale Tenger’in en dikkat çeken yapıtlarından biri ise “Böyle Tanıdıklarım Var II” adlı enstalasyondur. 3. İstanbul Bienalinde sergilenen eser iktidar, şiddet ve tabiiyet olguları üzerine odaklanmıştır.



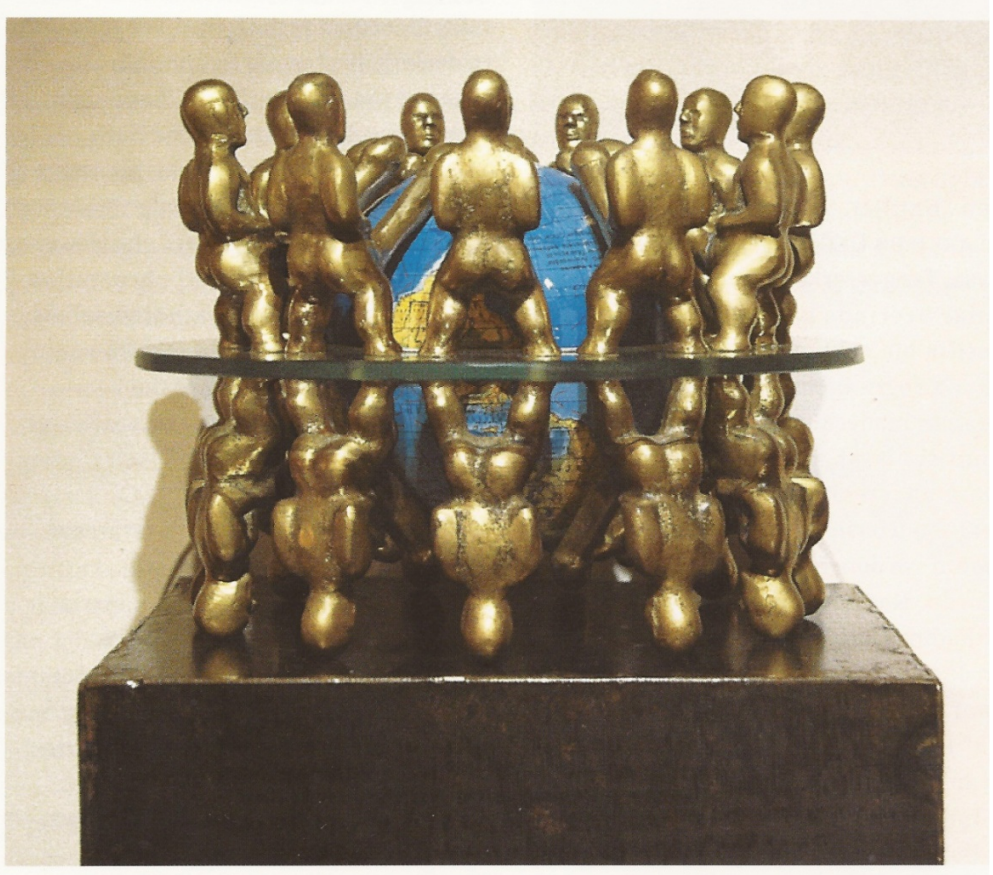
**Resim 92:** Hale Tenger – Böyle Tanıdıklarım Var 2, 1992

Ereksiyon halindeki erkeklik organıyla iktidarı temsil eden priapos heykellerinden oluşturulan ay-yıldız ve duymaz, görmez ve konuşmazlıktan gelen toplumu temsil eden üç maymun heykelciklerinden oluşan eser için aynı yıl Tenger hakkında dava açılmış, mahkemede kadınlara yönelik şiddetin evrensel düzeyde

<sup>237</sup> Ahu Antmen, **Hale Tenger-İçerideki Yabancı**, YKY, İstanbul, 2009, s.17



yansıması şeklinde savunulmasıyla sanatçı beraat etmiştir. Bu olayla, yapıtın yansıttığı iktidar ve tabiiyet ilişkisinin de farklı bir tezahürünü görmek mümkün oluyordu.<sup>238</sup>



**Resim 93:** Hale Tenger – Dünya, 1992

Aydan Murtezaoğlu'nun 1995 yılında Taksim Sanat Galerisinde açtığı ve tek kişisel sergisi olan “Tur sergisi” de eril bir iktidar anlayışına metaforik ve doğrudan yapılan eleştirel göndermeler içeren bir sergidir. Sergideki “Stadyum” adlı işinde, İnönü Stadyumunun çimlerinde kadın yumurtalığı şeklinde dizilmiş 19 Mayıs kıyafetleri içerisinde genç kızlar gözükmektedir. Uzun yıllar boyunca birçok futbol takımına ev sahipliği yapmış, eril bir arena gibi olan İnönü stadyumu erkekler-arası bir sosyalliğin yeniden üretildiği, milli maçlar aracılığıyla ulusal bütünlük hissinin tesis edildiği,

<sup>238</sup> Antmen, a.g.e. 2009, s.30.31

destansı Macaristan maçı gibi özgüveni pekiştiren zaferlere tanık olmuş bir toplumsal mekândı.<sup>239</sup>

Stadın zemininde beyaz kostümlü genç kızların uzaktan bakıldığında bedenleriyle, normalde ulusal kimliğe göndermeler yapan bir cümleyi ya da geometrik bir şekli değil, kadın yumurtalığının şematik resmini oluşturdukları görülmektedir. “Söz konusu törenlerde bize cinselliğin kodlarının uzağında algılanması gerektiği söylenen ama her defasında basma, parlamento tartışmalarına yansıyan etek boyu pazarlığıyla bunun imkânsızlığını kavradığımız kadın bedeni, bu göstergenin yardımıyla birlikte eleştirel bir mesafeyle cinselleştiriliyordu.”<sup>240</sup>



**Resim 94:** Aydan Murtezaoglu-Stadyum,1993-1995

Tektip iş kıyafeti ve üzerinde "grev gözcüsü" yazan önlüğüyle tavana asılı duran kadın figürü ise, işçi sınıfı ile fabrika dışı toplumsallık arasında, ev içi ile kamusal arasında, baba ile çocuklar arasında aracı olmak zorunda olan, önceden belirlenmiş toplumsal roller arasında sıkışmış kadını temsil ediyordu.

<sup>239</sup> Erden Kosova, Aydan Murtezaoglu, Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken, YKY, İstanbul,2009 s.40

<sup>240</sup> Kosova, a.g.e. s.41





Resim 95: Aydan Murtezaoğlu, Tur Sergisi, 1995

**GELECEK**

Rahim, falas tipine yalculuktan sonra yumurtayı alır. Yumurtanın gelişmesi, rahmin duvarına tutunur ve bir bebek olarak gelişmeye başlar

**TEMİZ GELECEK KOREOGRAFI:**

**Rahim:** Amur biçiminde, kadın üreme organı/ çok meşhureti, koruyan, acıyan

**Melek Sırtması:** Kollar açık, bacaklar bükük ve genişçe döğru geril olarak yapılan sırtması

**Melek:** Tanrı ile insan arasında aracılık yaptığına inanılan manevi varlık. İslam inancında melekler 2, 3 veya 4 kanatlı olup, erkeklik ve dişilik gibi cinsiyet özellikleri göstermezler. Doğarak meydana gelmezler; doğuramazlar, insan bağlıkla gösterilebilir/ "Melek gibi" tanımlanır, iyi huylu kimseler için kullanılır.

**TUR / TOUR**

**Tur:** Sağlamca nakışına dönük üzere yapılan gezinti, Devir/Deyir "Tur atmak", "Tanrıya sava almak", "Tur atlamak"

**Tours Ing:** Gezinti, dolaşma/Yolculuk yapmak/ Fr. Dönme, dolaşma/Kale/Nöbet sarayı

**Uçmak:** Hareketli kanatlar yardımıyla havada dairesel olarak dönmek ve yıl almak/Mec. Havaya yükselmek/Kök almamak, oradan kalkmak

**AYDAN MURTEZAOĞLU**

**SERGI: TUR / TOUR**

8 - 24 MART 1995 TAKSİM SANAT GALERİSİ

**KANAT**

Resim 96: Aydan Murtezaoğlu, Tur Sergisi, Davetiye 1995

70'li yılların feminist sloganı olan “Özel olan politiktir” düşüncesiyle eser üreten ve eserlerinde iktidar sistemini oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların sorgulamasını yapan Canan Şenol'un iktidar kavramına Foucault'cu bir yaklaşım içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. İktidarların, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak ‘beden kısıtlaması’na gittiğini ve Foucault'cu bir gözetleme ve normleştirme aracılığıyla özel hayatlarımızı kontrol altına aldığından bahseden Şenol, konusunu çoğunlukla gündelik hayattan alan yapıtlarını sistem karşıtı, provokatif, kışkırtıcı, erotik, şiddet içerikli ve riskli olarak tanımlamaktadır. *“Benim en çok üzerinde durduğum şey özel olanın politik olmasıyla ilgili. Özel hayatımızda günlük temizliğimizden tut, cinsel yaşamımıza, bireysel ilişkilerimize; üremeden tut, toplumsal yaşayışımıza kadar özel yaşantımızı belirleyen belli kurallar var. Bunlar, ister devletin, ister gelenek göreneklerin koyduğu kurallar olsun, kendi içimizde oto-kontrolle uyguladığımız şeyler. Nasıl giyineceğimizden nasıl yıkanacağımıza kadar belirlenmiş.”*<sup>241</sup> Şenol'un yapıtlarını sadece “kadın” ve toplumsal kimliği üzerinden okumak pek doğru olmayacaktır çünkü bu yaklaşım feminizmin iktidar sorgulamasını ve sahiplenip haklarını savunduğu bütün bir “öteki” kavramını geçersiz kılar. “Demokrasi ve insan hakları açısından özgür iradenin ve bu doğrultuda bireyin ortaya çıkmasında önemli bir işleve sahip feminizm, belli bir ırk ya da sınıfla sınırlı kalmadan ezilen tüm kadınların ve hatta ataerkil yapının ötekileştirdiği herkesin sözcülüğüne soyunmuştur.”<sup>242</sup> Sanatçının, “Odalık” adlı eseri, sanat tarihi boyunca erkek sanatçılar tarafından bir haz nesnesi olarak resmedilen kadınlara, John Berger'in Görme Biçimleri adlı kitabında yaptığı okumalar üzerinden gönderme yapar.<sup>243</sup> Kadının erkek egemen toplumda izlenen ve kendisini izleyen bir obje olarak yapılandırılmasından bahseden Berger, bu durumu Avrupa resim geleneğinde seyirlik bir nesne olarak çıplak kadın vücudu üzerinden açıklar. Matisse, Ingres, Delacroix, Renoir ve daha bir çok ressamın, bir odaya ait, sıkışık kalmış kadınları gösteren, adında “odalık” geçen resimleri vardır.

---

<sup>241</sup> Canan Şenol, Ayşegül Sönmez Röportajı, Milliyet Pazar 2 Nisan 2000

[http://www.milliyet.com.tr/ekler/gazete\\_pazar/000402/haber/kadin.html](http://www.milliyet.com.tr/ekler/gazete_pazar/000402/haber/kadin.html) 28.12.2011

<sup>242</sup> Üner Yılmaz, *Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Dergisi, Yedi, Temmuz 2010, Sayı:4 s.129*

<sup>243</sup> Yılmaz, a.g.m. 2010, s.130



**Resim 97:** Canan Şenol-Odalık, 1998



**Resim 98:** Canan Şenol-Şeffaf Karakol, 1998

Şenol'un Odalık'la aynı yıl yaptığı "Şeffaf Karakol" adlı enstalasyonu sanatçı tarafından 1998 yılında Manisa'da duvara yazı yazdıkları için karakolda cinsel tacize



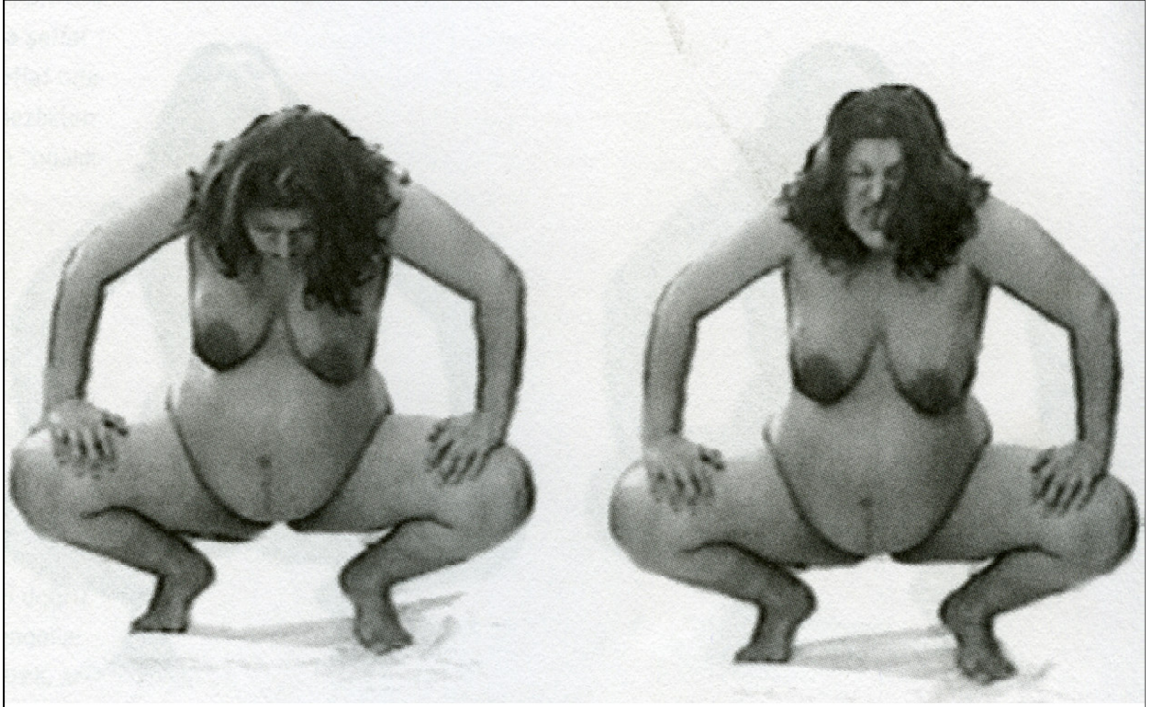
uğrayıp işkence gören lise öğrencilerine adanmıştır. Kendisi de daha önce gözaltına alınmış olan Şenol, bu eserde herkes tarafından bilinmesine rağmen dillendirilmeyen devlet ve kurumlarındaki şiddet olgusunu şeffaflaştırmıştır.



**Resim 99:** Canan Şenol - Amnios, 1998

Sanatçının Amnios ve Ambrossia adlı iki işi, çocuk sahibi olmak istemesine rağmen, ülkenin sosyal ve ekonomik koşullarının kişinin hayatını belli bir yapıya göre düzenlemeden buna olanak vermemesine karşı yapılmış. İktidar kavramı Şenol'a göre burada da kadına bedeniyle ne yapıp ne yapamayacağını dikte etmektedir.





**Resim 100:** Canan Şenol - Sancı

Cinsiyet, din, gelenek ve kadın kimliği üzerine çarpıcı çalışmaları olan sanatçılardan biri de Şükran Moral'dır. Sanatçının en bilinen işlerinden biri olan "Speculum", Gustave Courbet'in "Dünyanın Kökeni" adlı çalışmasına gönderme yaparak vajinayı monitörle özdeşleştirir. Bir jinekolog masasına uzanan sanatçı monitörü bacaklarının arasına yerleştirmiş ve bu monitörde dört ayrı video işi sergilenmiştir.



**Resim 101:** Şükran Moral – Speculum, 1996-2007

Bir hamam, genelev, akıl hastanesi ve gasilhane olmak üzere çekim yapılan dört ayrı mekan da kadını ve erkek egemen ideolojiyi kendine has işlevleriyle deşifre etmektedir. "Moral için her zaman kişi ve bireysel kimlik önemlidir. Artık kişi, hakları, rejimleri ve dinlerin ötesinde, "evrensel" olarak kabul edilmiş bir değer olmasına karşın, günümüzde bireysel kimlik Batılı ve Doğulu bütün çağdaş toplumlarda her zamankinden daha çok ihmal edilen bir yöndür."<sup>244</sup>

<sup>244</sup> Simonetta Lux, Şükran Moral "Aşk ve Şiddet", YKY, İstanbul, 2009, s.14





**Resim 102:** Şükran Moral – Genelev,1997





**Resim 103:** Şükran Moral – Hamam, 1997

Şükran Moral, özellikle Genelev ve Hamam adlı iki video performansında kadının meta olarak kullanıldığı ve “birey” olarak girmesinin mümkün olmadığı, erkeklere ait olan tabulaşmış mekânlara kadın kimliğini doğrudan sokarak kendisine ve toplumda kadına gerçek hayatta mümkün olmayan bir alan işgal etmektedir. Sanatçı olarak kendisini Yüksekaldırım’da bir genelevde satışa çıkardığı video performansında Moral, genelevin girişine “çağdaş sanat müzesi” yazısını asmıştır. . “Genelev izleyicisiyle sanat izleyicisi arasındaki tek fark; genelev izleyicisi daha eğlendirici, sanat izleyicisi çoğu kez can sıkıcı.”<sup>245</sup> diyen Moral, bu performansıyla ilgili olarak da, bakanın iktidarıyla bakılanın edilgenliği ilişkisinin kendisi için çok önemli olduğunu ve sanat tarihinin de bu diyalog üzerine kurulu olup olmadığının düşünülmesi gerektiğini söylemiştir.<sup>246</sup>

<sup>245</sup> Levent Çalıkoğlu, **Şükran Moral “Aşk ve Şiddet”**, YKY, İstanbul, 2009, s.18

<sup>246</sup> Çalıkoğlu, 2009, a.g.e. s.18

Betül Karagöz, bu konu üzerinde çok az sayıdaki çalışmalardan biri olan “Türkiye’de 1980 sonrası Kadın Hareketinin Siyasal Temelleri ve İkinci Dalga Durağı” adlı makalesi, kadın hareketleri ve akıbeti açısından dönemi sosyal ve siyasi bağlamda değerlendiren şu önemli verileri bize gösterir: “Ömer Çaha 1980’li yılların en radikal ve en sıra dışı söylemlerinin feminist gruplardan geldiğini söylüyor: “*Türk kültüründeki mevcut kurumların tümünü reddeden feminist gruplar gerçekte Türkiye’de yeni bir sayfa açtılar. Sadece kadınla ilgili mevcut politikaları değil, aynı zamanda Türk kültüründeki toplumsal dayanışmanın temeli kabul edilen aileyi ve aile ile ilgili değerlerin kaynaklandığını iddia ettikleri patriarkal sistemi eleştirdiler.*”<sup>247</sup> 1980’lerin feminist kadınları sadece eleştirmekle yetinmeyip, “Türk toplumunun minyatürü olarak kabul edilen ve Cumhuriyet’in resmi politikasında da bu şekilde yer alan aile kurumunu sarsmaya dönük eylemlerle, resmi ve geleneksel yapıların aralarındaki köprüleri tümüyle attılar. Bu da asıl olarak, “*milletin ve devletin eleştirisi*” anlamına geliyordu. 1980 kadın hareketi devletin, sivil toplumu ve çoğulcu kitleyi yeniden tanımlamaya çalıştığı bir dönemde, devlet alanında yankı bulmuş ve yeni bir sivil toplum oluşum modeline dayanak olarak düşünülmüştür.”<sup>248</sup> Diğer taraftan kimliklerin yeniden inşası sürecine de geçilen ve gerçekte birçok demokratik-çoğulcu yapıyı etkisiz kılan bu süreç, hiç rastlantısal olmayan nedenlerle kadın hareketini de dalgalandırmıştır. Kadın hareketindeki yükselişin gereklilik koşullarından biri, toplumun yeniden kimliklendirilmesi ise, diğeri de rejimin zor günlerinde egemen sınıfın toplum desteğine duyduğu gereksinimdir. Eski bir siyasi gelenek olarak marjinal gruplar ve sınıflar, zor günlerin vazgeçilmez destekçileri olarak öne çıkarılmakta, zor günler atlatılınca da kolayca unutulmaktadır. 80’lerde, devlet desteğinin uzandığı bir feminizm olgusu ile karşılaşmak, bu yüzden şaşırtıcı değildir. Zaten kısa bir süre sonra, bu destek güçsüz kalmış ve önemi de kadından sorumlu bir bakanlık kurulmasına rağmen oldukça zayıflamıştır.

1980’lerin feminizmi askeri rejimle doğmuş, neo-liberal bireyci söylemle desteklenmiş, epeyce bir yol almış ama toplumun geneline yayılamamış ve o yıllarda

---

<sup>247</sup> Ömer Çaha, **Sivil Kadın**, Vadi, Ankara, 1996, s.140. akt. Betül Karagöz, Türkiye’de 1980 sonrası Kadın Hareketinin Siyasal Temelleri ve İkinci Dalga Durağı, Memleket Siyaset Yönetim Dergisi 2008,sayı 3, s. 175

<sup>248</sup> Betül Karagöz, **Türkiye’de 1980 sonrası Kadın Hareketinin Siyasal Temelleri ve İkinci Dalga Durağı**, Memleket Siyaset Yönetim Dergisi 2008,sayı 3, s. 175

toplumsallaşmamıştır.”<sup>249</sup> Türkiye’de genellikle günlük siyaset içerisinde tartışılan bir olgu olan Demokrasi 1990’lı yıllardan itibaren bir kurum olarak kendisini ifade ettiği ve biçimlendirmeye çalıştığı çok daha farklı alanlar da oluşmuştur. Bu oluşum, farklı alan ve kimliklerin Türkiye’de artık demokratik bir şekilde kendini ifade edebiliyor olduğu anlamına gelmese de buna yönelik taleplerin artması olarak adlandırılabilir. Bu farklı alan ve kimliklerin taleplerinin başında da cinsiyet gelmektedir. “Feminist hareketin başladığı 1970’lerden ve doruğuna ulaştığı 1980’lerden bu yana demokrasi, kendisini cinsiyet temelinde tanımlıyor. Çünkü, demokrasi sonuç itibariyle bir kimlik sorunu.”<sup>250</sup> Bu durumda çağdaş sanatın 90’larda yaptığı şey de bir demokrasi arayışıdır. Türkiye’de bireysel yönelimlerle tanımlanmış bir kimliğin toplumsal alanda kabul görmesi Kimlikse bireysel olduğu kadar toplumsal özellikleri de olan bir kavram. Dahası, önemli olan bireysel düzeyde, bireysel seçimler etrafında tanımlanmış bir kimliğin toplumsal planda da kabul görmemesi söz konusu olduğunda, akla ilk gelen eşcinsellik, transseksüelizm gibi örnekler oluyor. Bireysel düzeyde olan toplumsal kimliklerin her alanda kabul görmesi ve her kimliğin bir diğer vatandaşla farksız şekilde yaşayabilme özgürlüğü olduğunda ancak bir toplumda tam anlamıyla demokrasiden bahsedilebilir. Fakat Türkiye’de demokrasinin toplumdaki algısı başlı başına sorunludur.

*“(...)demokrasinin en geniş anlamda bir iktidar bozma süreci olduğunu, bir paylaşım ve katılım süreci olduğunu benimseten bir anlayış egemenleşse, demokrasinin yaygın biçimde yaşanan kısıtlayıcı sorunları geniş oranda ortadan kalkacak. Her anlamda kimlik sorunu demokrasinin tartıştığı ve zıtlaştığı bir kısıtlama olarak görülmekten çıkacak. Tersine, kimlik, demokrasinin bir kurucu bileşeni haline gelecek.”*<sup>251</sup>

Daha önceleri, televizyon ve çeşitli alanlardaki görsel medya ile sınırlı olan toplum ve “öteki” arasındaki mesafe 90’lardaki kimlik siyasetiyle beraber ortadan kalkmıştır. “Aykırılığı temsil eden en tanınmış figür, 'sanat güneşimiz', 'paşamız' diye andığımız, aleni bir şekilde cinsi-kabulün sınırlarını zorlayan hem de Cumhurbaşkanı

<sup>249</sup> Karagöz, a.g.e. 2008 s.173

<sup>250</sup> Hasan Bülent Kahraman, Cinsellik, Görsellik Pronografi, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s.77

<sup>251</sup> Kahraman, a.g.e., s78

Cevdet Sunay önüne etekle çıkacak kadar cesur 50'lerin sonundan 70'lerin ortasına kadar manşetten düşmeyen, şarkıcı ve oyuncu Zeki Müren'di”<sup>252</sup> Zeki Müren'i ailelerin o denli benimsemesinin ardında yatan, 80 öncesinde homofobinin o denli pompalanmamış olması mıydı diye soran Kortun, 1980'lerde ise polisin eşcinsellere, travestilere, fahişelere karşı savaş açtığı, kaldıkları evlerin ateşe verildiği, sokaklarının işgal edildiği, medyatik bir homofobi dönemi yaşandığından bahsediyor ve bu tarihlerin aynı zamanda derneklerin oluştuğu, cinsiyetlerin çoğalarak kurumsallaşmaya başladığı bir dönemle aynı tarih olduğunu söylüyordu. Buradaki bu tespitler aynı zamanda Nurdan Gürbilek'in 80'lerin kültürel iklimine dair söylediği “Türkiye’de 1980’lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram “sözün bastırılması”ysa, ikincisi mutlaka “söz patlaması”<sup>253</sup> olmalı tespitini hatırlarsak, 80’lerde başlayan bu patlama eşcinsel ve diğer öteki kimlikleri görünür yapmak, yani toplumsal bir kimlik olarak belirlemekle kalmadı, aynı zamanda onu doğrudan reddeden ve nefretle karşı çıkan başka kimliklerin de oluşumuna zemin hazırladı. Postmodernitenin kimlik parçalanması ve sınıflandırması o kimliklere görünürlük kazandırdığından beri başlayan bir ayırım, nefret söylemi ve şiddetten bahsedebiliriz, çünkü bu tarihlerden önce “eşcinsellik” topluma göre Türkiye’de zaten olmayan bir şeydi. Bunu yakın tarihten bir örnekle özetlemek gerekirse, İran Cumhurbaşkanı Mahmud Ahmedinejad’ın BM Genel Kurulu toplantıları için gittiği New York’ta verdiği konferansta “İran’da eşcinsel yok” demesini gösterebiliriz.<sup>254</sup> Devlet ideolojisinin bir kimliği yok sayması örneği. “Türkiye de 90’lı yıllarda LGBT’li derneklerce eşcinsel haklarının savunulması adına işbirliği içinde olan kuruluşların hükümete olan önerileri, dönem içerisindeki hükümetin *İnsan Hakları Komisyonu* tarafından reddedilmiştir. Ancak Nisan 1997’de, üyeleri *Lambdaistanbul* Ulusal Kongresi *AIDS* konusunda davet edilen bir Türk vekil, ilk defa LGBT’yi örgüt ve hükümet düzeyinde temsil etmiştir. 2000’li yıllarda ise, yeni organizasyonlar şehirlerde *Pembe Hayat LGBT Derneği* Ankara’da, İstanbul ve Ankara dışında ise diğer şehirlerde LGBT dernekleri açılmıştır. Antalya’da açılan *Rainbow Grubu* ve

---

<sup>252</sup> Vasıf Kortun ve Erden Kosova, Ofsayt Ama Gol-Cinsiyet.

<http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/gender.html> 04.01.2012

<sup>253</sup> Gürbilek a.g.e., s.21

<sup>254</sup> 25.09.2007 tarihli Hürriyet gazetesi. <http://www.hurriyet.com.tr/dunya/7353372.asp> 4.01.2102 00:54

Diyarbakır'da açılan *Piramid LGBTT Diyarbakır Girişimi* bunlardan bazılarıdır.<sup>255</sup> 90'lı yılların ortalarından itibaren eşcinsel haklarının gündeme gelmesiyle paralel olarak çağdaş sanatta kısıtlı da olsa bu konular üzerine çalışmalar yapıldığı görülür.

Kutluğ Ataman'ın ilk kez 99 venedik Bienali'nde gösterilen *Peruk Takan Kadınlar* adlı videosu toplumsal cinsiyet konusunda Türkiye'de çağdaş sanatta dönüm noktalarından biridir. Ortak noktaları peruk takmak olan Türkiye'li dört kadınla görüşüp videoya kaydeden Ataman'ın yapıtında kadınlar, ayrı ayrı, nerede, ne zaman, neden, nasıl peruk taktıklarını anlatıyorlar. “Ataman, görünüm değiştirmeyi seçilmiş bir kimliğin yaratımını ya da verili durumdaki bir diğer kimliği maskeleyi konu alan, bildik bir mecaz olarak işlemiş peruk takma olgusunu. Ama her dört örnek de kimlik üretiminin genelleştirilmiş ve tarihsel anlamda sabitlenmiş biçimlerinin ötesine taşıyor; izleyiciyi, toplumsal cinsiyet ve devletin uyguladığı acımasız baskı üzerine yeniden düşünmeye çağırıyordu.”<sup>256</sup> Fuhuş sektöründe de çalışmış, aynı zamanda siyasi aktivist olan Demet Demir, üniversiteye perukla girmek zorunda kalan bir kız, kemoterapi gördüğü için saçları dökülen Nevval Sevindi ve 12 Mart cuntası tarafından arandığı için kimlik değiştirip kaçmak zorunda kalan Melek Ulagay'ın hikâyelerini anlattığı bu dörtlü video yerleştirme toplumsal kimlik ve cinsiyetlerin siyasetle kesiştiği bir noktada, gerçek karakterler üzerinden kuruludur. Bu videolarda sadece konuşan kadınlar ve hikâyeleri başlı başına bir eleştiridir, bu yüzden dokümanter niteliğinde bu görüntülerde kurgusal bir eleştirel yaklaşıma gerek kalmamıştır. Videodaki dört kişinin yaptığı gibi Ataman da peruğu bir araç olarak kullanarak, Türkiye'nin son 20 yıllık siyasi ve toplumsal kimliğinin bir portresini çiziyor. Kendilerini peruk takarak, otoriter ve baskıcı bir toplumun saldırılarına karşı korumaya alan kişileri konuşturan Ataman, bu işiyle kişisel problemleri toplumsal bir düzeye de taşımış oluyordu. Bireyleri dini, cinsel, siyasi, özgürlük ve haklarından mahrum bırakan, hastalıklı, baskıcı ideolojiler toplumunu da böylelikle afişe ediyordu.<sup>257</sup>

<sup>255</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye%27de\\_LGBT\\_haklar%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye%27de_LGBT_haklar%C4%B1) 06.07.2011

<sup>256</sup> Vasıf Kortun, Hakikati Yanlış Yorumlama Hakkı <http://www.anibellek.org/?p=667> 06.01.2011

<sup>257</sup> Emre Baykal, **Sen Zaten Kendini Anlat-Kutluğ Ataman**. YKY, İstanbul, 2008, S. 44-45



**Resim 104:** Kutluğ Ataman - Peruk Takan Kadınlar, 1999





**Resim 105:** Kutluğ Ataman Peruk Takan Kadınlar, 1999

İnsan çağımızda iktidarlar tarafından kurgulanıp, bir imgeye indirgeniyorsa bu büyük ölçüde onun bedeniyle ilgilidir. Günümüzde insan bedeninin başka hiçbir çağda olmadığı kadar kesilip biçilerek yeniden üretilmesi, müdahale edilmesi söz konusu olmamıştır. Bu durum bedenin fizikselliğinin yerini onun imgesinin aldığını göstermektedir, yani insan olgusunun kendisi değil simülasyonu karşı karşıyayız. Daha önce dinler, ideolojiler ve kurumlar tarafından bedene indirgenen insan, şimdi de bedeni aracılığıyla başka bir konuma yerleştiriliyor. Bu durum her zaman olduğu gibi şimdi de siyasi bir olgudur. *“İktidar her zaman kendisini bedenler üzerinden kurduğu hegemonyayla somutlaştırmıştır.”*<sup>258</sup> Bedene yönelik yasaklama da, özgürleştirme de çoğu zaman cinsellik aracıyla, cinsellik üzerinden tesis edilmeye çalışılır. Geçtiğimiz bu son otuz yılda iktidar ve bedenin özgürlüğü arasındaki gerilim daha da belirginleşmiştir. 68 kuşağının özgürlük arayışı 70’lerdeki feminizm hareketlerinin özgürlük talepleriyle birleşip ortak bir noktayı dile getiriyordu: bedenin özgürleşmesi. Hasan Bülent Kahraman iktidarların beden ve arzu üzerinden yapılandığı kurguyu “arzuyu sürekli tahrik edip, hiçbir zaman tatmin etmemek” olarak açıklar ve kapitalizmin kendi kültürünü ancak bu eksiklik üzerinden

<sup>258</sup> Kahraman, a.g.e., 2005, s.12

üretebildiğini iddia eder. “Bedenin tüm kültürel anlamı görsellik üzerinde kuruludur ve günümüzde reklamların, modanın, sanatın ve sanallığın dünyası üçlü bir temele oturuyordu: cinsellik, görsellik, beden.(...) Bu anlamda görsellik, hem cinselliğin yerini alan bir haz kavramıdır, bir doyum olanağıdır, hem de kendi içinde kuramsal hale getirilmiş, gizli bir dili, bilinci olan bir olgudur. Ama ne olursa olsun, yirmi birinci yüzyılın başlangıcı bu ikilinin vazgeçilmez iktidarı üzerine oturuyor.”<sup>259</sup> Türkiye’de yakın bir tarihe kadar cinsellik, kültürel veya sosyal alanda sözü edilen bir olgu değildi. 80’sonrası oluşan neoliberal politikaların yapılanma ve geçiş dönemine denk gelen görece özgürlük ortamı dolayısıyla, bir meta olarak 90’larda cinsellik gündelik hayatta kültürün içerisinde bolca yer almıştır. Mizah dergilerinden, televizyondaki her kanala kadar yayılan bu çok eski ama Türkiye için yeni olan kavram çağdaş sanat içerisinde de sıkça kullanılır hale gelmişti. 90’lı yıllarda özellikle genç sanatçılar arasında, cinselliğe karşı eserlerinde görülen tutum kendinden önceki kuşak sanatçılara göre oldukça farklıdır.



**Resim 106:** Halil Altındere - Hard&Light,1999

<sup>259</sup> Kahraman, a.g.e., 2005, s.13



**Resim 107:** Serkan Özkaya – Kaynak Olarak Sanatçı, 1999

Dönemin genç erkek sanatçılarının işlerine bakıldığında, aynı dönemin kadın sanatçılarının feminist tutumlarına göre, cinselliğe eleştirel bir yaklaşımdan çok yeni ve ayıp bir kelime öğrenmiş bir çocuğun hevesiyle yaklaştıkları görülmektedir. “Beden siyasaları ve onun sanata dönüşmesi, sanatın iktidarla yeniden ve doğrudan ilişkilenebilmesi, hatta sanatın bir kez daha iktidara müdahale etmesidir. Bu, sanatın siyasallaşmasıdır dersiniz doğrudur; (...)beden siyasaldır ama aynı zamanda sanatın bütün yitimlerin arkasından gerçek olanla bir kez daha buluşmasıdır; çünkü siyasal olan mutlaka gerçektir.”<sup>260</sup> Bu nedenle dönemin gençler arasındaki yaygın sanat anlayışı çoğunlukla beden ve kimlik üzerinden oluşur. 90’lı yıllarda gençlik arasında görülen cinsel özgürlük taleplerinin yanı sıra bu yıllar aynı zamanda uzun süren kültürel bir kopuş sonrası yeni kimlik arayışlarını da beraberinde getirmiştir. Genç etkinlik sergileri bu yıllarda gençler ve üniversite öğrencileri için merkezi idari bir yöntemle dayalı olmayan, denetimsiz bir sergileme alanıydı. Bu sergilerde gençlik ve yeni kimlik arayışlarının yansımaları sanat alanında da kendini ifade ediyordu.

#### 2.4.3.3. Genç Etkinlik Sergileri

1995-1998 yılları arasında UNESCO bünyesinde Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) tarafından düzenlenen Genç Etkinlik sergilerinin ilki 1-9 Temmuz tarihleri arasında Tüyap Fuar Merkezi’nde düzenlenmiştir. “Sınırlar ve Ötesi” adındaki bu ilk sergide 35 yaşın altındaki 240 genç sanatçı düşünsel, ve coğrafi sınırlar kapsamında kimlik, iktidar, suç, cinsellik ve medya ile ilgili toplumsal olguları sorguluyordu.<sup>261</sup> Dönemin UPSD Başkanı olan Hüsamettin Koçan serginin; Türkiye’deki tarihin her kriz döneminde gençleri merceğine yerleştirip onları yeniden boyutlandırdığını ve bunların geçmişte olan 3 askeri darbeye farklı şekilde yürütülen bir proje olduğundan bahseder. Özellikle 12 Eylül askeri darbesi sonrası apolitize edilmiş ve iyice toplumsal sorumluluklardan uzak durmak üzere

---

<sup>260</sup> Kahraman, a.g.e., 2005, s.33-34

<sup>261</sup> Özgür Uçkan, **Silinen sınırlar, karışan diller: İnter-media / Performans sanatının dünü, bugünü, deneyimler.** <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22212/silinen-sinirlar-karisan-diller-inter-media-performans-sanatinin-dunu-bugunu-deneyimler> 02.07.2011

koşullandırılmış gençliğe kendini sanat yoluyla ifade edebilme, söz söyleyebilme olanağı olduğunu söyler.

Herhangi bir küratöryel müdahale veya eleme olmadan başvuruların hepsinin kabul edildiği serginin, gençler için denetleme ve kısıtlamanın olmadığı bir sanat alanı olarak kullanılması planlanmıştır.<sup>262</sup> Devletin kültür sanat alanına verdiği desteğin neredeyse tamamen kesildiği bir ortamda, özellikle yenilikçi, deneysel bir sanat anlayışıyla gençlerin kendini gösterebilecekleri alanın o yıllar için ne kadar kısıtlı olduğu düşünüldüğünde, Genç Etkinlik sergisinin o kuşağın genç sanatçıları üzerindeki etkisini ve bugünün sanatçı kuşağını oluşturmalarındaki rolünü daha iyi anlayabiliriz. Serginin temasının neden “Sınırlar ve Ötesi” olarak belirlendiğini Hakan Onur şu şekilde açıklamaktadır:

*“Gençlerin sınırları ne kadar zorlayabildiği, bu sınırlar içerisinde, kendi sınırlarını ne kadar zorladıklarını, kendilerine nasıl dönüştürdüklerini görebilmek sanırım bu başlıkla mümkündür: “Sınırlar ve Ötesi”. Peki niçin sınırlar gündeme geliyor? Çünkü, sanırım 80 sonrası Türkiye’deki değişim ve batıda duvarların yıkılmasıyla birlikte, dünya üzerindeki ekonomik, politik sistemlerdeki değişmelerin, sınırların belirsizliği ve yeni sınırların ortaya konması adına, yeni tartışmaların ortaya çıktığı bir dönem. Peki, bu sınırlar, nerede ortaya çıktı? Öncelikle coğrafi sınırlarda, alt başlıklarda ise, Kimlik Sorunu’nda, İktidar Sorunu’nda, Cinsellik’te, Medya’da ve Suç’ta kendini gösteriyor.”<sup>263</sup>*

Ali Akay ise kendinin önerdiği bir kavram olarak, serginin Bataille’in “yasakaşma”(transgression) kavramına dayandığını söyler.<sup>264</sup> Peki nedir bu transgression? Michel Foucault’nun Kant’ın aydınlanma hakkındaki görüşlerinden yola çıkarak moderniteyi sorgulaması üzerinden Ebru Çoban şu tespitlere yer vermektedir: “Foucault’ya göre, tarihsel olarak çağımızın kalıcı eleştirisi ve kendimizin kalıcı ve özerk biçimde yeniden yaratılması olarak tanımlanan felsefi ethosların yine kalıcı bir tutum olarak harekete geçirilmesi Aydınlanma’dır. Eleştiri, sınırların yansıtılmasını ve analiz edilmesini içerirken, özerklik bu sınırların ihlallerini(transgression)içerir. Yani Foucault’nun modernite dediği şey ‘insanı varlık

<sup>262</sup> Burcu Pelvanoğlu, **Genç Etkinlik Sergileri**, <http://www.sanalmuze.org/paneller/index06.htm>

<sup>263</sup> İclal ERENTÜRK, “Sınırlar Ötesine Doğru...” Yeni Günaydın Gazetesi, 17 Temmuz 1995, akt. Pelvanoğlu a.g.m.

<sup>264</sup> Pelvanoğlu, a.g.m. <http://www.sanalmuze.org/paneller/index06.htm>

olarak özgürleştirmez, kendi kendini üretme görevi ile yüz yüze bırakmaya zorlamaktadır.”<sup>265</sup> Bir sınır ihlali, yani haddini aşma olarak adlandırabileceğimiz bu kavram, özellikle 12 Eylül sonrası gençleri politik söylemlerden uzaklaştırma modelini izleyen siyasi iradelere karşı gençlerin tekrar teşvik edilmesi ve sanat aracılığıyla sözünü söyleyebilmeleri olarak karşımıza çıkıyor.

Genç Etkinlik 2 “Yurt-Yersizyurdsuzlaşma” sergisinin kataloğunda Hüsamettin Koçan şunları söylemektedir: “Yurt-Yersizyurdsuzlaşma” kavramı, her şeyi uçlarda yaşamakta olan günümüz insanının geçirdiği büyük değişimlerle birlikte gündelik yaşantımıza girdi. Bu kavramın içinde barındırdığı değişim ve belirsizlik, insanın içinde barındırdığı süreklilik ve yerleşiklik duygusu ile sert bir çelişki oluşturuyor. Bu kavram ve bu sergi bir soruya yanıt arıyor: Gurbetin, göçün, göçebenin, seyahatlerin, sosyal erozyonların, ekonomik taleplerin oluşturduğu ara kimlik yeni bir dünya insanı mı yaratıyor yoksa “sorunlar yumağı” mı? Genç Etkinlik sanat alanındaki bütün disiplinleri kapsamayı hedefliyor. Yurt-Yersizyurdsuzlaşma kavramı da tüm yaşam süreçlerini kaplamıyor mu zaten? Kanımca, bu bağlantının sanatçı yaratıcılığına getireceği boyut ilginç olacak.”<sup>266</sup> 1995-98 arasında dört sene boyunca düzenlenen “Genç Etkinlik” sergileri, gençler arasında daha sık telaffuz edilmeye başlanmış yeni bir siyasallaşmanın da gözlemlenebildiği bir alan olmuştu. Son sergide ‘Jujin’ takma ismiyle katılan Zeynep Özsoy, 90’lardaki ve belki de Türkiye için halen geçerli olabilecek en sert ve radikal performansı gerçekleştirmişti. İlaçlar aracılığıyla reglini geciktiren Jujin, sergi mekanında kendisine ayrılan köşede kıvrılıp dururken, kanını bu köşeye boşaltmıştır.<sup>267</sup>

Genç Etkinlik Sergilerinin Türkiye’de güncel sanata etkilerinden biri de, Güneydoğulu sanatçıların sergiye gösterdikleri ilgi olmuştur ve burada adı duyulmaya başlayan bazı sanatçılar olmuştur. “Sadece İstanbul’un değil, Diyarbakır’ın da sanat üretiminde söz sahibi olmaya başlamasına dair önemli ipuçları vermektedir. Disiplinlerarası ayırım yapmadan, kimseyi iyi-kötü ayırmadan, herkesin söz hakkının olduğu bir platform olarak Genç Etkinlik sergilerinin, işlevini çok iyi biçimde yerine getiren, dönemin ruhu hem yaratan hem de onun içinde yer alan bir

<sup>265</sup> Ebru Çoban, **Modern Devlet ve İrk Söylemi Çerçevesinde Ruanda Soykırımı**, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara 2007, s.26

<sup>266</sup> Hüsamettin Koçan, Genç Etkinlik 2 “Yurt-Yersizyurdsuzlaşma” sergi kataloğundan 1996

<sup>267</sup> <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/politik.html> 03.02.2011



işlev üstlendiği görülmektedir. Bu bağlamda, iktidarın, kuşaklararası hiyerarşinin, sanatsallığın, disiplinlerin, cinselliğin, yasakaşmanın, barbarlığın sorgulandığı bu sergilerin, 90'ların en önemli etkinliklerinden olduğu söylenmelidir.”<sup>268</sup>

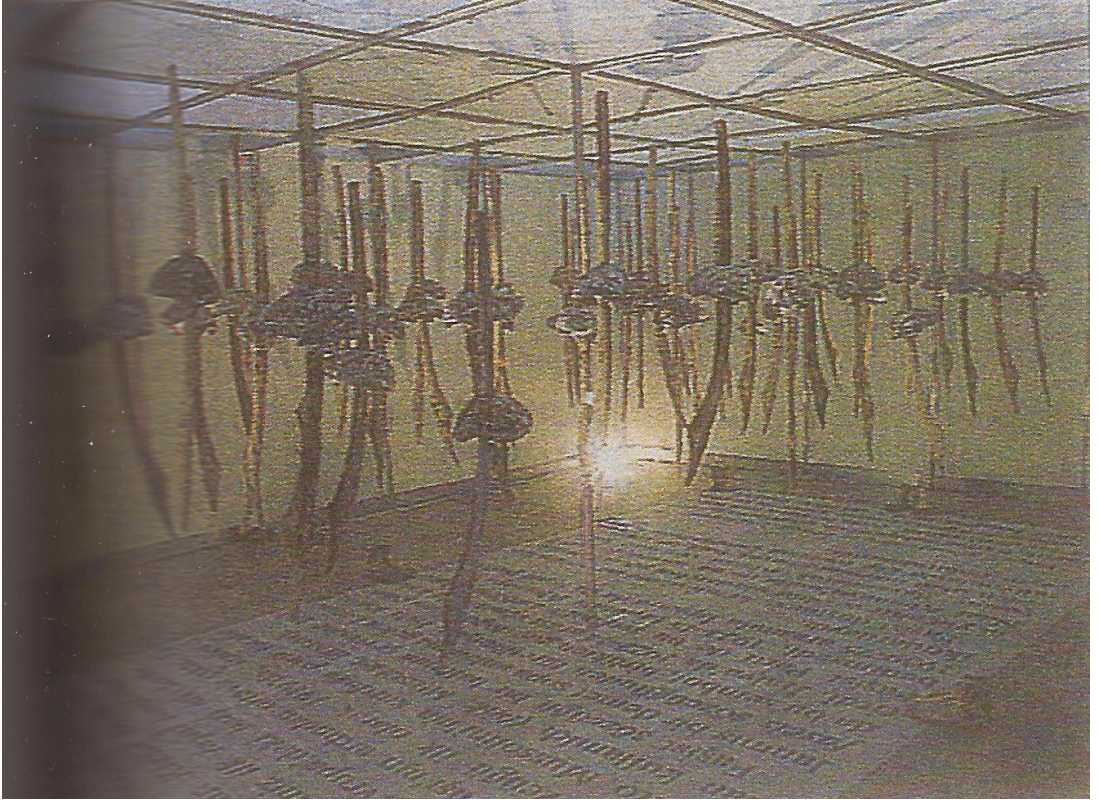
Bu sorgulamalar bağlamında, günümüz kapitalist toplumlarının sosyal sorumluluğu yıkan bireyi öne çıkararak hareketi içinde, bu genç sanatçıların sosyal sorumluluğu yeniden gündeme getirme deneyleri aynı zamanda yeni bir eleştiri anlayışını da zorunlu kılıyordu. Bir tüketim toplumunda yaşadıklarının farkına varmış ve sosyal sorumluluk üstlenebilmiş bir genç kuşak sanatçılar, yeni düzende sırtlarını yaslayabilecekleri bir ortam olmaması dolayısıyla kendi çözümlerini kendileri üretiyor, önce birey daha sonra sosyal bir güç oluşturma zorunluluğuyla karşılaşıyorlardı. Bütün kuralların değiştiği bu ortamda kendilerine yıllarca empoze edilmiş bilgileri ayıklayarak ve daha da önemlisi kendileri yeni bilgiler üreterek bir yön saptamak durumundaydılar.<sup>269</sup>



**Resim 108:** Halil Altındere & Şener Özmen, Genç Etkinlik 2, 1996

<sup>268</sup> Tüzünoğlu, a.g.e., 2007, 133

<sup>269</sup> Emre Zeytinoglu, Genç Etkinlik'e Nasıl Bakmalıyız? Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, 1995, sayı 177, s. 26



**Resim 109:** İnel İnal - Genç Etkinlik 1995

Dönemin gençliği üzerindeki kültürel etkisi oldukça teşvik edici olan Genç Etkinlik Sergileri çağdaş sanatın yeni bir söz sahası, canlandırıcı bir imkân olarak öne çıkmasının yanı sıra, herhangi bir denetim olmadan herkesin erişimine açık olmasıyla diğer etkinliklerden ayrılıyordu. Sergilerin en önemli yanlarından biri de Batı'da ortaya çıkmış ve eleştirel kültürün yeni temelini sağlayan yapısalcı ve post-yapısalcı teorilerin gençler arasında yaygınlaşmaya başlamasıydı. Sergiye katıldığında henüz 16 yaşında olan sanatçı Tunç Ali Çam, sergi alanında üç metreye beş metrelik bir mekanın duvarlarına kurşun kalemlerle Deleuze ve Guattari'nin "Kapitalizm ve Şizofreni" ve Deleuze-Parnet'in "Diyaloglar" kitaplarından metinler yazarak mekânın ortasına yerleştirdiği mukavvadan yapılmış bir kutunun içinde, serginin açık olduğu süre olan on gün boyunca, günde sekiz saat geçiren sanatçı performansını şu şekilde anlatıyor:

*"Kapitalizm ve Şizofreni" ve "Diyaloglar"dan, el feneri yardımıyla, yüksek sesle metinler okuyordum. Okumalar yerini izleyicilerle diyaloglara ve tartışmalara*

*bıraktı. Kutunun tam üstündeki bir karışık havalandırma deliği dışında hiçbir açıklık yoktu. Pet şişeden su içip, boşalttığım şişeye işiyordum. Kutunun çevresinde dakikalarca yürüyenler, koşanlar, yazı yazanlar, duvardaki metinleri bağıra çağıra okuyanlar, kutuyu tekmeleyenler hatta içine böcek atanlar oldu. Ben de izleyiciden gelen tepkilerin şiddetlenmesiyle kutuya vurmaya, konuşmak yerine haykırmaya başladım. Kutuya vurduğum zamanlarda, içeride kurulu bir mekanizma olduğunu düşünüyorlardı, çoğu zaman yarım metre yakınlarında oluşan sestən korkup yere düşüyorlardı. Bazen de kutudan dışarı çıkıp, mekana izleyici gibi geliyor ve izleyicilerle içerdeki “sanatçı” hakkında konuşuyordum. Son gün hiç ses çıkarmadım, içerde olmadığımı düşünüp gidiyorlardı. İş, bir süreçti. Herkes bu sürecin bir anına denk geldi ve denk geldiği anı işin kendisi olarak benimsedi...Belki karanlıktaydım ama bu işte tek bir izleyici vardı o da bendim”<sup>270</sup>*

Sanat, gençlik ve kimlik arayışları açısından bu sergiler yeni bir siyasallaşma anlayışını da gündeme getiriyor ve Türkiye’de yeni oluşmaya başlayan bu genç kuşağın ileride yapacaklarının da sinyalini veriyordu.

## **2.5. Disiplinlerarası Genç Sanatçılar**

Genç Etkinliğin hemen ardından, Alican Yaraş, Nadi Güler, Halil Altındere, Vahit Tuna, Genco Gülan, Yeşim Özsoy, Elif Çelebi, Didem Dayı, Arcan Kırıl, Gaye Yazıcıtuñ, İnel İnal tarafından kurulan DAGS (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği), İnel İnal’ın tanımıyla “yaşamdakini, performans sanatı ile görünür kılmayı ve yeni bir algı ile gerçek olanı tekrar göstermeyi amaçlayarak, 90’ları önemli kılan etkinlikler ortaya koymuştur”<sup>271</sup> Farklı disiplinlerden gelen bu genç sanatçıların katılımıyla İstiklal Caddesindeki Rumeli Han’ın en üst katında toplanarak devam ettirilen oluşum, bulunduğu durumu sorgulayan, yerleşik olmayı umursamayan bir anlayışla “Performans Günleri” projesini başlatıyor ve 90’lı yılların en önemli kolektiflerinden birini oluşturarak yine aynı yılların karakteristik

---

<sup>270</sup>Andi Nahmias, Boğaziçi’nde “Çağdaş Sanat” Röportaj Dizisi, 2010-Tunç Ali Çam  
<http://istanbulmuseum.org/artists/tunc%20ali%20cam.html> 16.05.2012

<sup>271</sup>İnel İnal, Darphane’de Bir Performans, DAGS ve performans Günleri,  
<http://inselinal.blogspot.com/2012/05/performans.html> 18.05..2012

sanatını tanımlayan bir eğilimle 90'lar ruhu denilen şeyde büyük pay sahibi oluyorlardı. "Performans Günleri 1 (AKM Taksim), 2 (Darphane Sultanahmet) ,3 (Babilon Gösteri Alanı, Tünel) haricinde çeşitli grup sergileri ve performanslar, okuma toplantıları, tartışmalar, düzenleyen"<sup>272</sup> oluşum sanat disiplinlerinin net olarak tanımlanamadığı ve disiplinlerarası sınırların belirlenemediği çağımızda Performans Günleri'nin önemli bir bilgi akışı sağlayacağını öne süren DAGS, "Çağımızda sanatçı, kendi disiplinini varolan diğer sanat disiplinleri ve düşünsel - bilimsel disiplinlerle ilişkilendirdiği oranda çağdaş sanatçı kimliğini ortaya koyabilir" ilkesini uyguluyordu.<sup>273</sup> Geniş bir kitle tarafından izlenen AKM'deki ilk performans günleri sonrasında ikincisi 1997'de Darphane-i Amire binalarında düzenleniyordu. Türkiye'de performans sanatının öncülüğünü yapan ve sanat tarihinde performans sanatı adına yeni bir bellek oluşturma kaygısı güden DAGS, performans ve ideolojisini şu şekilde açıklıyordu: "Merkez - periferi, Doğu - Batı gibi ikilemlerin açmaza girdiği, çizgisel zaman nosyonunun anlam yitimine uğradığı, coğrafi sınırların, en azından sanat açısından kayganlaşarak silinmeye yüz tuttuğu bir zamanda, hızla değişen hakikati diller ve disiplinlerarasında göçebe ağlar kurarak anlamaya ve dile getirmeye çalışan performans sanatı dil içinde devinen bir eylem. En geniş anlamıyla dil içinde, insani `dile - getirmeler' içinde bir deneyim. Edebiyat, bildiri gibi eklemlenmiş sözün yanı sıra, gövde dilinden müziğe, resim, desen, fotoğraf, heykel, yazı, düzenlenmiş mekan gibi plastik medyumlardan bilimsel dillere, en minimal ifadelerden görsel - işitsel teknolojilerin ağırlık kazandığı karmaşık iletişim sistemlerine, akla gelebilecek her türlü dil içinde, onların arasından kayarak sınırlarını genişleten bir deneyim. Performans sanatı en geniş anlamıyla diller arasında kodlanmamış, dolayısıyla da deşifre edilme gereği duyulmayacak bağıntılar üzerinde kayarak, hayat, dil, birey ve topluluk hakkında bir `sürekli deneyim' imkanının tenlenmesi. "Fluxus sanatçısı Robert Filliou'nunu deyişiyle, sanat, hayatı sanattan daha ilginç kılmaktır."<sup>274</sup>

Darphane'de yapılan 2. Performans Günleri kapsamında, Orhan Cem Çetin'in üç günlük uykusuzluk süresi sonunda 12 Eylül 1997 saat 17:00 da izleyicilerin önünde uyumuş, İnel İnal ise Mikroorganizmal Süreç adlı

<sup>272</sup> İnal, a.g.m. 2012

<sup>273</sup> Milliyet Gazetesi-Arşiv 22.06.1996 <http://www.milliyet.com.tr/1996/12/22/sanat/soluk.html>

<sup>274</sup> Milliyet Gazetesi-Arşiv, 09.08.1997 <http://www.milliyet.com.tr/1997/09/08/sanat/sikistiran.html>



performansında, yine 12 Eylül 1997’de Darphane de izleyiciler önünde sağlık ekiplerinin kendisinden alarak cam tüplere doldurduğu kan örneklerini Darphane binasının duvarına yapıştırmıştır. Performans, politikayı sanatla öne sürmenin bir başka çeşidi olarak yer almış, Türkiye’de performans sanatının tanınmasında DAGS’in etkinliklerinin büyük bir etkisi olmuştur.

Felsefenin artık olmayanlar üzerine bir yorum yarışı değil aksine bilimsel öğretilerin yaşama aktarılma çabası olduğunu söyleyen İnel İnal, Hayat ve sanatın bu pratikler içerisinde birleşmesine dikkat çekmektedir. Bilgi de artık yaşam ve sanat pratiklerini bağdaştırıcı bir birikimdir. Bu yeni sanat anlayışında estetik de artık nihai bir koşul değil sadece bir bilgi birikimidir, sanatın toplumsal olana dair önerilerinde sıradan bir araçtır. “Sanat artık saptamalara ve toplumsal çözüm önerilerine ihtiyaç duymaktadır.”<sup>275</sup> Sanatın yüceltilmesi adına katedilen bir yolu tersine yürüyerek, sanat ve hayat arasında farklı bir deneyimleme öne süren performans sanatı 90’lı yıllarda deneysel bir anlayışla, politik olana, hayatın kendisine temas ederek , çözüm önerilerine farklı bir bakış açısı getiriyor ve kendi çağdaşlarıyla beraber değerlendirildiğinde, Türkiye için çok yeni kavramları ve sanat pratiklerini de hayata geçiriyordu.

Düşünsel anlamda Türkiye’de uzun yıllar ihmal edilmiş post-teorilerin heyecanla yaygınlaşması ve dönüştürücü imkân olarak değerlendirilmesi, buna eşlik eden yoğun bir siyasal gündem ve isyankâr, anarşizan bir dönüştürücü itki duygusu, hem her türlü siyasal iktidara, hem de kültür sanat içindeki iktidarlara karşı Ortodoksluklara karşı bir hareketlenmenin yürütüldüğü duygusunu pekiştiren işler ve çağdaş sanatın tüm bunlar için en elverişli zeminlerden biri olacağına dair hızla güçlenen kanı. Sanat için 90’lar ruhunu bunlar tanımlıyordu..<sup>276</sup>

90’lı yıllarda gördüğümüz üzere sanat eğilimleri, 70’li yıllardaki tek kutuplu siyaset ve 80’lerdeki çoğunlukla içe kapalı bireysel olandan çoğul ve disiplinlerarası bir alandan çıkan postmodern söylemlere, büyük ölçüde bir kimlik siyaseti üzerinden kendini tanımlayan bir sanat anlayışına doğru değişmiştir. Her dönemin siyasi,

<sup>275</sup> İnel İnal, 2. Performans Günleri Kataloğu, 11-14 Eylül 1997

<sup>276</sup> Süreyya Evren, **Halil Altındere - Kayıplar Ülkesiyle Dans**, YKY, İstanbul, 2008, s. 16

toplumsal ve sosyal yansıması olarak sanatın 90'lı yıllardaki tanımı da yeni politikalar dahilinde birbirleriyle temas halinde olan disiplinler arası bir pratiğe ve iç içe geçmiş kavramlara doğru evriliyordu.

90'lı yıllarda büyük ölçüde yerleşik ve kurumsal olmayan bu yapı, 2000'li yıllarda ise yeni bir kültür endüstrisi üzerinden merkezi bir yapılanmaya çekiliyor ve gittikçe kurumsallaşan, belli formüllere dayalı statik bir sanat ortamını da beraberinde getiriyordu. Sanat belki de Türkiye'de en aykırı, karşı gibi gözüktüğü dönemde aslında sistemle hiç olmadığı kadar uyumlu hale gelirken, her yerde, her alanda rastlayabileceğimiz eleştirel kültür ve sanat da bir o kadar işlevsizleştiriliyordu bu kurumsal politikalar dahilinde.



### 3. 2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT VE YENİ KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

*Gösterinin kökeninde yatan şey, en eski toplumsal uzmanlaşma, yani iktidarın uzmanlaşmasıdır. Dolayısıyla, gösteri bütün diğerleri adına konuşan uzmanlaşmış bir etkinliktir. Gösteri, bütün diğer ifadelerin yasaklandığı hiyerarşik toplumun kendisi karşısındaki diplomatik temsilidir.*

**Guy Debord**

Jean Baudrillard'ın 1996 yılında yazdığı "Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo" adlı makalesi dönemin sanat camiasında büyük bir şoka yol açmış ve Baudrillard'ı çağdaş sanat alanında birden bire istenmeyen kişi konumuna getirmiştir. Oysa 1983 yılında yazdığı "Simülakrlar ve Simülasyon" kitabı yazıldığı yıllarda yere göğe sığdırılamamış, bir çok sanatçıyı etkilemiş, bazı sanatçılar eserlerini bu kuram üzerine şekillendirmiş veya eser metinlerinde bu kitabı referans gösteren alıntılar yapmışlar, kısaca Baudrillard'ı sanat camiası içerisinde bir idole dönüştürmüşlerdi.\* "Sanat Komplosu" makalesinde sanatçıların sıradanlığı bir değer ve ideolojiye dönüştürerek öne sürdükleri çağdaş sanatın anlamsızlığını ve değersizliğini işaret eden Baudrillard bir anda sanat camiasından dışlanmış ve bir anlamda eleştirmenler ve sanatçılar tarafından sanat camiası içerisindeki kültür eleştirmenliği rolünden aforoz edilmiştir. Aslında Baudrillard'ın sitüasyonist geçmişine bakıldığında kendisinin zaten kültüre karşı saygın ve yüceltici bir tavrının hiç bir zaman olmadığı, sanatı da asla mitleştirmedeği gizli olan bir şey değildir. Hiçbir zaman da sanat dünyasıyla anılmak gibi bir sorunu olmamıştır. Onun için sanat eseri bir "şey"den ibarettir.<sup>277</sup> Baudrillard'ın esas alanı ise onu oluşturan veya sanatın öne sürdüğü ya da tam tersine sanatı öne süren, formalist bir sisteme oturtmaya çalışan kültürü eleştirmektir. Makalede eleştirilen şey sanatçılar ve sanat eserleri değildir aslında, bu koşulları geçerli kılan kültürün kendisidir. Bu makaleyi sanat dünyasına yapılan bir saldırı olarak niteleyen çoğu kişi bu durumu görmemiştir,

---

\* Hollywood da ürettiği filmlerde kitabı ve kuramı bolca kullanmıştır.

<sup>277</sup> Jean Baudrillard, **Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo**, Çev: Oğuz Adanır, Sens&Tonka, Paris, 2005, s.6

ya da görmek istememiştir. Çünkü Baudrillard'ın söz ettiği bu komplo artık sanat dünyasının tam ortasına çoktan girmiş ve sanatçı, eleştirmen veya bu alandaki herhangi birinin bu organik, karşılıklı çıkara dayalı ilişkiler labirentinden kopmayı göze alamayacağı bağlar çoktan kurulmuştur. Baudrillard'ın bu görüşünü kabul etmek demek, hali hazırda kusursuz bir biçimde işleyen sanatın metalaşma süreci ve kültür endüstrisinin reddi veya bütün bunların yeniden kurgulanması gerçekliğiyle bizi karşı karşıya bırakır. Simülasyon kuramına övgüler yağdıran eleştirmenler ve eserlerinde bunu kullanan sanatçılar aslında Baudrillard'ın yine aynı kuramda bahsettiği gerçeğin kendisinden daha fazla gerçek olan bir temsiliyete dönüştüklerini, yani eserlerinde veya eleştirilerinde kullandıkları bu kuramın işaret ettiği şeyin bir parçası haline geldiklerini kabul etmek istememişlerdir. Simülakrlar ve Simülasyon kitabında verdiği, Disneyland'ın bütün bir Amerika'nın dev bir oyun parkı olduğunu gizlemek amacıyla inşa edilmesi örneği gibi; sanatı da toplumda artık estetik ötesi bir aşamaya geçildiğini gizlemeye yönelik bir caydırma mekanizması gibi kullanıldığına benzetir. “Sanat sahip olduğu ayrıcalığı yitirmiş olup ona yeniden sahip olabilmesi olanaksızdır. Sanatla her yerde karşılaşmamızın nedeni belki de budur. Sahip olduğu estetik ilkeyi yitiren sanat, yok olup gitmek yerine tüm toplumsal katmanlara yayılmıştır. Gerçeküstü akımına özgü çok anlamlılık sonunda moda, reklam ve iletişim araçları tarafından sıradan bir şeye dönüştürülerek tüketicinin bilinçaltının da zevksizleşmesine neden olmuşlardır. Günümüzde sanat ekonomi, iletişim araçları, politika kısaca her yere girme ve kanserli hücreler gibi hızla üreme özgürlüğüne sahiptir. Faşizmin politikayı estetize etme ayrıcalığını yitirmesi gibi; estetiğin politize edilmesi de bir devrime yol açmamaktadır.”<sup>278</sup> Baudrillard'a göre düşünce üretiminin artık yeni sanat düzeninde yeri yoktur, sadece bir şeyleri tekrar etmek, tanınmış isimlerle çalışmak, kurumlarla ortaklıklar kurmak kısaca kültür endüstrisi içerisinde yer almak yetiyordu. Bu endüstri nasıl olsa öne sürdüğü şeyi geçerli olarak kabul ettirip bir şekilde her şeyi pazarlayabilecektir. Bu ister hayatın en sıradan katmanından gelen sıradan bir görüntü olsun isterse çok nadir görülebilecek yapıyı yıllar süren düşünsel bir eser, tüketim toplumu içerisinde ikisi de aynı konumdadır artık. Sorun bu biçimsellik de değildir; bunun kültür endüstrisi tarafından yaratılıp pazarlanmasıdır aslında Baudrillard'a göre. “Zaten bu makalenin yol açtığı tepkiler onun yirmi beş yıl önce “Tüketim Toplumu” başlıklı kitabında öngördüklerini

---

<sup>278</sup> Baudrillard, a.g.e.,2005, s.8

doğrular nitelikteydi. Çünkü sanat eleştirisi bir sanat eleştirisi kandırmacasına, tüketim düzeni içinde yer alan bir karşı söyleve dönüşmüştü.<sup>279</sup> Roland Barthes'ın “Göstergeler İmparatorluğu” kitabında; “Amerika’da cinsel ilişki hariç her yerde cinsellikle karşılaşabilirsiniz.” der, bu imgenin toplum içerisinde gerçeğin kendisinden fazla yer alması ve hakikatin yerine geçmesi, aynı zamanda bu imgeler bolluğunda kavramın içeriğini boşaltarak onu değersizleştirilmesi olarak yorumlanabilir. Sylvère Lotringer; “Günümüzdeyse her yerde sanatla karşılaşabilirsiniz hatta sanat alanında bile.”<sup>280</sup> diyerek Baudrillard’ın ne anlatmak istediğini bir anlamda özetler.

Guy Debord’un “Gösteri Toplumu” kitabında modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların yaşamlarının gösterilerin uçsuz bucaksız bir birikimi olduğunu, bu toplumlarda hakikatin yerini temsile bıraktığını söyler. Sistem tarafından yaratılan imajlar ve modeller kitlelere ideal olarak lanse edilir ve kabul görmeleri sağlanır. İmajların tekrar tekrar üretilerek öne sürülmesiyle sadece sahte bir ihtiyaç, tüketim kültürü oluşumunu sağlamaz, aynı zamanda üretilen imajı hakikatin kendisinden daha gerçek kılar.<sup>281</sup> “Debord'a göre bu alanda izleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yasar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar.”<sup>282</sup> Yani iktidar ve güç odakları yaşamımız boyunca bizim yerimize gerçeğin ne olduğunu sadece belirlemekle kalmaz; kendi yarattıkları bu gerçekliği arzulamamızı da sağlarlar. Sistemin bize önerdiği bir şey yoktur, öne sürdüğünü kabullenmemizi zorunlu kılacak şekilde bir kurgusallıkla hareket eder. “Modern üretim koşullarının hüküm sürdüğü toplumlarda bütün hayat, kendisini devasa bir gösteri birikimi olarak sunar.” Debord’un tanımıyla “gösteri, metanın toplumsal hayatı tümüyle işgal etmeyi başardığı andır.”<sup>283</sup> Bu anda sermaye öylesine yoğunlaşmıştır ki, imgeye dönüşmüştür. Baudrillard’ın betimlediği sanal alem, böyle bir gösteri toplumunu temsil ediyor olmalıdır. Ona göre bu gösteride bizler de birer hazır nesne gibi dolanırız. Bu gösteriden kaçamayan sanat da gösterileşmenin ana mecralarından birine, hatta başrol oyuncularından birine dönüşür. Sanatın gösterileşmesi,

---

<sup>279</sup> Baudrillard, a.g.e.,2005, s.3

<sup>280</sup> Baudrillard, a.g.e.,2005, s.7

<sup>281</sup> Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s.35

<sup>282</sup> Beral Madra, **Avrupalı Kültür Sistemi** <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=45543>

20.11.2011

<sup>283</sup> Debord, a.g.e., s.52

günümüzde küresel şirketlerin himayesindeki metropoller arası festivalizm dolayısıyla iyice zirveye tırmanmaktadır.<sup>284</sup> Adorno'ya göre sistem artık doğrudan açık ekonomik ve siyasi baskılarla değil, üst yapısal yani kültürel saldırılarla iktidarını sürdürmektedir. “Kültür, açıkça ve fütursuzca, herhangi bir meta üretimi sektöründeki üretim kurallarına uyan bir sanayi haline gelmiştir.”<sup>285</sup> 2000’li yıllardaysa bu durum çok daha belirgin bir duruma gelmiştir Türkiye’de. Yaşadığımız bu son 20 senelik zaman dilimi içerisinde dünyadaki büyük değişimle beraber, siyasi güç odakları, sermaye ve kültür endüstrisi de iktidar metotlarını değiştirmişlerdir. Adorno, Aydınlanmanın Diyalektiği’nin kültür endüstrisiyle ilgili son kısmında şöyle der: “Reklamın kültür endüstrisindeki zaferi budur işte: tüketicinin, sahte olduklarını gördüğü halde, bastırılması zor bir istekle kültür metalarını almaya ve kullanmaya devam etmesi.”<sup>286</sup> Modernist anlayış içerisinde, ve hatta Postmodern dönemin de bir kısmını kapsayacak biçimde bakıldığında bu tanımın doğru olduğuna şüphe yoktur, ama 2000’li yıllarda açıkça değişen bir şey vardır. Kültür endüstrisi artık sadece ulaşılamayacak vaatleri öne sürmez, yaşanmış veya yaşanmakta olan hakikatin kendisini de çarpıtarak sahiplenir ve bize kendi kurgusuyla bunları tekrar kabul ettirir. Bu manipülasyona en radikal söylemler bile alet edilebilirler. Kültür endüstrisi için politika, siyaset, direniş, vb.. her ne olursa olsun sadece pazarlanabilecek bir trendden ibaret hale gelebilmektedir.

### 3.1.Eleştirel Kültürün Pazarlanması

2011 yılında Levi’s şirketinin yayınladığı bir reklam adeta 2000’li yılların yapay görselliği ve kültür endüstrisinin özeti gibidir. “GoForth” sloganıyla sunulan reklam filminde,\* Levi’s’in hedef kitlesi olan gençleri özgürce, sis bombalarının arasında, sahilde, caddelerde vb.. mekanlarda görürüz, reklam filminin esas vurucu noktası ise sonudur. “Sonlara doğru, polis barikatının karşısında asi bir tavırla ellerini

<sup>284</sup> Ali Artun Sanat ve Eleştiri”, *Modernliğin Sınırında Sanat- Eleştiri, Özerklik, Siyaset, Üç Konuşma* içinde (İstanbul: MÜGSF, 2006) s. 73-90

<sup>285</sup> Adorno, a.g.e., s. 19

<sup>286</sup> Adorno, a.g.e. s.23

\* Filmin yayını, son dönemde yaşanan ayaklanmalara atıfta bulunduğu gerekçesiyle İngiltere’de ertelendi. Levi’s sözcüleri filmin herhangi bir politik harekete göndermede bulunmadığını, sadece “iyimserliği ve pozitif eylemi” teşvik etme amacı taşıdığını savunuyorlar:

<http://www.guardian.co.uk/media/2011/aug/11/levis-riot-ad-uk-violence>. akt. Gökhan Gençay  
<http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=12> 22.11.2011

sallayan genç adamın doruk noktasını teşkil ettiği filmde dış ses, karşı kültür edebiyatının en önemli isimlerinden Charles Bukowski'nin “The Laughing Heart” adlı şiirini okuyor. Bukowski'nin “hayat, senin hayatın” diyerek kederli bir teslimiyete savrulunmamasını öğütleyen şiiri, bağlamından tamamıyla kopartılarak Levi's'in imaj çalışmasının bir parçası kılınıyor. Özgürce yaşamayı, hiçbir reel otoriteyi kaale almamayı isyancı bir tonda sahiplenilen şiir, kamusal planda Levi's'in kimliğinin parçası oluyor böylece. Mesele, sadece filmdeki gençlerin üstlerine giydikleri kıyafetleri satmak değil öyle olsa ‘masum’, eski usûl reklamcılığın sıradan bir örneği olarak kabul edilebilirdi bu film. Burada daha tehlikeli bir biçim-içerik saptırması mevzubahis. Söz konusu reklam filmi, Bukowski'nin imgesine, sahip olduğu özgürlük anlayışına kendi logosunu basıyor ve onun kelimelerini kendi imajına içkin kılıyor. Bu yolla, giysilerin hiçbiri net biçimde ekrana getirilmese, tanıtılmasa bile, reklam filmi amacına ulaşıyor. Bukowski'nin liberter iradesi, Levi's'in kurumsal kimlik politikasının bir ögesi olarak yeniden üretiliyor.”<sup>287</sup> Son dönemde dünya genelinde yaşanan ayaklanmalar, direnişler, işgal eylemleri ve bir çok aktivist hareket bütün eleştirel ideolojisiyle beraber popüler kültüre ve kültür endüstrisine rahatlıkla adapte edilip kullanılabiliyor, bir kurumsal imaj cilası ve ciddi bir sanat sermayesi haline getiriliyor. 2000'li yıllar sonrası , 90'larda başlayıp sanatta yükselen politik tavır ve karşı duruşun bugün getirilmek istendiği ve çok büyük ölçüde de geldiği konum tam olarak budur.

2011 yılında “Arap Baharı” olarak anılan Orta Doğu halk isyanlarıyla beraber birlikte, Batı'da da Arap ve Ortadoğu sanatıyla ilgili ciddi bir canlanma söz konusu ve yaşananlar bu piyasa açısından bir pazarlama alanı olarak görülüyor. Venedik Bienali'nde Arap Baharı'na göndermede bulunan sergiler, Paris ve Londra gibi merkezlerde peş peşe Arap sanatçıların eserlerinin vitrine çıkarılması ve bunların doğal sonucu olarak buna yönelik yapılan eserlerin fiyatının birden 10 katına çıkması görülmektedir. “Venedik Bienali'ndeki serginin, “Arap” etiketi altından çıkan Batılılığı dışında, örgütlenme tarzında dikkat çeken başka unsurlar da var. Serginin küratörü Lina Lazaar, aslında Londra Sotheby's müzayede evinde çağdaş sanat uzmanı ve Sotheby's 2006'dan beri onun yönetiminde Arap sanatı müzayedeleri düzenliyor. 2007'de düzenlenen böyle bir müzayedede Lazaar'ın söylediğine göre

<sup>287</sup> Gökhan Gençay, Hayat Senin Hayatın, <http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=12> 28.11.2011

lotların yüzde 93'ü satılmış ve Sotheby's yaklaşık 3 milyon sterlin kazanmış. Ekim 2011'de düzenlenen çağdaş Arap sanatı müzayedesini içinse Lina Lazaar şunları söylüyor: "Piyasanın *yeni yeteneklere aç* olduğu böyle bir zamanda, modern ve çağdaş sanatçıları kapsayan bir müzayede düzenlemekten memnunuz." Yani "piyasa"nın son dönemde Arap sanatına (daha doğrusu Arap kökenli sanatçılara) ilgisi hayli artmış."<sup>288</sup> "British Museum'dan Venetia Porter'ın dediğine göre, 2005'ten önce eserlerinin satış fiyatı 5000 sterlin civarında seyreden sanatçılar, bugün 30-50.000 sterline satılıyor. "Gerek British Museum, gerek Victoria ve Albert Müzesi, bölgeye ait çağdaş sanat koleksiyonlarını genişletiyorlar. Arap Baharı bu *talebi besledi*." Londra'daki Modern İslam ve Çağdaş Sanat Galerisi sahibi Reedah El-Saieise şöyle diyor: "İsyanlardan önce [Batılı izleyiciler] Arap sanatını egzotik ve suya sabuna dokunmayan, ya da İslam geleneğine ait eserler olarak görüyorlardı. Sanatçılar fazla politik olarak algılanabilecek işlerini sergilemekten kaçınıyorlardı. Ama şimdi isyanların arka planını gösteren işler aranıyor, politik açıdan çok daha keskin işler üretiliyor." İsyanlardan önce bölgede çokkültürlülük, kimlik vb.. meseleler üzerinden kendini oluşturan sanat ortamı, talepler doğrultusunda bir anda "politik keskinliği olan işlere yönelmiş durumda. Kendi ülkelerinde yaşanan müze ve kurum işgallerinden büyük sıkıntı duyan, ve eleştiriye tahammülü olmayan Batının kutsal sanat ortamı görünen o ki Arap Baharı'nı ve yaşananları sanat sermayesine dönüştürüp pazarlamak için sıkı çalışmakta.

Bölgedeki çağdaş sanatı kolonize etme girişimlerinin ön saflarında yer alan Britanyalı sanat yöneticisi Stephen Stapleton, Suudi Arabistan'da yürüttüğü sanat faaliyetlerine atıfta bulunarak şöyle diyor: "[Suudi Arabistan], *devrime gerek olmadan* dünyaya açılacak" ve ekliyor: "Bu ülkelerin dışarıya açılmasının çok büyük bir etkisi olacak, zira özgürlük olmadan yaratıcı bir ekonomi filizlenemez."<sup>289</sup> Yani, Stapleton'a (ve temsil ettiği zihniyete) göre devrimin yegâne amacı, söz konusu ülkeleri "dünyaya açmak"; halklar kendi başlarına devrim yapamıyorlarsa da, Batılı

---

<sup>288</sup> Küreselleşme Çağında yeni Kolonyalizm: Avrupa'da Çağdaş Arap Sanatı, E-Skop Dergi, Skop Bülten, 10/11/2011 <http://www.e-skop.com/skopbulten/kuresellesme-caginda-yeni-kolonyalizm-avrupada-cagdas-arap-sanati/432>

<sup>289</sup> David Batty, Arab artists flourishing as uprisings embolden a generation akt. E-Skop bülten, 18.01.2012 <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jan/18/arab-artists-spring-global-exhibitions?newsfeed=true>



hamileri devreye girip “yaratıcı bir ekonomiyi” filizlendirecek “özgürlük” alanını muhakkak açacaklardır.”<sup>290</sup> “Bölgede yaşanan toplumsal değişim rüzgârını sanat vasıtasıyla küreselleşmenin ve serbest piyasanın rayına oturtma yönündeki son büyük girişimlerden biri de “Ortadoğu’da Sanat ve Himaye Zirvesi”. Bu yıl, 12-13 Ocak günlerinde ilki düzenlenen zirve, Londra’da British Museum ile Royal College Of Arts’ta toplandı. Türkiye’den de Oya Eczacıbaşı, sanatçı Banu Cennetoğlu ve küratör Zeynep Öz, Zirve’ye konuşmacı olarak katıldılar. Diğer konuşmacılar arasında, tahmin edilebileceği gibi, Tate Modern yöneticisi Chris Dercon, Serpentine Gallery’den Hans Ulrich Olbricht, Paris’teki Institut du Monde Arabe’nin yöneticisi Mona Khazinder, Washington’daki Hirshhorn Museum and Sculpture Garden’dan Richard Koshalek yer alıyordu. Sanat ve Himaye Zirvesi, misyonunu “Ortadoğu’da geniş çaplı bir değişim yaratmak üzere, sanatçıları ve sanat kurumlarını desteklemek” olarak sunuyor.”<sup>291</sup> Bu sergi zincirlerinden biri de Türkiye’de de Antrepo’da gördüğümüz “Edge of Arabia” sergisi. Serginin organizasyonu diğer benzeri sergilerde olduğu gibi Toyota’nın en büyük distribütörlerinden olan Abdul Lateef Jamel(ALJ) grubuna ait.

Toyota’nın Türkiye temsilciliğini Sabancı grubundan almalarıyla gündeme gelen bu grup, aynı zamanda Abdullah Gül’le olan yakınlığıyla da biliniyor. Edge of Arabia da, ALJ Grup himayesinde örgütlenen bir girişim ve son yıllarda Batı’da düzenlenen Arap sanatı etkinliklerini hep bu girişim yürütüyor. 2010 Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri kapsamında İstanbul’da da bir sergi düzenliyor. Edge of Arabia girişiminde, ALJ Grup dışında, Suudi Arabistan Yatırım Ajansı SAGIA da “kurucu ortak”. Bütün bu bağlarına rağmen, her nasılsa girişim, “bağımsız bir inisiyatif” olarak tanıtılıyor. Kurucu ve yönetici, o bölgedeki bütün sanat projelerinde olduğu gibi gene Britanyalı: sanatçılıkla sanat yöneticiliği arasında gidip gelen Stephen Stapleton. Stapleton, 2003’ten itibaren Suudi Arabistanlı iki sanatçıyla birlikte bölgeyi köşe bucak dolaşıp Londra’da sergilenecek Arap sanatçıları aramış. Beş yıllık arama süreci tamamlandığında, Edge of Arabia, 2008 yılında Londra’daki SOAS

---

<sup>290</sup> Ev Sahipleri ve Konuklar: Arap Baharı’nı Batı Sanat Sermayesine Tahvil Etmek. E-Skop Bülten 4.2.2012  
<http://www.e-skop.com/skopbulten/ev-sahipleri-ve-konuklar-arap-baharini-bati-sanat-sermayesine-tahvil-etmek/546>

<sup>291</sup> E-Skop Bülten a.g.m. 4.2.2012

Brunei Gallery’de düzenlediği sergiyle vitrine çıkmış.<sup>292</sup> Bu trendi takip eder şekilde 2011’de düzenlenen Contemporary İstanbul da “Yeni Ufuklar” sunumuyla kurgusunu “Arap Baharı”ndan alıyordu.



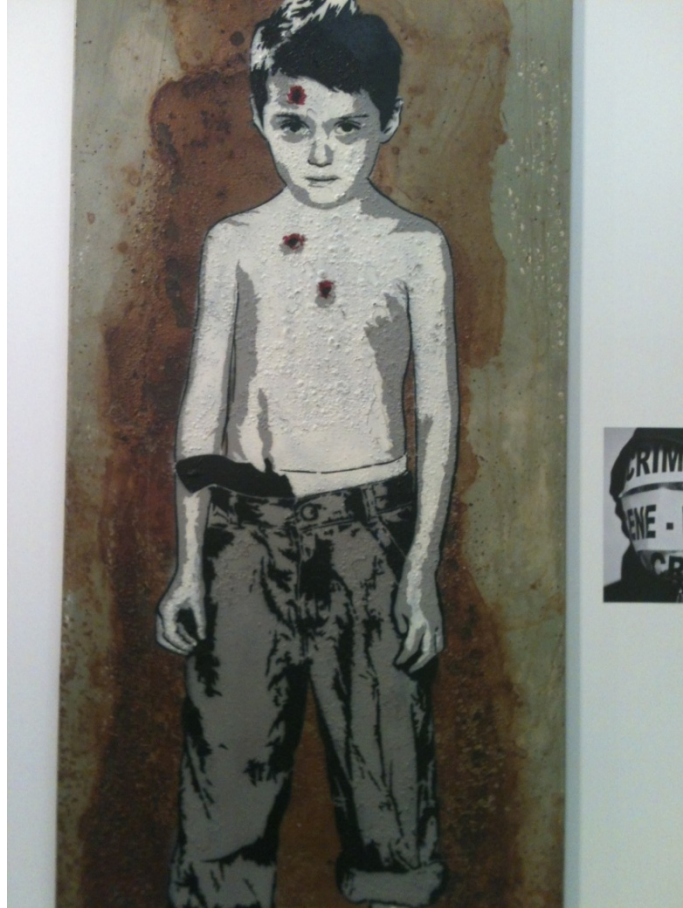
**Resim 110:** Ahmad Morshedloo - Estrangement, Contemporary İstanbul 2011

Arap sanatçıların ve Ortadoğu’daki galerilerin çoğunlukta olduğu fuarda Arap ülkelerindeki politik durumu ve son yaşanan olaylara gönderme yapan bir çok eser de bulunuyordu.

Ali Artun ve E-Skop dergi’nin Arap baharı ve çağdaş sanatın Batı sermayesine tahvil edilmesi konusunu incelediği yazılarında şu tespitlere yer veriliyor: Kasım ayındaki açılışına hazırlık yapan ve koordinasyonuna Hasan Bülent Kahraman’ın atandığı Contemporary İstanbul Fuarı yönetimi de, Bienal dolayısıyla İstanbul’da bir sanat ifratına ve israfına yol açan şenliklerde kendini göstermek üzere bir konferans düzenledi. “Sanat ve mimarlığın fikri önderlerinin buluşması” olarak duyurulan Kent ve Kültür Konferansı’nın -nasıl bir ilgi kurulduysa- Şeyha El Mayassa’nın katılımıyla açılacağı duyuruldu. Ama nedense ekselansları konferansta görülmedi. Ve Contemporary İstanbul’un bu yılki fuarını, emirliklerin ve çağdaş sanatın şeyhası El Mayassa’nın markasıyla lanse etme girişimi suya düştü. El

<sup>292</sup> E-Skop bülten, a.g.m. 4.8.2012

Mayassa İstanbul'a daha önce de gelmiş ve 'Birinci Müslüman Hayırseverler Kongresi'nde açılış konuşmasını yapmıştı. Sanatın, hamiyetperverlerin 'toplumsal sorumluluğu'na emanet edildiği, *philantropicapitalism*'e\* özgü çağdaş himaye sistemiyle geleneksel İslam yardımseverliği arasındaki ilişkiyi aydınlattığından bahsediyor ve aslında herkesin cevabını bildiği şu soruyu soruyor: "Arap monarşilerinin çağdaş sanata gösterdikleri bu ilgi karşısında şimdi sanat tarihçileri şu soruyu tartışıyor: Hitler ve Stalin gibi diktatörler, avangardın en canlı damarları olan Alman ekspresyonizmi ve Rus konstrüktivizmi gibi zamanlarına ait çağdaş sanatları ezerken, çağımızın en despot hükümdarları olan emirler acaba neden şimdi 'çağdaş sanat' hamisi kesiliyorlar?"<sup>293</sup>



**Resim 111:** Contemporary İstanbul 2011

\* Hayırsever Kapitalizm.

<sup>293</sup> Şeyhlerin Çağdaş Sanat Merakı ve Contemporary İstanbul, E-Skop Bülten, 2.10.2011

<http://www.e-skop.com/skopbulten/seyhlerin-cagdas-sanat-meraki-ve-contemporary-istanbul/415>

Sanat Eleştirisine Neden İhtiyaç Var”, “Körfez Bölgesi’nde Yeni Bir Şeyler Oluyor” gibi seminerlerin de düzenlendiği fuarda Ünlü sanat yatırımcı uzmanı Serge Tiroche’un “ Sanat Yatırımı ve Piyasalar” semineri de oldukça ilgi toplamıştı.



**Resim 112:** Akbank Private Banking müşterilerine özel odası – Contemporary İstanbul 2011



**Resim 113:** Zorlu Holding konteyneri – Contemporary İstanbul 2011

Bir festival havasında geçen ve içerisinde eleştirilen eserleri barındıran bu sergiler, müzayedeler, galeriler, müzeler'in kurgulamalarıyla sanatta yıkım ve otoriteye başkaldırı bir eğlence kültürüne adapte edilip, içeriği boşaltılır. Ancak burada çok daha büyük bir çarpıtma söz konusudur; metaya indirgenen bu kültür, kendisini tekrar eden yapay bir politik ve eleştirel görsellikle bizzat bu sistem tarafından yaratılır. Bu tür bir himaye sisteminde ise modernist anlayış içerisinde kendi kendini yıkarak yeninin keşfine yönelen avangard eğilimler söz konusu olamaz. Sistem kendi yarattığı bu yapay eleştirel kültür içerisinde sanatın icra edilmesine izin verir. Ortada aşılacak ya da ötesine geçilebilecek bir şey yoktur. Sürekli kendini tekrar eden, ana akım haline gelmiş, tüketime yönelik bir politik görüntü ve eleştirel kültür söz konusudur artık.

1993 yılında eseri asıl işlevine geri döndürmek niyetiyle, Duchamp'ın "Çeşme"sine işeme ve kırma girişiminde bulunarak tutuklanan Pierre Pinocelli'nin bu eylemi aslında Duchamp'ın yaptığı ve anlatmak istediğinin aynısı değil mi? Kendisini kutsallaştıran sistemi bozma ve aşma eğilimi. "Özünden saptırılarak meta haline getirilen Duchamp'ın protestosunu sürdürmenin yolu, onu piyasa kuralları içinde yinelemek yerine tamamıyla yıkmaktan başka ne olabilir? (...)Yıkıcı olan, gösteri dünyasında eğlence haline geldi, çünkü kurallara meydan okuyanlar da statükonun geleneksel kurallarını kullandılar. Sitüasyonist Enternasyonal bile, 90'larda büyük müzelerde gerçekleştirilen retrospektif sergilerle ya da kendisine bu devrimci hareketi örnek aldığı iddia ederek "durum"u ve "gösteri"yi tarz edinenler yüzünden tüketildi."<sup>294</sup> Yani, sanatta politik, eleştirel, muhalif olmak bir şeylere yanıt arayan ve kendini sürekli geliştiren eğilimler olmaktan çıkıp kolayca tüketime yönelik bir "tarz" haline gelmeye başladı.

Hasan Bülent Kahraman 90 sonrası modernist ilişkide yaşanan kopukluğu yorumlarken şunları söylüyor: "(...)çağdaş sanatın bu tür bir kopuşu bağlaması ve izleyenle sanat mekanı, sanat yapıtı arasında yeni bir bağ oluşturması gerekir. Kuramsal olarak olması gereken buydu. Buradaki kritik soru şu: bu oldu mu olmadı mı? Bana göre olmadı, Niçin olmadı? Çünkü sanat yapıtının Türkiye'de de 90'ların ortasından itibaren ansızın değişmesi söz konusudur. Fakat sürekliliği bu değişimin

---

<sup>294</sup> Elif Dastarlı, İroni: Gerçeği Neşeli Bir Kayıtsızlıkla Eleştirmenin Dili. rh+ sanat Haziran 2007, sayı 41, s.35

ne ölçüde denilirse cevap olumsuzdur. Politik-yanıtsal olarak başlayan çağdaş sanat, Türkiye’de, bence, kısa sürede yeniden o görüntü altında, kültür eksikliği nedeniyle modernist tematik ve formasyonla özdeşleşmiştir.”<sup>295</sup> Kahraman’ın burada vurgulamak istediği şudur: güncel sanat da bir ana akım haline gelmeye başlamıştır, sınırları ve formatı belli kendini tekrar eden ve böylelikle meta haline kolayca getirilip eleştirel yönü kısıtlanabilecek, kurum denetiminde icra edilebilecek bir “sanat akımı”, otoriteye muhalif bir kültür başlangıcından, “ana akım” olma durumuna gelmiştir.

Artık karşı karşıya olduğumuz şey eleştiri değil eleştirinin simülasyonudur. Bu formalist anlayış ve katılım koşulu olarak bir eleştirel simülasyon; sanat ve politikayı en iyi tahlil edebileceğimiz yerler kaçınılmaz olarak bienallerdir. Bir hafta sonu sabahı eğlence ve sosyal aktivite olarak kafesinde yemek yedikten sonra dolaşarak eleştirel simülasyon hakkımızı kullanabildiğimiz mekânlar olarak oluşturulan bu yeni politik görsellik ve anaakım kültürünü incelemek için Türkiye’de çağdaş sanata yön veren ve piyasayı büyük ölçüde şekillendiren bienallerden başlamak uygun olacaktır.

### **3.2. 2000’li Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat ve Bienaller**

Bir yandan geleneksel sanat ve pentür devam ederken diğer yandan bunlarla harmanlanmış yeni güncel sanat eserleri, bir yandan çok uluslu şirketlerin sanat organizasyonları, müzeleri ve sanat merkezleri diğer yandan bağımsız sanat grupları ve anti-finansal tutumları ve geçiciliği savunmaları, kamusal alan tartışmaları ve daha bir çok meseleyi gündeme taşımış sanatın kendi içerisindeki tartışmaları ve ideolojik veya yöntem ayrılıklarını da sanat eserinin kendisine konu edecek kadar tema çeşitliliğine ulaşmış, sosyal sorunların veya politik meselelerin konu edildiği sanat eserlerinin bile yüz binlerce dolara alıcı bulduğu yeni bir sanat piyasası ve sanatçı çeşitliliğini de yaratmıştır. Bu anlamda bakıldığında politik tutum ister eserin kendisinde doğrudan görülsün isterse hiçbir ilgisi olmasın bir şekilde sanatın ve sanatçının politikanın veya sosyoloji tartışmalarından ayrı düşünülmemeyeceği yeni bir dönemden bahsetmek mümkündür.

---

<sup>295</sup> Çalıköğlü, a.g.e. 2008, s.95



90'lı yılların sonuna doğru güncel sanatın kendi içerisinde de bir değişim başladığı görülmektedir. Türkiye'de son 10 yılda görülmeye başlayan bu değişim güncel sanat içerisindeki ifade biçimlerini arttırmış, politikayı doğrudan sanatın içine, sanatı da politikanın içine sokarak sanatta eleştirel yaklaşıma yeni bir anlayış kazandırmıştır diyebiliriz.

Sanatta bu yeni görsellik ve dilin kırılma noktalarından biri olarak Ali Akay 1997 yılındaki Documenta sergisini gösteriyor:

*“Catherine David adlı Fransız küratörün 97'de Kassel'de yapmış olduğu Dokümenta sergisinde, özellikle Catherine David'in yaklaşımında şunu görüyoruz; büyük bir teori ağırlıklı okumalar: yani; felsefi, antropolojik, sosyolojik ağırlıklı okumalar, ve bu okumanın ardından çalışmaların gitgide sosyal, antropolojik, siyasi olanlara doğru belgeselleşmeye başlaması.”*<sup>296</sup> Documentary Art olarak adlandırılan bu yeni tarz, dünya çapında önem teşkil eden ve bir çok benzeri sanat organizasyonuna örnek olan Dokümenta sergisinde ağırlık kazanmaya başlıyor. Sinemacılar, antropologlar, sosyologlar, fotoğrafçılar ve daha bir çok disiplinden insan dokümanter sanatın bir parçası içinde yer almaya başlarlarken üniversitelerde, güzel sanatlar akademilerinde verilen sanat eğitimleri de değişmeye başlıyor. Atölye sisteminden teoriye doğru kayan bu okullar; Sosyal Teori, Antropoloji, Felsefe veya Siyaset Felsefesi gibi ağırlıklı çalışmalarla bugün güncel diye adlandırdığımız sanatın ikinci kolunu oluşturdular. Anglo-sakson dünyasının eğlendirici diye adlandırdığımız çalışmalarının yanında; bir tür çarpıcı, ironik, hiç eğlendirici olmayan, bakması zor, zaman harcaması zor, uzun dokümanter videolar güncel sanatın bu yeni çizgisini oluşturmaya başlamıştır.<sup>297</sup> Bu yeni çizgiyi takip eden ve özellikle Documenta'ya paralel giden İstanbul Bienali de 90'lı yıllardan itibaren Türkiye sanat ortamındaki eğilimleri belirleyen başlıca organizasyonlardan biri olmuştur. Türkiye'de 2000 sonrası yapılan bienallerin ise içeriklerinin de her bienalde biraz daha politik hale geldiğini söylemek pek yanlış olmayacaktır. Özellikle son üç bienal tema ve davet edilen sanatçılar açısından 2000'lerin sanat anlayışını gözler önüne sermektedir. Bu durumda sanatta eleştirel gerçekçilik ve politik yaklaşımın bir trend haline geldiği, ve hatta bazı sergilerde yer alabilmek için

<sup>296</sup> Ali Akay, *Sanatın Durumları*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005. s. 118

<sup>297</sup> Akay, a.g.e. 2005, s.119

bir koşul olduğu da söylenebilir. 2. İstanbul Bienali sonrası yazdığı bir yazıda Beral Madra Türkiye’de 80’lerdeki sanat ortamı ve sonrasında bienal hakkında şöyle bahsediyordu: “Devletin her türlü olanaktan yoksun bıraktığı, yılda bir iki resim bile satın alamayan, dahası binasının onarımını yaptıramayan üç müze; plansız, programsız, rastlantısal düzenlenmiş yurtiçi ve yurtdışı sergiler; kendi çabalarıyla yurtdışında başarı kazanmış birkaç sanatçıyı bile desteklemeyen ilgisiz bir anlayış; hiçbir yabancı sanatçı, sanat eleştirmeniyle ilişki kurmayan, kendi kendine yetinen bir sanat ortamı; çifte standartlı bir eleştiri; büyük bir sanat yayını boşluğu; atölye köşelerinde, depolarda saklı duran otuz yıllık bir sanat üretimi; sanatçıyı bir yorumcu olarak değil, yatırım nesnesi üreten işçi, düş ve duygu besleyen bir aracı olarak algılayan bir sanatsever kitlesi. İstanbul Bienali bu yazgıyı değiştirmek amacıyla gerçekleştirilmekte olup, bu ortama yerinde bir "müdahale"dir. Bu değişimi yaşarken kuşkusuz kalıplaşmış ölçütler bozulacak, tahtlar sarsılacak, yaratılan yapay mitler gizemini yitirecek, sanat ırmağının akış yönü değişecektir.”<sup>298</sup> Peki gerçekten değişti mi? Madra’nın 1989 tarihli yazısındaki öngörüsünün 2000’li yıllar sonrası çok net bir biçimde gerçekleştiğini görebiliyoruz, ancak ilk bienal’den yaklaşık 20 yıl sonra Türkiye’de sanatın ve sanat ortamının bu derece değişebileceğini, bu derece politik ve sosyolojik tartışmalarla beraber yol alacağını, sermayenin sanat alanına hızlı biçimde girişini o yıllarda tahmin etmek muhtemelen pek kolay değildi.

2000’lerin sonuna doğru Türkiye’de sanatta sert eleştirel dilin ve değişen eleştirel bakış açısının, sanatta siyasi söylemlerin kırılma noktalarından biri olarak 10. Uluslararası İstanbul Bienali ve sonrasında da incelenmesi gerekir: Libereal sermayenin, sağ sol çatışmalarının ve muhafazakarlığın yükselişe geçtiği bir dönem olan 80’lerin sonuna doğru düzenlenmeye başlayan İstanbul Bienali’nin sadece uluslararası bir diyalog olarak gerçekleştirilmediği açıktı. “Bu toplumsal bağlam içinde, Uluslararası İstanbul Bienali, Türkiye’de (post)modern sanat dünyasının temalarına ve formlarına karşı geliştirilen muhafazakar tutumları kırarak ulusal sanat ortamının, sanat pazarının ve bir dünya kenti olarak İstanbul’un değerini yükseltmek amacıyla, Türkiye ile uluslararası sanat dünyası arasında bir değiş-tokuş imkanı yaratmayı hedeflemiştir”<sup>299</sup> Türkiye ve sanattaki siyasi kültürel değişimin habercilerinden biri olan 9. İstanbul Bienali’nin kentle doğrudan bağlantısı yeni bir

<sup>298</sup> Beral Madra, *İki Yılda Bir Sanat*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.44

<sup>299</sup> Marcus Graf, *User’s Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006*, art-ist, s.64

kültür politikası oluşturmuş, paralel gittiği Documenta'yı içerik olarak örnek alsada Marcus Graf'ın ve daha sonra bir çok kişinin daha belirteceği üzere İstanbul, Avrupa başkenti ve turizm üçgeni içerisinde daha fazla adı geçmiştir. Bunun yanı sıra 9. İstanbul Bienali'nin İstanbul Bienalleri tarihinde radikal bir dönüm noktası olduğunu söyleyebiliriz. Bienalden çok önce başlayan tanıtım organizasyonu, sanatçıların tanıtımı, bienalin ve kavramsal çerçevesinin kamuoyu önünde tartışılması, bienale paralel paneller, etkinlikler öncelikle çok farklı bir bienal kataloğu ile birlikte yabancı basının da ilgi göstermesiyle beraber 9. Bienal öncelikle oranla çok daha büyük bir kitleye ulaşmış ve daha önce sanatın kendi içindeki veya eserler üzerinden yürütülen tartışmalar bu bienalle beraber özellikle kent bağlamında sosyolojik ve politik tartışmaları da ateşlemiştir. Bu noktadan sonra Türkiye'de bienallerin içeriği ve dolayısıyla sosyal medya ve her türlü basın organındaki yansımaları da değişecektir. Daha öncelikle kıyasla çok daha büyük bir yankı uyandıran 9. Bienalin bu popülerliği sermayenin gözünden kaçmayacak ve sonraki bienallerde sponsor desteği olarak çok daha büyük uluslararası ölçekteki şirketlerin devreye girmesi ise şaşırtıcı olmayacaktır. Buna örnek olarak bir sonraki bienalde Koç Holding'in 2007-2016 yılları arasında bienale sponsor olmasını verebiliriz. Chin-tao Wu, "Bienaller Gerçekten Sınır Tanımıyor Mu?" başlıklı yazısında bienallerin batı merkezli otoriter yapı altından çıkıp, daha doğrusu sadece isminin değişip, başka bir otoriter denetim mekanizması altına girdiğini belirtir "(...) bienalin, sömürgeciliği kırma ve demokratik olma iddialarına rağmen, hâlâ çağdaş Batılı sanat dünyasının geleneksel iktidar ilişkilerini bünyesinde barındırdığı görülmektedir. Tek fark şu: 'Batılı' kelimesinin yerini, sessiz sedasız biçimde, her kapıyı açacak yeni bir anahtar kelime almıştır: "küreselleşme."<sup>300</sup> Wu, çağdaş sanat dünyasının küreselleştiğini savunup, bienalleri bu olgunun en iyi tezahürü sayanların bile, bu tür sergilerde politik bir boyut olduğunu kabul ettiğini söylerken "*Bienal belki küreseldir, ama kimin için ve hangi sebeplerle? Çağdaş sanat dünyasının "bienalleşmesinden" kimler faydalanmaktadır?*"<sup>301</sup> sorusunu da tartışmaya dahil ediyordu.

---

<sup>300</sup> Küreselleşme Çağında yeni Kolonyalizm: Avrupa'da Çağdaş Arap Sanatı, E-Skop Dergi, Skop Bülten, 10.11.2011

<sup>301</sup> Chin Tao-Wu, Bienaller gerçekten Sınır Tanımıyor Mu?, E-Skop Dergi, 3.10.2011 Çev. Elçin Gen

### 3.2.1. 10. Uluslararası İstanbul Bienali

*“Sanat, toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasi olmaz. Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtmaya biçimiyle de siyasi olmaz. Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasi olur.”*

**Jacques Ranciere**

9. Uluslararası İstanbul Bienali her ne kadar Kenti(İstanbul) bir kurum olarak görüp bunun üzerinden kent ve siyaset bir kavramsal çerçeveye sahip olup kurumsal eleştiriyi bunun üzerine kurarak ve daha önce yapılmamış bir sanatçı davet ve eser üretimi şeklini uygulayarak yenilikçi bir model oluştursa da; içerisindeki bazı eserler, bildirisi, neredeyse tüm çevrelerde yarattığı tartışmalarla 10. İstanbul Bienali 2000 sonrası yeni sanat-politika-kültür yaklaşması açısından “kırılma noktası” sıfatını daha çok hak ediyor.

Bienal daha başlamadan Küratörü Hou Hanru'nun kavramsal çerçeve şeklindeki bildirisi tartışmaları başlatmıştı:

“İmkansız değil üstelik gerekli. Küresel savaş çağında iyimserlik” başlığıyla sunulan 10. Bienalin Hanru tarafından yazılan bildirisinde; sömürgelemeden çıkma ve bağımsızlık aşamasından modernleşme ve küreselleşme yolundaki geçişlerde gelişmekte olan dünyanın karşı karşıya bulunduğu zorluklardan bahsediliyor, dünyadaki güç odağı olan ülkelerin dünyanın geri kalanına şiddet ihraç ettiği vurgulanıyordu. Üçüncü Dünya olarak adlandırılan, batılı olmayan ülkelerin bağımsızlaşma, kendi ulus devletlerini, kendini tanıma yolunda atılan adımların yolunun modernleşmeden geçmesi, ve küreselleşmeyle beraber anılan bu modernleşme projesinin kitlelere tek yolmuş gibi gösterildiğini söylüyor, ve elit sınıfın kitlelere bunu bir dayatma olarak getirdiğinden bahsediyordu.. Bu dayatmanın şiddetli ve diktatörce olduğunu söyleyen Hanru kendilerine yapılan bu dayatmalara karşı kitlelerin egemen sınıfların ayrıcalıklarını protesto ederek tepki göstermesi, IMF ve Dünya Bankası gibi liberal kapitalist güçlerin dış ve uluslararası araçlarına karşı kitlesel hareketlilik ve protestolarla direnerek toplumsal haklarını geri alması

gerektiğini de söylüyordu. Bu güç, sermaye ve ideoloji odaklarının uzun süredir “beklemekte olan sağ milliyetçilik, etnomerkezcilik, ırkçılık ve dini tutuculuk gibi bir çok muhafazakâr ideolojiyi ve değerleri de uyandırdığını ve bu grupların yeniden doğarak kritik toplumsal boşluklar içerisinde popüler olduklarını bildiride açıkça yazmıştı. Batılı olmayan ülkelerin, “liberal kapitalizmin sürüklediği ve batılı güçlerin tahakkümü altındaki küreselleşmenin doğurduğu zorluklar karşısında etkili modernleşme ve modernlik modelleri icat edip edemeyeceği.” sorusunu kilit bir nokta olarak gösteriyor ve Türkiye’yi “Batılı olmayan ilk modern cumhuriyetlerden ve gelişen dünyanın kilit oyuncularından biri” olarak adlandırıyor, Türkiye'nin tarihi ve son dönem konumunu buna en çarpıcı örneklerden biri olarak öne sürüyordu. Ve tabi ki bienalin akademi, sanat çevrelerinde ve basın organlarında en çok tartışılan kısmında ise söyledikleri şöyleydi: “Kemalist proje tarafından savunulan modernleşme modelinin yine de sisteme dahil bazı çözülemez çelişkiler ve ikilemlerle dolu, tepeden inme bir dayatma olması: reformların, devrimci birer araç olarak gerekli olmalarına rağmen yarı-askeri bir şekilde dayatılması demokrasi ilkesine aykırıydı; milliyetçi ideoloji evrensel hümanizmin benimsenmesine aksi yönde işledi ve toplumsal bir elit önderliğindeki ekonomik ilerleme toplumsal bölünme üretti. Popülist siyasi ve dini güçler, taleplerini toplumun “taban”ında yeniden oluşturmayı ve yönlendirmeyi ve bu talepleri kendi çıkarları yönüne çevirmeyi başardılar.”<sup>302</sup> Hanru bildirisinde modernleşme çelişkileri, üçüncü dünya kavramı ve elit sınıfın egemenliği, sermaye ve güç odakları, liberal kapitalizmin küreselleşmesi ve bu koşullarda diğer toplumların ve Türkiye'nin mevcut çelişkili durumundan kurtulması için bireysel hak ve özgürlüklerin öne çıktığı, hümanist ve demokratik bir modernleşme modelinden de bahsedip, çağdaş sanatın kültürel toplumsal ve siyasi deneylerde bir öncü olarak şehirle kuracağı ilişkiyi ve bu demokratik modernleşme sürecinin bir ayağı olarak bir çok konuyu öne sürse de, beklendiği üzere içerisindeki Kemalizm’in tepeden inme bir dayatma olduğu görüşü tartışmalara yol açmıştır. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi dekanı Prof. Nazan Erkmen’in öncülüğünde bir kınama yazısı yayınlanır ve kınamada Hanru’nun açıklamaları “bilgisizliği aşan kasıtlı bir ifade” olarak nitelenir. Kınama yazısıyla beraber iyice ateşlenen tartışmada bir kısım sanatçı ve akademisyen Hanru’ya destek verirken bir kısmı da Erkmen gibi açıklamayı kınadıklarını bildirirler. “Marmara

<sup>302</sup> Hou Hanru, 10. Uluslar arası İstanbul Bienali rehber kitabı, İKSV, s.12-18

Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin (MÜGSF) Bienal küratörü Hou Hanru'yu kınayan açıklaması sanat dünyasını karıştırdı. Dün gazetelerde yer alan açıklamada Hanru'nun Bienal katalogundaki yazısında Atatürk ve Türkiye'nin modernleşmesi üzerine görüşlerinin 'yanlı ve kasıtlı' olduğu, 'bienale gölge düşürdüğü' söyleniyor ve yazıdaki görüşler 'şiddetle kınanıyordu.’<sup>303</sup> Tartışmaların şiddetli geçmesinin nedenlerinden biri de aynı tarihte mevcut siyasi konjonktürün de iktidar partisi, muhalefet partisi ve toplumda kutuplaşmanın ayyuka çıktığı laiklik tartışmalarına denk gelmesi olarak bakılabilir.

Aynı zamanda bazı basın organları da açıklamanın içinden kendilerine göre çıkarım yaparak çeşitli açıklamalara yer verdiler. Muhafazakar ve İslamcı kimlikleriyle bilinen bazı gazete ve televizyonlarda açıklamanın sadece “Kemalizm”le ilgili olan kısmı gösterilerek çarpıtılıyor ve propaganda malzemesi olarak kullanılabilirdi. Oysa bildirinin son kısmı: “Popülist siyasi ve dini güçler, taleplerini toplumun “taban”ında yeniden oluşturmayı ve yönlendirmeyi ve bu talepleri kendi çıkarları yönüne çevirmeyi başardılar.” şeklindeydi. Ama bu medya grubundan veya her hangi bir akademisyen ya da yazardan bir tepki gelmedi, buna yeni İslami kesimin liberal sermayeyle barışıklığı ve sermayenin de eleştiriye kendi için kullanması olarak bakabiliriz. Kısaca toplumdaki kutuplaşmanın her iki kısmı da kendi işlerine gelen kısmı kullandı ya da ona tepki verdi. Bu noktada bienalin artık sadece bir güncel sanat projesi olamayacağını, aynı zamanda belli bir gücü elinde tutabilecek veya kitleleri hareketlendirebilecek popülerlikte bir seviyeye geldiğini söyleyebiliriz.\* Daha önce buna benzer veya politik içerikli küçük çapta bir çok sergi yapılsa da bienalin ulaştığı kesim ve önerdiği ciddi politik referanslar dolayısıyla Türkiye’de çağdaş sanat ortamında sanat-kültür-politika tartışmasının belki de ilk ciddi adımının atıldığını görebiliyoruz.

---

<sup>303</sup> 27.09.2007 Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=234038> 12.07.2011

\* Her ne kadar Çelenk Bafra bunun aksini iddia etse de, Bkz: Çelenk Bafra, *Dersimiz Güncel Sanat*, 2009, s.66





Resim 114: Democracia – Welfare State(Refah Devleti)



Resim 115: Extramücadele – “Ne?” (Azınlıklar için 18 afiş) 2007

Bienal izleyicilerinin afişlerdeki boşlukları doldurarak katılım gösterdikleri Extramücadele'nin "Ne?" adlı eseri en çok tepki toplayan işlerden biriydi.

Burak Delierin "Parkalınç" adlı işi neo liberalizmin, tüketim toplumunun, ulusalcılığın ve sanatçının kendi deyimiyle sözde-demokrasinin yaptıklarına karşı bireyi koruyacak bir giysi tasarımıdır.



**Resim 116:** Burak Delier - Parkalınç, 2007

"Bugünlerde Avrupa üzerinde bir hayalet dolaşmıyor." Diyerek, Marx-Engels'in yazdığı Komünist Manifesto'nun giriş cümlesine gönderme yapan Democracia grubu Avrupa'da pragmatizmin yükselişini vurgularken bir yandan devrimci iradenin yerini sosyal demokrasinin, sınıf mücadelesinin yerini ise refah devletinin aldığını söylüyor ve sivil toplumun tüm üyelerine sunulan bir gösteri olarak marjinal bir topluluğun kayboluşunun sahnelenişini ortaya koyuyordu.<sup>304</sup>

<sup>304</sup> <http://www.iksftp.com/bienalarchive/bienal10/sanatci.asp?sid=26> 4.8.2011



**Resim 117:** Ege Berensel-Serhat Yalçinkaya-Banu Ornat. Türkü Söylemeyen Tepe, 2007

21 Haziran 2005'te bir maden şirketinin köylerindeki su yolu kazisini durdurmak isteyen İnay köylülerine jandarma müdahale etmiş, sekiz köylü yaralanmış, 12'si gözaltına alınmış, bir kişi de tutuklanmıştır. 30 köylü 20 yıla kadar hapis cezasıyla yargılanmaktadır. 90'lı yılların ortalarında siyanürlü altın madenciliğine karşı doğasını korumak için mücadeleye başlayan Bergama Ovacık köylülerinin hareketi ve 2005 yılında Uşak İnay köyünde sularının ve topraklarının siyanürle kirlenmesine karşı mücadele eden İnay köylülerinin mücadelesini anlatan Türkü Söylemeyen Tepe, yaklaşık 10 yıllık bir videolama sonucu biriktirilen imajlardan oluşmuştu. "TST, belirli bir coğrafi bölgedeki insanların kolektif hafızaları hakkında anlatısal yüzü olan bir video gerçekleştirmek amacıyla, bir hikâyenin oluşumunu, sürekli kendini yeniden yazmasını görselleştiriyor. İmaj, gerçekliğin bir temsilinden çok, görsel hafıza, eylemin bir etkeni olarak tartışılıyor. TST'nin teması global savaşa karşı özel hatırlama ya da tarihe karşı hikaye-anlatmadır."<sup>305</sup>

<sup>305</sup> <http://www.iksftp.com/bienalarchive/bienal10/sanatici.asp?sid=13> 9.12.2011

Köylülerin Tavşanlı havzasında yürütülen yerüstü madenciliği sonucu kirlenen doğa, işsizlik ve istismakla olan mücadelelerini gösteren dokümanter bir video projesi olan “Türkü söylemeyen tepe”, klasik veya alışlagelmiş estetik anlatımdan tamamen uzak olarak tamamen belgesel bir sunumla bienalde sergilenmişti. Sanatsal anlamda herhangi bir kurgu içermeyen görüntülerin montajlanmasıyla oluşturulmuş bu videolar güncel sanatın yeni yüzünün biçimsellikten uzak, belli bir misyonu yüklenmiş, içerik ağırlıklı olduğunu gösteriyordu.

Tam da bu noktada sanatın belli bir karmaşıklık ve estetiği barındırması gerektiği mi yoksa sadece izleyiciyi düşünmeye iten ve toplumun sorunlarına eğilen bir araç mı olduğu tartışması da öne sürülebilir. Bir anahaber bülteninde gösterilebilecek bu görüntüler orada sadece bir haber niteliği taşıyabilecekken, bienalde sergilenmesi onu bir sanat eseri yapar mı gibi bir soru da akıllara gelebiliyor. Günümüzde sanatın tanımının da değişmesiyle bu tür estetik, plastik ve kurgusal tartışmalar yapılması bir yana, sanatın “amacı”nın da değişmesi söz konusu ve bu durum da üretilen eserlerin içerik ve alt metin ağırlıklı olması yönünde ilerliyor.

“Günümüzde üretilen sanatı tanımlamak için geçen yıllarda 'çağdaş sanat' ifadesini kullanırdık; şimdi artık 'güncel sanat' diyoruz. Bu tanımlamanın dilimize keyfi biçimde yerleşmediğini, izlediğimiz sanatın 'güncel' boyutundan kaynaklandığını iddia etmek mümkün görünüyor.”<sup>306</sup> diyen Ahu Antmen de “güncel” sözcüğünün aslında belli bir misyona işaret ettiğini belirtiyor.

Günlük hayatta görünür olmayan veya çok az görebildiğimiz üretim aşamalarını gösteren video serisi olan “Engellemeler” zaman zaman birbirlerine görsel göndermeler de yapan bir video serisinden oluşuyor. Bugün"ü takip eden ilk çalışması olan "Beyin Cerrahında Ali Kazma, hareket kontrolünü büyük ölçüde yitirmiş bir Parkinson hastasını iyileştirmeye yönelik operasyonu kaydeder.

---

<sup>306</sup> Ahu Antmen-Ulus Sanatla Yıkılır mı?

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetayV3&ArticleID=827564&Date=25.08.2011&CategoryID=113> 9.12.2011



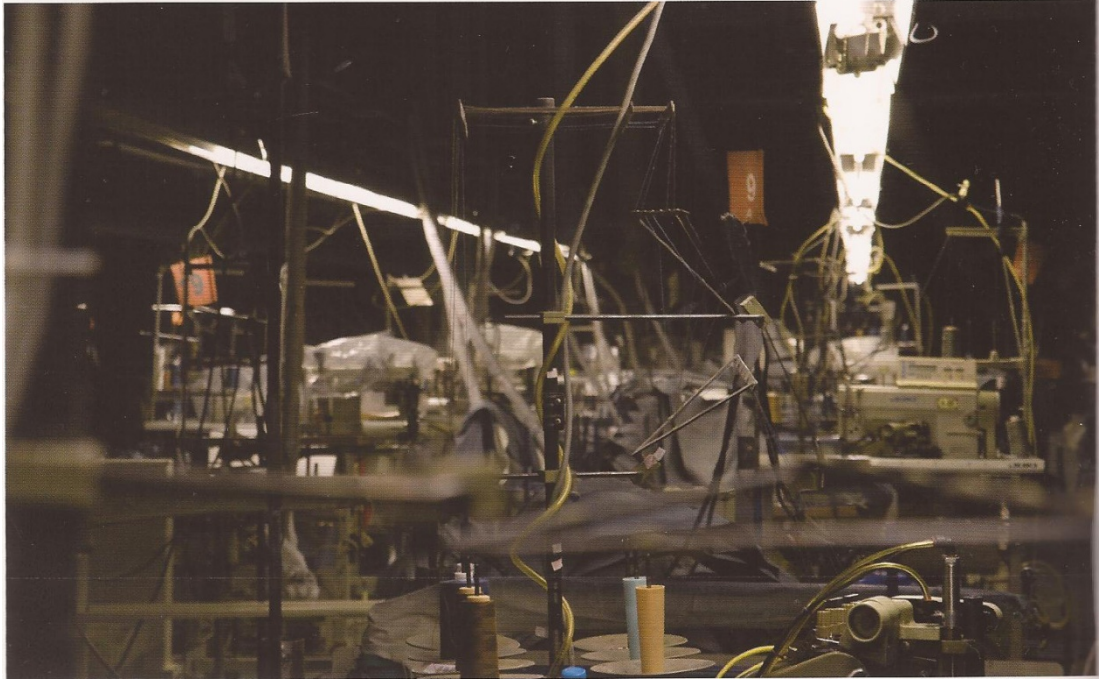


**Resim 118:** Ömer Ali Kazma – Engellemeler(Saat Ustası) 2006

Hızlı ve keskin geçişlerle birbirlerine eklenen sahneler hem ameliyat öncesi nazırlık aşamasını hem de ameliyatın kendisini göstermektedir. İnsan bedeninin bozulan düzen ve ritmine yeniden ayar veren bir cerrahın işini gerçekleştirirken yaptığı hareketlerle, bir 19. yüzyıl Fransız saatini tamir eden saat ustasının hareketleri birbiriyle neredeyse aynı gibidir. İnsan iradesi ve bunun uygulanışı arasındaki temel ilişki her iki işte de tekrarlanan delme, kesme, sıkıştırma gibi ortak eylemlerle görselleşmektedir. "Engellemeler" serisinin bu ilk işlerinde insan bedeni merkezi bir önem taşır ve bedenin bakımı, korunması, tedavi edilmesi ve şekillendirilmesine yönelik her türlü çaba daha sonraki işlerde de aynı şekilde önemini sürdürür.

Bıçakların bilenmesiyle açılan "Mezbaha"da, insanın kendi bedensel gereksinimleri için hayvanlar üzerinde uyguladığı şiddete tanıklık ederiz. Mezbaha'daki üretim geleneksel yöntemlerle yapılan kesim işi- yerel, dini ve kültürel kodlar üzerinden sürdürülürken, "Kot Fabrikasında modanın küresel kültürel

kodlarının yaratılışı öne çıkıyor ve bedene koruyucu ve rahat bir kılıf sağlamak için son derece karmaşık bir seri üretim biçimi devreye giriyor.<sup>307</sup>



**Resim 119:** Ömer Ali Kazma – Engellemeler(Kot Fabrikası) 2008

<sup>307</sup> Emre Baykal – Ali Kazma, *Engellemeler*, YKY, İstanbul, 2010, s.11

Makine estetiği ve ritmik anlatımları da barındıran engellemeler serisine Suna Ertuğrul; eserlerdeki eleştirel yaklaşımı Heidegger üzerinden şu şekilde yorumluyor: “Sanat eseriyle "hakikat"ın dili olan eleştirel-kuramsal düşünce arasında birbirlerini hem iten hem çeken, birbirini gereksinen ve birbirine az gelen bir ilişki var diyebiliriz. Kavramsal dil, yorumun ve eleştirinin dili, sanat eserinin hakikatini söylemeye cüret ederken, o hakikate asla sahip olmayacağını, hep sanat eserinin gösterdiğinden daha az, daha sığ kalacağını kabul etmek zorundadır.”<sup>308</sup>

Bu durumda eleştiri getiren bir eserin kuramsal yaklaşımının getirdiği kavramsal dil ve bunun sonucunda oluşan sığılığı belli bir ritim ve estetikle desteklendiğinde ortaya çıkan şey mi daha tatmin edici? Eleştirel dilin getirdiği yeni görsellik yine belli bir sanatsal kurguyla desteklenemez mi? Yoksa sadece eleştirinin kendisi sanat eseri izleyicisi için tatmin edici mi? Ya da şöyle soralım izleyicinin artık beklediği şey sadece eleştirinin kendisi mi, çözüm arayan ve eleştiren her şey “sanat eseri” oldu mu ya da olmak üzere mi? Bu soruların çoğuna net bir cevap vermek güç çünkü bunların herhangi birini geçerli sayabileceğimiz “sanat kanunları”ndan bahsetmek mümkün değil.

Sadece eleştirel bir şeyin “sanat eseri” sayılabilmesi, eserin insanlara nerede gösterildiğiyle alakalı artık. Daha önce de öne sürüldüğü gibi normalde bir ana haber bülteninde gösterildiğinde sadece haber veya belgesel olabilecek bir görüntü bienalde “sanat eseri” olarak sergilenebilmekte. Büyük, veya bilinen, ünlü sergilerde neye “eleştirel”, “politik” sanat eseri deniliyorsa başka yerde de bunun kabul görmesi artık mümkün gibi görünüyor.

İstanbul’da son yıllarda öldürülen gazetecilerin öldürüldükleri yerleri bisikletle gezerek çiçek bırakan Rainer Ganahl, bıraktığı çiçeklerin üzerine öldürülen gazetecinin ismi, cinayet tarihi, cinayet sebebi notlarını iliştiyerek cinayetin işlendiği yerlere bırakmıştı. Hrant Dink’in de içlerinde bulunduğu bu gazeteci listesinde cinayet sebepleri kısmında kimisinde “siyasi”, kimisinde “bilinmiyor” benzeri yazılar vardı.

---

<sup>308</sup> Suna Ertuğrul-*Ritm olarak sanat eseri: Farkın Eklemlenmesi* Kazma, 2010 a.g.e. s.15





**Resim 120:** Rainer Ganahl – Anısına 2007

Bienal artık sanatçıların güncel, toplumsal ve politik meselelerden uzak durmadığını bize gösteriyor. Burada sorun şu ki; sanatçı bunu tamamen özerk olarak mı icra ediyor yoksa kurumların tematik bir anlayış üzerinden oluşturduğu sistemin içerisinde mi eriyip gidiyor? “Sanat ne işe yarar?” sorusuna verilebilecek türlü yanıtlar var, ama Matisse’in zamanında rahat bir koltuğa atıfta bulunarak yaptığı “huzur” benzetmesi günümüz sanatına bakarak verebileceğimiz son yanıt. Son zamanların çıkış yapmakta olan sanatçıların küresel çaptaki bir kesitini yansıtan İstanbul Bienali’nde de gördüğümüz gibi, sanat günümüzde esas etkisini alışılagelmiş kalıpları yıkarak, huzur kaçırarak elde ediyor.”<sup>309</sup> Bu aslında çok önemli bir nokta, güncel sanatın “güzel” olanla işi yok. Politik ve toplumsal meseleleri konu edinip izleyicisinde bir rahatsızlık uyandırıp, güncel sorunları gösterdiği yani politik bir tavrı olduğu kesin ama eleştirel olarak hedef aldığı iktidar ve sermayenin de huzuru kaçıyor mu buna bu kadar kesin olarak cevap verebilmek pek mümkün gözüküyor. Ekonomide liberalizm’in tamamen geçerli olduğu, kurumsal eleştiri yapan sanatın

<sup>309</sup> Antmen, a.g.y.

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetayV3&ArticleID=827564&Date=25.08.2011&CategoryID=113> 9.12.2011

kendisinin bile kurumsallaştığı ve bir takım özel sermayenin eline geçtiği hatta yeri geldiğinde iktidar tarafından bile desteklendiği bir ortamda huzuru kaçan birilerinin olduğu yine kesin ama bunlar eleştirinin odağındakiler mi, öncelikle bu sorunun sorulması gerekiyor.

### 3.2.2. 11. Uluslararası İstanbul Bienali

Bütün siyasi tartışmalarıyla 10. Bienal geride kalırken 11. Bienal medya’da ilginç bir şekilde yansıtılıyordu: “İstanbul’daki en politik bienal” başlığıyla yaptığı haberde Radikal gazetesi bazı eleştirmen ve sosyologların bu konudaki görüşlerine yer vermişti.

Medyanın ve eleştirmenlerin konuya yaklaşımı, 9. Bienal sonrası artan siyasi içerik ve tartışmalar göz önüne alındığında sanat için artık “politik” olanın öne çıktığını, “politik” kelimesi içerenlerin veya doğrudan içeriğe sahip olanların popüler hale geldiğini söylemek pek yanlış olmayacaktır. Milyar dolarlık çok uluslu şirketlerin sponsorluğunda “burjuva-kapitalizm” eleştiri odaklı bir kavramsal çerçeveye sahip bir bienal düzenleyebilmenin açıklamalarından biri olarak da bakılabilir bu duruma. Ancak 11. Bienalin bu durumunu sadece sermaye odaklı incelemek, “koç sponsorluğunda göstermelik Brecht” gibi bir söylemle kestirip atmak yeterli olmayacağı gibi aynı zamanda bienal küratörlerinin oluşturduğu yapıyı hafife almak olacaktır. Bu sebeple üzerinden farklı okumalar yapılabilecek olan 11. Bienal özellikle Brecht temelli kavramsal çerçevesi, ve “insan neyle yaşar?” sorusuyla ayrı bir incelemeyi hak ediyor.

*(“Bu bienal öncekilerden farklı bir etkiye sahip. Son iki bienaldir kesin bir dill telaffuz edilen politik sanat, bu bienalde Brecht üzerinden artık açık seçik telaffuz edilebilir oldu.”* **Levent Çalıkoğlu**

*“11.İstanbul Bienali temiz, izlenmesi kolay, daha çok minör çalışmaları sergileyen bir sergi olarak gözüküyor. 30 yaş altındaki sanatçılar Filistin meselesine, Kuzey Kafkasya’ya yoğunlaşmış bir bakışı ortaya koyuyor. Daha yaşlıları ise Kore savaşından, Sovyetler Birliği’ndeki muhalif sanatçılara giden bir çizgideki çalışmaları sergiliyor. Bu anlamda politik bir sergi görünümünde durmasına rağmen sanatsal ve estetik kaygılar minör bir estetiği bize sunuyor.”* **Ali Akay**

“Siyasallaşmayı savunuyor. 11. Uluslararası İstanbul Bienali, bugüne dek yapılmış bienaller içinde politik söylemi odağına yerleştiren belki de ilk bienal.(...) Bu bienal günümüzde kutsanan küreselleşmenin ve elbette kapitalist düzenin negatif etkilerini iliklerimize kadar hissettiğimiz bir düzende daha fazla politizasyon öneriyor, kültürün daha fazla siyasallaşmasını savunuyor.” **Esra Aliçavuşoğlu**

11. Bienal, güncel sanat dediğimiz kavramla bire bir denk düşmüş. Bu son derece politik nitelikli yapılar seçkisi, sözü yaşadığımız bu sorunlu süreçte büyümüş, Balkanlar’dan, Ortadoğu’dan ve kapitalizmin üçüncü dünya diye etiketlediği bölgelerden gelen sanatçılara, coğrafi bölgesi ne olursa olsun kadınlara vererek bir tür birbirinden bağımsız ama bir araya geldiğinde tek ses çıkarabilen manifesto yaratıyor. Zaten her burjuva suçlu doğar diyen Brecht’in ‘insan neyle yaşar sorusuyla yola çıkan ve belkide 60 lardan bu yana git gide daha burjuvalaşan çağdaş sanat sahnesinde bir Brecht’yen oyun sergileyerek ‘ilahi’ bir derin çelişkiyi de gözler önüne seriyor.”<sup>310</sup> **Alin Taşçıyan**

Yukarıda yazılanlar, basının ve eleştirmenlerin bienale son dönemki yaklaşımlarını gösteren örneklerdir. 2009’daki ekonomik kriz üzerine getirilen “Marx haklıymış” söylemlerine, Komünist Manifesto’nun 150 yıl sonra baskı rekorları kırmasına tanık olduğumuz günlerde Bienalin Brecht ve insan neyle yaşar konulu kavramsal çerçevesi ise sanat-sermaye-bienal-Koç holding-Brecht-komünizm kelimelerinin bolca geçtiği tartışmaların odak noktasına hızlıca girmişti. “(...)1929’daki ekonomik krizin ardından dünyayı dönüştüren değişimlerden pek de farklı olmayan, felaketle sonuçlanabilecek küresel değişimlerin yaklaştığı korkusuyla yaşamıyor muyuz? Sanatın toplumsal değişime önyak olmasıyla ilgili sorular, solun faşizmle ve Stalinizmle karşı karşıya geldiği 1930’lardaki kadar acil cevap beklemiyor mu?”<sup>311</sup> diyerek sanatın avangard rolüne dikkat çeken bienal küratörleri, Bienali ve kurumsal yapısını da kapsayan bu endüstriyel kültürü işaret edip ve onun bu sorulara cevap olup olmadığını sorar bir anlamda. Burjuva toplumunda mülkiyet dağılımı sürecini konu edinen “Üç Kuruşluk Opera”, kapitalizmin temsilini edebi ve epik bir anlatımla gösterir. 1928’de, Weimar Cumhuriyeti’nin zirvede olduğu dönemde ve Hitler’in Almanya’da iktidara gelmesinden hemen önce, burjuva ideolojisinin hayırseverlik, adalet sistemi, emniyet örgütü, evlilik, romantizm, kardeşler arası sevgi, din ve bağımsız otorite gibi çeşitli bileşenlerine acımasızca ışık tutan oyun günümüz toplumsal ilişkileri açısından da hala geçerliliğini korumakta

<sup>310</sup> Radikal Gazetesi, 12/09/2009 9:42. - 8.12.2011

<sup>311</sup> 11. İstanbul Bienali Rehber Kitabı, İKSV, İstanbul, 2009

gibidir. Bu yüzden küratörlerin boyunun içinde geçen bu şarkının sözlerini bienalin teması olarak seçmesi şaşırtıcı değildir: “insan neyle yaşar” “Bugün bienallerin, kentlerin kendilerini uluslararası iletişime elverişli özellikleriyle küreselleşen dünya haritasında konumlandırmak için kullanmaya çalıştıkları kültürel turizm bileşenleri, bir başka deyişle, sanatın genellikle *havalı, hoş, eğlenceli* olarak sunulduğu birer "kültürel alışveriş" ögesi olma eğilimindeki sergiler haline geldi... Brecht, sanatın "lezzete dair" muamele görmesi olarak nitelendirdiği, sadece eğlence amaçlı kullanımına şüphesiz eleştiriyiyle yaklaşıyordu, ama onun eğlendirici rolünden de uzak durmadı. Popüler kültür ve kitle kültüründe sorun, Brecht'in bizi uyardığı üzere, haz değil, hazzın işlevidir”<sup>312</sup> diyen Bienalin küratörleri aynı zamanda Brecht'in bugün sanatçılar tarafından tekrar edilebilecek jest, yaklaşım ve tekniklerinin neler olduğunu ve bunları kullanmanın sonuçlarını da sorgulayarak cevap veriyorlar:

“Kolektif yaratıcılık, epik tiyatro, yabancılaştırma efekti, bir popüler eğitim ve siyasi ajitasyon aracı olarak sanat... Bugünün perspektifinden bakıldığında Brecht'in bir çözüm veya doğrudan bugüne tercüme edebileceğimiz unutulmuş bir yöntem önerdiği anlamına gelmiyor bu, hatta, tam aksini söylüyor: Asıl mesele, şimdinin sorunlarını doğru formüle edebilmek için bizi harekete geçirecek bir siyasi-estetik boz-yap yaratabilmek(...) Ortodoks sol bir konumla çağdaş sanat arasındaki çatışmanın çağdaş sanatın anlaşılmasında belirleyici bir rol oynadığı İstanbul ve Türkiye'de, küresel neoliberalizm ve yerel etnik temelli ulusalcılığın çifte açmazından bir çıkış aramak kendini adamaya değer tek uğraş gibi görünüyor.”<sup>313</sup>

Her ne kadar bütün bunların bienal, sanat ve Türkiye kapsamının çok ötesine uzanan çabalar olduğunun da farkında olan ve bienallerin uygulama şekillerini de eleştirerek, bu tür organizasyonların bir “festivalizm” anlayışıyla, eğlence kültürüne adapte edilmiş şekilde kurgulandıklarını vurgulayan WHW Brecht'i bir yöntem olarak sunup, iktidarların yeni metotlarına karşı sol temelli bir değişimin global ölçekte aranması gerektiğini de söylüyordu. Ali Artun Radikal gazetesindeki

<sup>312</sup> İnsan Neyle Yaşar, 11. Uluslararası İstanbul Bienali Kavramsal Çerçevesi, <http://www.iksftp.com/bienalarchive/bienal11/icsayfa.asp?cid=6&k1=icindekiler&k2=kavramsal> 24

<sup>313</sup> Süreyya Evren, 'Art + Politics. From the Collection of the City of Vienna/Sanat + Siyaset. Viyana Şehir Koleksiyonundan' içinde, editör Hedwig Saxenhuber, Viyana Şehri Kültürel Çalışmalar Bölümü için, 2008. (Museum on Demand: SpringerWienNew York), s. 170-183. Akt: 11.Uluslararası İstanbul Bienali/Kavramsal çerçeve

yazısında bienal ve küratörlerin yöntemiyle ilgili şu tespitlere yer vermişti: “11. İstanbul Bienali’nin fena halde keskin küratörleri, Bienal’e eşlik eden *Metinler* derlemesindeki yazılarında amaçlarını gayet güzel ve ayrıntılı olarak açıklıyorlar. Eşitlik ve özgürlük üzerine kurulu bir düzenin gerçekleşebilir ve hayati olduğunu, bu düzenin ise yalnızca komünizm olabileceğini “göstermek” istediklerini belirtiyorlar. Ancak, sergilerinin devrimci bir mücadelenin değil de, kültür endüstrisine özgü bir “gösterinin mantığı” tarafından koşullandığının “sonuna kadar” farkındalar.”<sup>314</sup> Bienal’deki eserlere baktığımızda bir kısmının 70’li yıllarda üretilmiş figüratif, dolaysız politik anlatıma sahip hatta yer yer propaganda öğeleri içeren, veya bunları yapıbozumcu bir anlayışla tekrar üreten eserlerden oluştuğunu görebiliyoruz.

Sovyet propagandası estetiğini ve devlet ideolojilerini eserlerinde kullanan Vyacheslav Akhunov’un amacının sadece komünizmle nostaljik bir bağ kurmak olmadığı açık. 1974-1987 yılları arasında yaptığı bu işler, sosyalist propagandanın ikonografisini kullanan bir dizi kolajdan oluşmaktaydı. “ *Lenin’in Anıtsal Propaganda Planı* “(1976-83), *Leniniana* (1977-82) ve *Şüpheler* (1976) hep devrim lideri Lenin’e adanmıştır. Sanatçı kolajlarını yaparken çok çeşitli kaynaklar kullanır: kitaplar, sanat dergileri, gazeteler, albümler ve posterler. *Leniniana*’da ünlü önderin çeşitli resimleri minimal çizimlerin içine yerleştirilmiş, böylece düşsel bir "siyasal" manzara yaratılmıştır.

*Şüpheler*, orijinal propaganda posterlerinin küçük boyda ve aslına sadık suluboya replikalarından oluşan bir dizidir. Tek müdahale, siyasal sloganların sonuna eklenen ve böylece geçerliliklerini sorgulamaya açılan soru işaretleridir. *Pullar*, SSCB Komünist Partisi liderlerini (Lenin, Stalin, Brejnev, Çernenko) gösteren çeşitli toplumsal gerçekçi resimlerden, belgesel fotoğraflardan ve propaganda posterlerinden yola çıkıyor. Siyasal söylemin yapıbozumunu gerçekleştiren dizi, SSCB'nin siyasal tarihinin anlatısını da özetlemiş oluyor.<sup>315</sup>

---

<sup>314</sup> Ali Artun, Epik Tiyatro Sahnesi Olarak Bienal, Radikal Gazetesi 10-11-12 Ekim 2009

<sup>315</sup> 11. İstanbul Bienali Rehber Kitabı, YKY, İstanbul, 2009, s.49



**Resim 121:** Vyacheslav Akhunov – Leniniana 1977-82



**Resim 122:** Zeina Maasri - Çatışma Belirtileri: Lübnan İç Savaşı'ndan Siyasi Afişler, 2009



Bir Zeina Maasri Projesi olan *Çatışma Belirtileri: Lübnan İç Savaşı'ndan Siyasi Afişler* adlı çalışma, Lübnan'da savaş zamanı yükselen siyasi söylemlerin Arap görsel kültürü içerisindeki yerini gösteriyor. 1975-1990 yılları arasında süren iç çatışmalar, bu yıllarda Lübnan sokaklarını, siyasi partilerin, grupların posterleriyle doldurmuş, sokaklar bu fraksiyonların kamu tarafından destek görmek için kullandıkları alanlara dönüşmüştü. Maasri'nin bu projesi ülkedeki bu siyasi çatışmaların hikayelerini görsel olarak bize anlatmaktadır.

Bienale katılan Türk sanatçılardan biri de Yüksel Arslan'dır. Eserlerinde çimen, çini, taş, kömür, sabun, çiçekler, petrol, bal, yumurta akı, sidik, kan ve yağ gibi maddeler kullanan sanatçının 1970'li yıllarda Karl Marx'ın *Das Kapital*'ini temel alarak, sermaye, işçi sınıfı, sömürü temalı yaptığı, daha doğrusu *Das Kapital*'i resmetmek olarak tanımlayabileceğimiz bir dizi iş bienalde sergilenmiştir.



**Resim 123:** Yüksel Arslan - Kapital/Sömürgecilik (Arture IX), 1971

Aynı zamanda bienale paralel bir etkinlik olarak Santralistanbul'da da Yüksel Arslan retrospektifi yapılmıştır. 1969'dan beri Paris'te yaşayan ve Türkiye'ye dönmeyen sanatçının "1950'li yıllardan bu güne Arture öncesi ve Arture sonrasına ait eserlerini kapsayan sergide "Artur(c)", "Kapital", "Kapital'in Güncelleştirilmesi", "Etkiler", "Autoartures", "İnsan", "Yeni Etkiler" dizilerinden çalışmalarının yanı sıra bu dizilerini oluştururken yaptığı binlerce deseninden bir seçki, sanatçının kendi sanat anlayışını ve entelektüel dünyasını biçimlendirmede önem taşıyan kişilerle ilgili dökümanlar (mektup, belge ve fotoğraflarla Edouard Roditi, Jean Dubuffet, Roland Topor, Orhan Duru, Ferit Edgü ile olan yakınlıkları...) ilk kez bir arada sunuldu. Arslan'ın çalışma/yaşam mekânının çok kapsamlı fotoğrafları da sergi kapsamında ziyaretçilere sunuldu."<sup>316</sup> Yüksel Arslan'ın 1969 yılında Das Kapital'i resimleştirmeye karar vererek 10 yılda tamamladığı, bir dizi Arture'den\* oluşan projesi ve bir kısmı Bienal'de de bulunan "Kapital" dizisine ev sahipliği yapan bu serginin ana sponsorluğunu Garanti Bankası yapmıştır.



**Resim124:** Yüksel Arslan – Kapital/Sınıflar(Arture VI)

<sup>316</sup> <http://www.santralistanbul.org/exhibitions/show/yuksel-arslan-retrospektifi-2/tr> 2.12.2011

\* Arture, Art ve Peinture sözcüklerinin birleşiminden oluşan, Yüksel Arslan'ın kendi işlerini tanımlamak için kullandığı bir isimdir. Sanatçının o dönem yaptığı işler ve kullandığı malzemeler kendi çağdaşlarından farklı olduğu için bu çalışmaları resim olarak adlandıramamış ve bu ismi uygun görmüştür.

Doğu Avrupa sanatına baktığımızda bienalin Hırvat küratörlerinin neyi vurgulamak istediğini daha iyi anlayabiliyoruz aslında. Boris Groys ve Hans Belting üzerinden yaptığı okumada Ali Artun şu tespitlere yer verir: “Belting, “sadece Batı geleneklerini dikkate alarak ve Doğu Avrupa’yı dışlayan bir sanat tarihi yazarak, Doğu üzerinde ne ölçüde bir Batı görüşü dayattığımızın farkında olmadığını” yazıyor. Groys ise, “sanatın sanat piyasasıyla eş anlamlı hale geldiğine, dolayısıyla piyasa koşulları dışında üretilen sanatın kurumlarca tanınmadığına” değinerek sözünü Doğu sanatına getirir: “Sosyalist ülkelerin sadece resmi sanatının değil, muhalif sanatının da egemen sanat kuramı bağlamında görmezden gelinmesi bu zihniyetin özelliğidir.”<sup>317</sup> Bienaldeki bu figüratif ve toplumsal gerçekçi, doğu bloğu muhalif sanat estetiği bize aslında hem çok yakın hem de çok yabancısıdır. Toplumsal gerçekçi romanlardan ve 1950 öncesi ulus inşası modelinde üretilmiş resimlerden bildiğimiz bu anlatımın aslında 70’li yıllarda Türkiye’deki en yakın uzantısı 68 hareketleri sonrası oluşan siyasi ortamda üretilmiş olan eleştirel resimlerdir. Cihat Aral, Nedret Sekban, Seyyit Bozdoğan gibi bir çok ressamın o dönemki eleştirel ve toplumsal gerçekçi resimlerini “sanat tarihi” adı altında topluca bir müzede görme şansımız yoktur. • 80 darbesi sonrası bilinçli olarak dışlanan bu resimleri bir müzede göremememizin sebepleri yine siyasi erk ve iktidarın tarihle ve kendi geçmişiyle olan hesaplaşmasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi aslında sadece yaralı olan ve bazı şeylerin görünmesini istemeyen kent sadece İstanbul değil, görünüşe göre bütün Türkiye ve onun tarihidir. Bu dönem üretilmiş olan bu resimlerin bilinçli olarak sanat tarihinden çıkarılması, ve eleştirel işler olarak müzelerin, sergilerin vb.. önümüze ne koyarsa “eleştirel” olarak onu kabul etmemizi sağlaması da, sanat tarihimizin kimler tarafından, nasıl şekillendirildiğini gösteren en iyi örneklerden biri olmasının yanı sıra; müze ve tarihi eleştiri misyonu yüklenen sergilerin de işlevlerinin yeri geldiğinde devletin ideolojik aygıtlarına nasıl dönüştüklerini bize göstermektedir. WHW’nun canlandırmak istediği belki de tam olarak budur. Bienal küratörlerinin sanat anlayışı da Avrupa merkezli, asimile olmuş tarihsizleşmiş bir anlayışın tam karşısında durmaktadır. Bunların çoğunu içinde barındıran “bienal”e karşı bir duruş olarak yine bienalin kendisini kullanmış gibi gözükmektedir. Modernizm boyunca

---

<sup>317</sup> Artun, a.g.m. 2009

• 2002 yılının 1 Mayıs’ında Karşı Sanat’ta açılan “Pankart” adlı sergi bu yıllardaki eleştirel içerikli Türk resimlerine yer vermiştir..

belki de sanat ve sermaye arasındaki bağ ve gerilimin şekillendirdiği kültürel ortamın bugün aynı kuramlar üzerinden sorgulanması bizi nereye götürür? 11. Bienalin bu gibi soruları akla getirdiği ve bir kışkırtıcılığı içinde barındığı kesin. Bu iddiaların geçerli olmaması durumundaysa Brecht, bienal ve göstermelik politik duruş üçgeninden çıkamayacak bir yapı karşımıza çıkar, çünkü “kurumu içeriden dönüştürmek” amacının 2000’li yıllardaki geçerliliği ve uygulanabilirliği mümkün gözükmemektedir.

### 3.2.3. 12. Uluslararası İstanbul Bienali

Kavramsal çerçevesi ünlü Amerikalı sanatçı Felix Gonzalez Torres’in eserlerinin yeniden kurgulanması üzerine yerleştirilmiş olan 12. İstanbul Bienalinde konu doğrudan sanat-siyaset ilişkisi olarak belirlenmiştir. Sergide bir çok Türk sanatçının yanı sıra, dünyaca ünlü yabancı sanatçıları da görme imkanımız oldu. “Piyasa ve galeri sistemini reddeden, “Vietnam’daki savaşın bir kaza olmadığını söylemenin ne demek olduğunu sonunda anladığımda, resim yapmayı neredeyse tamamen bırakıp ajitatif işler yapmaya başladım” diyen.”<sup>318</sup> Martha Rosler’in işleri de bienaldehydi. “*Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev*” (1967–72) adlı; Vietnam savaşını Amerikan rüyasıyla birleştirip insanların günlük yaşamının içine sokan, 68 hareketi sırasında Amerika’da insanları bilinçlendirmeye yönelik bir dizi fotomontaj ve kolaj çalışmasını yakından görebildik. Devrimci kimliğiyle öne çıkmış, bir efsane olan Tina Modotti’nin bazı fotoğraflarını ve tarih, cinsiyet politikaları, ateşli silahla ölüm, pasaport, soyutlama başlıkları altında bir çok politik ve eleştirel referansa sahip sanat eserini izledik. Bienalin en ilginç kısmı ise İsimsiz(Tarih) adlı bölümdü. Cevdet Ereğ’in “*Cetvel Darbesi*” (2009) adlı işi zaman ve uzam göstergesi olarak cetveller üzerinden 1923, 1960, 1971, 1980 ve 2009 tarihlerini vurgulayarak, Cumhuriyetin ilanından eserin yapıldığı güne kadar gerçekleşen üç askeri darbeyi işaret ediyordu. Ama yüzlerce eser arasında özellikle bir tanesi çok dikkat çekiciydi, aslında o malum performans yapılmamış olsaydı belki de tarih bölümü altında bir kaç dakikalık bir inceleme sonrasında tam da eserin kendisinin de işaret ettiği gibi unutulabilecek bir iş olabilirdi. Nasrin Tabatabai ve Babak Afrassiabi'nin “(PAGES) *Katlanıp Kağıt Öğütücüye Giden Mektuplar*” (2008-11) adlı yapıtı Bienal el

---

<sup>318</sup> Clark,a.g.e., s.169

kitabından öğrendiğimize göre; İranlı öğrenciler tarafından Kasım 1979'da Tahran'daki Amerikan büyükelçiliğinde bulunduğu iddia edilen bir mektuba gönderme yapılıyor. Parçalanmış A4 boyutundaki iki sayfalık mektubun 11 farklı versiyonunun tekrar yapımını görüyoruz. Bulunan mektubun gerçeği ise, büyükelçiliğin o zamanki maslahatgüzarı olan Bruce Laingen tarafından 1 Kasım 1979 tarihinde, elçiliğin öğrenciler tarafından 15 aydan fazla bir süre boyunca işgal edilmesinden üç gün önce imzalanmış. Voluspa Jarpa'nın ABD hükümetinin gizliliğini kaldırıp açıkladığı şili diktatörlüğü üzerine resmi belgeleri bir kitap formatında topladığı *Olmayan Tarih Kütüphanesi (Biblioteca de No Historia, 2010)* adlı yapıtı, Glenn Ligon'ın hükümet belgelerini kullanıma sokarak Bilgi Özgürlüğü Yasası (Freedom of Information Act-FOIA) nedeniyle açıklanan FBI dosyaları, ve bu belgelerin kamusal alana sansürlü olarak aktarılmasını gösterdiği *Bilgi Özgürlüğü Yasası Çizimleri (2011)* , Johanna Calle'nin; bazı bireylerin ölümüyle ilgili Kolombiya hükümeti tarafından yapılan resmi açıklamaların el yazısıyla yazılmış, ama okunaksız tutanaklarından oluşan, içinde bilginin çarpıtıldığına işaret eden çeşitli boşluklar ve eksikler bulunan, Resmi Versiyon (*Versión Oficial, 2008*)<sup>319</sup> adlı işleriyle beraber Tabatabai ve Afrassiabi'nin mektubu da tarihin belge ve bilgilerin çarpıtılarak ya da yok edilerek gizlenmeye çalışmasını bize gösteriyordu. Bunların yanı sıra İsimless(Tarih) bölümü altında şu bilgilere yer verilmişti bienalin el kitabında "[Sergi] isimless, çünkü 'anlam' daima zaman ve mekanda değişkendir. " *İsimless (Tarih)* bir disiplin olarak ve her şeyi kapsayan, tümleyici bir büyük anlatı olarak tarihi sorgulamaktadır. İddiamız, sanatçıların tarihçilere dönüşüyor olmasından, sanatın tarihi anlamak için eleştirel ve yaratıcı imkanlar sunabileceğidir."<sup>320</sup> Bienalin bu iddiasına katılıyor olacak ki bienal dışından başka bir mektup da Kamusal Sanat Laboratuvarı'ndan geldi. Üstelik mektup İran'dan veya Amerika'dan değil hemen burnumuzun dibinden geliyordu.

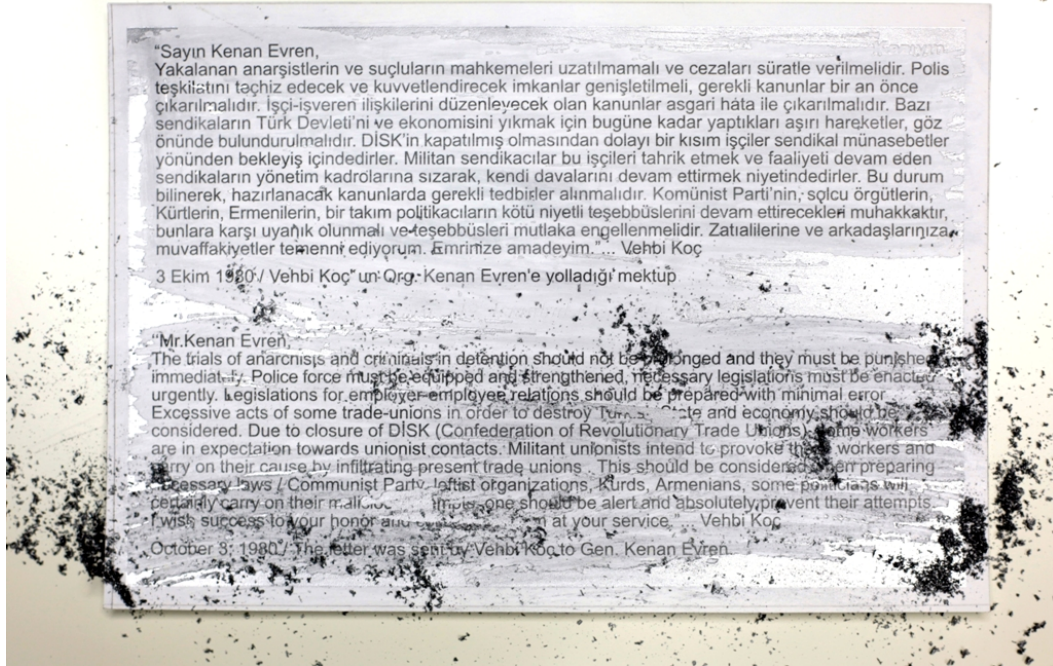
Kazı kazan şeklinde tasarlanan, bienalin açılışında aralarında İKSV Başkanı Bülent Eczacıbaşı ve Bienal ana sponsoru Koç Holding yönetim kurulu başkanı Mustafa V. Koç'unda olduğu bir çok katılımcıya dağıtılan 3 Ekim 1980 tarihli; yani 12 Eylül'ün hemen sonrasına ait olan mektup, "Yakalanan anarşistlerin ve suçluların mahkemeleri uzatılmamalı ve cezaları süratle verilmelidir." cümlesiyle başlayıp,

<sup>319</sup> İsimless(12. İstanbul Bienali),2011,El Kitabı, YKY, İstanbul,2011 s.68

<sup>320</sup> İsimless(12. İstanbul Bienali),2011,El Kitabı, YKY, İstanbul,2011 s.66



“Emrinize amadeyim” şeklinde bitiyor ve Vehbi Koç imzası taşıyordu. “Bu mektup sömürü düzeninin kuruluş sözleşmesi, faşist iktidarın protokolü, işçiler, öğrenciler, sanatçılar ve ülkenin tüm ilerici güçleri için idam fermanıdır.” diyen, yaptıkları bu performansa ait olan bildiride kısaca sermaye ve siyasal iktidarın işbirliğine “değinen” ve Türkiye’de yıllarca sanatçıları cezaevlerinde, işkencelerde sürdüren bu güçlerin şimdi hangi hakla sanata destek verdiklerini soruyor; “Unutturmak iktidarın en büyük silahıdır. Ama biz o isimleri hiç unutmadık. Ne insanca yaşamak için bedel ödeyenleri ne de yaşamı pazarlamak için can alanları. Gerçekleri gün yüzüne çıkarmak için, üzerindeki yaldızı çekinmeden KAZIYINIZ. Göreceğiniz bu ülkenin geçmişi, bugünü ve geleceğidir.” açıklamasıyla bildirilerini sonlandırıyorlardı.<sup>321</sup> Jacques Ranciere; “Sanat, toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasi olmaz. Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtmaya biçimiyle de siyasi olmaz. Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasi olur.” der. Kamusal Sanat Laboratuvarı’nın yaptığı bu performans, politik ve toplumsal meselelerin sanatta kurumlar ve özel şirketler sponsorluğunda yürütüldüğü, eleştirinin kontrolünün sermayede olduğu günümüzde bu işlevlerle bütünleşen yeni sanat hamilerine alınan bir mesafenin örneklerinden biridir.



**Resim 125:** Kamusal Sanat Laboratuvarı, İsimsiz Mektup Performansı, 2011

<sup>321</sup> Kamusal Sanat laboratuvarı, İsimsiz Mektup Performansı, 2011



Bize kilometreler ötedeki bir mektupla eleştirel tarafımız yapay bir politik söylem üzerinden tatmin edilirken, burnumuzun dibindeki mektupları ya da olanları böylelikle unutabiliyorduk

Bienalin kapanmasına çok az bir süre kala 14 Kasım günü, sanat öğrenimlerini sürdüren on genç sanatçı beyaz kıyafetler giyinerek gittikleri bienalde korsan bir happening gerçekleştirdiler. Biri ebe, diğer dokuzu saklananlar olmak üzere bienal salonlarında saklambaç oynamaya başlayan ve sanatsal bir oluşum gerçekleştirmekten başka niyetleri olmayan sanatçılar, bienal'in güvenlik görevlilerinin müdahalesine maruz kalarak yaka paça dışarı çıkarıldılar. Alkışlayarak bu müdahaleyi protesto eden bienal izleyicilerinin gözleri önünde dışarıya sürüklenerek çıkarılan sanatçıların bu happeningi, özgürlükçü bir yaklaşıma sahipmiş gibi görünen, kavramsal çerçevelerinde Brecht'ten bahsedebilen bienal yapılanmasının kendi inisiyatifi dışında yapılanları reddederek , dayandığı sistemin nasıl katı kurallara sahip olduğunu ve sınırları belli bir formasyon üzerine oturtulduğunu da gösteriyordu.



**Resim 126:** Saklambaç, 2011

Happeningi gerçekleştiren sanatçılardan Ege Okal şunları söylüyordu:  
*“Bienal'in kaskatı duruşuna alternatif olarak daha akışkan daha organik bir şey*

yapmak istedik. Sanat dünyası zaten bu kadar elitistken ve sanatçı/küratör/galerici/sanat eleştirmeni/sanat tarihçisi dışındaki insanların sanatla bağ kurması gitgide zorlaşırken biz de herkesin bağ kurabileceği masum bir çocuk oyunu olan "saklambaç"ı Bienal ortamında izleyiciyle buluşturmak istedik. Politik kaygı taşımyorken birden kendimizi politikanın içinde bulduk. Güvenlik görevlisi kavramıyla tanıştık. Sanat kurumunda sanatçının kapı dışarı atıldığını gördük. Sanatın endüstrileşmiş, borsaya dönüşmüş halinde sanat eserinin en az değer verilen, politikanın da en değer verilen şey olduğu gerçeği suratımıza çarptı”<sup>322</sup>

### 3.2.4. Bienallere Eleştirel Yaklaşımlar

Bienal artık sahip olduğu bu yeni politik kimlikle belli bir misyonu da yüklenmiş gibi gözüküyor aslında, bir sanat projesinden çok bir sorumluluk projesi, bir politik ve sosyal bilinçlendirme akışı ve yönlendirmesi ön plana çıkıyor Bienaller’in kavramsal çerçevelerinin ve bildirilerinin siyasi bir akımın manifestosu gibi olması bile bunu doğruluyor olsa da bunun sadece bir imajdan ibaret olduğunu öne sürenler de var.

Bienal direktörü Çelenk Bafra “İstanbul Bienalleri’nin Türkiye Güncel Sanatındaki Yeri + İşlevi” panelinde şunları söylüyor:

“Peki, Bienal’de biz ne yapıyoruz kısaca ondan bahsedelim. "Bienal, Türkiye sanatı ve sanatçısını kurtarsın, hatta kansere de çare bulsun", "Bienal küratörü Atatürk Cumhuriyeti’ni yıkmaya çalışacağına 'çağdaş yaşamı desteklemeye çalışsın" ya da "İstanbul Bienali’ne ÖSYM sınavıyla veya referandumla küratör ve sanatçı seçilsin" gibi polemik yaratan talepler var. işin şakası bir yana, ben uzun yıllar bünyesinde görev aldığım İstanbul Bienali’nin de, işlevinin de dönem dönem abartıldığını, hatta neredeyse kutsallaştırıldığını, dolayısıyla yaptığının ve yapmaya çalıştığının dışında ona olumlu veya olumsuz anlam ve işlev yüklendiğini düşünüyorum.(...)İstanbul Bienali’ne Türkiye güncel sanatı için misyonlar yüklemek

---

<sup>322</sup> Önüm, Arkam, Sağım, Solum Bienal, <http://bianet.org/bianet/sanat/134016-onum-arkam-sagim-solum-bienal> 11 Kasım 2011

yerine, Bienal'in işlevlerini ve yerini, faaliyetleri üzerinden değerlendirmeyi ve önünde sonunda bunun farklı veya benzer biçimlerde birçok kişi ve kurum tarafından düzenlenebilecek, uluslararası bir güncel sanat projesinden ibaret olduğunu sık sık hatırlamamız gerektiğini düşünüyorum. Belki bu şekilde İstanbul Bienali'ni bu kadar kolay hem yüceltmek hem de yermekten vazgeçebiliriz. (...)Ayrıca, öncelikli hedefi olmasa da küçük çapta bir kent turizmi yarattığı, Avrupa ve bölge içindeki konumunu kültür-sanat üzerinden güçlendirdiği ve İstanbul'u, en azından kültür sanat bakımından, devlet otoritelerinin deyimiyle Türkiye'nin çağdaş yüzü' ile tanıttığını söylemek ise belki kamusal kaynak başvurularımızda özellikle altı çizilmesi gereken bir gerçek.”<sup>323</sup> Eğer durum gerçekten böyleyse gittikçe daha fazla politikleşen, bildirileri ve kavramsal çerçeveleri siyasi ideolojiler üzerinden kurgulanarak adeta birer manifestoymuş gibi öne sürülen bienaller özellikle neden toplumsal sorunlara ve politikaya eğiliyor? Çelenk Bafra'nın iddialarının geçerli olması durumunda Her geçen sene daha da politikleşen Bienallerin bu durumunun sadece bir imajdan ibaret olduğunu, ve aldığı eleştirilerin tıpkı 19. Yüzyılda Eleştirel Gerçekçiliğe getirilen “sorunları gösterip, çözüm sunmama ya da taraf tutmama” eleştirilerinin haklı olduğunu mu varsaymalıyız? Ama görünen o ki bugün Bienaller taraf tutmasa da içinde barındırdığı eserler hiç de öyle gözüküyor, peki bu da mı sadece bir trendden ibaret?

Aslında daha da vahim bir durum var, bunları doğru kabul etmemiz şartıyla “güncel sanat”ın da misyonunu sorgulamamız gerekiyor, Bienaller belli bir misyon yüklenmiyorsa, içerisindeki “güncel” sanat eserleri de mi yüklenmiyor? Güncel sanat da Bafra'nın dediği gibi fazla misyon yüklenmemesi gereken bir şey mi yoksa Türkiye’de şu anda “revaçta” olan bir sanat pratiğinin zorunlu koşulu mu? Ya da sadece bir turizm malzemesi mi? Bunların geçerli olması durumunda “Güncel sanat o halde neden yapılıyor” gibi bir soruya kadar gidilebilir. Bir misyonu yoksa sanat neden salt estetik ve güzellikten uzaklaşıp politikaya eğildi?

Bienal ve festivalleri eski zaman karnavalları ve iktidar’la ilişkisini sorgulayarak kıyaslayan Sibel Yardımcı'nın kitabındaki tespitleri günümüz bienal-iktidar ilişkisine farklı bir bakış açısı getirebilir: “Günümüz festivalleri, Ortaçağ

---

<sup>323</sup> Azra Tüzünoğlu, *Dersimiz Güncel Sanat*, Outlet, İstanbul, 2009, s.64-68

şölenlerinden, iktidarın alaya alındığı fuar alanlarından çok farklıdır. Aslında temel fark, gündelik hayat içinde var olma biçiminin ve bu var olma biçimi ile iktidar arasındaki ilişkinin değişmiş olmasıdır.(...) Aslında karnavalın en önemli özelliği, iktidarı alt üst etmesi kadar, egemen yapıların sürmesinde de rol oynamasıdır. Bahtin'e göre, "insanın şenlikli doğası" tamamen yok edilemez; bu nedenle, kontrol altına alınması, feodal sistemi ve kilise otoritesini sarsmayacak, tehlikesiz bir hale getirilmesi gerekir. Karnaval, insanın şenlikli doğasını egemenlik alanının dışında kurulan, fakat yine de yasal ve daha da önemlisi geçici olan bir alana hapsetmiş, onu burada soğurmuştur. Bu nedenle Pam Morris karnavalı, iktidarın arada bir gevşettiği bir "güvenlik sübabı"na benzetir. <sup>324</sup> Eleştirel kültürün genel bir kültürel kod olduğu bugün, bienaller ve benzeri sergilerin bu karnaval ve festivalizm teorileriyle uyuşması da kaçınılmazdır. Feodal sistemi, kilise otoritesini sarsmadan düzenlenen karnaval, bugünün iktidari odakları ve sermayenin otoritesini sarsmadan eleştiren, hatta bununla kalmayıp, bu mekanizmaların bu durumdan beslendiği bir kültür endüstrisine dönüşür.

Velasquez'in ünlü tablosu Las Meninas'taki gizli iktidar okumasına benzer bir durumdan bahsetmek mümkün. Michael Foucault'un bu ünlü okumasında bahsettiği tablodaki aynada gizlenmiş kral ve kraliçenin yerini şimdi milyar dolarlık şirketler almıştır.\* Dünyada büyük sergi ve Bienallerin arttığı ama bir yandan da bu sergilerin kendilerinin de eleştirildiği, sanat ve sosyoloji açısından tartışma haline getirilebildiği dönemde "İstanbul modern'i müteakip Sabancı ve Pera müzeleri örneklerinde gördüğümüz, anlaşılan o ki uzunca bir süre daha yaşayacağımız üzere, sermaye alelacele, hırslı ve dolayısıyla sorunlu bir şekilde güncel sanat ve müzecilik alanlarında devreye girmiş bulunmaktaydı."<sup>325</sup> diyen Çelenk Bafra'dan sonra aynı panelde Burcu Pelvanoğlu "Devlet, Avrupa'da artık yok." diyor ve ideolojilerin ve 80'lerin sivil toplum örgütlerinin artık olmadığından bahsediyor ve bu durumu şu şekilde açıklıyordu: "(...)ideolojiler geri çekildiği anda, başka türlü ifade edersem, devlet kültür-sanat alanından elini eteğini çekmeye başladığı anda bu işi özel sektör, sivil toplum kuruluşları, vakıflar ele aldı. Hiç şüphesiz, serbest piyasa ekonomisinin

<sup>324</sup> Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005,

\* Bkz: Sanatta Gizlenen İktidar ve Temsiliyet s.341

<sup>325</sup> Çelenk Bafra, **Dersimiz Güncel Sanat**, 2009, s.66

dolaşıma girmesi, özel sektörün sanata desteğinin, yatırımının ve kim zaman da, Chin-tao Wu'nun\* deyimiyile, müdahalesinin başlıca nedeni.”<sup>326</sup> Uluslararası İstanbul Festivalleri'nin de aynı dönemde başladığını dolayısıyla İKSV'nin de aynı anda kurulduğunu burada hatırlıyoruz. Siyaset ve sermaye tarafından araçsallaştırılan bir kültürün öne sürdüğü bienal ve benzeri sergiler toplumda ne kadar farkındalık yaratabilir? “*Bir meydan okuma alanı ve aracı olarak festivalin yerini artık, Schjeldahl'ın festivalizm olarak adlandırdığı sergileme biçimi almıştır. Radikal bir tavır almaktan kaçınan(softcore) siyasi bir söylemle eğlencenin mükemmel bir karışımını sunan bu model, kafa yormayı, tefekkürü gerektirmez; izleyiciyi “ilgi çekici” gösterileri tüketmeye davet eder.*”<sup>327</sup>

Emre Zeytinoğlu 90'lı yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat oturumlarından birinde, küratöryal oluşumlar sonrası sanatçının artık kendi sözünü değil bir başkasının sözünü dile getirmeye başladığını söyler.<sup>328</sup> Küratöryal oluşumların da himaye sisteminin denetiminden geçtiğini düşündüğümüzde, son olarak ortaya çıkan söz bienalleri hangi noktaya taşımaktadır? Böyle bir durumda içeriği politik ve eleştirel bile olsa, kavramsal çerçevesi adeta bir manifesto gibi de yayınlansa bir bienal veya serginin toplumda ne kadar ve nasıl bir farkındalık yarattığı tartışılabilir, çünkü özelleşen bir kültürde eleştirinin neye karşı olduğunu unutmamızı sağlayacak bir çok yönlendirme söz konusudur. Ancak bunları unutmayan yapılanmalar da mevcut.

Oluşumun içerisinde Serhat Köksal'ın da bulunduğu, bir “Direniş İstanbul” oluşumu projesi olan “Beğenal”, kapitalist sisteme karşı her alanda direniş gösteren bir grubun, Brecht konseptli İstanbul Bienali'ne karşı getirilen eleştiri ve protestoları arasında en etkili olanlardan biriydi.

“Üretimin ve yaratıcılığın sponsorlar himayesinde olmasına karşı çıktıklarını” söyleyen Direnal oluşumu üyeleri Beğenal Korosuyla birlikte açılışın yapıldığı bina önünde bildiri dağıtıp içeride de Bulgurlu'nun konuşmasını korna öttürerek protesto

---

\* Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi, İletişim Yayınları

<sup>326</sup> Burcu Pelvanoğlu, , *Dersimiz Güncel Sanat*, 2009 s.70

<sup>327</sup> Yardımcı, a.g.e., s.14

<sup>328</sup> Çalıköğlü a.g.e. 2008, s.160

etti. Kendilerine Diren Al Korosu diyen bir grupta bina dışında Koç Grubu'nun sembolünü bıyık yapıp, şarkılar söylediler, bildiri dağıttılar.”<sup>329</sup>

Direnistanbul bu protestodan önce de temasını **Bertolt Brecht**'in "Üç Kuruşluk Opera"sından hareketle "İnsan neyle yaşar" olarak belirleyen Bienal için düzenleyen ekibe hitaben protesto mektubu yayınlamıştı:

“11. Uluslararası İstanbul Bienali kuratörleri, sanatçıları, katılımcılarına ve tüm sanatçılara ve sanat sevicilere açık mektup

Son birkaç yıldır müzelerde, dergilerde ve piyasada popülerleşen politik sanatın dünyayı gerçekten değiştirmekle hiçbir ilgisi olmadığını artık anlamamız gerekiyor. Sanat çerçevesinde risk almanın, biçimin sınırlarını zorlamanın, kültürün kurallarına itaatsizlik etmenin, politika hakkında sanat yapmanın hiçbir şeyi değiştirmedığını görmemiz gerekiyor. Artık, sanat sermaye ve güç ilişkilerinden bağımsız, otonom ve özgür bir alanmış gibi davranamayız. Sanatçılar için görünmez olmanın vakti geldi. Hayatın içine karışıp, yokolmanın...

11. Uluslararası İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesini büyük bir ilgiyle ve yüzümüzde bir tebessümle okuduk. İstanbul Bienali'nin politik meselelerle en ilgili sanat oluşumlarından biri olmayı amaçladığını da uzun zamandır biliyoruz. Tesadüfe bakın! Bienal, bu sene, yoldaşımız Brecht'ten alıntılar yapıyor, neoliberal hegemonyadan ve küresel kapitalizmi durdurmaktan bahsediyor.

Her ne kadar benzer sorunsalları paylaşıyor olsak da, sanatın hiçbir zaman hayattan ayrı bir kategori olarak varolamayacağını düşünüyoruz. Bu yüzden, size, Koç Holding gibi kendilerini küresel sanatın sıcak sularında temize çıkarmaya çalışan silah satıcıları ile işbirliği yapmamanız için yazıyoruz, sizi hayata, direnişin hayatına katılmaya çağırarak için yazıyoruz.

Kuratörler Brecht'in "İnsan Neyle Yaşar?" sorusunun neoliberal hegemonya altında yaşayan bizler için aciliyetini hala koruyup korumadığını soruyorlar. Biz de "İnsan Ne-siz Yaşayamaz?" diye ekliyoruz. Ücretsiz sağlık ve eğitim hakkımızın olmadığı, şehir, meydan ve sokaklarımızın şirketler tarafından ele geçirildiği, toprak, tohum ve suyumuzun çalındığı, istikrarsız ve güvencesiz bir hayata sürüklendiğimiz, sınırları geçerken öldürüldüğümüz veya krizlerle dolu belirsiz bir gelecekte yalnız bırakıldığımız bugün nelersiz yaşayamayacağımızı açıklıkla görüyoruz. Fakat mücadele ediyoruz.

Vicdanların uysal eleştirilerle rahatlatıldığı steril ve kurumsal alanlarda değil, kamusal alanda, sokakta savaşıyoruz. Bizi mahallelerimizden, Sulukule'deki, Gülensu'daki, Ayazma'daki evlerimizden atmaya çalıştıklarında, Bergama ve Kaz Dağları'nda altın arama çalışmalarıyla toprağı siyanüre bulamak isteyenlere, Giresun'da fındık ve Çukurova'da pamuk üreticisini mağdur edenlere, kot taşıma işçilerini sağlıksız koşullarda atölyelerde günde 12 saat çalıştırarak hayatlarını

<sup>329</sup> <http://bianet.org/biamag/bianet/117031-istanbul-bienali-acilis-toreniyle-basladi>



silikozis hastalığıyla söndürenlere, Tuzla tersanesinde çalışan işçilere güvenli çalışma koşulları sağlamayarak tersaneyi bir ölüm kampına dönüştürenlere, Sinop ve Akkuyu'da nükleer santral kurmak isteyerek bölge halkının hayatını tehlikeye atanlara, Desa'da, Yörsan'da sendikaya kaydoldukları için işçilerini işten atılmasına neden olanlara karşı da savaştık. Mücadelemiz ve umudumuz bizi ayakta tutuyor.

Küratörler aynı zamanda Bienal'in en önemli sorularından birinin "hazzın nasıl özgür bırakılacağı ve hazza devrimci rolünün nasıl iade edileceği" olduğunu belirtiyorlar. Biz hazzı sokakta, sokaklarımızda özgür bırakıyoruz.

Prag'da, Hong Kong'da, Atina'da, Seattle'da, Heiliegendamm'da, Cenova'da, Chiapas ve Oaxaca'da, Washington'da, Gazze'de ve İstanbul'da ...Neşenin ve hazzın devrimci rolü tam da buralarda kendini gösteriyor ve biz bu hazzı her yerde besliyoruz; çünkü biliyoruz ki hayatta kalmamız gerekiyor ve dünyayı ve kendimizi, sözlerimizle, eylemlerimizle ve kahkahamızla değiştiriyoruz. Ve zaten hayatın kendisi bu hazzın en temel kaynağı.

IMF ve Dünya Bankası'nı temsil etmeye gelen 13.000 delegeyi, daha önce başka yerlerde yaptığımız gibi, şimdi de İstanbul'da karşılamaya hazırlanıyoruz. Misafirperver olmayacağımızı ilan ediyoruz. 1-8 Ekim arasında "direniş karnavalı"nda sokaklarda olacağız ve bu buluşmayı engelleyeceğiz.

Sizi direniş ve hayal gücünün isyanına çağırıyoruz! Kurumsal mekanları terk edin ve işlerinizi özgür bırakın! Direniş günleri için sokağa çıkabilecek işler ve görseller (afiş, sticker, stencil, vs.) hazırlayalım. Üretimi dört duvar arasında değil, sokaklarda, meydanlarda, direniş haftasında, hep beraber gerçekleştirelim! Yaratıcılık, sponsorlara değil hepimize aittir.

Yaşasın küresel isyan!"<sup>330</sup>

Sırtı sermayeye dayalı, kurum içi, kalıplaşmış politik sanatın ve "star sanatçı" sisteminin hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini vurgulayan mektupta, sanat ve hayatın tekrar birleşmesi gerektiğini, yani avangardın tekrar rol üstlenebileceği belirtiliyor; sanatçılar için görünmez olmanın vakti geldi diyerek; Guy Debord'un Gösteri Toplumunda söylediği "tezlerimiz ün kazandıkça biz daha görünmez olacağız" sözüne de gönderme yapıyordu.

---

<sup>330</sup> <http://direnistanbul.wordpress.com/2009/09/04/direnal-istanbul-direnis-gunleri-kavramsal/>



Resim 127: Direnistanbul Afiş - 11. İstanbul Beğenali, 2009

12. Bienal’de Kamusal Sanat Laboratuvarı tarafından yapılan İsimsiz Mektup performansında, Koç’un Evren’e yazdığı mektubun bir diğer kısmı da ilk olarak bu bienalde aynı oluşum tarafından ortaya çıkarılmıştı.

**Demokrasiyi savunan** Vehbi Koç, askeri müdahalelere de tepki göstermişti. 12 Eylül'den bir hafta sonra Vehbi Koç tarafından Or-general Kenan Evren'e gönderilen 15 maddelik bir mektup vardır. Mektubun 13. maddesinde şu cümle yazılıydı:

**“Basının eleştiri yapmasına kesinlikle izin verilmemelidir.”**

Koç, mektubunu

**“Emrinize amadeyim.”**

diye bitiriyordu.

“Benim için 1973-1980 yılları arası bir kabustur” diyen Koç, 12 Eylül'ün üçüncü haftasında Kenan Evren'e yazdığı mektupta şu tavsiyelerde bulunmuştu:

**“(12Eylül'ün) muvaffak olması için komünist partilerin, solcu örgütlerin, Kürtlerin, Ermenilerin, bir takım politikacıların kötü niyetli teşebbüslerini devam ettireceğini gözönünde bulundurun, uyanık olun, bu teşebbüsleri muhakkak engelleyin... Teferruatla uğraşmak yerine temel meseleleri ele almak, çıkarılacak kanunları ileride noksanlık ve aksaklık iddialarına yer vermeyecek şekilde dikkatle hazırlamak; yönetimin sivil idareye bırakılacağı zamanı isabetle saptamak; hiç gidilemeyecekmiş havası yaratmadan, memleketi güvenli bir şekilde demokrasiye döndürmek; anarşi, terör ve bölücülük gibi afetleri bastırarak milli birliği, mal ve can güvenliğini tesis etmek.”**

<http://www.vehbikoc.gen.tr/arasayfalar/sozler/yeni/ekonomi.htm#2>

**Resim 128:** Direnistanbul, Beğenal - Vehbi Koç'un Mektubu, 2009

Magritte'in tek bir tablosu Foucault, Hegel ya da Sade ile yüzeysel değil, ruhsal ve entelektüel bağlara sahipken, bienallerdeki bu yeni güncel sanatçıların yüksek fiyatlara uluslararası pazarda alıcı bulan eserlerinin kavramlarının; popüler neoliberal kuramcılarının yine çok satan kitaplarında dile getirdikleri küreselleşmecî ideoloji tezleriyle uyum içerisinde olduğunu söyleyen Rafet Arslan; bienallerin artık uluslar arası sanat alıcısı, yeni nesil burjuvaların özgürce alışveriş yaptıkları sanat

hipermarketlerine dönüştüğüne de dikkat çekiyordu.<sup>331</sup> Bienallerin küresel kapitalizm ve şirketlerle, aynı zamanda bu sistem tarafından oluşturulan tüketime dayalı kültürle bağlantısı o kadar sabıkalı ki, bu iddiaları reddetmek oldukça zor hale geliyor.

“Küresel felaketlere dair ortak manifesto” adlı yazısında Beral Madra; bienallerde parayı veren, bulan ekiple içerik ve estetikten sorumlu ekibin yetkileri ve sınırları arasındaki ilişki ve çatışmaya dikkat çekerek “*Bienallerin küresel kapitalizmin kültürel gösterisine dönüştüğünden kimsenin kuşkusu yok artık*”<sup>332</sup> diyordu. Nazan Azeri ise buna ek olarak, bienallerin önemli bir kısmının sadece kapitalizmin küresel gösterisine dönüştüğü değil, aynı zamanda küresel kapitalizmin dünya çapında çıkarları için ürettiği kavramların görsel tekrarlayıcısı ve yayıcısına da yani reklamcısına da dönüştüğü olduğunu belirtiyor.<sup>333</sup> Dışlanan çatışmacı bir siyaset anlayışı, küresel kapitalizm ve şirketlerin imajına uygun dozda eleştiri ve yoğun imaj bombardımanı altında gösterilen yapay politik söylemler, ya da bu ortamda içeriği boşaltılan politik söylemler.

Bütün bunlar bize gösteriyor ki, Brecht’çi ya da benzeri ideolojileri görselleştirerek ve bunları çağdaş otoriter denetimler altında burjuvazi sistemlerine uyarlayarak sanatla siyaset yapmak sadece Brecht’çi ve benzer söylemler üzerinden bir gösteri ve festival mantığından öteye, ve bu küresel sistemde onun karşı olduğu şeye hizmet etmekten başka bir noktaya çıkmamaktadır, çünkü Brecht’çi anlayış burjuva uzlaşmalarını reddetmenin başlı başına bir siyasi eleştiri olduğudur.<sup>334</sup>

Bienalin her seferinde sadece konsept değişikliğine giden ama kuralları ve çerçevesi belli bir tasarı üzerinden hareket etmesi ve buna yönelik oluşan bu görüntüyü ise sanatçı Fatih Balcı’nın 10. Bienalin başlangıcıyla aynı anda bir gazeteyle verdiği, aslında çok basit olan ama üstüne çok konuşulabilecek bu eleştirel ilan çok daha iyi özetlemektedir.

---

<sup>331</sup> Rafet Arslan, **Bir Bienal Bir Bilanço**, Haz. Cavit Mukaddes, Çekirdek Sanat Yayınları, İstanbul, 2007, s.10

<sup>332</sup> Beral Madra, Küresel felaketlere dair ortak manifesto, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=223294> 08.09.2011

<sup>333</sup> Nazan Azeri, **Bir Bienal Bir Bilanço**, Haz. Cavit Mukaddes, s.20

<sup>334</sup> Hal Foster, **Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı**, İletişim, İstanbul, 2008, s.134



Resim 129: Fatih Balcı - Seri İlan

Kökleri, kolonyalist kültürün meşrulaşarak evrensel bir geçerlilik kazandığı 19. yy. büyük, uluslararası, evrensel sergilere kadar uzanan günümüz bienalleri, bu modern köklerinin yanında, önceden belli temaları, ve sponsor şirketlerin logolarıyla, sanatın siparişe, hamilerin denetiminde icra edilen, kraliyet armalarıyla donatılmış Rönesans döneminin imparatorluk koleksiyonlarına da benzerler.<sup>335</sup> Bugün bienalleri post-fordizmle ilişkilendiren incelemelerin sayısı giderek artmaktadır, bu ilişkilendirme, bienali kurumsallaşma ötesi bir örgütlenme modeli üzerinden tanımlarken<sup>336</sup> aynı zamanda bu post-kurumsallık onun gittikçe kurumsallaşan yapısının algılanamamasını sağlayarak, sanat içeriği ve sorumluluğu sayesinde kuruma yönelik eleştiriler bağlamında değerlendirilmesi güçleşir. Aynı şekilde sanat kurumlarının üstlendikleri misyon dahilinde bir kurum olarak algılanamamaları ve tahvil edildiği alanların, hamilerin, sponsorların bu kurumsal yapı üzerinden tanımlanamamaları gibi. Bu şekilde kurumsal eleştirinin bu alandaki sorunları da ortaya çıkmaktadır.

<sup>335</sup> Artun, a.g.e., 2011, s.129

<sup>336</sup> The Art Biennial as a Global Phenomenon – Strategies in Neo-Political Times, Open, 2009, sayı 16, Nai Publishers/Skor, akt Artun, 2011, a.g.e. s.129



### 3.1.Türkiye’de Sanatta Kurumsal Eleştiri

Sanatta kurumsal eleştiri pratiklerinden Türkiye’de ancak son 10 yılda ciddi anlamda bahsetmek mümkündür, Amerika ve Avrupa’da 60’larda başlayıp uzun bir süre bağımsız hareket ederek daha sonradan 80 sonrası şirketlerin sanata müdahalesiyle kendisi de kurumsallaşan sanatta kurumsal eleştirinin Türkiye’deki farkı; “kurumsal eleştirinin” kendisini sahiplenecek ve sponsor olacak kurum ve şirketlerin “sanat kurumu” açmalarının Türkiye’de sanatta kurumsal eleştirinin yaygınlaşmasıyla aynı döneme denk gelmesidir. Burada iki yönlü bir inceleme yapılabilir:

İlk olarak 19. yüzyıl sonunda sanatta gerçekçilik akımının çıkmasıyla birlikte, klasik akademizmin mitolojik konulu anıtsal sanat eserlerine olan ilgisini kaybeden ve sanat izleyicileri (alıcıları değil) arasında en kalabalık sınıfa dahil olan orta sınıfın, günlük sıradan insan veya doğa manzaralarını, çalışan kesimi vb.. kavramları konu edinen eserlere ilgi duymaya başlaması, kısaca o yıllarda avangard olan bu duruma yönelmelerine benzer bir durum bugün Türkiye’deki sanat ortamında da görülüyor. Türkiye’de özellikle son 10 yılda eleştirel ve politik sanatın ciddi anlamda yükseldiğini ve her geçen yıl daha da “popüler” hale gelmesiyle şirket ve kurumların “güncel sanat”a olan ilgisi de aynı oranda artmış durumda. Batı’da ortaya çıkmış olan bu eleştirel anlayışın Türkiye’de nispeten kısa bir sürede benimsenmesinin nedenlerinden biri de “kurumsal eleştiri”ye sponsor olan “kurum”ların büyük sermayeye ve dolayısıyla büyük bir reklam alanına sahip olmaları. Eleştirel sanatın Türkiye’de son 10 yılda daha önce de sözünü ettiğimiz sanat izleyicilerinin en kalabalığı olan orta sınıfın dikkatini çekmesiyle şirketlerin sanat kurumlarını buna yönlendirmeleri arasındaki bağlantı sanırım göz ardı edilemez.

Diğer yandan Türkiye’de henüz kurumsal eleştirinin her hangi bir altyapısı oluşmadan, şirketlere ait sanat kurumlarının ve özel sektörün sanatla ilgili hemen her alandaki sponsorluklarının daha önceden başlamış olması, eleştirel sanatı sahiplenmelerini de kolaylaştırabiliyor. Yani kurumun “kurumsal eleştiri”yi kendi tekeline alması olan ve henüz tam olarak adlandırılmasa da dünyada kurumsal eleştirinin 3. Dalgası olarak bahsedilen bu durumun Türkiye’de her hangi bir tarihsel geçmişe dayalı olmadan direkt olarak bu bahsettiğimiz şekilde vuku bulmasına bu durumun en endişe verici yanı olarak bakılabilir.



Modernizm ve avangardın 2. Dünya Savaşı sonrasında Amerikan liberalizminin sembollerine dönüşmesiyle beraber Amerika'nın dünya sanatı üzerindeki hegemonyası da başlar. Daha doğrusu Modernizm ve avangard bu kültürel hegemonyanın oluşmasına yardımcı olur. Kültür özelleştirmelerinin başladığı yıllar sayılan 1980'lere gelindiğindeyse sanat çok uluslu şirketlerin küresel sermayelerinin ve oluşturdukları özel kültür politikalarının denetimi altındadır artık. "Müzeler, bienaller ve sanatın temsil edildiği diğer mecralar, sanatın yeni hamilerinin armalarıyla donanır. Kamu bu mecralar üzerindeki denetimini yitirir, dolayısıyla büyük ölçüde medyaya havale edilen eleştiri cılızlaşır. Neyin ifade edileceği dahil bütün yönetimin, iktidarın, sponsor kurumlar adına davranan küratörlere devrolduğu bienal gibi gösterilerde sanatın özerkliğinden söz açmak oldukça zordur. Beş asırdır sanatın adım adım, çarpışa çarpışa inşa ettiği özerklik, hayal gücünün kudreti, düşüncenin bağımsızlığı tehdit altındadır."<sup>337</sup>

1960'ların sonunda Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher'in öncülüğünde başladığı kabul edilen sanatta kurumsal eleştiri başlangıçta sanatın kendi iç sorunlarından olan galeriler, müzeler ve sanat kurumlarının çalışma prensiplerini ve işleyişlerini eserlere konu edip eleştirirken 1990'larda sermaye, iktidar, küreselleşme ve bunun gibi kavramları yani "sistem"i hedef alan işler üreterek kurumsal eleştiride 2. Dalga olarak adlandırıldılar. Son olarak daha önce de bahsettiğimiz gibi şimdilerde içinde bulunduğumuz süreçte devam ettiği için fazla telaffuz edilmese de Avrupa (başta İngiltere olmak üzere) ve Amerika'da 1980 sonrası şirketlerin sanata müdahalesi neticesinde artık kültürel bir endüstri haline gelmiş olan; kendisi de kurumsallaşan kurumsal eleştiri 3. Dalga olarak adlandırılıyor.

Türkiye'de kurumsal eleştiri pratiklerinin, hatta batı temelli modern(belki de Postmodern) eleştirel anlayışın oluşmaya başlaması 90'lı yılların sonuna doğru olduğu için kurumsal eleştirinin, ve yükselen yeni eleştirel kültürün özel sektöre ait sanat kurumlarıyla karşı karşıya kalması da kaçınılmaz olmuştur. 1990'lı yıllarda tam anlamıyla kurumsallaşmamış ve sermayeyle bağı tam olarak kurulmamış olan Türk çağdaş sanatı, 2000'li yıllarla beraber artık ayırt edilebilir bir şekilde sermayeyle bağlarını kuvvetlendirmeye başlamaktadır. "*Şimdilerde mesleklerinde yol almış olan*

---

<sup>337</sup> Ali Artun, *a.g.m.*, 2006, s.73-90

*ve sanat sahnesine yeni çıkan genç kuşak sanatçılar simgesel sermayenin yükselme ortamında işe başladılar; haritalarını daha baştan bu çerçevede çizmek zorundalar. Kurumlarla ilişki kurabilenlerin önü açılıyor. Kurumlarla henüz ilişki kuramayanlar gruplaşarak/kolektifleşerek kentin heterojen dokusu içinde kendilerine yer açarak görünür olmaya çalışıyor.”<sup>338</sup>*

Bu yeni kurumsal yapı ve iletişim içerisinde sanatçının sermaye ve güç odaklarıyla uzlaşması ve ortaklık yapmasından başka şansı kalmıyor veya kalmamış gibi görünüyor çünkü her geçen gün bu özel kurumların koleksiyonuna girmek veya bu sergilerde yer almak sanatta başarının en büyük kriteri olarak gösteriliyor. Bizzat bu kurumların kendisinin özel teşvik ve reklamları sayesinde de bu amaca ulaşmakta hiç zorlanılmadığı tahmin edilebilir. Bu durumun zaten eskiden beri böyle olduğu, sanatın bir şekilde burjuvazi ve elit sınıfından tarih boyunca yönlendirildiği düşünülebilir; ancak bu durum tam da bu durumu ve daha sonrasında bu durumu yaratan sistem ve güç odaklarını eleştiren bir sanat anlayışını da kapsamaya başladığında ortaya çıkan kültürel özelleştirme ve politik yönlendirme tehlikeli bir hal alıyor. Kısaca Beral Madra'nın da dediği gibi popüler sanat türleri bu tür işbirliklerini kaldırır, ama kaynağı eleştiri ve irdelemeye dayanan bir sanat üretimi için tehlikeli bir yol bu.<sup>339</sup>

Aslında Modernizm'in başlamasıyla beraber burjuvaziyi, popüler kültürü ve beğeniyi aşağılayarak özerklik ilan eden sanat uzun bir süre belli ideoloji ve düşüncelerden kendini yalıtarak o zamanlar için yine başka bir avangard sayılan bir – anti hareketi olarak uzun süre devam etmiş ve ideolojilerden ve insan üzerindeki denetimlerinden bıkkın bir çağda “sanat sanat içindir” argümanını öne sürmüştür. Ancak savaş sonrası çağdaş sanatı yönlendiren Amerika'nın bu durumu tamamen kendi tekeline alarak bir depolitizasyon hareketine dönüştürmesi de iktidar ve güç odaklarının sanattaki yönlendirmeleri açısından çok sağlam bir örnek olarak karşımıza çıkar. “Savaş sırasında radikal solun Marksizm'den kopmasıyla başlayan süreç, seçenekler netleştğinde tam bir depolitizasyona dönüşür. Yalnızca iki seçenek söz konusudur: Truman Amerika'sı ya da Sovyetler Birliği. Dwight McDonald, radikal solun umutsuz durumunu mükemmel özetler: “Pratik yönetim bağlamında

<sup>338</sup> Beral Madra, *Sanatçının sermayeyle imtihanı*, 27.10 2006-  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=202711> 10.09.2011

<sup>339</sup> Madra, a.g.m. 2006

*bize sürekli olarak olanaksız seçenekler sunan bir çağda yaşıyoruz.. Artık bireyin dünya politikasıyla ilişki kurması olanaksız.. Artık insanın içgörüsü ne kadar keskinleşirse o kadar duyarsızlaşıyor*<sup>340</sup> Yani Amerika'nın savaş sonrası çağdaş sanattaki hegemonyası ve bunu dünyaya empoze etme fikri güzel bir sunuşla süslenir: Amerikan rüyası. Bu yeni modelde modernizmin sanatta özerklik anlayışından da yararlanarak iyice apolitik bir sanat anlayışını öne sürerek tam da bu dönemde Rothko ve Pollock gibi sanatçıların işlerini yücelterek soyut ekspresyonizm gibi bir akımı destekler.

Bu yöntem tarihin daha önceden çok iyi bildiği, devlete ait resmi sanat ideolojileriyle örtüşmektedir, Alman nasyonalizmi dönemi sanatı ve Sovyet Toplumcu Gerçekçiliği gibi soyut ekspresyonizm ve benzeri sanat anlayışları da savaş sonrası Amerikan resmi sanat ideolojisi gibi görülebilir. Yalnızca bir farkla: buradaki ideoloji, ideolojisizliğin kendisidir. 1940'lı yıllarda apolitizmi ve ona bağlı bir sanat anlayışını destekleyenlerin bugün tam tersi bir durumu destekleyip sponsor olmaları da başka bir bulgudur.

1940'lı yıllarda olduğu gibi iktidar, sermaye ya da güç odaklarının resmi sanat akımları yaratarak eleştiriyi kontrol altına alması; bilgi akışının saniyelerle ölçüldüğü günümüzde çok daha zor, bunun yerine sermayenin gücünü kullanarak eleştiriyi de kurumsallaştırarak yönlendirmesi çok daha başarılı sonuçlar vermekte. Bu şekilde hem popülerleşen bir olguyu kullanarak imaj düzeltme ve reklam aracı olarak eleştirel sanatı kullanmakta hem de eleştirinin kendi varlıklarına karşı olan tehditlerini kısıtlayabilmekteler. Hans Haacke'nin işleri bile bugün sermaye tarafından satın alınarak işlevsizleştirilmekte. Burada 20 sene önce yapılmış işlerin bugün özel sektör veya onlara ait sanat kurumları tarafından satın alınarak işlevsizleştirilmesinden bahsediyoruz. Türkiye'deki durumsa çok daha farklı. Bugün politik sanat ve kurumsal eleştirinin çoğu direkt kurumun kendisi tarafından teşvik ediliyor ve kurum denetiminde üretiliyor.

---

<sup>340</sup> Lev Kreft-Ali Artun, *Sanat/Siyaset: kültür çağında sanat ve kültürel politika*, İletişim, İstanbul, 2008, s.241



**Resim 130:** Hans Haacke- Mobil Observations, 1982

Özel sektöre ait sanat kurumlarının giderek artması şaşırtıcı değil, ama buna karşı yine de sanatçı inisiyatifleri ve bağımsız işler üretebilen gruplar da hala var. (Bütün bunların Amerika ve Avrupa'dakinin aksine çok kısa bir zaman dilimi içerisinde olması, hem küreselleşmenin hem de kültür özelleştirmelerinin bir sonucu olarak bakılabilir.) Hans Haacke'nin Mobil Petrol şirketinin bir yandan ırkçı hükümetleri finanse ederken diğer yandan sanat kurumları altında sanatsever kimliğini öne sürmesindeki çelişkiyi; şirketin uluslararası faaliyetlerini gösteren belgeler ve kendi reklamlarıyla beraber kullanarak yaptığı iş dizisi "Mobil Observations"; Haacke'nin yıllarca topladığı dokümanlardan oluşuyordu.



**Resim 131:** Hans Haacke-Mobil Observations,1982

Bu tür bir sanat anlayışının bile sermaye ve özel sektöre ait kurumların denetimine girmesinin nedenlerinden biri de zaten tarzın kendisi. Bu tür sanat-eylemlere karşı burjuvazi savunmaya geçmektense, onu kendi tekeline almanın hem kârlı hem de güvenli olduğunu fark etmesi çok uzun sürmedi.

Haacke'nin 1971 yılında Guggenheim Müzesinde gerçekleştirdiği; kenar mahallelerde oturan, halkın yoksul kesiminin mülklerinin sahibi olan şirketlerin sömürsünü belgelediği sergisini “siyasi” bularak iptal eden müze yöneticilerinin şirketlerle olan bağlarını ortaya çıkararak belgeler halinde sunduğu bir diğer sergiyle adı ilk defa anılan “kurum eleştirisi” bugün aynı tavrı bağımsız sanatçı inisiyatifleriyle devam ettirse de, eleştiriye kurumun sahiplenmesi veya sanat kurumlarının yöneticilerinin şirketlerle bağlantıları, hatta sanat kurumu yöneticisinin bizzat şirketin de yöneticisi olması artık “normal” karşılanan bir durum olarak karşımıza çıkıyor. Kısaca sermaye kendisini eleştiren şeyden korkmak bir yana, onu sahiplenip evcilleştirmenin karlı bir iş olduğunu anlayarak şimdiye kadar ortaya çıkan hemen her karşı-sanat hareketine yaptığının aynısını yapıyor. Haacke'nin kendisinin bile Beyaz Küp'e dönüşünü örnek olarak kabul edebiliriz.

1950'li yıllara kadar Türkiye'de sanat bir ulus inşası ve devlet ideolojisini yayma aracı olarak kullanılırken 1950 sonrası 80'li yılların ortalarına kadar ciddi bir

destek kesintisine uğramıştır. 80 sonrasında ise 90'lı yıllarda kısa bir süre çoğu bazı sergilerle bir anlamda özerklik kazanabildiyse de, sermayenin hızlı bir şekilde kültürü yönlendirme girişimleri sayesinde 2000'li yıllarda kurumsal denetimle karşı karşıya kalmıştır. Devletin 50'li yıllar sonrasında sanattan elini çekmesi bu zaman dilimi arasında politik meselelerin ağır basması ve askeri müdahaleler gibi zorunlu kesintilere bağlanabilse de ülkenin en siyasi olayları yaşadığı dönemde plastik sanatlarda “politika”dan uzaklaşması (ya da uzaklaştırılması) örneği batıdaki durumun tam tersidir. O dönemler ülkedeki baskı ortamının başlıca sebep olmasının yanı sıra toplum olarak yüksek veya popüler kültürümüzün görselliğe büyük ölçüde dayalı olmaması, görsel iletişime ve hatta propagandaya yüzyıllar önce başlamış olan Avrupa ve bu mirası iyi kullanan Amerika'dan farklı bir tablonun ortaya çıkması kaçınılmaz olmaktadır. Devletin müze ve sanat kurumlarına yönelik tavrı sadece ekonomik değil aynı zamanda ideolojiktir de. Tarihinin görselleştirilmesi ve arşivlenmesinden sürekli sakınan ve bunu bu topraklarda yüzyıllardır yapan siyasi iktidarlar tarafından toplumun bellek ve hafızası bilinçli olarak kesintiye uğratılmıştır. Kitapların toplatılıp yakıldığı tarihlerde ülkedeki mevcut politikayı, iktidarı veya güç odaklarını eleştirebilecek bir görsel sanat anlayışından bahsetmek mümkün değildir, olsa bile bu eserlerin arşivlenmeyeceği, özel veya devlete ait bir sanat kurumu tarafından sahiplenilmeyeceği veya üretilmeye teşvik edilmeyeceği açıktır.

Türkiye’de özellikle son yıllarda artan özel sermayeye ait sanat kurumları, kendilerini eleştirel ve politik sanat üzerinden konumlandırmaktadır. Şirketlerin kendi sanat kurumlarını açmalarının yanı sıra büyük ölçekli sanat organizasyonlarına da sponsor olmaları aynı süreçte görülmeye başlanmıştır. Güncel sanatın yenilikçi, radikal yapısı ve bir anlamda izleyicisinde oluşturduğu algı ve anlam biçimi şirketlerin sponsorluğu için birer fırsattır. Sibel Yardımcı bu durumu şöyle özetler: *“Aslında şirketleşmiş sermayenin, özellikle büyük sermaye gruplarının sponsorluktan beklediği, somut finansal bir kazançtan çok, kentin sembolik ekonomisi içindeki yerlerini pekiştirmektir. Modern paradigma içinde avangard sanatın yenilikle özdeşleştirilmesi, iş dünyasına, kendini sanata destek veren, liberal ve ilerici bir güç olarak temsil etme olanağını tanır. İş dünyası, "yenilik" kavramını kendine mal edip sermaye dili içinde yeniden tanımlayarak, sanata müdahalesinin önemli ve meşru bir*



*dava olarak sunar (...)*Bu anlamda sanat mekanları, kültürel sermayenin, siyasi ve ekonomik çıkarlarının hizmete sunulmasıyla simgesel sermayeye tahvil edildiği alanlardır.”<sup>341</sup> Şirket yöneticilerinin ve siyasetçilerin bir araya gelebildiği, ama siyaset dışı bir alan olarak değerlendirilen sanat mekanları bu şekilde bir anlamda politikacılar ve şirket sahiplerinin kamusal alanları gibidir.

### 3.1.1.Arter 1. Ve 2. Sergi: Eleştiriye Kurumsal Yaklaşımlar

*“Şirketler, müzelerden ve sanat dünyasının beğeni yargıçlarından onay almaları sayesinde, varlıklarının hem doğal hem de meşru kabul edildiği çağdaş sanat alanına girmenin çok daha kolay olduğunu gördüler.” Chin-tao Wu*

Bir Vehbi Koç Vakfı projesi olan ve “Sanat İçin Alan” sloganıyla hareket eden Arter ilk sergisini Starter adıyla 8 Mayıs 2010 yılında açmıştı. Küratörlüğünü René Block’un üstlendiği sergide, Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu’nda işleri bulunan 87 sanatçının 160’tan fazla işi sergilendi. Aralarında Joseph Beuys, John Cage, Nam June Paik, Wolf Vostell, Olaf Metzger gibi dünya çapında büyük ün sahibi fluxus sanatçıların eserlerinin de bulunduğu sergiye Türkiye’den Nevin Aladağ, Halil Altındere, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Ahmet Ögüt, Bülent Şangar, Cengiz Tekin, Erkan özgen gibi aralarında “politik” tavırları ve eserleriyle tanınan sanatçıların da işlerine yer verilmişti. Serideki eserlerin üretim tarihlerinin 60-2000’li yıllar arasında olması izleyiciye aslında geçmiş ve bugünkü sanat anlayışı arasında sadece biçimsel olarak değil aynı zamanda doğu-batı ve ideolojik farklılıklar arasında da mukayese yapma şansı tanıyordu. Sergideki 2000 sonrası üretilen eserlerde Türk sanatçılara baktığımızda çoğunluğunun belli bir eleştirel tutum içerisinde olduğunu ve eserlerin politik bir içeriğe de sahip olduğunu görebiliyoruz.

---

<sup>341</sup> Yardımcı, a.g.e., s.102



**Resim 132:** Halil Altındere-Göç. (Video) 2008

Altındere'nin "Mirage"(Göç) 2008 adlı çalışması, dünyanın içinde bulunduğu su krizine göndermeler yaparken aynı zamanda yakın zamanda sular altında kalacak olan Hasankeyf'in kıyısında neredeyse bir çöl görüntüsü içinde sıçramalarla konular değişse de, Altındere'nin ilgisini cezbeden şeyler sabit kalır. (...) Allah'a yakın olmak için römork kepçesine çıkmak gerekir, su isteyince başından aşağıya Evian dökülür, dere kenarında boğulmaktan kurtulan kadın Meryem'in kaderini paylaşır.(...) Bu film sadece su ve susuzlukla değil, yerel ile küresel, norm ile anormal, inanç ile gerçeklik arasındaki sınırların geçişliliği ile de ilgilenir."<sup>342</sup>

Eserin dev ekranda sergi alanındaki ses düzeneğiyle beraber izlendiğinde biçimsel açıdan oldukça etkileyici olduğunu da söylemek gerekiyor, yer yer üstten Jimmy Jib ile yapılan çekimler de izleyiciye tanrı'nın bakış açısını ve gözlerini verdiği hissine kapılmamızı sağlıyordu.

<sup>342</sup> Arter-Starter sergi kataloğu, ortak metin, Ofset Yapımevi, Bursa, 2010, s.206,



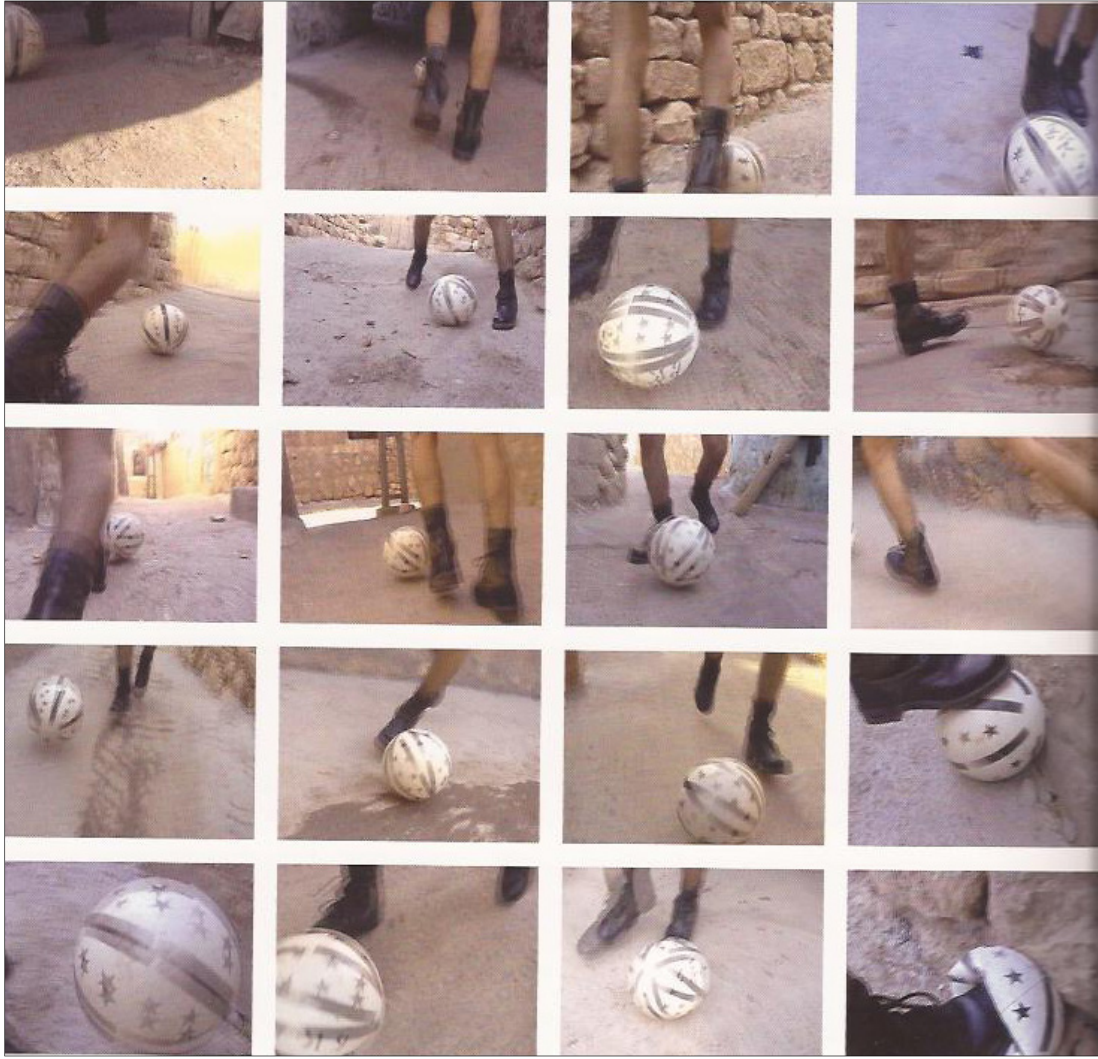
**Resim 133:** Aydan Murtezaoğlu-İsimsiz. 4'lü fotoğraf dizisi. 2001

Aydan Murtezaoğlu İsimsiz(Ramiz Gökçe'den sonra) adlı eseri için şunları söylüyor:

“Hak ve özgürlüklerin askıya alındığı ya da belirli imtiyazlarla paylaşıldığı yerde; temsil ve mesafe, itaat ve sadakat üzerinden test ediliyor. Böyle bir varoluş sürecinde ödev bilincini; özel alanda ailenin, kamusal alanda resmi söylemin belirleyeceğini; kurumsallaşmış zihniyet kalıplarındaki zihinsel boşluklarda, çocuk-kadın-hayvan oluşla, kadınlık eğretilmeleriyle, kadın-adam halleriyle düşündüm daha çok.”<sup>343</sup>

Sergide görsel açıdan en ilginç işlerden biri olan Murtezaoğlu'nun İsimsiz adlı eseri eleştirel yaklaşımının yanı sıra içerisinde barındırdığı grotesk durum ve biçimlerle, bahsettiği kavramlarla adeta dalga geçiyor.

<sup>343</sup> Arter-Starter sergi kataloğu, Aydan Murtezaoğlu s.246,



**Resim 134:** Erkan Özgen-Kayıp Beden (Video) 2005

Yapıtlarında iktidarın baskıcı doğasını, milliyetçilik, ulus-devlet ve kimlik meselelerini, Diyarbakır'ın gündelik gerçeklikleri üzerinden seçtiği konularla gündeme getiren Erkan Özgen'in "Kayıp Beden"(2005) isimli çalışması, iktidarın sahalardan daracık sokaklara taşıp, bu uzamlarda top koşturduğu, tribünlerden evlere geçerek, oturma odalarını işgal edip boy gösterdiği bir zamanda çekilmiştir. Kayıp çıplak bir beden , postallarını giymiş, ayağında sektirdiği topla, uzun ve dolambaçlı bir yolculukla ülkeyi baştan başa dolaşp, histeriye yakalanmış bir ruh haliyle huzur ve mutluluk bulmaya çalışmakta.<sup>344</sup>

<sup>344</sup> Arter-Starter sergi kataloğu, Serdar Öcal, s.249





**Resim 135:** Cengiz Tekin, Free Kick(Serbest Vuruş) Çoklu fotoğraf serisi. 2005

Starter'ın koleksiyonda yer verdiği bir diğer Türk sanatçı olan Cengiz Tekin çalışmalarında genellikle Türk toplumunda tabu olarak kabul edilen; din, aile, gelenekler, töreler gibi konuları güncel ve politik olgularla ilişkilendirmesi üzerine kurulu. Fotoğraflarla yaptığı çalışmalarda normalde bir arada olamayacak veya olmaması gereken durumları kurgulayan Tekin; mizahi göndermelerle eleştirel yaklaşımı birleştiren kendine has bir üsluba sahip.

Serginin en bilindik işi olan Michael Sailstrofer'ın "T 72" adlı çalışması sadece serginin vitrinini oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda sergilendiği dönem açısından da farklı yönlerden eleştirilere maruz kalmıştı. Sergiyle ilgili yapılan haberlerin neredeyse hepsinde fotoğrafı kullanılan ve serginin medyadaki en bilinen objesi haline gelen bu eserden; Cumhuriyet gazetesi yazarı Emin Çetin Girgin, "rter Sanat ya da Gelenekten Çağdaşa veya İstanbul Bieanalı, farketmez ; moda söylem hep aynı: Demokratikleşme. Ama bu ciddi iştir; René Block'u aşar" diyerek başladığı; sergiyi ve küratörü René Block'u eleştirdiği kendi bloğundaki 22 Mayıs 2010 tarihli yazısında şöyle bahsediyor:

“Kapaktan koyduğu konu itibariyle mesaj bellidir. Türkiye'deki demokrasi adına şişme tanktan medet uman René Block ve şürekası, o tankın patentini elinde tutan Alman emperyalizminin propaganda bürosuna derdini anlatsın. Şayet güzel bir şeyler yapmak istiyorsa, aç gözlü kapitalizmin, ekmeğini yediği muzaffer mağrurun kirlettiği yeryüzünün, tüm canlı dünyaya verdiği zararların hesabını, neferi olduğu yeryüzünün efendilerinden sorsun..”<sup>345</sup>

Serginin düzenlendiği günlerde ve daha öncesinde de mevcut iktidar partisi ve Türk Silahlı Kuvvetleri arasında gerginlik vardı. “Kemalizm”, “Ulusalcılık” gibi kavram ve ideolojiler sıkça medyada ve her çeşit sosyal ağda dillendiriliyor, toplumdaki bu konudaki kutuplaşma giderek artıyordu.



**Resim 136:** Michael Sailstorfer, T 72, (2007) Şişirilebilir model tank.

Bir diğer yandan Bianet yazarı Semra Pelek yazısında:

“Yeni sergi alanı Arter’in ilk sergisi Starter’ın sanatçıları soruyor: Bütün tanklar şişirilebilir ve havası indirilebilir olsa?” diye bahsediyor ve yazıyı Christiansen ve Sailstorfer’in işlerini birleştirerek şu şekilde tamamlıyordu:

<sup>345</sup> Emin Çetin Girgin, <http://emincetingirgin.blogspot.com/2010/05/arter-sanat-mekan-ya-da-gelenekden.html> 20.08.2011



“Hening Christiansen'in "Die Freiheit ist um die Ecke" (Özgürlük Köşeyi Dönünce) yazan yeşil neon ışıklı tabelasının yön oku, T 72 tankını işaret ediyor.

Christiansen'in başka bir işi var bir üst katta; sergideki gezi sonunda sorulabilecek "Nedir serginin mesajı?" sorusuna tek cümleyle yanıt veriyor: "Freedom is Social" (Özgürlük Toplumsaldır)"<sup>346</sup>

Starter sergisi kataloğunda Rene Block Vehbi Koç Vakfı için sanat eseri alımlarının yine küratörlüğünü Rene Block'un üstlendiği, 2007 Venedik Bienali'nin İskandinav Ülkeleri Pavilyonundan olduğunu söylüyor. Block'un İstanbul'da çağdaş sanatın 1990-2010 arasındaki işletme sürecinde kritik bir role ve otoriteye sahip olduğunu söyleyen Nevin Aslı Can e-skop dergideki inceleme yazısında şu tespitlere yer veriyor: "Block, söz konusu röportajda Vakfın bir kültürel aktör olarak konumunu koleksiyonuyla belirlediğini söyler. Bu René Block'un otoritesi için oldukça önemlidir, çünkü bu sefer arkasına önemli bir kurum almıştır ve dilini/otoritesini/iktidarını oluştururken bu kurumun ekonomik ve tarihsel gücünden destek almaktadır. Yine aynı röportajında "akışkan müze" hayalinden söz eden Block, Fluxus'a gönderme yapar. Böylece tüm parçaları birbiriyle birleştirir, dil örüntüsünü dışarıdan sızmalara yer vermeyecek şekilde kapatır."<sup>347</sup> Özellikle 90 sonrası markalaşma ve sanatta pazarlama stratejisinin sadece sanatçılar ve sanat eserleri üzerinden değil aynı zamanda; hatta belki de daha çok küratör ve galericiler üzerinden de kurgulandığını göz önüne alırsak Block'un kendine ait bir dil geliştirme ve küratöryel pratikleri üzerinden otorite konumuna gelmesi ve Türkiye'de çağdaş sanatı kendine göre tanımlayıp "yönlendirilmiş" bir yakın sanat tarihi oluşturması gibi bir durum ortaya çıkıyor. Martin Glaser'ın Starter sergisi için söylediği "Sanatçıların toplumsal eleştiri olarak görülebilecek siyasi bir tutum takındıkları gözlemlenebiliyor" cümlesine "...ve tabii burjuva toplumuna ironi ve alayın buz gibi ısırganı yönelten çalışmaları da unutmamak gerek"<sup>348</sup> diyerek Carles Santos ve Julius Koller'in, üst orta sınıf evlerinde bir statü sembolü olarak görülen piyanoya

---

<sup>346</sup> Semra Pelek, Beyoğlu'ndaki Şişme Tank ve Tutsak Yumurtalar,

<http://bianet.org/bianet/bianet/122713-beyoglu-ndaki-sisme-tank-ve-tutsak-yumurtalar> 21.08.2011

<sup>347</sup> Nevin Aslı Can, *Rene Block ve 1990 sonrası Türkiye çağdaş sanat ortamında otorite ve dil kurguları*. Skop dergi, <http://www.e-skop.com/skopdergi/ren%C3%A9-block-ve-1990-sonrasi-turkiye-cagdas-sanat-ortaminda-otorite-ve-dil-kurgulari/414> 18.08.2011

<sup>348</sup> Arter, Starter sergi Kataloğu. s.38

yönelik tutumlarını örnek gösteriyor. Peki ya bunların bir şirkete ait sanat kurumunda sergilenmesindeki ironi? Fluxus'un bütün sanatı ve hatta dünyayı burjuva yaşamından arındırma söylemlerinin, şirketlere ait özel sanat kurumlarının sahiplenmesi, içi boşaltılan ideolojik politik söylemlerin karşı oldukları sistemin ta kendisi tarafından kullanılarak kurumun imaj politikalarına hizmet etmesindeki ironi?

Arter'de açılan İkinci Sergi'de ise seçilen sanatçılardan belli bir konsept doğrultusunda eser üretmeleri istenmişti. Küratörlüğünü Emre Baykal'ın üstlendiği sergide Halil Altındere, Burak Arıkan, Volkan Aslan, Vahap Avşar, Banu Cennetoğlu – Yasemin Özcan Kaya, Ayşe Erkmen, Hafriyat (Murat Akagündüz, Antonio Cosentino, extramücadele, İnci Furni, Mustafa Pancar), Ali Kazma, Aydan Murtezaoğlu – Bülent Şangar, Ahmet Öğüt, İz Öztat, Cengiz Tekin ve Canan Tolon'dan oluşan ekibin tamamı Türk sanatçılardan seçilmişti. Starter sergisinden daha eleştirel bir odağa sahip olan bu İkinci Sergi'nin kavramsal çerçevesi ise "kurumsal eleştiri" olarak belirlenmiş ve sanatçılardan bu yönde iş üretmeleri istenmişti.



**Resim 137:** Ahmet Öğüt - Kara Elmas, 2010

Serginin konseptinin belli olmasıyla beraber ilk sergideki gibi farklı eleştirilere maruz kalması kaçınılmazdı çünkü daha kendisi yeni olan bir kurumun “kurumsal eleştiri” konseptli bir sergi düzenlemesi bazı eleştirmenlerce yanlış veya samimiyetsiz olarak nitelendirilmişti. “Eleştirel dilin oluşması/kurulması için, Arter gibi yeni olmak, yeni kurulmak, yani sıfır noktası yetmiyor. Eleştiri üretimi, sürekliliği olan bir pratiğe dayalı olmayı talep ediyor. Hem bugünden bahsedecek, hem geçmişi bilecek hem de yarına bakacak.”<sup>349</sup> 2000’li yıllarda kurumsal eleştirinin, sanat kurumları tarafından benimsenmesi ve kurumların bizzat kendisinin kurumsal eleştiriye başlatması kafa karıştırıcı olduğu kadar tehlikeli bir durumda aynı zamanda. Vietnam konulu bir savaş filminde Hollywood’un Amerika’yı eleştirmesi gibi bir durum bu.



**Resim 138:** Ali Kazma - O.K. Çok kanallı video yerleştirmesi, 2010

<sup>349</sup> Adnan Yıldız, <http://bianet.org/bianet/bianet/127140-arterde-ismiyle-musemma-ikinci-sergi> 22.08.2011

Sergide O.K. adlı bir işi bulunan Ali Kazma bu durumu şöyle yorumluyor:“İşte bu durum, kurumsal eleştirinin artık ne kadar ana akım olduğunu da gösteriyor. Yani kurumu eleştirmenin de esasında çok tehditkâr bir yanı kalmadığını gösteriyor(...) Türkiye’de sermayenin oluşturduğu kurumların dışında bir şey olmaması sorun.”<sup>350</sup> Türkiye’deki kurumsal pratiklere gönderme yapan sergide daha çok politik ve eleştirel eserleriyle bilinen isimler öne çıkıyor.

Genel olarak hareket, iş, emek, çalışma gibi konular üzerinde eserler üreten Ali Kazma’nın kurumsal eleştiri üzerine ürettiği O.K. adlı iş bir noter memurunun resmi evraklara damga vurması sürecini yedi ayrı ekranda izleyiciye gösteriyor. Bürokrasinin ve iktidarın istediklerini “onay”layan devlet memuru, evrakları ve damgasıyla kurumun kendisini temsil ediyor videoda.

Daha yeni açılan bir kurumun “kurumsal eleştiri” yapmasına karşı tepkilerden ayrı olarak büyük sermayelerin buna sponsor olması ise ayrı bir kafa karışıklığına ve tepkilere yol açtı. Sermayenin kendilerini eleştirebilen bir sanat tutumuna sponsor olması akıllara “şirketler eleştiriye kendi tekellerine alarak istediği gibi ve istediği kadar göstererek mi yönlendiriyorlar?” gibi soruları getirebiliyor. Çünkü sermayenin açtığı kurumların kitlelere ulaşması, ellerinde bulunan yayın organları ve her türlü güçle çok daha kolay ve küçümsenemeyecek bir durum. İstiklal caddesinin en işlek yerine, herkesin görebileceği bir yere bir sanat kurumu açmak bile başlı başına çok büyük bir para kaynağını gerektirdiği gibi, bağımsız kurumların bunu yapması neredeyse imkansız olarak gözüküyor. Haliyle bu sanat kurumlarındaki sanat eserleri de aşırı ve radikal söylemlere yönelik olmayan; kimilerine göre dozu azaltılmış eleştirel yaklaşımlar olarak nitelendirilebiliyorlar.

Sergideki dikkat çekici isimlerden biri olan Volkan Aslan; “Herhangi bir gün” ve Geri dönüşüm” adlı iki işiyle kurumsal eleştiriye insan ve kamusal alan üzerinden yapıyordu. Herhangi bir gün’de müzelerin, galerilerin ya da vakıf alanlarının, aslında kamusal olarak adlandırdığımız alanların ne kadar kamusal olduğunu sorgulayan sanatçı, bu işi için bir casting firmasıyla çalıştığını söylüyor.

---

<sup>350</sup> Arter, İkinci Sergi Kitap 2/2, İstanbul, 2011, s.49



**Resim 139:** Volkan Aslan – Herhangi bir gün, Fotoğraf, 2010

Aslan'ın sergideki diğer işi olan “Geri dönüşüm”; sınıf, markalaşma, ayrımcılık ve burjuvazi gibi olgular üzerinden yapılan bir eleştirel durum ortaya koyuyor. Sahte bir Louis Vuitton kaplamasından yapılmış bir kağıt toplama arabası olan “Geri dönüşüm hakkındaysa Aslan şöyle bahsediyor:

“Sokakta çalışan sınıf, sokak işçileri üzerine yapılan bir araştırmada, bu işçilerin "Nişantaşı'nda gezerken insanlar bize kapkaççı gözüyle bakıyor" dedikleri yazıyordu. Ben de bu konuyla ilgili olarak birkaç kağıt toplayıcısıyla konuştum. Ondan sonra şöyle düşündüm: Bir kağıt toplayıcısı ya güzel giyinip, çok şık bir şekilde gezecek, ya da arabasını düzeltecek. Louis Vuitton marka yapacak, değerli taşlarla süsleyecek.”<sup>351</sup>

<sup>351</sup> Arter, İkinci Sergi Kitap 2/2, YKY, İstanbul, 2010, s.226





**Resim 140:** Volkan Aslan – Geri dönüşüm, Çelik ve sahte deriden yapılmış kağıt toplama arabası. 2010

Sanat eserlerine sadece sahip olmanın herhangi bir kültürel duyarlılık göstergesi olmayacağını bilincinde olan şirketler artık “bilinçli, aydın” bir şirket imajını oluşturmak için sanat danışmanlarına veya küratörlere ihtiyaç duyuyorlar. Yeni nesil büyük şirketlerin üst düzey yöneticileri artık her ne kadar sanat alanında kendilerine geliştirip, eğitim görmüş olsalar bile bu derece kârlı bir yatırımı kendi



sergilerinde küratörlük yapacak profesyonel danışmanlara bırakmayı tercih ediyorlar. Bunun yanı sıra eskiden kurum ve şirketler için sadece kültürel duyarlılık açısından bir görev üstlenen sanat, günümüzdeki koşulların değişmesiyle “sosyal duyarlılık” imajı için şirketlere yardımcı olabilmektedir. Güncel sanatın politik ve sosyal yönü dolayısıyla tercih edilmesi de bu nedenler arasında sayılabilir. Bir diğer neden de politik, güncel sanatın günümüz koşullarında özellikle profesyonel sanat çevrelerinde gittikçe bir “prestij” malzemesi haline gelmesi olabilir. Bu profesyonel danışmanlardan faydalanan şirketler meşru görünme çabalarının sanat piyasasında “otorite” veya sözü geçen ya da Chin-tao Wu’nun deyiimiyle beğeni yargıçlarının onayını alarak sanat içerisinde meşrulaşıp kolayca kabul görebiliyorlar.”Sanatçıların özgeçmişlerinde şirket koleksiyonlarında yer alan eserlerine de mutlaka yer vermeleri bu meşruluğun kanıtı; öyle görünüyor ki, önemli bir şirketin koleksiyonuna girmek bir kamu sanat müzesinde sergilenmek kadar saygın bir iş<sup>352</sup> hatta artık çok daha saygın olduğunu söyleyebiliriz. Şirketlerin üst düzey yöneticileri ve büyük sermaye sahiplerinin milyar dolarlarla oynayan bu korporasyonların sanatla bu derece ilgilenmeleri, ona yatırım yapmaları, eser toplamaları ilk başta şaşırtıcı gelebilir, ama bunu kapitalizm geliştikçe, yüksek kültürün toplumda nasıl işlev gördüğü bağlamında değerlendirecek, hem bu yatırımın amacı hem de üst düzey bir yöneticinin kişisel anlamda da sanatla neden bu kadar ilgili olduğunu daha iyi anlarız. “Paul DiMaggio'nun tanımıyla "sınıf ile kültür arasındaki ittifak"<sup>353</sup> kuşkusuz sürüyor; bu örtüşmede bir tek değişiklik var: Geride bıraktığımız yaklaşık yirmi-yirmi beş yılda, özellikle 1980'lerde, giderek iş çevreleri ile kültür arasında bir ittifak söz konusu olmaya başladı; bu süreçte şirketlerin harcama gücü, yüksek kültürün öncü hamileri olan üst sınıf mensuplarının servetinin yerini aldı.”<sup>354</sup> Bu genel müdürler ve yönetim kurulu başkanları, bireysel düzeyde şirketlerinin koleksiyonlarını yönetirken, sanata ciddi yatırımlar yapan bir şirketin başında olmanın getirdiği bir sosyal statü ve değer de kazanırlar yani, Pierre Bourdieu'nün "kültürel sermaye" olarak adlandırdığı şey. *Distinction* adlı kitabında bu kavramı derinlemesine geliştiren Bourdieu'ye göre, kültürel sermaye ekonomik zenginlikle serbestçe değiştirilebilir; ayrıca kültürel

---

<sup>352</sup> Wu, a.g.e., s400

<sup>353</sup> Paul Dimaggio, **Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston, Media, Culture, And Society**, 4. Cilt, 1982, s.33-50, akt. Wu, a.g.e. s.377

<sup>354</sup> Wu, a.g.e., s400

sermaye birikimi, özellikle hâkim sınıfın konumunun yeniden üretilmesine ve güçlendirilmesine hizmet eder. Sanatla hegemonik bir ideoloji biçimi olarak ilgilenen Bourdieu, sanatın kuşaktan kuşağa iletilerek, hakim sınıfın egemen konumunun korunmasından ve yeniden üretilmesine hizmet ettiğinden bahseder.<sup>355</sup> Aile kapitalizminin ve kurumsal kapitalizmin bir arada yaşadığı çağdaş himaye sisteminde konumlar böylelikle korunurken, sanat aynı zamanda bu alanda diğer rakiplere bir meydan okuma aracına da dönüşür. Günümüzde bütün büyük şirketlerin bu alanda nasıl birbirleriyle yarıştıkları ve kültür endüstrisini paylaştıkları çok daha kolay biçimde izlenebilir durumdadır. “Bir şirketin sanat koleksiyonu ile şirket arasında, koleksiyon ile şirketin yönetim kurulu başkanı arasındaki paralel ilişki şunu gösterir: Şirket koleksiyonu oluşturmak, yönetim kurulu başkanının kişisel heveslerini tatmin etmesinin çok daha ötesine geçen bir etkinliktir, çünkü ortaya konan şey aynı zamanda sosyal bir iddia, kamu tarafından görülecek ve kamuoyunun önünde sergilenecek bir tavidir. Şirketteki konumlarının kendilerine sağladığı kültürel avantaj, bir şirketten diğerine geçen bu hareketli ve güçlü yöneticilerin, başına geçtikleri her şirkette sanat eseri toplamaya başlayacağı anlamına gelir.”<sup>356</sup> Küresel sermaye sanatsal etkinlikleri öylesine güçlü bir biçimde yönlendirmekte ve öylesine etkin stratejiler uygulamaktadır ki; en gözde sanat kurumları bile bu manipülasyondan kaçamamaktadır. Bir zamanların asi, sıra dışı yaratıcıları, sisteme meydan okuyan sanatçıların yerini sponsorların güçlerini kendi ismiyle parlatmaya çalışan bir genç sanatçı kuşağı aldı bile. “Kendine genç, yeniliğe açık, havalı bir imaj çizmek isteyen ve özgül bir pazar arayan şirketler açısından aykırı sanatı cazip kılan özelliği tam da yarattığı sansasyondur.”<sup>357</sup> Sansasyonun reklam piyasası için çok önemli olduğunu düşündüğümüzde şirketlerin ve özel sektörün güncel sanat gibi riskli bir alana neden yatırım yaptıklarını daha kolay anlayabiliriz. Günümüzde yapılan siyasi içerikleri ağır basan güncel sanat sergileri başta ulusal ve uluslararası basın ve internette kendine büyük ölçüde yer ediniyor. Bu sosyal ağlar veya medyalarda çıkan haber ve yazıların çoğunun eleştiri olması bile durumu değiştirmiyor. Diğer bir neden de güncel sanatın sosyoloji, siyaset,

<sup>355</sup> Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, çev. Richard Nice (Londra ve Melbourne: Routledge ve Kegan Paul, 1984) s.228 akt. Wu, a.g.e. s. 23

<sup>356</sup> Chin-tao Wu, *Kültürün özelleştirilmesi (1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi)*, İletişim, s.377-80

<sup>357</sup> Rifat Şahiner, *Küresel Ekonomi ve Sanat*, <http://www.rifatsahiner.com/yazilar.html> 9.2.2011 14:25

politika, felsefe ve sanat gibi birden fazla referansa sahip olması ve ulaştığı kitlenin, tartışıldığı alanların çok daha fazla olmasıdır. Eskiden elitist bir tutum içinde olan “klasik” anlamdaki sanat sergilerinin tersine güncel sanatın halka ve kitlelere ulaşma çabası(sadece elit bir zümreye politik bir mesaj vermeye çalışmıyorsa) ve bunda başarılı olması da şirketlerin ve özel sektörün bu alana yatırım yapma çabalarını açıklamaktadır.

Büyük şirketlerin reklam ve pazarlama birimlerinin bunun bilincinde olmadığını düşünmek pek doğru olmayacaktır. ”*Sponsorluk, aynı zamanda, maliyetin açık bir nitelik göstergesi olduğu, çarpıcı ve pahalı işlerin üretimine de yol açar. Bu gösterişçi tüketim, aynı anda hem sanatçıya, hem müzeye hem de sponsora itibar kazandırır.; büyük ölçekli enstalasyon , video ve diğer ileri teknoloji teşhirler için itici güç oluşturur.*”<sup>358</sup> Şirketlerin uluslararası düzeyde kültürel temasa geçme hedefleri düşünüldüğünde ise bu çarpıcılık veya sansasyonelliğin sadece eserlerle kısıtlı kalmadığını, serginin kendisinin, küratörün ağzından çıkan kelimelerin, kavramsal çerçevenin, tartışmaların vb.. bir çok durumun buna yardımcı olduğu görülebilir. 10. Bienalde Hou Hanru’nun malum bildirisi ve 11. Bienalin manifesto niteliğindeki kavramsal çerçevesi bile başlı başına bir sansasyon örneği olmakta ve tartışma alanını eskiden olduğu gibi sadece sanat çevrelerinde değil, aynı zamanda politika, sosyoloji, popüler kültür gibi çok geniş bir alana yaymakta ve daha fazla kişiye ulaşmaktadır.

Bu örnekler bize şunu göstermektedir; kurumsal eleştirinin Türkiye’de öne sürülme biçimi en iyi ihtimalle 80’lerin sonundaki akademizmin tutuculuğuna ve geleneksel anlayışı sürdüren ya da akademik seçkincilik anlayışıyla düzenlenen sergiler ya da kurumlara karşı yapılan diğer sergilerin ilk ciddi kurumsal eleştiri örneklerini söylemek mümkündür. Her ne kadar bu ayrılımların o dönemde bu şekilde adlandırılmadığını bilsek de bunları günümüzde kategorize etmek ancak mümkün oluyor.

Fakat Türkiye’de sanat ortamında “kurumsal eleştiri” pratiğinden pek bahsedilmediğini görmemiz şaşırtıcı değildir, sanat ortamını büyük oranda şirketlere ait “kurum”ların yönlendirdiği yeni düzende adının içinde kurum ve eleştiri sözcüklerinin geçtiği bu kavramın kurumlarca fazla telaffuz edilmemesi eleştirinin

<sup>358</sup> Julian Stallabrass, *Sanat a.ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İletişim, İstanbul, 2009, s.122

odağında kendilerinin olmasına bağlanabilir. Arter’de yapılan “ikinci sergi” bu konudaki istisnai durumlardan biri olduğu gibi, kurum altında kurumsal eleştiri önerisiyle de ayrı bir incelemeyi gerektirmiştir. Türkiye’de kurumsal eleştirinin ortaya çıktığı yılların 90’lı yıllar olması ve kurumsal eleştirinin tamamen temsile yönelik, hatta daha sonraları kurumsallaşmış olarak kendinin de işlevsizleştirildiği yıllarda olması sanat kurumu için olumludur çünkü ciddi anlamda ilk defa “sanat kurumu”nu karşısına alarak ve radikal eleştiriler getirerek ortaya çıkan kurumsal eleştiri günümüzde Türkiye’de tamamen temsili eleştiriye yönelik olduğundan, ilk olarak hedef aldığı şey olan kurumun kendisinden uzaklaşır.

Bugün Türkiye’de özellikle özel şirketlere ait sanat kurumları bu boşluğu iyi kullanmışlardır, hatta kamuya yönelik tavırları ve kampanyaları sayesinde onların da birer “kurum” olduğu algılanamaz boyuta gelmiştir. Şirketlerin özellikle son yıllarda politik ve eleştirel sanata olan ilgisi sadece bir popüleriteden ibaret değil, aynı zamanda şirketlerin kamuya yönelik imajlarının düzeltilmesinde de etkin bir rol oynamaktadır. Bu yüzden Arter, Garanti Platform veya benzeri diğer kurumlardaki kurumsal eleştiriye yaklaşımı adeta bir lütuf gibi kamuya gösterilmektedir. Dolayısıyla kurumlar bu tür sergi tekliflerine açık ve gönüllü haldedir. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi sermaye ona karşı olan şeyi kabullenip içselleştirmenin onunla savaşıp dışlamaktan daha karlı olduğunu çok eskiden beri biliyor ve istisnasız her şeyin metalaştırılabileceğinin tecrübesine sahip. Bu yüzden kaçınılmaz olarak kendilerine karşı üretilecek olan eleştiriye de kendi denetimi altında üretmeleri yani; “eğer bir eleştiri getirilecekse onu da biz getiririz” yaklaşımı görülmektedir.

Eleştiri ama hangi oranda, hangi sınırdadır? Bu soru bugün güncel sanatın yapılma amacının ne olduğuna götürür bizi. Güncel sanatın rahatsız ederek bir şeyleri gösterdiğini, estetik tasvirlerle değil, ideolojik ve eleştirel yöntemlerle bir bilinçlendirme çabası içerisinde olduğunu görebiliyoruz; en azından bütün bu muhalif, politik eserlerin üretilme amacının bu olduğuna inanmak istiyoruz. Güncel sanatın izleyicisini rahatsız ettiği ve düşünmeye ittiği bir gerçek. Peki güncel sanatın bu muhalif ve politik işlerinin hedefindekiler, yani gerçekten rahatsız olması gerekenlerin cephesinde durum nedir? Bugün baktığımızda ortaya çıkan tablo bize şunu gösteriyor: İktidar, sermaye, burjuvazi, somut veya simgesel olarak güncel sanatın hedefindeki hemen her şey; rahatsız olmayı bir kenara bırakalım, güncel sanatı çok sevdiğini bile söyleyebiliriz. Oysaki kolektif bir bilinçlenme için önce

huzuru kaçması gereken şey sistem ve kurumun, burjuvazi ve sermayenin kendisi. Çünkü kolektif bilinçlenmenin önünü tıkayan mekanizmaların kendileri bunlar. Kurumun izin verdiği ölçüde bilinçlenmenin neye ne kadar fayda sağladığı bir muamma. Haacke gibi kuruma doğrudan saldırarak merkezden uzak kalma, dışlanma korkusu olmadan kurumu eleştiren sanatçı sayısının günümüzde ne kadar az olduğu gözlemlenebilir. Bu durum sanatçının kendini bağımsız olarak ifade edecek alanların özellikle Türkiye’de az olması ve sanat kurumları, galeriler veya müzelerin dışında kalan sanatçıların görünmelerinin çok zor olduğu günümüzde, sanatçıyı en baştan kendi kendine bir denetim mekanizmasının içine sokarak radikal söylemlerden uzaklaştırmaktadır. Türkiye’de kamusal alan iktidar odaklarına, özel alanlar da şirketlere aitken sanatçının kendini denetlenmeden ifade edebileceği yer gittikçe kısıtlanmakta ve bağımsız grupların görünümü gittikçe kaybolmaktadır.

Bu yüzden her geçen gün daha fazla sanatçı kurumlarla iş birliği yapma zorunluluğu hissetmektedir. Somut bir kurum baskısı olmadan sanatçının oto-denetim yapması, tam da Foucault’nun iktidar baskıyla değil üretmek işlemektedir sözünü bir kez daha hatırlatır.



**Resim 141:** Halil Altındere – Bir Sanat Tacirinin Portresi, 2010

Arter'deki sergi sonrasında bir de 2010 yılında Contemporary İstanbul'da gördüğümüz bir eser de aslında, oluşturulan kurumsal eleştiri algısının hatta tüm bir yapay eleştiri ve politik söylem altyapısının nasıl şekillendiğini, 2000'lerdeki halini özetler biçimde gösterebiliyor.

Arter'deki İkinci Sergi'ye "Bir Sanat Tacirinin Portresi" isimli çalışmasıyla katılan Halil Altındere, daha sonra aynı mekanda bir söyleşi yaparak, Türkiye'de son yıllarda ivme kazanan sanat piyasasının durumunu, fuar, müzayede, sanatçı, koleksiyoner ilişkileri üzerinden, "kurumsal eleştiri" kavramı ışığında değerlendirmişti. Yaptığı bu çalışmada Altındere, Türkiye'nin en saygın sanat eksperlerinden sayılan galerici Yahşi Baraz'ın kafasına bir Burhan Doğançay tablosu geçirilmiş şekilde videoya kaydetmişti.

Daha önce Alexander Brener'in, Malevich'in bir tablosunun üzerine dolar işareti yapmasının ardından Altındere de aynısını Türkiye'de bir Esat Tekand tablosu üzerine yapmış ve sanatçıyla mahkemelik olmuştu.

Benzer şekilde bu çalışması da daha önce Erwin Wurm'un bir sanat tacirinin kafasına Rönesans tablosu geçirdiği çalışmasının aynısıydı ve sanat dünyasında konuşulan kısmı bu tekrarlar oldu. Oysa Altındere'nin bu çalışması bir tekrar, intihal veya gönderme sorunundan çok daha fazlasını yansıtıyordu. Türkiye'de sanatla eleştirinin, kurumsal eleştirinin geldiği noktayı bize gösteren en iyi örneklerden biriydi belki de.

1998'de Serkan Özkaya ile birlikte AKM'deki bir sergi açılışında Doğançay tablolarını duvardan indirip, canlı çalınan müzik eşliğinde tablolarla vals yaparak sergiyi düzenleyen Yahşi Baraz'ı zor durumda bırakmasının üstünden<sup>359</sup> 12 yıl geçmiş. 98'de izinsiz yapılarak gerçekleştirilen ve sanat piyasasındaki elit kesimi gülünç duruma düşüren bu korsan performans bugün yerini Yahşi Baraz'la danışıklı dövüş halinde, bir stüdyo ortamında çekilmiş olan bu kurgusal işe bırakmış durumda. Üstelik aynı iş 2010 yılındaki Contemporary İstanbul'un da gözde eserlerindendi. Altındere bu eseriyle ilgili şu şekilde bir açıklama yapıyordu:

*"Sanatçılar artık galerilerle değil, müzayede evleriyle hareket etmek istiyor. Burada Doğançay ve Baraz'a karşı bir küçümseme yok. Onları onurlandıran bir*

<sup>359</sup> Arter İkinci Sergi, Nazlı Gürlek – Halil Altındere, s.323



*jest bu bence. Türkiye’de sanatın parayla imtihanına işaret ediyorum...”*<sup>360</sup> Bütün bir sanat ortamının değişimini bir kenara bırakalım sadece bu iki örnek bile 90’lardan bugüne değişen eleştirel yaklaşımı gösteriyor gibi.

Kurumsal mekanizmalarla beraber sanatın işletmeleşmesi arttıkça, bu mekanizmalara adapte olan sanat ortamında eleştiri de giderek anlamsızlaşmakta ve içeriği boşaltılmaktadır. Sanatın işletmeleşme sürecini "*Sanat işletmesinin herhangi bir işletmeden farkı yok aslında. Sadece ürün olarak sanat yapıtları var.*" diyerek bir anlamda özetleyen, İstanbul Modern Müzesi yönetim kurulu başkanı Oya Eczacıbaşı’nın bu sözlerinden yola çıkarak bir performans düzenleyen Kamusal Sanat Laboratuvarı kurumsal eleştiriye de farklı bir yaklaşım getirerek müze ideolojisini de sorguluyordu.

Şubat 2012 tarihinde İstanbul Modern’de Hollanda’dan Boijmans Van Beuningen Müzesi koleksiyonundan “La La La İnsan Adımları” ve İstanbul Modern Fotoğraf Koleksiyonundan “Dünden Sonra” adlı sergilerinin ön açılışının yapıldığı gün, açılışa üzerinde İstanbul Modern’in logosunun “Müessesemiz Klimalıdır” yazılı bir versiyonunu gösteren dijital ekrana sahip olan bir çanta ile katılan Kamusal Sanat Laboratuvarı üyesi mekanda dolaşırken içerideki davetliler de çantanın üzerindeki kare kod uygulamasını telefonlarıyla tarattıklarında Kamusal Sanat Laboratuvarı’nın blog sayfasına yönlendiriliyorlar ve performansın açıklamasıyla birlikte Oya Eczacıbaşı’nın sözleriyle karşılaşıyorlardı.<sup>361</sup>

Bu performanstan çok kısa bir süre önce ise İstanbul Modern’de Müze ve kurumsal politikaları sorgulayan, belki de 2000’li yılların sanatçılar ve sanat ortamı açısından kırılma noktası sayılabilecek bir gelişme yaşanmıştır.

---

<sup>360</sup> Ali Şimşek, Kofti Politik ya da Güncel Altındere, BirGün Gazetesi, 19 Kasım 2010

<sup>361</sup> <http://www.kamusalsanatlaboratuvari.com> 12.04.2012



**Resim 142:** Kamusal Sanat Laboratuvarı –Müzecinin Çantası,Müessesemiz Klimalıdır, 2012



**Resim 143:** Kamusal Sanat Laboratuvarı - Müzecinin Çantası Müessesemiz Klimalıdır,2012

### 3.2.Müze, Müdahale ve Eleştiri

*Mutlak iktidara sahip olarak mutlaklaşmış ideoloji kısmi bir bilgiden totaliter bir yalana dönüştüğünde, tarih düşüncesi öylesine mükemmel bir şekilde yok edilir ki tarihin kendisi en ampirik bilgi düzeyinde bile artık var olamaz.*

**Guy Debord**

2011 yılının son günlerinde İstanbul Modern sadece yeni bir kamusal alan sorgulamasının başlamasına sebebiyet vermeyecek, aynı zamanda Türkiye’de çağdaş sanatın son yıllardaki kırılma noktalarından birini de tetikleyecekti.

Müze gelir sağlamak amacıyla İstanbul Modern, 2011 yılının Aralık ayında düzenleyeceği Gala Modern gecesi için sekiz sanatçıdan eser üretmelerini istemişti. Müzeye bağışlanacak olan bu eserlerin satışından elde edilecek gelirin müze etkinliklerinde kullanılması planlanmıştı. Bu sekiz sanatçıdan biri olan Bubi Hayon’un “Oturak” adlı eseri İstanbul Modern tarafından sansüre uğradı ve müze, Levent Çalıkoglu aracılığıyla, koleksiyonerlere sunulması ve gösterilmesi sakıncalı bulunduğu için sanatçıdan eseri üzerinde değişiklik yapmasını istedi. Müzenin müdahalesini kabullenmeyip tepki gösteren ve eserini müzeden çeken Bubi, durumu kamuoyuyla paylaşarak Türkiye sanat ortamında geniş çapta bir tartışmayı ve beraberinde gelen tepkileri de başlatmış oldu.

İnternet üzerinden alternatif ve bağımsız haber portalları ve sosyal medyada yayılmaya başlayan olay, tepkilerin ve tartışmaların büyümesiyle ulusal basında da yer buldu. Türkiye sanat ortamı UPSD ve AICA’nın sessizliğinden şikayet ederken aynı gün içerisinde iki dernek de bildiri yayınladılar:

**“UPSD’den BUBİ HAYON VE İSTANBUL MODERN ARASINDA YAŞANAN SORUN HAKKINDA BİLDİRİ**

Sanatçı Bubi Hayon ve İstanbul Modern Müzesi arasında bu ay içinde yaşanan gerginlik ve tartışma konusu olan eserin İstanbul Modern’in Gala Gecesi’ne alınmamış olması ile ilgili konuda UPSD’nin görüşü aşağıdaki gibidir:

Her yıl eğitim programına destek amacıyla, 7-8 sanatçıdan birer hediye yapıt talep ederek, 'Gala Modern' isimli bir özel gece ve müzayede düzenleyen İstanbul Modern, bu işleri sanatçılarla beraber, küratörünün yönlendirmesiyle oluşturmakta ve seçmektedir. Bu şekilde her yıl değişik sanatçıların çalışmaları, o gecede davetli sanatseverlerin beğenisine sunulmaktadır.

İstanbul Modern'in şefküratörü Levent Çalıkoğlu da sanatçı Bubi Hayon'dan 10.12.2012 tarihli Gala Gecesi için bir yapıt tasarlamasını istemiş, ortak oluşturdukları düşüncede de Bubi Hayon'un kendi stilinde bir koltuk üretmesinde karar kılınmıştır.

Yapıtın son halini gören Levent Çalıkoğlu, işin bronz-altın görünümünde bir 'oturak' olduğunu fark ettikten sonra, Bubi'ye üzerinde anlaşılardan farklı olduğunu, bu şekilde müzayedeye koyamayacaklarını bildirmiştir.

Daha sonra takip eden süreçte gerek Bubi'nin yaptığı açıklamalar, gerek İstanbul Modern'in yanıtı ve takip eden gergin günler, Türk sanat ortamının malumudur.

1- UPSD, düşünceyi ifade özgürlüğü konusunda son derece hassas ve gerek sanat eserlerine, gerek siyasal düşünce ifadesine gerek her türlü sanat eseri ve sanatsal farklı disiplinlerden ifade yöntemlerinin özgürlüğünün korunmasına önem veren bir kurumdur. Türk kamuoyunun yakından bildiği gibi UPSD bu konuda birçok eylem düzenlemiş ve sanatçılara destek vermiştir.

2- Bubi Hayon ve İstanbul Modern arasındaki ilişki, davet üzerine gerçekleşen bir küratörlü alanın, sipariş iş sergisi konumundadır. Bilindiği gibi, sanat eserini, düşünceyi halka, sanatsevere ulaştıran aracı kurumların (müze, galeri, basın, yayınevi, tiyatro) bu yapıtları seçme ve sunup sunmama hakkı vardır. Bu nedenle küratörlü sergilere seçilmeyen sanatçıların yapıtları, yayınevlerinin basmadıkları kitaplar, gazetelerin yayınlamadıkları makaleler/haberler/ tiyatroların sahneye koymadıkları eserler, galerilerin sergilemeye seçmedikleri yapıtlar sürekli olarak gündemde olan uygulamalardır.

Bu şekilde reddedilen, yani sergilenmeyen veya satın alınmayan veya müzayedeye konulmayan veya yayınlanmayan her eser, eser sahibini doğal olarak üzer. Bu, sanatçı olmanın doğal akışı içinde, olağan bir durumdur ancak her yaşandığında da, sanatçının yeniden bu rahatsızlığı hissetmesi normaldir.

3.- "Sansür", sanatçı ve onun eserini topluma taşıyacak mecranın, yani müze, galeri, yayın, görsel "sunum anlaşması" yürürlüğe girip, yapıt halkla doğal akışında buluşacakken yapılan dış müdahalenin adıdır. Yani bir hükümet, bir içişleri bakanlığı, bir kültür bakanlığı, bir belediye bir esere müdahale edip 'sakıncalı' yargısı ile toplumda buluşmasını engellediği zaman bir sansürden söz edilebilir. Çünkü hiçbir müze, hiçbir galeri, hiçbir yayınevi, hiçbir gazete, sanat ve fikir 'işçisinin,' yani sanatçı-yazar-düşünce insanının şu ya da bu nedenle onaylamadığı eserini sergilemeye, sunmaya mecbur edilemez. Söz konusu davette de, sanatçı, küratörlü, siparişli, belirli bir seçilmiş amaca hizmet etmek isteyen bir Gala müzayede gecesi seçiminde, bunun her istediğini sunabileceği bir platform olmadığını bilerek bu işe soyunur. Dolayısıyla burada yapılan seçimi bir "sansür"

vakası olarak adlandırmak, bu kelimenin kapsama alanının dışına düşer. Sansür, yapıtı üreten ve sunmayı kabul edenin dışında, 3. bir merciinin devreye girmesiyle oluşur. Örneğin bir Galeri, bir eseri sergiler, polis gelir o eseri indirir. Ya da bir yayıncı, bir yazarın kitabını yayımlar, bir kanun yorumuyla savcılık o kitabı toplatmak ister. Bunlar “sansür”e girer. Aksi takdirde, yapıtı topluma sunan konumundaki 2. ayağın, her toplumun önüne taşımaya reddettiği yapıta “sansür” denecek olsa, bu dünyada sayısız eserin her an her yerde sansür edildiği anlamına gelir.

4- UPSD Yönetim Kurulu, spesifik olarak Bubi Hayon’un yapıtı ve İstanbul Modern’in bunu neden müzayede koymaktan kaçındığı konusunu belki anlamış değildir. Ancak hangi kurum veya sanatçının neyi uygun görüp görmediği, kendi öznel seçimidir. Sanatçı Bubi Hayon’un yapıtı, İstanbul’da birçok galeride veya UPSD’nin kendi galerisinde, bir sergi çerçevesinde sergilenmeye değer görülür. Ancak İstanbul Modern veya belki başka bir müze/galeride, bu yapıt belirli bir proje ve sergi çerçevesinde reddedilebilir. Bu nedenle zaten farklı stilde galeriler, müzeler, koleksiyonlar oluşmaktadır.

UPSD, kendi üyesi olan değerli ve deneyimli bir sanatçısının ilgi çekecek bir işinin bir sanat buluşmasında red edilmiş olmasından dolayı doğal olarak üzüntü duymuştur. Ancak bu konuda karar merci ‘küratörlü ve siparişle üretilmiş’ bir iş talep etmiş olan İstanbul Modern’dir. O geceyi planlayan ve kurgulayan kurum, sergi adına beklentilerini ve hedeflerini ortaya koyma hakkına sahiptir. Sanatçımızın bu işine kattığı emek ise ölümsüzdür. Henüz bir yerde sergilenmemiş olması, değerini tabii ki düşürmez. Bu olaydan yola çıkarak, bundan sonra buna benzer tartışmaların yaşanmaması için çeşitli alternatifler düşünülebilir.

Umarız Türkiye önümüzdeki dönemlerde, sanat yapıtlarına daha az gerginlikle bakan, daha esnek yaklaşan, kurumların belki aşırı hassasiyetleri bu kadar rahat devreye sokmadıkları, daha özgür bir sanatsal ifade alanını taşıyacak demokratik bir yapıya kavuşur.

Bu deneyim, belirli tartışma veya üzüntüleri beraberinde getirmiş olsa da, umarız Türkiye’de sanat ortamının olgunlaşmasına katkıda bulunacaktır.

Saygıyla kamuoyuna duyurulur.

UNESCO-AIAP Türkiye Ulusal Komitesi  
Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği  
Başkan  
Bedri Baykam  
Yönetim Kurulu  
Bahri Genç  
Safiye Mine Erdurak  
Berna Erkün  
Hülya Küpçüoğlu

Murat Havan  
Melik İskender”<sup>362</sup>

““Son günlerde sanat çevresinde tartışılan, bir sanatçı ve bir müze arasında gerçekleşen olay üzerine AICA Türkiye açıklama yapmak gereği duymuştur.

Sansür, AICA International’ın, dolayısıyla AICA Türkiye’nin en duyarlı olduğu konuların başında gelmektedir. Yaklaşık yetmiş ülkede örgütlenmiş olan AICA’nın şubeleri, ülkelerinde karşılaştıkları sansür olaylarına hem tepki vermekle hem de söz konusu olayı Paris’te bulunan merkez yönetime bildirerek uluslararası boyuta taşımakla yükümlüdür. Bu doğrultuda son günlerde tartışılan ve çeşitli görüşlere göre sansür olarak nitelendirilen, bir müze ve bir sanatçı arasında gerçekleşen olay AICA Türkiye tarafından da dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

Olayın taraflarından olan müze, eğitim programlarına fon sağlamak için bir müzayede organize etmiş ve bu çerçevede yalnızca davetiye ile çağırılan misafirlerin katıldığı, kamuya açık olmayan bir etkinlik düzenlemiştir. Söz konusu müzayede için çeşitli sanatçılardan satılabilecek tasarımlar veya sanat işleri talep edilmiş, sanatçılar da davetlilerin satın almasına yönelik işler üreterek müzeye hibe etmişlerdir.

Bu çerçevede gerçekleşen organizasyon esnasında bir sanatçı ile müze arasında üretilen iş hakkında anlaşmazlık çıkmış, sanatçının basın bildirisine göre müze tarafından sanatçıya iş üzerinde değişikliklere gidilmesi tavsiye edilmiş, sanatçı da bunu kabul etmemiş ve sanatçının değerli emeğini harcayarak ürettiği sanat işi kurumun basın açıklamasına göre müzenin vizyonu ve amaçlarına uygun bulunmadığı için müzayede sorumluları tarafından organizasyona dahil edilmemiştir.

AICA Türkiye, söz konusu olayı yukarıdaki koşullardan dolayı sansür çerçevesinde değerlendirmeyi uygun görmemiştir. Zira organizasyonun, kamuya açık bir sergiden uzak, davet usulü düzenlenen bir müzayede olduğu ve doğası gereği salt satışa yönelik bir kaygı güttüğü görülmektedir. Buna karşın her türlü sanat organizasyonunda, sanatçının haklarının ve emeğinin gözetilmesi ve sanatçının kendini ifade ediş biçimine tam özgürlük verilmesi dikkat edilmesi gereken hususların başında gelir. Bu doğrultuda, küratöryel seçimlerin projenin amaçları doğrultusunda dikkatle oluşturulmasının, kurumlar ile sanatçılar arasında sağlıklı bir iletişimin sağlanmasının, projenin çerçevesinin detaylandırılmasının, bu detaylar üzerinde taraflarca yazılı mutabakata varılmasının ve tarafların karşılıklı haklarını koruyacak yazılı anlaşmaların gerekliliği açıktır. AICA Türkiye söz konusu anlaşmazlığın bu temel koşulların sağlanmamasından kaynaklandığına inanmaktadır.

Kamuoyuna duyurulur.

AICA Türkiye Yönetim Kurulu”<sup>363</sup>

<sup>362</sup> <http://www.upsd.org.tr/cgi-sys/suspendedpage.cgi?section=haber&fn=3959>, 15.01. 2012

<sup>363</sup> <http://kpy.bilgi.edu.tr/tr/news/details/456/> 15.01.2012



Bütün bu tartışmalar devam ederken, aslında UPSD ve AICA'nın gözden kaçırdıkları bir nokta vardır. Bu sadece müze ve sanatçı arasında geçen sansürden ibaret değildir; olay Bubi ve ona yapılan sansürün ötesine geçmiş, çağdaş iktidar odaklarının yöntemlerini, denetimini, kamusal alan algısını, oluşturulmaya çalışılan formalist sanat tarihini, müzeyi, otoriteyi, kurumu, yani özellikle son yirmi yılda iyice palazlanan kültür politikalarının sorgulanmasına dönüşmüştür.

27 Aralık 2011'de bu açıdan dönüm noktası sayılabilecek bir oturum gerçekleşmiştir. Daha önceden Hayal ve Hakikat sergisi kapsamında, sergiyle ilgili konuşma yapmak üzere belirlenen bu tarih, son günlerde yaşanan gelişmeler doğrultusunda İstanbul Modern ve sansür tartışmaları üzerinden yapılır. İstanbul Modern içerisinde bir salonda Evrim Altuğ'un moderatörlüğünde yapılan oturumda konuşmacı olan sanatçı Mürüvvet Türkyılmaz ve oturuma katılan izleyiciler tarafından Levent Çalikoğlu ve İstanbul Modern'den bir açıklama yapması istenir ve bu isteğin karşılıksız kalması sonrasında Mürüvvet Türkyılmaz müzenin ve Levent Çalikoğlu'nun bu tavrı karşısında hali hazırda İstanbul Modern'de sürmekte olan Hayal ve Hakikat sergisindeki işini geri çektiğini açıklar. Aynı konuşma içerisinde Barasinga sanatçı inisiyatifinin parfüm performansı, AtılKunst'un "Sansürü Gördük" ve benzeri pankartları dağıtması ve açması, İnel İnal ve öğrencilerinin üzerinde " Müze Politiktir, Müze İdeolojidir, Müze Merkezdir, Müze Sermayedir, Müze Ayrıştırandır" şeklinde devam eden yazıların bulunduğu kağıttan uçak bildirisi performansı ile beraber oturum bir eyleme, müze içerisinde müzeye yönelik bir eleştiriye, bir çeşit işgale de dönüşür. Bu sanatçı ve inisiyatiflerin yanı sıra oturuma izleyici olarak katılanlar arasında Rafet Arslan, Neriman Polat, Gülçin Aksoy, Leyla Gediz, HaZaVuZu, Ali Şimşek gibi bir çok sanatçı, inisiyatif ve yazar da kuruma karşı tepkilerini açıkça belirtir. Konuşmanın sonlanmasının ardından Mürüvvet Türkyılmaz, AtılKunst ve Gülçin Aksoy, Hayal ve Hakikat sergisindeki eserlerin üzerine "Sansürü Gördük" yazılarını yapııştırarak eylemi sona erdirirler.

Bu eylem sonrasında AtılKunst, Mürüvvet Türkyılmaz, Ceren Oykut, Gözde İlkin, Güneş Terkol ve İnci Furni eserlerini, Hayal ve Hakikat sergisinden çekme kararı alarak şu bildiri yayınladı:

“27 Aralık 2011 tarihinde İstanbul Modern’ de gerçekleşen konuşma sonrasında Biz (AtılKunst, Mürüvvet Türkyılmaz, Ceren Oykut, Gözde İlkin, Güneş Terkol, İnci Furni) ‘Hayal ve Hakikat’ sergisinde yer alan işlerimizi sergiden çekme kararı aldık. Tarafların (Sanatçı Bubi Hayon ve İstanbul Modern Şef Küratörü Levent Çalıkoglu) ortaya attığı SANSÜR tartışmasında biz yukarıda adı geçen sanatçılar olarak;

-Bubi Hayon’un ikircikli sanatçı duruşunu desteklemediğimizi açıklıyoruz.  
-Sansüre karşı duruşumuzu ortaya koymak için ‘Hayal ve Hakikat’ sergisinden çekilmeye karar veriyoruz.

-Yine yukarıda sözü geçen sansür tartışmalarına yol açan diyalogu açıklığa kavuşturmak için yaptığımız çağrılara İstanbul Modern tarafından muhatap bulamayışımız nedeniyle ‘Hayal ve Hakikat’ sergisinden çekilmeye karar veriyoruz.”<sup>364</sup>

Bütün bu olanlara sadece bir sanatçı ve ona uygulanan sansür olarak bakmak, verilen tepkilerin arkasındaki gerçeği göz ardı etmek olacaktır. Bu örnek olayda kamusal sorumluluğu olan bir kurum ve müzenin yürüttüğü kültür politikalarının eleştirilmesi söz konusudur. Kamuya ait bir kurumun kurum çıkarları doğrultusunda hareket ederek kendi otoritesini sürdürmesi, barındıracağı sanat eserlerini istediği gibi manipüle edebilmesi ve bunun sonucu olarak müdahale edilmiş bir sanat tarihi algısı oluşturması söz konusudur. Politik ve eleştirel referanslar içeren eserlerin kurum denetimiyle nasıl yeniden şekillendirilebileceğine de bir örnek teşkil eder aynı zamanda. Sorulması gereken sorulardan biri de şudur: Kamusal hizmet yükümlülüğündeki kurumlar gerçekten kamuya mı ait? Belki de esas sorun bu noktada başlıyor. Pazar ekini bu konuya ayıran ve bir yazı dizisi yayınlayan Birgün gazetesinde Beral Madra, Destek, Bağış ve Katkı Dışarıdan Müdahale Hakkı Veriyor başlıklı yazısında Guardian yazarlarından Robert Newman’ın İngiltere’nin dört kültür ve sanat kurumunu (Tate, National Portrait Gallery, Royal Opera House, British Museum) “demokrasimizin katedralleri” olarak tanımlamasını ve neden Büyük Petrol ile “yatağa girdiklerini” sorgulamasını,

---

<sup>364</sup> <http://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-modernde-sansure-cevaben-kuslama/462>  
03.01.2012

“Sanat, insanların dünyaya başka türlü bakmalarını sağlar, ama bu bakış şirketlerin denetimine giriyor” diyerek özellikle BP’nin bu kurumlara 10 milyon pound vererek çevreye zarar eylemlerini normalleştirdiğinden bahsediyor. Newman’ın. “Bu kurumlar sanat yapıtları aracılığıyla toplumun demokrasiyi içselleştirebildikleri alanlar oluşturuyor. Ancak şirketler demokratik kurumlar değil, büyük iktidar blokları ve toplumsal yaşamın merkezine nüfuz ettikçe, özgürlüklerimizi ve dünyadaki konumumuzu çıkmaza sokuyorlar” tespitini örnek olarak gösteriyor.<sup>365</sup>

İstanbul Modern’in Türkiye’de bir özel şirket/vakıf koleksiyonunun sergilendiği, geçici sergiler de düzenleyen, uluslararası modellere öykünerek bir ölçüde toplum hizmeti de veren bir özel koleksiyon müzesi olduğunu söyleyen Madra, Müzenin adı ile kamusal hak yarattığını vurgulayarak şunları belirtiyor: “İstanbul’u Markalaştırma” projesinde özel sektör müzelerinin karşısında başka seçenekler yok! Bir an, Pera Müzesi, Sabancı Müzesi, İstanbul Modern, Salt, Arter, Borusan, Proje4L vs gibi özel müzelerin olmadığını düşünün, İstanbul bir kültür çölüne dönüşür. Tek seçenek olmaları özel sektör kurumlarının ‘mükemmel’ oldukları anlamına gelmiyor. Bu müzeler şirketlerin ekonomik çıkarları ve kârları için gerekli ‘halkla ilişkiler ve tanıtım’ ve ‘toplumsal sorumluluk’ bağlamında işletiliyor. Bu işletmelerin, diğer ekonomik işletmelerden farkı giderlerinin çok gelirlerinin az olması! Bu müzeler şirketlerin imajını parlatmak için kurulurken, aynı zamanda topluma hizmet sözü de veriyor; kamusal bir işlev yükleniyor. Ne ki yol boyunca bu özveri kolay katlanılır bir özveri değil! Topluma hizmet verme özelliği her yönden kullanılmaya başlıyor: Önce devlet ve yerel yönetim desteği isteniyor, sonra başka şirketlerin desteği isteniyor, nihayet sıra yapıtlarını satmaktan başka seçenekleri olmayan sanatçılara geliyor...<sup>366</sup>

Modern müze doğası gereği kamusal bir kuruluştur. Louvre Müzesiyle beraber ortaya çıkmış olan modern müze anlayışı, Fransız Devrimiyle beraber halkın sarayı ele geçirmesiyle kiliselerin ve aristokratların ellerindeki sanat eserlerinin toplanarak

---

<sup>365</sup> Robert Newman, **Why are Britain's great art houses in bed with Big Oil?**, <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/dec/20/britains-great-art-houses-big-oil> 20 Aralık 2011. 18.01.2012

<sup>366</sup> Beral Madra, **Destek, Bağış ve katkı Dışarıdan Müdahale Hakkı Veriyor**, Birgün Gazetesi Pazar Eki, 15 Ocak 2012 s.6

halka açık bir alanda sergilenmesiyle gerçek kamusal kimliğini kazanmıştır. Önceden Hıristiyanlık ve iktidarın simgelerini temsil eden eserler, yeni bir teşhir sistematigi üzerine oturtularak ulusları temsil eder hale gelmiştir. Berlin Müzesi, *Viyana Sanat Tarihi Müzesi*, Metropolitan veya Louvre gibi müzelere gittiğinizde yine çoğunlukla dini resimlerle karşılaşılıyor, fakat bu resimler artık belli bir zümrenin himayesinde, onların çıkarlarına hizmet edecek veya propaganda amacıyla kullanılabilen eserler değil, bu kurumlar altında; kamu, toplum tarafından yönetilen, kamusal amaçlı, eğitim amaçlı kuruluşlar olduğunu görebiliyoruz. Bu kurumlar halka mal olmaları dolayısıyla güvenilirliklerini kanıtlamış olduklarından, bulunduğu ülkelerde sadece bir müze olarak değil aynı zamanda birer okul olarak görünürler. Hatta sanat tarihçisi Donald Preziosi'ye göre en önemli eğitim kurumu okul değil müzedir. Müze ve kamusalıktan açısından olmazsa olmaz iki temel bileşeni vardır, bunlardan biri sanat tarihi diğeri de eleştiridir. Yani müze bu iki kurumun sanat tarihi ve eleştirinin odağıdır, bunları çarpıtmadan saklaması ve diğeri nesillere aktarması gereken bir alandır. Habermas, kamusalığın ve eleştirinin nasıl iç içe olduğundan bahseder. Bu özelleştirme sistemindeyse, belli bir tarih veya eleştiriden bahsetmek pek mümkün gözükmemektedir.<sup>367</sup> Son yıllarda Türkiye'de de kurumları ve müzeyi sorgulayan alternatif bir eleştirel kültürün oluşumuna da tanıklık etmekteyiz. Özellikle İstanbul Modern'de yaşanan bu olay ve sonrasındaki gelişmeler de bunu göstermektedir.

### **3.3 Müze İçinde Bir Müze Sergisi**

Proje 4L – Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'nde, Fırat Arapoğlu'nun küratörlüğünde, 5 Mayıs 2012 Tarihinde açılan "Müze içinde müze" sergisi Türkiye'de müzeolojiyi, kriterlerini ve kurum ideolojilerini sorgulayan, bir sergi olarak tasarlanmıştır. Anti-pop, Rafet Arslan, Mehmet Çeper, Orhan Cem Çetin, Eda Gecikmez, İnel İnal, Alper İnce, Ali İbrahim Öcal, Elif Öner, Hülya Özdemir, Çağrı Saray ve Özlem Şimşek'in katıldığı serginin bildirisi şu şekildeydi:

"Sanatta piyasalaşmanın artması, galerilerin, sanat tüccarlarının, müzayede şirketlerinin, koleksiyonerlerin ve bunların yanında resmi ya da özel girişimler

---

<sup>367</sup> Ali Artun, **Çağdaş Sanat-Çağdaş Otorite**, Açık Masa Oturumu, Depo, Tütün Deposu, 2 Aralık 2011

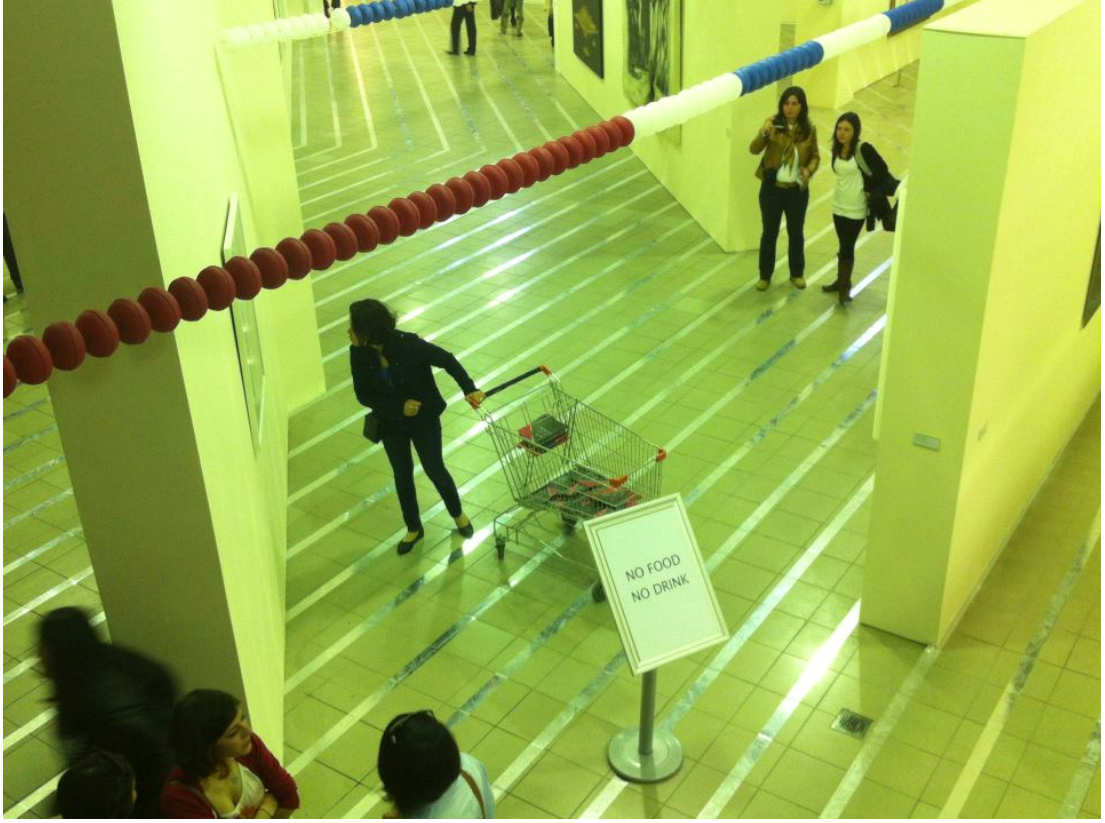
olarak müzeler ve arşivler gibi kurumların devreye girmesiyle sanatın ekonomik bir değer ifade etmesinin ve yatırım aracı olarak görülmesinin tarihi, artık rahatlıkla analizi yapılabilecek kadar eskilere uzanmaktadır. Sanat, öyle ya da böyle, ayrıcalıklı olarak toplumda üst-sınıflara ait bir olgu olarak ele alınmakta; böylece, zenginlikle bağıntılı olarak, sanat alabilme gücüne ve izlemek, keyif almak için yeterli boş zamana sahip bir burjuvazi aktivitesi olarak görülebilmektedir.

Türkiye'de son yıllarda gözlemlendiği gibi galeri, müze, sanat inisiyatifleri ve fuarlarla birlikte kurumların sayısındaki artışla biçimlenen sanat sektörü, sadece sanatçıyı, yapıtı ve kurumu değil, koleksiyonları ve müzeleri de etkilemektedir. Nasıl ki "küratör" kavramı bugün geniş ölçekli bir tanımlamayı içeriyorsa, bugün koleksiyoner "estetik" bir hazzın ötesinde, yatırımcı kimliğini de üstlenmekte ve dünün tüccarlarının bugünün koleksiyonerleri olmalarının ve sanat pazarına yön verebilme gücüne erişmelerinin de kapıları böylece aralanmaktadır.

Bu bağlamda on yıllık bir geçmişe sahip olan ve Türkiye'nin ilk çağdaş sanat müzesi olarak tanınan Proje 4L'de, son zamanlarda fazlasıyla gündemde yer alan "müzeoloji" ve "bir ideoloji olarak müze" kavramlarının sorgulanabileceği bir proje geliştirilebileceğini düşünmekteydim. "Müze içerisinde Müze" başlığı altında toparlanan proje, minimal ama maksimum ironiler içeren ve böylece müze ya da koleksiyon olgularını sorgulayan ve deşifre eden işlerden oluşuyor. Türkiye Çağdaş Sanatı'nın disiplinlerarası yöntemle çalışan oniki sanatçısından oluşan grup, içerik olarak müzeyi sorgulayan ve buna dair çok çeşitli referanslar veren işler üreten bir skalaya sahip. Biriktirmenin sonu yoktur. Öte yandan sanat piyasasının da sürekli yeniliğe atfettiği önem, çağdaş sanat üretimlerinin ve sanatçı sayısının artışındaki hız faktörleri, popüler kültürün inşasıyla birlikte üretildiği anda eskiyen bir tür çıldırışmış kapitalizm koşullarında işlev görmektedir. Peki hangi nesnelere toplanmaya değerdir? Müzelerin ciddi bir ağırbaşlılıkla, derli toplu bir şekilde sanat nesnelere yan yana asarak veya yerleştirerek oluşturdukları düzenin arkasında nasıl bir ideoloji bulunmaktadır? Ve bu tip bir düzende yer alan bağlantılara meydan okuyan ya da işler arasında bir bağlantısızlığı bile arzu eden yeni sorgulama kanalları açılabilir mi?"<sup>368</sup>

---

<sup>368</sup> Müze İçinde Bir Müze Sergisi Kataloğu, 2012, Fırat Arapoğlu.



**Resim 144:** Rafet Arslan – Müzeye Girmenin 6 Kutsal Yolu

Sergide sermayenin ve güç odaklarının etkin olduğu sanat piyasasının eleştirisi yapılıyordu, buna yönelik olarak da işlerin bazıları provoke edici olarak hazırlanmıştı sanatçılar tarafından.<sup>369</sup> Elif Öner'in işinin provoke edici yanı ise dikkat çekme ve bir soruna işaret etme amaçlıydı. Sanatçının, www.elgizmuseum.com domaini altında sergilenen işi, müze alanında bir laptop üzerinden izlenebiliyor ve üzerine tıklandığında, izleyiciler çalışmanın amacına ulaşabiliyorlardı.

“Müze bizi bir projeye davet etmişti fakat sanatçılar için hiçbir ödenek ayrılmamış, eser üretmek için hiçbir bütçe sağlanmamıştı. Çağdaş sanata ve genç sanatçılara destek olduğunu iddia eden bir kurumun bu tavrı bana yapacağım çalışmada bir çıkış noktası yarattı ve bu durumu deşifre edecek şekilde bir tasarım yaptım. Çalışmamı müze otoritesini eleştirmek ve müzenin tavrını deşifre etmek üzerine yapılandırdım”<sup>370</sup>

<sup>369</sup> Mimarlar Odası, Oturum: Müze İçinde Bir Müze Sergisi Üzerine 24.04.2012

<sup>370</sup> Elif Ekinci, Müze İçinde Bir Dava, Radikal Gazetesi, 24.05.2012,

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1088941&CategoryID=82>





**Resim 145:** Elif Öner – Hysteria, 2012

Çalışmasında sanat ortamında sanatçıların hiçbir hakkı olmadığı ve haklarının savunulmadığı, desteklenmedikleri ifadelerini belirten sanatçı sergi bitiminde müze yönetimi tarafından “marka hakkını ihlal ettiği” gerekçesiyle dava edilmiştir.

“5 Nisan tarihinde açılan, ‘Müze İçinde Bir Müze’ sergisi için, Elif Öner’in sunduğu işin, açılış saatinde ‘Histeri’ adlı işiyle değiştirilmiş olduğunu gördük. Sergi küratörü tarafından 15 gündür bilinmesine rağmen bize bildirilmediği ifade edildi. Tescilli ismimizin ‘.com’ uzantılı domaini’nin aynı sanatçı tarafından ‘Histeri’ işinin gösterilmesi için satın alınmış olduğunu öğrendik. 18 yaş sınırlaması olmaksızın herkes tarafından gezilen bir alanda böyle bir işin sergilenmesini ve tescilli ismimiz altında, sanal ortamda gösterilmesini manevi haklarımıza saldırı olarak nitelendiriyoruz”<sup>371</sup> açıklamasını yapan müze yönetimi, aynı zamanda mahkemenen Öner’in çalışmasını içeren alan adına erişimin engellenmesini de talep etmiştir.

“Sanat müzeleri ender olarak radikal politikaya sahne olur, ama en azından geç kapitalizmin burjuva kültüründe, kendilerini daima hümanist değerlerin bekçileri

<sup>371</sup> Ekinci, a.g.m. 2012

olarak sunmuşlardır ve çatıları altında korudukları sanat eserlerini tinsel açıdan zenginleştirme rolünü üstlendiklerini savunurlar. Ancak sanat müzelerinin bugünkü yöneticileri, günümüz atmosferinde, bazı değerleri özel çıkarların üzerinde tutar gibi görünme gereği bile duymuyorlar, bu geçmişten farklı olarak artık onlar için politik açıdan uygun bir davranış değil”<sup>372</sup>

“Neo-liberal ekonominin ve küreselleşmenin egemen olduğu ve her şeyin hızla değişmekte olduğu bir süreçte, çağdaş sanatta müzelerin, galerilerin, koleksiyonerlerin, sanatçıların artışının yarattığı bir ivme ile sermayenin ve tüzel kişilerin etkin oldukları bir kültür ve sanat ortamı ile karşı karşıyayız.”<sup>373</sup> Sahi, nedir bu “müze”? diyen İnel İnal’ın “korsan” performansı serginin müze eleştirisini başka bir boyuta taşımıştır..

İçerisinde Tracey Emin, Gilbert&George gibi bir çok dünyaca ünlü sanatçının eserini barındıran müzenin kataloğunun sayfalarını 20 küsür kişinin yırtarak uçak yapıp etrafa atması sonrası yaşananlar da müzenin sanatçıya ve bağımsız eleştiriye karşı duruşunu ortaya koyuyordu.

Müze kataloğundan yapılan ve daha sonra kataloğun olduğu yerde sergilenme amacı taşıyan kalıcı bir performans olarak düşünülen bu iş müze görevlileri tarafından toplanarak çöpe atıldı. Bu şekilde bir sanat eserine dönüştürülen müzenin kendi kataloğu sadece müze tarafından çöpe atılmakla kalmadı, aynı zamanda performansın anlatmak istediğini müze yetkilileri kendileri örnek olarak göstermiş oldular.<sup>374</sup> İnel İnal, bu işiyle, yine kendi sorduğu “ Sahi, nedir bu müze?” sorusunun da yanıtını vermiş oluyordu böylelikle.

---

<sup>372</sup> Wu, a.g.e., s.244

<sup>373</sup> İnel İnal, Proje 4L/Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi *Müze İçinde bir “Müze” sergisi*, <http://inselinal.blogspot.com/2012/03/proje-4l/Elgiz-cagdas-sanat-muzesi-sergi.html> 18.04.2012

<sup>374</sup> Ebru Nalan Sülün, Müze İçinde Sorun Var, 24 Nisan Salı, Cumhuriyet Gazetesi, s.15



**Resim 146:** İnel İnal – Müze içinde Bir Müze, Performans, 2012

Öner'in işi ve İnal'la beraber ve öğrencilerinin performansı bu sistemin eleştirel sınırları konusunda bir örnek göstermiş oluyor aynı zamanda.

Müze küratörleri günümüzde, sanat tarihi veya eleştirisiyle ilgili değil, sanat satın almayla ilgili seminerler vermektedirler. Bir anlamda spekülasyonla ilgili yol gösteriyor. Devletin otoritesini anlamlandırmak üzerine kurulan, modernizm kapsamındaysa kamusal amaçlara hizmet edecek şekilde yeniden tasarlanan müzelerin yerini bugün tekrar otoriter bir yapılanma içerisine girdiğini görebiliyoruz, özel şirket otoriteleri. Günümüz Türkiye'si, başta İstanbul olmak üzere sanat işletmelerine bakarsak, hükümet, şirket ve sivil toplum kuruluşlarının ortak çıkarlarına dayanan bir çağdaş yönetim modeli üzerine oturtulduğunu görebiliyoruz. Günümüzün geçerli sanatını ve dolayısıyla sanat tarihini ve sanatla yapılan eleştiriyi de bu kurumlar oluşturuyor. Böylelikle örgütlü yeni bir alan olan "artokrasi" tanımı ortaya çıkıyor. Bürokrat, teknokrat ve artokrat, yani sanatı yönetenlerle beraber günümüz kültür endüstrisini oluşturan bu kesim, aynı zamanda kültür politikalarını da istedikleri yönde işleterek günümüzde yükselen eleştirel,

muhafif kültür ve sanatı da istedikleri biçimde ne sürebiliyor. <sup>375</sup> Oysa eleştiri kurum yönlendirmesiyle ortaya çıkan bir olgu değil, toplumsal dinamiklerin, sanatçının üzerinden bağımsız olarak yansıtılmasıyla oluşması gereken bir durumdur. Bugün bu kurumların yönetiminde olan şey artık eskiden olduğu gibi sadece estetik beğeniye yönlendiren bir otorite değildir, eleştirinin yönlendirilmesi söz konusudur artık. Dolayısıyla znel bir bilgi rejimi inşa edebilen müze, içerisinde barındırdığı eserlerin anlamlarını da buna göre değiştirebilmektedir. MoMA'nın Beyaz Kp modelini benimsemesi üzerinden Christoph Grunenberg, Modern Sanat Müzesi adlı makalesinde şu tespitlere yer verir: "Modern müzede, soyut sanat ile beyaz kp simbiyotik bir ilişkiye girmiştir. Saf form alanının ötesindeki dünyaya her türlü referansı açıkça dışarıda bırakan modern müze ve soyut sanat, geleneksel olarak müzenin gerçekleştirdiği bağlamsızlaştırma olgusunu gclendirirler. Ortaçağ'a ait bir sunak, müzede estetik bir beğeni nesnesine dönüştüğünde, bir ibadet nesnesi olarak başlangıçta sahip olduğu işlevi kaybeder. Philip Fischer'ın isaret ettiği üzere, müzede doğal ortamını bulan soyut sanat bu süreci öngörmüştür: "zgl dinsel, siyasi ya da kişisel simgesel özelliklerin silinmesinden kaynaklanan soyutluk müze açısından kilit nitelik taşıyan bir özelliktir. Bu süreç, fabrikaların dünyasında sahihliği arayan müze kültürünün, uzun vadede kaçınılmaz olarak, 20. yüzyılın ürettiği soyut, imgesiz sanata bağlandığı anlamına gelir. Beyaz küpün başarisının altında, sözü edilen bu silme ve kendini olumsuzlama stratejisi yatar. Bir yandan kendini adeta görünmez kılarak silme sürecini gözlerden saklarken, bir yandan da eserin kökensele bağlamını ve kökenini nötr hale getirerek, içkin(yani biçimsel) niteliklerini vurgular."<sup>376</sup> Eleştirel kültürün yükselişte olduğu günümüzde, muhafif ve eleştirel sanat yapıtlarını da toplamaya başlayan, ve kamu denetiminde olmayan, kendi kültür politikalarını belirleyen özel kurumlar ve müzelerin bu alandaki rolü, bu açıdan bakıldığında oldukça olumsuz gözükmektedir.

1960'ların sonunda karşı-kültürün ortaya çıkması ve buna bağlı olarak modern sanat müzesine yönelik itirazların açık bir siyasi nitelik kazanmasıyla muhalefet daha keskin bir dille ifade edilmeye başlanmıştır Daha önce kurumsal eleştiri başlığı altında verdiğimiz örnek olarak; Hans Haacke'nin 1971'de New

<sup>375</sup> Ali Artun, **ağdaş Sanat-ağdaş Otorite**, Açık Masa Oturumu, Depo, Tütün Deposu, 2 Aralık 2011

<sup>376</sup> Christoph Grunenberg, **Modern Sanat Müzeleri**, Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce, İletişim, İstanbul, 2006, s.91-92

York'taki Guggenheim Müzesi'nde gerçekleştirdiği kişisel sergisinde, fotoğraflar, metinler ve istatistikler kullanarak New York'taki gayri menkul topluluşmasını belgelemesi, özellikle, yoksul etnik grupların oturdukları kenar mahallelerdeki mülklerin sahibi olan şirketlerin sömürsünü göstermekteydi. "Haacke'nin amacı "toplumun sosyo-politik değer sistemi"ni gözler önüne sermekti. Müzede siyasete yer olmadığı görüşünde direten Guggenheim, sergiyi iptal etmekle kalmayıp sorumlu küratörü de işten çıkardı. Bunun üzerine Haacke, Guggenheim'm mütevellî zeveti üyelerinin konuyla ilgili çeşitli şirketlerle bağlantılarını belgeleyen bir çalışma yaptı. Sanatçıların bu tür stratejileri "kurum eleştirisi" olarak anılır oldu. Bu bağlamda, "kurum" terimi sadece "dağıtım kuruluşlarını (müzeler, galeriler vs.) değil, sanat eserlerinin biçimsel öğeleri ve düzenlenme ilkeleri de dahil olmak üzere "estetik kurumlar"ı da kapsar: "*Malzemelerin ve yöntemlerin, yüzeylerin ve dokuların, yerlerin ve yerleştirmenin, sadece heykelle veya resimle ilgili meseleler olmadığı, (...) daima dilin uylaşımına. dolayısıyla kurumsal iktidara ve ideolojik yatırıma işlemiş olduğu herkesin malumudur.*"<sup>377</sup> "Burada can alıcı nokta, Haacke gibi bir sanatçının, resim ve heykel gibi geleneksel mecralardan uzak durarak, sanat müzesinin büyük eser talebine başkaldırmasıdır. Çok az ticarî değeri olan ya da hiç olmayan, mecraya dayalı alışılmış kategorileştirmeye direnen, kısa ömürlü ve geçici sanat ürünleri, sanat müzelerinin eserleri toplama, koruma, teşhir etme ve aracılık etme gibi geleneksel etkinliklerine pek çok bakımdan meydan okumaktadır. Sanatçıların müdahaleleri ne kadar yıkıcı, kurumların sınırlarından ve sanat piyasasının baskılarından kaçma girişimleri ne kadar radikal olursa olsun, sonunda çoğu (Avrupa ve ABD'deki büyük kurumlarda işlerini sergilemeye devam eden Haacke de dahil olmak üzere) beyaz küpe geri döndü. Yine de sanat dünyasının mekanizmalarına yönelik sorgulamaları, modern sanat müzeleri konusunda giderek artan bir bilincin gelişmesine katkıda bulundu: Bu müzelerin eser seçimlerinde ne kadar dışlayıcı olduğu, beğenilerini yansıttıkları toplumsal ve kültürel bir elit tarafından ne ölçüde denetlendikleri ortaya çıktı. Ardından söz konusu müzeleri, daha açık ve demokratik kurumlara dönüştürme yolunda girişimler ortaya kondu.<sup>378</sup> Türkiye'de ise müzelerin ne kadar demokratik kurumlar olduğu ve eleştirel müdahalelere ve dönüştürülmeye ne kadar açık oldukları ise tartışmaya açıktır.

---

<sup>377</sup> Grunenberg, a.g.e. s.101-102

<sup>378</sup> Grunenberg, a.g.e. s.102



**Resim 147:** İnel İnal'ın Performansı müze tarafından çöpe atılırken.

Merkezi ve otoriter bir anlayış üzerinden bu müzeleşme girişimlerinin, şirketlerin kurumsal kimliklerini tesis etmesi, ulusal kimlik oluşturma çabalarının, özel sermaye de, devlet himayesinin yerini almasıyla, eskiden beri süre gelen klasik iktidari söylemin sadece el değiştirdiğini, ve sanatın özerkmiş gibi görünmesine rağmen aslında himayeye dayalı sistemin hiç bir şekilde değişmediğini de bizlere gösterir. *“Koç ve Sabancı müzelerinin ziyaretçileri, müze kurucularının aile şecereleri, gerçek boyuttaki heykelleri, büstleri veya video görüntüleri, ayrıca yerel ve uluslararası şöhretlerle çekilmiş fotoğrafları, layık görüldükleri nişanlar, şiltler, sertifikalar, vb. dekorlarla karşılaşılır. Bir tür kutsal emanet havası taşıyan bu nesnelerin oluşturduğu yarı dinî dekor, asalet, azizlik, bilgelik ve hayırseverlik gibi motiflerle iktidarı ve zenginliği dramalaştırır.”*<sup>379</sup> Büyük sermaye hanedanlarının

<sup>379</sup> İmkânsız Müze Ali Artun, “İmkansız Müze”, İngilizce’den çev: Elçin Gen, *Doxa*, Temmuz 2008, s. 60-72 <http://www.aliartun.com/content/detail/1> 20.04.2012



oluşturduğu bu görsellik, 13.-17. Yüzyıl arası Avrupa’da hüküm sürmüş en büyük ailelerden biri olan Medici’leri akla getirmektedir. Döneminin en büyük sanat hamisi olan ve bankalarıyla büyük bir servet kazanan Medici ailesi, Rönesans’a yön veren, sanat üzerindeki bu etkileri sayesinde büyük bir güce sahip olmuştur. “İspanya, Almanya, ve Avusturya saraylarına nüfuz eden Mediciler, aile içerisinde iki Fransız kraliçesi de çıkarmışlardır.

Bu Fransız kraliçelerinden ilki Louvre’un müzeye dönüştürülmesinde, ikincisi de dünyadaki ilk çağdaş sanat müzesi olan Musée de Luxembourg’un kuruluşunda rol oynuyor. Mediciler, etkili mevkilere geldikleri Avrupa saraylarında, koleksiyon hevesinin ve modernliği hazırlayan Rönesans kültürünün yayılmasını sağlıyorlar. Medici hanedanı iki kraliçe yanında iki de papa çıkarıyor. Dolayısıyla, bu papalar aracılığıyla da, kilise dünyasını ve Vatikan’ı denetimleri altına alıyorlar. Floransa’da Medici egemenliğini başlatan Büyük Cosimo’nun 1440’larda inşa ettiği sarayı Palazzo Medici, ilk modern Avrupa müzesi sayılır.”<sup>380</sup> Servet sahibi ailelerin kültürel alanlarda egemenlik kurma girişimleri aynı şekilde 19. yüzyıl sonrası Amerika’da Rockefeller, Guggenheim, Whitney gibi ailelerle benzeşmekte, ve Türkiye’de de kültüre hükmetme adına aynı girişimler sürdürülmektedir. Sanat bu şekilde kendi kamusallığını, yani sanatın özerk olarak eleştirilip tarihselleştirilemediği bir alanda hareket ediyor, şirketlerin, kurumların, iktidari merkezilerin tesis ettiği özel koleksiyonlar, müzeler, kurumlar ve galerilerdeki eserler bu tarihi oluştururken aynı zamanda, bilinçli oluşturulmuş bu özel beğeni, kamusal bir tercihmiş gibi yansıtılarak sunuluyor, bütün bir sanat tarihi ve eleştiri de bu şekilde manipüle edilmiş oluyor.

Bütün bu örneklerse bizi şu noktaya getiriyor; manipülasyona uğramış bu piyasada, gerekirse karşı-manipülasyona da başvurarak bu tür karşı çıkışlar ve sorgulamalara her zamankinden çok daha fazla ihtiyaç var, çünkü bu manipülasyon her zamankinden daha fazla gizlenmiş, ve sahiplendiği olgularla kendisini aynı kap içerisinde eritmiş durumda.

---

<sup>380</sup> Ali Artun, Floransa Prenslere Dubai Şeyhlerine, Mimarlık, Koleksiyon, Sanat, Saltanat, *Sanat Dünyamız*, Kış 2007, s. 188-199

### 3.5. Sanat ve Sermayenin Doğrudan İlişkisi

*“ Belli tarihsel koşullar altında belli bir sanat hareketinin neden başarılı olduğunu anlamak, himaye sisteminin özelliklerini ve iktidar sahiplerinin ideolojik gereksinimlerini incelemeyi gerektirir.”*

**Eva Cockcroft**

Türkiye’de güncel/çağdaş sanatın karşı bir estetik olarak geliştiği, muhalif olduğu değerler bütünü aynı zamanda kendisinin de ortaya çıkmasını sağlayan bir ortamı oluşturması dolayısıyla kendi içinde bir ironi barındırır. Dünya politikaları değişmiş ve yeni bir dünya düzeni başlamıştır, kuşkusuz bu durum daha önce incelediğimiz ve örneklerini verdiğimiz gibi sanatta politik eleştirinin özgürce ifade edilebilmesini de beraberinde getirmiştir. Farklı kültür gruplarının kendilerini ifade istekleri, bastırılmış alt kültürlerin yükselen sesleri, eleştirilen resmi devlet ideolojileri ve keskin siyasi söylemler yükselmeye başlarken aynı zamanda iktidarın bu özgürlük ortamını kontrol altında tutmaya çalışmasının getirdiği bir gerilimden bahsetmek mümkündür. 1980 sonrası Reagan ve Thatcher politikalarında Amerika ve Avrupa’da başlayan kültür özelleştirmeleri iktidarın bu talebini karşılaması için çok uygun gözükmektedir. 90’lı yıllarda yeni ekonomi politikaları dahilinde iyice palazlanan sermaye, Türkiye’de daha önce küçük adımlarla girişimde bulunduğu sanat alanına hızlı bir biçimde dahil olmaya başlar. Sanat pazarının gelişmesi, sanat yapıtının metalaşma süreci, sanatsal etkinliklerin ülke turizmine katkısı gibi sermayeyi yakından ilgilendiren sponsorluk ve hamilik rollerinin söz konusu olmasının yanı sıra, bu durum siyasal iktidarlar açısından eleştirinin ve bu özgürlük ortamının denetimi için uygun bir zemin hazırlamakta ve şirketlerin kamuya yönelik imajlarına olumlu katkılar yapmaktadır. Devletin destek olarak çekildiği ve simgesel sermayenin öne çıktığı bu yeni düzende güç odaklarının elindeki finansal kaynaklar, ve medya ağı sayesinde bu zeminin sağlanması çok kısa sürede ve kolay bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Şirketlerin sanat üzerinden beklentisi çoğunlukla somut

bir finansal kazanç olmasa da, bunun aksini gösteren örneklere de ulaşmak mümkün.

Harap durumda olan Akaretler sıraevlerinin hisseleri, Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından başlatılan Akaretleri restorasyon projesi kapsamında, 2006 yılında Serdar Bilgili yönetimindeki Akaretler Otel İşletmeciliği ve Turizm A.Ş. tarafından devralınmıştır. 2 sene içerisinde tamamlanan proje sonucu 75 milyon dolar harcanarak Akaretler, ilk başta lüks bir alışveriş caddesi olarak düşünülmüş, bu plan doğrultusunda çoğunluğu Beymen Grubu ile anlaşmalı olan lüks mağazalar ve yeme-içme yerleriyle beraber Serdar Bilgili'nin işlettiği W Hotel caddeye yerleştirilmiştir. Aradan geçen iki senede Akaretler'in bir çekim merkezi haline gelememesi dolayısıyla, hedeflediği satış rakamlarına ulaşamayan Beymen gurubu 2010 yılında mağazalarını kapatır ve caddedeki kira bedelleri de düşer.

Bu kriz sonrası , ilk önce Akaretlerin lüks tüketime yönelik bir merkezden orta sınıfa yönelik bir merkezi haline getirilmesi gündeme gelse de daha iyi bir fikir bulunur. Hürriyet gazetesiyle yaptığı röportajda “Akaretler'de alışveriş tutmadı, olmadı, yakışmadı.” Diyen Bilgili, Akaretleri bir sanat ve tasarım merkezi haline getireceklerini söyler.<sup>381</sup> “Bir “sanat ve tasarım sokağına” dönüştürülmesinin kararlaştırılmasıyla beraber Akaretler hızlı bir dönüşüm süreci içine girer. 2010'un sonlarından itibaren ard arda açılan galerilerle bölgenin çehresi hızla değişmeye başlar. Koleksiyoner Michael Shvo ve Serdar Bilgili'nin teklifiyle İstanbul'a gelerek 2010'un Aralık ayında New York dışındaki ilk şubesini David LaChapelle sergisi ile Akaretler'de açan Paul Kasmin Gallery'nin bu girişimi yerli ve yabancı basına “bomba gibi düşer”. Serginin açılışının ve basın toplantısının ardından, hakkında pek çok haber çıkar. Bu vesileyle Akaretler'de açılmakta olan “sanat ve tasarımla dolu” yeni dönem geniş kitlelere duyurulmuş olur.

Bir anda Akaretler'den “sanat ve tasarımın yeni kilit noktası” olarak söz edilmeye başlar<sup>382</sup> Ünlü galerici Paul Kasmin Hürriyet Gazetesinden Merve Erdil ile yaptığı röportajda şu ifadelere yer verir: “Tüm dünyada son 5-10 yılda bankalar,

<sup>381</sup>[http://www.sabah.com.tr/Gunaydin/Yazarlar/ozyilmazel/2010/10/18/akaretler\\_sanat\\_merkezi\\_oluyor\\_akt.Dereli.2011](http://www.sabah.com.tr/Gunaydin/Yazarlar/ozyilmazel/2010/10/18/akaretler_sanat_merkezi_oluyor_akt.Dereli.2011)

<sup>382</sup> H.Cenk Dereli, Gayrimenkul ve Sanat Piyasalarının İç İç Geçmesi: Akaretler'de Örgütlenen Sanat ve Tasarım Caddesi. E-Skop Dergi sayı 1, 1.10.2011

bankacılar, fonlar, daha önceden sanatın bir yatırım olmadığını düşünen herkes artık bir yatırım olduğu konusunda hemfikir oldu. (...)İstanbul dünyanın en sıcak noktası olacak. Burada bir galeri açmamak aptallık olurdu. (...)Artık şunu görüyorum ki New York dünyanın merkezi değil. Çağdaş sanat için bile. Sanat işi çok daha küresel hale geldi. Benim Ortadoğu'da galerisi olan çok arkadaşım da var. Artık ABD'ye gitmek isteyenlerin sayısı giderek azaldı.

Dünya genişledi"<sup>383</sup> Medyanın ve ünlü galerilerin girişimleriyle başlayan süreç, yatırımcılar cemiyetini, kamuyu, medyayı ve sanat dünyasını, sanat yatırım araçları konusunda ve bu araçların alternatif yatırım endüstrisinin büyüyen bir parçası olarak oynadığı rol" konusunda eğitmeyi amaç edinen ve sanatçılara maddi fonlar aktaran The Art Fund Association ve TR Colectors Club'ın girişimleriyle ve "sanat yatırımları", "koleksiyonerlik" seminerleriyle devam eder. The Art Fund Association'ın kurucuları arasında olan koleksiyoner Mcihael Shvo'nun aynı zamanda gayrimenkul komisyoncusu olması ise şaşırtıcı değildir.<sup>384</sup> Yine The Art Fund Association'ın "Yaşamınıza yatırım yapın" sloganıyla, Ritz Carlton otelinde devam eden sanat yatırımı ve koleksiyonerliği etkinlikleriyle beraber Akaretler'in yeni kültürel yapısı belirlenmiş olur.

Akaretler Art&Design Day' olarak duyurulan etkinliğin web sayfasındaki ilanı değiştirmeden buraya koymak uygun olacaktır:

"Akaretler Art&Design Day" ile  
14 Mayıs'da Gün Boyu Sanata Doyun!

İstanbul'un yeni sanat merkezi Akaretler Sıraevler'de artlimits, Art On, Autoban, Derin Design, Galerist ve Rampa gibi seçkin galeri ve tasarım üsleri ve TR Collectors' Club'ın hayata geçirdiği "Akaretler Art&Design Day" 14 Mayıs 2011 Cumartesi günü sanatseverlere keyifli bir gün yaşatacak!

---

<sup>383</sup> Merve Erdil, Türk koleksiyoncular yatırım değil, daha çok tutku peşinde ,Hürriyet, 13.12.2010  
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=16516862> 05.05.2012

<sup>384</sup> Dereli, a.g.m. 2011

Bir Avrupa başkentine yakışır havası, rahatlığı ve barındırdığı renkleriyle Akaretler Sıraevler, birbirinden farklı ve göz alıcı sanat galerileri ve tasarım mağazalarıyla bütünleşen atmosferini 14 Mayıs Cumartesi günü 17:00 ile 22:00 saatleri arasında birbirinden keyifli workshoplar ve özel etkinliklerle "Akaretler Art&Design Day"de konuklarıyla paylaşıyor!

Tüm gününüzü, kendinizi sanat ve tasarıma adayabileceğiniz "Akaretler Art&Design Day"de ister saat 19:00 itibariyle Art On'da Ali Alışır'ın "Sanal Mekanlar" adlı sergisi ve fotoğraflarıyla ilgili konuşmasına katılabilir, ister 18:00 ve 21:00 saatlerinde artlimits'de Sinan Demirtaş ile taş baskı sanat eserleri workshopuna katılarak sanat hakkında bilmediklerinizi keşfedebilirsiniz... Akaretler Sıraevler'deki yeni mağazasını ilk kez görücüye çıkaracak olan Autoban'ın aynı zamanda Vespa'nın en özel serisi Vespa PX'i yeniden tasarlayarak hayata geçirmesine saat 20:00 itibariyle ortak olabilirsiniz. Aziz Sarıyer, Defne Koz, Arif Özden, Tanju Özelgin, Bülend Özden ve Derin Sarıyer gibi birçok ünlü sanatçının tasarımlarını içeren 2011 koleksiyonunun tanıtımını saat 17:00 itibariyle gerçekleştirecek olan Derin Design'a uğramadan sanat ve tasarım dolu gününüzü sonlandırmayın!

Galerist ve Rampa Sanat Galerisi'nin de saat 17:00'den 22:00'ye kadar özel etkinliklerle ortak olacağı "Akaretler Art&Design Day", 14 Mayıs Cumartesi günü tüm sanatseverleri tasarım ve sanat dolu bir güne davet ediyor!"<sup>385</sup>

Oluşturulan bu yeni kültür endüstrisi ve birbirine bağımlı ekonomik döngüyü yaratan sistem ise yeni sanat piyasası için hiç de yabancı değildir.

Sıradaki üç reklam örneği bir sanat dergisinin arka kapağında alınmıştır.

---

<sup>385</sup> <http://www.akaretler.com.tr/akaretler-art-and-design-day.html> 02.18.2012

Sanat, sanat, sanat.



Yapı Kredi Private Banking  
müşterilerine özel **Sanat Eserleri Kredisi**.  
Sanatın değerini bilen yatırımcılar için...

444 0 446 | yapikredi.com.tr

**Resim 148:** Yapı Kredi, Private Banking “Sanat, Sanat, Sanat”



Sanatla iç içe bir bankacınız olsun istemez misiniz?

Yapı Kredi Private Banking'in müşterileriyle buluşturduğu Sanat Danışmanları; sanatın tüm dallarında, sanatla ilgili her konuda yanınızda... Yapı Kredi Private Banking müşterilerine özel **Sanat Danışmanlığı Hizmeti**. Her zaman daha fazlasını isteyenler için...

444 0 446 | yapikredi.com.tr

PRIVATE BANKING  
YapıKredi

**Resim 149:** Yapı Kredi, Private Banking, “Sanatla iç içe bir bankacınız olsun istemez misiniz?”

90’lı yıllarda belki de ancak mizah dergilerinde konu edilebilecek ya da ironi olarak ortaya sürülebilecek, sadece bu reklamlar bile 2000’li yılların yeni kültür endüstrisini aslında tanımlaya yetebilir.

Private Banking kapsamında sanat eserleri, sergiler ve müzayedeler konusunda yatırım ve danışmanlık hizmeti verilirken aynı zamanda reklamda bahsedildiğine göre “çok özel” müşterilere sunulan sanat eseri satın alınması için verilen sanat eserleri kredisi ise sanırım bu konuda gelinen son nokta. Buradaki “çok özel”in karşılığı Yapı Kredi için 250.000 lira nakit, Akbank içinse 500.000 lira nakit paraya sahip olmak.



**“Herkes sanata değer verir.  
Bazıları sanata değerini verir.”**

Bir sanat eserini uzaktan izleyerek keyif almak ile o sanat eserine sahip olmak arasındaki farkı bilenler için hayat biraz daha farklıdır.

Sanat eseri koleksiyonerliği bir tutkudur.

Hayran kaldığı bir sanat eserini koleksiyonuna katmak isteyen bir sanatseverin tutkusu, sanatçının o eseri yarattığı andaki tutkusuyla boy ölçüşebilecek kadar ileri gidebilir.

Yapı Kredi Private Banking’in sunduğu  
**Sanat Eserleri Kredisi,**  
bu tutkusunu özgürce yaşamak isteyen müşterilerimiz içindir.

Çünkü bir bankanın görevi bazen de tutkularının peşinde koşan müşterilerine destek olmaktır.

444 0 446 | [ykprivate.com.tr](http://ykprivate.com.tr)

PRIVATE BANKING  
YapıKredi

**Resim 150:** Yapı Kredi, Private Banking “Sanat Eserleri Kredisi”

Türkiye açısından bir ilk olan sanat eserleri kredisi için ise bankalar 2010 yılı itibariyle birbiri ardına girişimlerde bulunmaya başladılar.

Faizlerin cazibesini yitirmesiyle varlıklı kesimin, rotasını sanat eserleri ve gayrimenkul gibi yatırım araçlarına çevirdiğini söyleyen, Akşam Gazetesi ekonomi sayfası editörü Ayfer Arslan, özel bankacılığın ilgi alanına giren bu kesimin şu sıralar en gözde yatırım seçeneği olarak gördüğü sanatı ve bu sanat eserleri kredileri hakkında Yapı Kredi Bankası Özel Bankacılık ve Varlık Yönetimi Genel Müdür Yardımcısı Erhan Özçelik’le yaptığı röportajda son derece ilginç ama bir o kadar da şaşırtmayan ifadeler ve tanımlar görebiliyoruz. *“Bugüne kadar görmediğimiz şekilde ciddi bir talep var”* diyen Özçelik, örnek olarak Ömer Uluç’un eserlerinin son 7 yılda kazandığı değeri gösteriyor. *72×55 ebatlarındaki eserlerin fiyatları 2002 ile 2009 yılları arasında altıya katlanırken, bu artışın daha büyük ebatlı eserlerde 72 katı geçiyor. (...)Özel bankacılık deyince orada ciddi anlamda sanatsever kitle de çok fazla. Doğru, bu sene sanat tarafı daha hareketli. Geçen yıla göre artış gözleniyor. Türk çağdaş ressamı ile basında çok fazla yer alınca talep patlaması meydana geldi. Alternatif bir yatırım ürünü. Hem göze hitap ediyor hem de satmasanız bile uzun vadeli bir yatırım. Bir sanat eserini aldınız, üç ay sonra ikiye katladı diye bir şey yok. Uzun vadeli düşünmeniz gerekiyor. Tıpkı hisse senedi gibi. Alıcı tarafında iki grup var: Koleksiyonerler ve hem koleksiyon hem yatırım amacıyla alanlar. Kredi tarafında da ciddi talep var. Şu ana kadar 10 milyon liralık sanat eserleri kredisi kullandırık.”<sup>386</sup>*

Contemporary İstanbul, Caz Festivali, Uluslararası İstanbul Film Festivali gibi büyük organizasyonların sponsorluğuyla bilinen, Sabancı Müzesi’ni de içerisinde barındıran ve dünyaca ünlü müzayede şirketi Sotheby’s le ortak çalışmalar da yapan Akbank’ın Private Banking’den Sorumlu Genel Müdür Yardımcısı Fikret Önder ise diğer kredilerden daha esnek olan Leasing kredisiyle sanat eseri alımına teşvik edileceğinden bahsediyor ve “neyi almalı?” sorusuna, çağdaş eserler prim yaptığını söyleyerek şunları ekliyor:

*"Kendi müşterilerimiz için profesyonel uzmanlardan hizmet alıyoruz. Son derece nitelikli incelemeler yapılıyor. Amatör yatırımcıysanız ve özel bankacılık*

<sup>386</sup> Ayfer Arslan, Faiz Düşünce Zengin Parasını Resime Yatırdı, Akşam Gazetesi, 19.04.2010

*hizmeti almıyorsanız benim önerim çağdaş sanat. Çünkü klasik eserler hem piyasada az bulunuyor hem de fiyatları zaten çok artmış oluyor. Klasik sanattan piyasaya yeni ürün çıkmıyor, yatırım yapmak da kâr etmek de zor.*<sup>387</sup> Bu şekilde sanat özel sermayenin, çok uluslu korporasyonların alım satım objesi, metası olurken, sanat alıcısı da bankacılık sektörünün yeni gözde müşterisi haline geliyor. Tezde sadece örnek olarak gösterilen bu iki şirketin dışında bütün bir bankacılık sektörüne ve şirketlere bakıldığında her birinde aynı hizmetlerin olduğunu, ve bu Private Banking hizmetlerinin hepsinin reklamlarında defalarca “kültür-sanat” kelimelerinin geçtiğini görmek hiç de şaşırtıcı değil. Denetim altında eleştiriye teşvik ederek, önce bu yapay kültürel ortamı hazırlayıp, daha sonra bunu hem kendi kurumsal çıkarları için kullanması ve teşvik ettiği, kendine karşıymış gibi görünen eleştiriye de kredi vererek satan sistem yine aynı oluyor bu şekilde.

Sektöre yeni giren bir şirketin, ilk iş olarak bir “güncel sanat ödülü” vermesi ise oluşturulan bu güncel sanat piyasasının aynı zamanda şirketler tarafından nasıl kullanıldığına da güzel bir örnek teşkil ediyor.

*“Türkiye’nin ilk güncel sanat ödülü olan FULL Art Prize, sanatçılara destek vererek, Türkiye güncel sanatının gelişmesinin ve daha ileri noktalara taşınabilmesinin yanısıra, yerel ve global sanat dünyası için, henüz olgunlaşmakta olan yeni ifade biçimlerini keşfetmek ve desteklemek önceliklerini de taşıyor.”*<sup>388</sup>

AR Şirketler gurubuna ait olan Full Akaryakıt, düzenlediği bu ödül organizasyonunu katılımcıların son 5 yıllık portfolyolarının jüri tarafından elendikten sonra yarı finale kalan sanatçıların halk oylamasıyla birinci gelenin, 25.000 liralık ödüle sahip olacağını belirtiyor. Sanat ödülleri “incelikli birer pazarlama saldırısı” olarak niteleyen Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi* adlı kitabında, şirketlerin, “ödüllerin kendilerine en fazla fayda sağlayacak biçimde düzenlenmesi için geniş bir denetim olanağına da sahip” olduğunu yazmıştır.<sup>389</sup> “Bu ödülleri ister marka sponsorluğu olarak, ister tasarımcı sponsorluğu olarak adlandıralım, şirketin kendi

<sup>387</sup> Burcu Aldinç, Kredi kralı musluğu sanata açıyor, Sabah Gazetesi, 31.10.2010

<sup>388</sup> <http://www.fullartprize.org/odul-hakkinda.php> 07.05.2012

<sup>389</sup> <http://www.e-skop.com/skopbulten/turkiyenin-ilk-cagdas-sanat-odulu-bir-akaryakit-firmasindan/602> 07.05.2012

markasını pazarlamak amacıyla başvurduğu yöntemlerin en mükemmel örneğidir.”<sup>390</sup>

İngiltere’de BP’nin sanat ve kültürü araçsallaştırma girişimleri tepki çekmeye devam ederken Türkiye’de de bu şekilde bir girişimin olması hiç de şaşırtıcı değil. 2010 yılında Meksika Körfezi’nde yol açtığı çevre felaketi yüzünden zedelene imajını, kültür alanındaki “toplumsal sorumluluk” faaliyetleriyle tazelenmeye çalışan BP’nin sanatı ve kültürü kirli faaliyetlerine alet etmesini teşhir etmek isteyen aktivistler benzin istasyonlarında, ilan panolarında ve BP sponsorluğundaki kültür kurumlarında bulunan BP’nin meşhur ayçiçeği logosunu tahrif etmiş ve BP’nin Olimpiyat Oyunları için kullandığı reklam sloganı “fuelling the future” (*geleceğe gaz vermek*) “fucking the future” yazısıyla değiştirmişlerdi.<sup>391</sup>



**Resim 151:** Nick Turner - BP Exec 2011

Açık biçimde bu himaye sistemi kendisini kültür üzerinden yapılandırmaktadır artık. Bu şekilde “eleştirelilik ve politik görsellik” üzerinden kurulmaya çalışılan bu kapatma, muhalif olarak orta sınıfın ilgisini çekme çabaları da

<sup>390</sup> Tao-Wu, a.g.e. s.266

<sup>391</sup> <http://e-skop.com/skopbulten/doganin-ve-sanatin-kirletilmesi-bpnin-toplumsal-sorumsuzluguna-karsi-protestolar-devam- ediyor/564> 15.05.2012

deşifre olmaktadır bir anlamda. Sanat bugün belki de tarihinde hiç olmadığı kadar elitist ve politik gözüktüğü yerde bir o kadar da apolitik konuma gelmektedir böylece. Bu şekilde ister siyasi iradeler ister devlet kurumları isterse özel kurumlar olsun hem kazançlı bir yatırım üzerinden itibar sahibi olurken; aynı zamanda eleştirel denetim de sağlanarak iktidar yapıları her alanda kazançlı çıkmaktadır. İzleyiciye ise bu piyasanın gerçekten eleştiriyormuş gibi olduğu yanılgısı, yani bir simülasyondur sadece kalan.

### 3.3. Sanatta Gizlenen İktidar ve Temsiliyet

*İktidar artık baskıyla değil denetimle ve üreterek işlemektedir.*

*Michel Foucault*

Michel Foucault sürekli olarak bir düşünce sistemini neyin ortaya çıkardığını, yaşamlarımızı yöneten düşünce biçimlerinin altında hangi varsayımlarının bulunduğunu sorduğundan bahseder. Orhan Tekelioğlu'nun "Michel Foucault ve Sosyolojisi" kitabının arka kapağında Ali Akay şöyle der: "Günümüz Türkiye'si'nin güç ilişkileri Foucault'cu pratiklerin kuramlarından çok uzak yerlere taşımamaktadır bizleri; çünkü biyo-politika her anlamıyla toplumları denetim altına almaktadır: Hem hakim konumda duranlar ve medya tarafından alaşağı edilmeyi bekleyenler hem de izleyici konumundaki pasifleştirilmiş ve günün birinde magazinleşmeyi, hayal eden "uysal bedenler"(...) Siyasi ve iktisadi çıkar grupları arasındaki bu ilişkileri ve medya savaşlarını yoksa başka türlü çözümleyebilir miyiz?"<sup>392</sup>

Bu noktada Foucault'nun Kelimeler ve Şeyler kitabındaki Velazquez'in "Las Meninas" tablosu okumasının analizini yapmak uygun olacaktır.

Kelimeler ve Şeyler kitabında Michel Foucault, temsiliyet meselesinin üzerinde durmuştur. Las meninas çözümlemesiyle başlayan kitap, bize bu temsiliyet sorununu ele almak istediğini açıklamaktadır. Özdeşlik, fark, ikizleşme, refleksiyon sistemi bize, Klasik çağdan modernliğimize kadar gelen bir zaman zarfı içinde

<sup>392</sup> Ali Akay, Orhan Tekelioğlu "Michel Foucault ve Sosyolojisi" Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999, arka kapak yazısı.



gösterilmektedir. Rönesans hâlâ işaretlerin bir yorumunu yapmaktaydı. Bu dönemde işaret ve onun gösterdiği bize benzerlikleri anlatmaktaydı. Ancak 17. yüzyılda işaretler çözülmeye başlayarak yerlerini temsiliyete bırakmaya başlamışlardı. İşaretleri içine alan temsiliyet artık benzerlikleri de çözmeye başlamıştı ve yeni bir düzeni, farklar ve özdeşlikler düzenini ortaya çıkarmıştı.<sup>393</sup>

Batı entelektüel tarihinin en güçlü okumalarından birisi olarak kabul edilen Foucault'nun Las Meninas tablosu çözümlemesi bu temsiliyetin en eski örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Michel Foucault tablodaki gizli iktidar temsiliyetini şöyle açıklamaktadır: “(...)Hükümdarlar , tablonun önünde aynanın yansıttığı iki küçük silüetin içinde tanınmaktadırlar. Bütün bu dikkatli çehrelerin, bütün bu süslü bedenlerin ortasında onlar daha soluk, daha gerçek dışı, bütün görüntülerin içinde en tehlikeli durumda olanlarıdır: bir hareket, biraz ışık onları yok etmeye yetecektir. Temsil edilen bütün bu kişilerin içinde, aynı zamanda en çok ihmal edilenleridir; çünkü herkesin arkasına kayan ve hiç beklenmedik bir mekândan içeri sessizce dalan bu yansımaya kimse dikkat etmemektedir; bunlar görünür oldukları ölçüde, her gerçeğin en çelimsiz ve en uzak biçimi olmaktadırlar. Bunun tersine, tablonun dışında kaldıkları ölçüde, özsel bir görülmezliğin içine çekilmektedirler, tüm temsili kendi etraflarında düzene sokmaktadırlar; herkes cephelerini onlara dönmüştür. Prenses bayramlık elbiseleriyle kendini onların gözünde görmektedir; arkası dönük tuvalden prensese ve prensesten en sağda oynayan cüceye doğru bir eğri resmolmaktadır, bunun amacı tablonun tüm düzenini onlara sunmak böylece kompozisyonun, prensesin ve aynanın içindeki görüntünün sonunda tabi oldukları gerçek merkezini açığa çıkartmaktır. Bu merkez, öykünün içinde simgesel olarak hüküm sürmektedir; çünkü kral IV. Felipe ve karısı tarafından işgal edilmiştir.”<sup>394</sup> Bu çözümlemede Foucault, artık iktidarın da gözden irak bir noktaya çekildiğini belirtecektir. Feodal dönemin yasal/güdümlü yapısı her şeye karşın açık ve yalındır. Oysa modernitenin aynı zemine oturan yapısının en önemli özelliği gizli olmasıdır. Modernitenin en önemli bulgularından birisi gizlenme ve onu sağlayacak mekanizmalar, en önemli başarısı ise onu üstün bir düzeyde

<sup>393</sup> Ali Akay, **Yapısalcılık**, Doğubati dergisi,19. Sayı ,Yeni Düşünce Hareketleri.

<sup>394</sup> Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**,İmge Kitabevi, Ankara, 2006, s. 42

kullanabilmesidir.<sup>395</sup> Sermaye ve iktidar mekanizmaları daha önce savaş açtığı şeyle uzlaşmıştır artık, revaçta olan bir sanat üretimini karşısına alıp belli ölçüde itibar kaybetmektense onu kendi tekeline alıp, eleştiriyi de sahiplenmenin hem daha kazançlı hem de daha güvenli olduğunu fark etmesi pek uzun sürmemiştir. Adorno Kültür Endüstrisi'ni tanımlarken kapitalizmin artık açık ekonomik saldırılarla değil üst yapısal yani kültürel saldırılarla kitleleri esir aldığını söyler. Chin-tao Wu da Kültürün Özelleştirilmesi kitabında özellikle 1980 sonrası sanatın bu durumun içine nasıl çekildiğini ve sanatın işletmeleşme sürecinde, arkası büyük sermayeye dayalı bu işletme kültürünün sanatın özerkliği ve eleştirel politik gücünü ne derece zayıflattığını bizlere gösterir. Fakat kültür özelleşse de, sermaye bu kültürün en büyük döndürücüsü olsa da güç odakları artık tablonun ortasında değildir, günümüzde sanat-kültür-politika-sermaye ilişkisini eskiye göre daha tehlikeli kılan nokta da tam olarak budur. Güç odakları artık kendilerini övücü büyük resimler ya da heykeller yaptırmaktan vazgeçmiş, bu çağın çoktan kapandığının bilincine varmışlar, kısaca istedikleri endüstriyi kendilerinin açık propagandalarını yaparak değil farklı yollarla yürütmeye başlamışlardır.

Onlar artık tablodaki baş karakterler değil tablonun her şeyine sahip olan temsillerdir.

90'lı yıllarda dünyada ve Türkiye'de sanatçıların eserlerinde temsiliyet kavramının oluşmaya başladığını ve eleştirinin kurumun kendisine değil, artık temsil ettiği yani arkasındaki gerçek güçlere yönlendiğini görebiliyoruz. Tıpkı Foucault'nun Las Meninas'ta gizlenen gerçek iktidar simgelerine işaret ettiği gibi onlar da kurumların arkasındakileri gösteriyordu artık. Bu yeni eleştirelilik ise beraberinde sadece yeni bir dil değil aynı zamanda yeni bir politik görüntü de getirdiği gibi, aynı zamanda karşı olduğu mekanizmaların bu durumu bir meta estetiğine çevirip kendi lehlerine kullanmalarını da sağlamış oldu. Bu durumda değişen sadece sanat, dil ve görsellik değil, aynı zamanda eleştirilerin odağında olanlardır. Yeni iktidar anlayışı ve modern denetim sistemleri karşısı eserler üreten sanatçılar yeni bir temsiliyet ve doğrudan gösterme anlayışını da benimsemek zorundaydılar. Çünkü eleştirdikleri olgular kendilerini

---

<sup>395</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Foucault'cu Güç Analizi**, Doğu Batı-Düşünce Dergisi-Sayı 28 s.200

bir Sovyet propaganda veya Nazi Almanya'sı afişlerindeki gibi doğrudan göstermiyor, finans kaynaklarını kullanarak denetimlerini gerçekleştiriyor ve kendi temsiliyetlerini sağlıyorlardı. Sanattan görsel olarak çekilen iktidar ve ideolojik aygıtları şimdi doğrudan propagandayı daha popüler kitle iletişim araçlarıyla sağlıyor, sanatta ise finans gücünü kullanarak farklı bir simgesellikle temsiliyet kazanıyordu. Nicos Hadjinicolaou "Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi" kitabında şu sözleri söylemektedir:

*"Egemen sınıfların ideolojisi, egemenlik altındaki sınıfların görsel ideolojisine, bu ideolojiyi tümüyle çarpıtabileceği bir noktaya kadar nüfuz edebilir. Bu ideoloji, tüm toplum üzerinde bir tür tekele sahip olur. Dolayısıyla da güzel sanatlar bağlamında sınıf mücadelesinden söz eder ve bu alandaki sınıf mücadelesinin biçemler, hatta kimi zaman da biçemler arasındaki mücadele üzerinden kendisini açığa vurduğunu söylersem, bu "mücadelenin", yönetici sınıflarla egemenlik altında olan sınıfların görsel ideolojileri arasında olmaktan çok, çoğu kez aynı sınıfın ya da yönetici sınıfın tabakalarının ya da kesimlerinin görsel ideolojileri arasında yer aldığını anlamak gerekir. Bu abartmalı biçimiyle de olsa, çağımıza kadarki bütün toplumlarda resim üretim tarihinin, yönetici sınıf görsel ideolojilerinin tarihi olduğunu ileri sürmek, gerçeğe pek aykırı düşmez. Resimler, çoğu kez yönetici sınıfların kendilerine ayna tuttıkları ürünlerdir."*<sup>396</sup>

Çağdaş sanat aracılığıyla oluşturulan bu yeni kültür endüstrisi de ayna görevi üstlenmektedir, himaye sistemi altında, zorlama bir politik görsellik ve temalara indirgenmiş, eğlence ve tüketim endüstrisine eklenmiş eleştirel kültür.

Özetlemek gerekirse Foucault'cu düşünce üzerinden, biyo-iktidar kavramının, eski baskı rejimlerinin aksine uzlaşmacı bir eğilim ile yapılandığını ve çağdaş anlamda otoritesini bu şekilde "gizli" biçimde oluşturduğunu görebiliyoruz. Yani tüm bir çevresel değişimi, sistemi yaratarak o sistem üzerinden beslenmek ve her alanda iktidarını korumak. İşte tam da bu anlamda biyo-iktidar kavramı gizli ve şeffaftır. Bu nedenle çok usulü şirketlerin, hatta savunma sanayisini yönlendiren korporasyonların, devletin sanat üzerindeki ilgisini daha iyi algılayabiliriz.. Çağdaş iktidar hegemonyasını kültür aracılığıyla işletmeye başladığından beri, kültür ve

---

<sup>396</sup> Nicos Hadjinicolaou, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1998, s.109

sanat alanındaki bu temsillere karşı sürdürülen mücadele de farklı bir strateji kazanmıştır. İdeolojik hegemonya kavramını öne süren Antonio Gramsci, kapitalist sömürü sisteminin yeniden üretimi, yani mevcut sistemin sürekliliği için gerekli toplumsal rızanın yaratılması, siyasal baskı mekanizmalarının yanı sıra, tıpkı Adorno'nun da işaret ettiği gibi, esas olarak kültürel ve ideolojik kodlar üzerinden sağlanmakta olduğunu vurgular.<sup>397</sup> Bu nedenle oluşturulan bu kültürel sistemin nereye evrileceği de, sistemin oluşturucu özneleriyle, kenarda kalan, sömürülen, ya da dışarıda kalmayı tercih etmiş, ve sömürüyü deşifre edenlerin konumuyla doğrudan ilgili hale gelecektir.<sup>398</sup>



**Resim 152:** Velazquez, Las Meninas, 1656

<sup>397</sup> Adorno, a.g.e., s.36-37

<sup>398</sup> Burak Delier-Kamil Şenol, Sanatın Değişen Konumu, Birikim Dergisi, Fikirler Suça Dönüşünce, 01.09.2010 s.123-126

### 3.4. Alternatif Kültür, Eleştiri ve Sanat

*“Avangardın statüsünü yeniden değerlendirmek, onun geçmişteki eleştireliliğini sorgulamak anlamına gelmez, bilakis bugün direnişçi, eleştirel bir pratik olarak nasıl yeniden yazılabileceğini görmek anlamına gelir.”*

**Hal Foster**

Debord; gösterinin kendisini, hem bizzat toplum olarak, hem toplumun bir parçası olarak ve hem de bir birleştirme aracı olarak sunduğundan bahseder.<sup>399</sup> Buna ek olarak artık gösteri kendisini bütün bunlara karşı olarak da sunmaktadır, yani ele geçirilmemiş hiçbir alan yoktur. Bu sayede eleştirinin odağında kendisi olmasına rağmen, kendi yarattığı sistemin eleştirisini de üreten konumdadır. Bu noktada gösteri, görsel imge üretimi üzerinden kendisini şekillendiren bir toplumsal yapıyı kullanır. Bu görsel imge üretimi o denli fazladır ki Debord’un gösteri olarak adlandırdığı durum toplumdaki bireylerin birbirleriyle olan ilişkilerini anlatan bir ifade halini alır: “Gösteri bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir”<sup>400</sup> Gösteri toplumunda seri çoğaltım yoluyla elde edilen kültürel üretim özünde kapitalist tahakkümün estetize edilmiş seklidir. Kamusal alanda görüntü üretimi meta üretimiyle esgüdümlü olarak yürütülür ve bu görüntülerin tüketimi aracılığıyla toplum egemen kapitalist aygıtı tabii kılınır. Bu anlamda Debord’a göre gösteri, “sayıları giderek artan imaj-nesnelere doğrudan doğruya biçimlendiren ileri bir iktisadi sektör olarak güncel toplumun esas üretimidir” “Bu durumda gösteri toplumu, Romantizmin Modernist estetik ve politikaya mirası olan, özgür birey, katılımcı yurttaş, öncü sanat ve hatta devrimci romantik gibi demokratik ve ilerici kavramları etkisizleştirerek kendi içinde zararsız bir konuma yerleştirir.”<sup>401</sup> Debord’un da belirttiği gibi gösteri, diğerleri adına konuşan uzmanlaşmış bir etkinlik olur, ve kendi dayatmaları dışında diğer ifadelerin yasaklandığı, hiyerarşik toplumun kendisi karşısındaki diplomatik bir temsili olarak

<sup>399</sup> Debord, a.g.e. s.36

<sup>400</sup> Debord, a.g.e. s.36

<sup>401</sup> Mehmet Büyüktuncay, Demokratik \_dealden Gösteri Toplumu: Don Delillo’nun *Mao İ Adlı Eserinde Birey, Yazar ve Terörist \_liskisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 11, Sayı:1, 2009 s.36

önümüze çıkar.<sup>402</sup> Aynı kitabında Debord şu sonuca varır : “gösteriden kaçış yoktur.” Peki bugün yapılan, ana akım tarafından öne sürülen bu politik, eleştirel, muhalif görsellik ve kültür, gösteri tarafından zararsız hale getiriliyorsa, hatta çatışmacı bir siyaset anlayışını dışlayarak her şeyi festivalizm ve eğlence kültürüne adapte ederek, karşı olduğu sistemi rahatsız etmek bir kenara dursun, bizzat o sistem tarafından araç olarak kullanılıyorsa bu bizi hangi noktaya götürür?

*“Özgür sanatı meşrulaştıran özerklikle bağları koparmak, serbest ticaret düzeninin maskelerinden birini indirmek demektir. Ya da başka bir deyişle bir küresel kalkınma modeli olarak serbest ticaret sistemi terk edilecekse, onun müttefiki olan özgür-serbest-sanat da terk edilmelidir.”*<sup>403</sup> Julian Stallbrass’ın “sanat a.ş.- çağdaş sanat ve bienaller” kitabının son cümlesi olan bu paragraf bize tam da bu kurumsal yapıyı ve onun özerkmiş gibi göstererek önerdiği himaye sistemini işaret eder. Buradaki özerklik sadece devletin resmi himayesinden çıkıp, özel sermaye himayesinde ve denetiminde, küresel pazarın koşulları ve gerekleri doğrultusunda sağlanan sınırları belli bir özerkliktir.

Kültürün özelleştirildiği; sanatın, korporasyonların, uluslararası şirketlerin kurdukları küresel ekonomik, siyasal ve kültürel ağların denetimine girdiği; müzeler, bienaller ve sanatın temsil edildiği diğer alanların sanatın yeni hamilerinin armalarıyla donandığı, kamunun bu alanlar üzerindeki denetimini yitirdiği, dolayısıyla büyük ölçüde medyaya ve ana akım kültüre havale edilen eleştirinin iyice içinin boşaltıldığı, neyin ifade edileceği dahil bütün yönetimin, iktidarın, sponsor kurumlar adına davranan küratörlere devredildiği bienal gibi gösterilerde sanatın özerkliğinden söz açmak oldukça zordur.<sup>404</sup> Bütün bir modernizmin kendi içinden çıkan kendini yıkma ve baştan yaratma üzerine kurulu özerklik ve bağımsız düşünce girişimleri artık sadece tehdit altında değil aynı zamanda bunun ne ölçüde ve nasıl olabileceğini belirleyebilecek otoriter mekanizmaların da himayesi altındadır. Ortaçağ’da tahıl ambarının sahibi kimse, iktidarı da elinde tutan oydu, şimdi ise tek değişen tahıl ambarının yerini sanatın, kilisenin yerini ise bu yeni çağdaş otoritenin devralmış gibi gözüküyor. Bu da bize neoliberal yeni sistemler içerisinde sanatın ve eleştirinin gittikçe özerkleşme yanılığını göstermesinin yanı sıra; tarihin tekerrür etmesi biçiminde, bir dönemin sanat eğilimlerinin nasıl politik gözükürken aslında

<sup>402</sup> Büyüktuncay, a.g.e. 2009, s.36

<sup>403</sup> Stallbrass, a.g.e. s.176

<sup>404</sup> <http://www.aliartun.com/content/detail/26> 17.06.2012



apolitik bir konuma geldiğini ve sanat için özgür yeni alanların oluşması yanılığısına karşı bu alanın nasıl gittikçe daraldığını da işaret eder. “İstanbul'da hareket çok artıyormuş gibi gözüküyor ama gerçekte alanlar azalıyor. Senelerdir üreten insanların bile sergi açacak yer sıkıntıları var. Galerilerin sanatçı listeleri belli. Bu yüzden alternatif mekânların çoğalmasından başka çare yok.”<sup>405</sup> Neriman Polat'ın tanımı, bu formülize edilmiş, yalıtılmış ortamda mekanik bir sistem üzerine oturtulan ve kendini tekrar eden üretim alanını tanımlarken aynı zamanda bu yeni sanat piyasasında belki de daha değerli konuma gelen bir çözüm önerisini belirtiyor. Levent Çalıköğlü, bu alternatif girişimlerin öznesi olan sivil inisiyatifi ve amacını şu şekilde tanımlıyor: “ *Toplumsal ve politik iktidarın talepleri ile kafasındakiler arasındaki uçurumda bazen yalpalayan, ama çoğu durumda başka bir kıyıya yerleşen memnuniyetsiz bir tipin ürettiği bir tasarı!*”<sup>406</sup> Bu oluşumlar nasıl bir iktidari söylem karşısındalar? Sanatın devlet tarafından kurulan kurumlar altında icra edilip, sergilenip, satın alındığı bir düzende mevcut sistemi, bu iktidar mekanizmalarını, yani Batı rasyonalizmini sorgulamak ne kadar mümkünse, özel sermaye tarafından oluşturulan kültürel bir şemaya dayalı kurumlar aracılığıyla bunu yapmak da aynı derece mümkündür, yani böyle bir şey söz konusu değildir. “Modernleşen devlet ile modern olmak isteyen sanatçının ortak bir erek etrafında bulunduğu bir anlayışta, düzen ve temsil dışı avangard eğilimlere yer verilmesine olanak yoktur”<sup>407</sup> Aynı şekilde çağdaş yöntemler izleyen otoriter mekanizmalar ile çağdaş sanat arasındaki ilişki de farklı biçimde tanımlanamaz. Kaldı ki günümüzde devlet ve sermayenin iktidarı arasında kesin bir çizgi yoktur, çoğu yerde yolları kesişen, birbiri içerisine geçmiş kavramlar olarak bugün bu ayrımları yapmak çok daha zor bir hale gelmiştir. Eğer belirleyici bir farktan bahsetmek gerekirse bu da özel kurumlar altında eleştirinin özerk olarak icra ediliyormuş gibi gösterilmesi yanılığısıdır, yani iktidar mekanizmalarının otoriter himayelerinin kendilerini gizlemeleri söz konusudur. Burjuva yaşamını hayattan ve sanattan tamamen temizlemekten bahseden bir eleştirel kültürü, mesela dada ve fluxus gibi akımları burjuvazinin desteklemesi söz konusu olamayacağı gibi, fakat bugün sorun şu ki

---

<sup>405</sup> Mahmut Hamsici, Hafriyat kendi kendinin patronu, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=220045> 19.06.2012

<sup>406</sup> Levent Çalıköğlü, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s.7

<sup>407</sup> Çalıköğlü, a.g.e. 2007, s. 9

tezde daha önce de bir çok defa belirtildiği gibi bugün bunu destekliyormuş gibi görünen bir sistem mevcut ve günümüzde yapay bir eleştirel kültür bu sistem tarafından tesis ediliyor. Peki bu sistemin dışında kalmak mümkün mü? Ya da bir çoklarına göre bu sistemin dışında kalmak mümkün değil gibiyken “bu mekanizmaya ne kadar az bulaşılabilir?” sorusu mu gündeme getirilmeli? Her iki durumda da bu, uzlaşmamayı tercih edip, kendine alternatif alanlar açmaya çalışan o “rahatsız tip”e getiriyor bizi. Tezde daha önce de gördüğümüz üzere bu tip sadece eleştirmekle kalmıyor, eleştirinin odağındakileri deşifre ederek gizledikleri gerçekleri de ortaya çıkarmaya çalışıyor çoğu zaman. Müze, kurum, sermaye, sponsor, iktidar gibi kavramlarının söz konusu olduğu yerlerde alternatif bir eleştiriyi öne sürüyor, belki de Türkiye’de 90’lar sonrası metalaşmaya başlayan toplumsal kimlik siyasetini de zaman zaman öne sürerek, ama daha çok bunu ve bütün bir sanat alanını, eleştiriyi metalaştıran sistemi sorgulayarak ya da karşı gelerek yapmaya çalışıyor bunu. Modernizm sürecinde, yeni olanın keşfedilmesi, yeni ideolojilerin ortaya çıkmasıyla, modernist süreçte rasyonalizm karşıtı hareketlerle beraber yine içinden çıktığı sistemin sonunu getiren bir “negatif yaratıcılık” fikrini besleyebilmişti, fakat modern sonrası süreçte ise ironik biçimde bütün bu birikim bu sefer uzlaşmaya dayalı, toplumsal mutabakatı öngören bir “pozitif yaratıcılık” fikrine dönüştürülmüştür. Zaten piyasa ilişkilerinin ve kültürün burjuva sınıfının beğeni ve talepleriyle kesiştiği, ya da devlete dayalı olarak sürdürülen bir sistemde sanatçıların, “karşı” konumda reddeden, avangard bir sistemi yaratmak veya dışarıdan bu sistemle ilişkiye girmesi gibi bir şey geçerli ve gerçekçi olamaz. Bu durumda bu himaye ve talep sisteminin altında bir araya gelen gruplaşmalar ya da bireysel girişimler doğal olarak sistem tarafından en fazla “hoş karşılanan” ya da hiç bir şekilde bu sistemin rahatsız olmadan onu içselleştirdiği bir ana akıma kapılmaları kaçınılmaz olmaktadır. Özelleşen bir kültür de aynı zamanda kamusallığın tasfiyesi anlamına geliyor. Kamusallık eğer insanların aklın öngördüğü özgürlük ve eşitlik çerçevesinde girdikleri bir ilişkiyi, yani bu ilişkinin sanata özgü olan kısmı, eleştiriyi tanımlıyorsa, himaye ve otorite altında bu eleştiriden bahsetmek mümkün değildir. Bu himaye sisteminin en belirgin özelliği de iktidar ve sermayedir. *“Çünkü özelleştirme her şeyden önce bir hükümlerlik devridir, bir iktidar devridir. Bir yetki devridir. Basit bir mülkiyet devri değildir. Ekonomik bir hadise değil, öncelikle siyasi bir*

*hadisedir.*"<sup>408</sup> Bu noktada kamusalığın ve sivil girişimlerin de önemi ortaya çıkar. "Sivil olmak özünde kamusal bir vicdanı paylaşmakla ilgili. (...)kamuya ait ve kamuyu ilgilendiren her şey nihayetinde ona dokunan herkesi politik kılar. Kamu, bireyi dönüştürdüğü gibi, birey de kamuyu eğip büker. Bugün bir iletişim şekli olarak sanatsal pratiği tercih eden her birey, öyle ya da böyle bu ilişkinin farkında. Sivil inisiyatif ve oluşumlar bu ilişkiye karşı bir farkındalık hali olarak beliriyor."<sup>409</sup> Alexander Brener'in John Zerzan'a yönelttiği "Burası neo-liberal bir üniversite burada ne işin var?" demesi sonrasında, Zerzan'ın "peki senin ne işin var"? sorusuna karşılık: "ben rahatsız etmek için buradayım."<sup>\*</sup> cevabını gündelik hayata taşıyorlar bazıları belki de. Türkiye'deki bütün alternatif ve bağımsız oluşumları burada göstermek mümkün olmasa da belli olgular üzerinden ilişkilendirerek bazı oluşum ve girişimleri örneklemek alternatif eleştirel kültür ve sanatı tanımlamakta yararlı olacaktır.

Özellikle 90 sonrası 2000'li yılların başlarında hepsi uzun soluklu olmasa da Hafriyat ve Oda Projesi gibi benzeri bir çok inisiyatif kurulmuş ve aynı amaç üzerinden hareket etmişlerdir: sivil olmak ve bağımsız eleştiri. Sponsorluk sistemini reddeden Hafriyat sanatçı inisiyatifi, 1996 yılından bugüne kadar bir çok sergi yapmış ve Karaköy'deki binalarında Hafriyat Karaköy adı altında inisiyatife dahil olmayan bir çok sanatçıyla da alternatif ortak projeler, sergiler düzenlemiştir. Ve bu sergilerin, projelerin hepsinin ortak noktası, hamisiz, sponsorsuz olarak yürütülmüş olmalarıdır. "Sponsor ilişkisi olan kurumların bir sanat profili var. Dolayısıyla o çerçevede bir seçicilik kullanılıyor. Daha deneysel, alternatif sanat üretimdekilerin taleplerine cevap verecek mekânlara ihtiyaç var".<sup>410</sup> diyen grup üyesi Murat Akagündüz, aslında dolaylı olarak kurum himayesi altında yürütülen sanatın eleştireliliğinin denetimden geçtiğini belirtiyor. İnisiyatif üyelerinin belirttiği üzere iktidar merkezlerinin dışında alternatif çalışmalara bir alan ve bir sanat platformu yaratma amacı taşıyor grup. Peki bağımsız, iktidar merkezli olmayan alternatif eleştiri Türkiye'de ne gibi bir riski barındırıyor? Aynı inisiyatifin "Allah Korkusu"

---

<sup>408</sup> Ali Artun, a.g.e., 2011, s.49

<sup>409</sup> Çalıkoğlu, a.g.e. 2007, s.11-12

\* 2004 yılının Ekim ayında Bilgi Üniversitesinde John Zerzan'ın "Uygarlığın Reddi" adlı panelinde Zerzan ve diğer konuşmacıları taciz ederek küfreden Alexander Brener, aktivist ve aynı zamanda sityasyonist enternasyonal üyesidir.

<sup>410</sup> Hamsici, a.g.m. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=220045> 19.06.2012

adlı sergisi ve yarattığı infial belki bunu örnekleyebilir. Daha sergi açılmadan 2007 yılı 5 Kasım günü Vakit gazetesinin “Küstah Sergi” başlığıyla verdiği sergi haberi, *"Sanat adı altında sövğu kültürü inşa ediliyor"* sözleriyle sürüyor ve serginin adresi ve tarihi de haberde belirtiliyordu. Hafriyat; yaptığı açıklamayla serginin amacının sövğu veya maneviyat dünyasına sataşmak değil; Allah korkusu kavramından hareketle, her türlü iktidarın 'korku'yu kullanma şekillerini araştırmak olduğunu belirtmişti.<sup>411</sup> Hedef gösterme sonrasında polis koruması talep edilen sergide bu seferde korumaya gelen polislerin içerideki başka işleri sakıncalı bularak incelemeye alıp savcılığa vermesi sonucunda işlerden bir tanesi sergiden kaldırılmak zorunda kalmıştı. Bu örnek bağımsız eleştirinin iktidar denetiminden özgürce icra edildiğinde neden hedef aldığı sistemi rahatsız ettiğini gösterdiği gibi, güç odaklarının bağımsız sanat ve eleştiri karşısında oluşturduğu sansür ve oto-sansür mekanizmasını da örnek olarak karşımıza çıkarmaktadır. Neriman Polat, bu sergide yaratılan korku ve endişe ortamının üç yıl sonraki Tophane olaylarının habercisi olduğuna dikkat çekmiştir.<sup>412</sup> Aynı bölgenin yakınlarında 21 Eylül 2010 yılında Tophane'deki sanat galerilerine taşlı, sopalı ve biber gazlı saldırılarda bulunulmuş, izleyici ve sanatçılardan yaralananlar olmuştur. Bir çok basın organında bu olay belki de yazarlarının o güne kadar ilk defa duydukları “gentrification”<sup>\*</sup> tartışmaları altında verilmiş, çok eskiden beri mevcut olan ve son dönemde sürekli kışkırtılan muhafazakar yapılanmalar göz ardı edilmiştir. Ancak mutenalaştırma da göz ardı edilebilecek bir durum değildir, kaldı ki bu soruna en çok eğilen ve bu konuda çaba harcayan topluluk yine şaşırtıcı olmayacak biçimde bir sanatçı kolektifi olan Oda Projesi'dir.

Bir sanatçı kolektifi olan Oda Projesi ülke içinde olduğu kadar yurtdışındaki bazı oluşumlarla da bağlantı içindedir. 2000 yılında İstanbul'un Galata semtinde yer alan bir apartman dairesinde başlayan projenin Çekirdek ekibi, Özge Açikkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel'den oluşmaktadır. 8 yıl boyunca Tophane'de mahallede oturanların izleyici olarak değil katılımcı olarak projelerde yer alması, ve sanatçıları ya da farklı disiplinlerden insanları mahallede yeni projeler üretmek için davet eden

---

<sup>411</sup> , Birilerinin Sanat Korkusu, **Radikal Gazetesi**, 7.11.2007, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=238040>, 06.03.2012

<sup>412</sup> Pelin Başaran, **İktidarın Hassasiyetleri**, 06.03.2012

\* “Soylulaştırma, mutenalaştırma: "kentin çökmüş semtlerindeki evlerin , özellikle orta gelirli profesyonellerce alınıp yenilenmesi ; böylece mülklerin değeri artarken düşük gelirli ailelerin yerlerinden edilmesi." David Harvey, Postmodernliğin Durumu, s.15 ç.n. Sungur Savran

oluşum; İzleme olgusunu, mahalli katılım olarak değiştirmesi ve kültürler, sınıflar arası kalıcı ya da geçici olarak farklı bir mekan oluşturması açısından çok önemli ve başka benzeri olmayan bir projedir.<sup>413</sup> ‘Gentrification’ süreci dahilinde yaşanan kent-içi yerdeğişimlerin ne tür kültürel sorunlar getireceğini henüz göremediğimiz İstanbul’da, bu konuya sadece Oda Projesi sürekliliği olan biçimde eğilmiştir. “Altı yıl boyunca atölyelerinin bulunduğu mahalledeki insanlarla kurdukları organik ilişkiyi, bambaşka bir kültürel ve toplumsal yapıya sahip insanlarla oluşturdukları ortak dili, kentsel sorunsallarla birlikte düşünüyor Oda Projesi.”<sup>414</sup> Bu şekilde mahallede geliştirdikleri organik ilişki yardımıyla farklı toplumsal formasyondan gelen insanları, kentlileşmiş ile kentlileşeni, sanat çevresi ile mahalleliyi sürekli bir etkinlik programı üzerinden yan yana getirebiliyor.<sup>415</sup> Dolayısıyla daha önce 8 yıl boyunca deneyimlediği bir olguya karşı bir sanatçı kolektifi olarak Oda Projesi de farklı bir açıdan yaklaşıyor. Yaşanan olayın nedenlerinden biri olarak, Türkiye entelijansiyasının genellikle kendinden farklı olan kişilerle ilişkiye geçmemesi, geçememesi, kendisini hep "öğreten" ve “başka” konumunda görmesi olduğunu belirten açıklamalarında Türkiye’de neredeyse gelenekselleşmiş olan sürekli bir karşılıklı dışlama potansiyelinin sonuçlarının yaşandığını düşünen kolektif, mutenalaştırmanın sadece mahalleyle ilişki kurularak engellenemeyeceğinin de farkında.

*“Bu noktada sanatın/sanatçının sorumluluk alanını da yeniden tarif etmek gerekiyor. Mutenalaşma çalışmalarını yaratan makro politikalara, yukarıdan bakan planlamacı bakışa karşılık, mahallenin kendine özgü potansiyellerinin farkına varmak yeterli olmasa da en azından bu farkındalık için çaba göstermek gerekir. Mahalleyle ilişki kurmak, mekanın sırf kullanıcısı ve tüketicisi değil, üreticisi olmak çok uzun ve sabırlı olmayı gerektiren bir süreç ve yoğun bir çabadır.”*<sup>416</sup>

Çağdaş sanat alanında Türkiye’de Oda Projesinin; alternatif, belki de melez ve yapıcı bir kültür üretiminin en özgün örneklerinden biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

<sup>413</sup> <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/space.html>, 08.03.2012

<sup>414</sup> Erden Kosova, Göç, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/migration.html> 08.03.2012

<sup>415</sup> Erden Kosova, Mekan, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/space.html> 08.03.2012

<sup>416</sup> Oda Projesi, Tophane ve Oda Projesi Deneyimi, <http://odaprojesi.blogspot.com/> Eylül 2010 08.03.2012

Muhafif olma kavramının da iktidarların elinde olduğu bir ortamda, kamusal ve sivil olma algısı zaten başlı başına politik bir tercihtir. Modernist ideolojilerin küresel şirketlerin kurumsal imaj cilası olarak kullanıldığı bir sanat piyasasında, imgenin meta olarak gerçeğin yerini aldığı bir ortamda, gerçeğin ne anlamı kalıyor? Ya da gerçek bu sistem tarafından üretilip topluma tüketmesi için sunuluyorsa, gerçeğin hangi biçiminden bahsetmek gerekir?

Kendilerini Türkiye Gerçeküstücü Hareketi olarak adlandıran Sürrealist Eylem Türkiye(S.E.T.) oluşumu kendilerinin tanımına göre; bazı Avrupalı köklü gerçeküstücü toplulukların aksine içine kapalı değil, tamamen dışarı açık ve gündelik hayata müdahale eden bir pratik hat izlemektedir. Sokağa da galeriye de kapalı değildir. 20. Yüzyıldaki kökleri gibi onlar da batı uygarlığını ve rasyonalizmin iktidari gerçekçi dayatmalarını reddetseler ve aynı görüşleri paylaşıyorlar da, yöntem olarak tercihleri günlük hayat üzerine, 21. Yüzyıl koşullarında katılımcı ve kolektif olmak üzerinedir.

*“Güttüğü niyet geniş çaplı bir karşıt kültür cephesini büyütmek, bağımsız sanat kanalıyla hayat ile köprüler kurmaktır. S.E.T ; geleneğin aksine kendini Troçkist, Komünist ya da Anarşist olarak tanımlamanın ötesinde Sürrealist olarak tanımlar ve bu tanımın ideoloji karşıtı doğasını provokatif bir dille savunur. Amaçlanan ruhsal bir devrimse, politik gruplara anjage olmayı ya da toplum ile uyumu bir zaaf olarak görür. Sonuçta Sürrealist imgenin oluşturduğu engin galaksi ; reklamcılıktan tasarıma tüm gündelik hayata yayılmışken, gösterinin kullandığı silahı tersine çevirme görevi 21. Yüzyıl Gerçeküstücü Hareketi'nindir.”<sup>417</sup>*

Bu tavırları, toplumun gerçekliğine katılmak değil, aksine, yaşamın, toplumun içerisinde birer “bozguncu” olarak durmaktır. “S.E.T. toplumsal sorunlara yanıt vermek, çözüme katkı bulunmaktan çok toplum düşmanı bir rota izler.”<sup>418</sup> Buradaki “toplum düşmanı” tanımı siyasi iktidarlar tarafından da sık sık çarpıtılan bir kavram olarak, sıkça karşımıza çıkar, bu yüzden siyasi iradeler tarafından bu tür söylemlerin kullanılması şaşırtıcı değildir. Nedir bu toplum düşmanı? Buradaki toplum, en başta yerel, veya belli başlı bir kümeyi tanımlayan değil, küresel bir

<sup>417</sup> Rafet Arslan, **Postmodern Zamanlarda Gerçeküstücü Devrim**, E-Skop Dergi, 18/10/2011  
<http://www.e-skop.com/skopbulen/surrealizm-yasiyor-postmodern-zamanlarda-gercekustucu-devrim/419>, 10.03.2012

<sup>418</sup> Osman Odabaş – Rafet Arslan, Röportaj, 2011 Kocaeli-İstanbul



toplum algısıdır. Gerçeğin, kuralların, beğenin, estetiğini hazzın ve her şeyin güç odakları, iktidarlar tarafından dayatılarak oluşturulduğu bir toplum kavramının reddidir söz konusu olan, insan veya halka karşı duyulan bir düşmanlıkla karıştırılmaz. Rafet Arslan, Toplum Düşmanı sergisi yazısında şöyle diyor:

*“Son 30 yıl içinde uzlaşma/konsensus kavramları küresel kültürün-hayat tarzının temel değerleri haline geldi. Çatışma yerine müzakereyi temel alan bu kültür geliştikçe, insan var oluşunun uysallık eğilimi artmaktadır. Gündelik hayatın sunduğu her seçenek, sistem içi rol modelleri arasından ‘özgürce’ seçim yapmak üzerine kuruludur. Oysa insanoğlu verili düzenekler içinde seçim yaptıkça köleliliği daha da artmaktadır. Arık bu kölelik her hangi bir kiliseye olduğu gibi, bir şirkete de yönelebilmektedir.”<sup>419</sup>*

Yani toplum düşmanı kavramı özünde, toplumu sömüren düzenin karşısında olmaktır bir anlamda da. Sistemin dayattığı seçeneksizliğe karşı, ya da kendi içerisinde belli seçenekleri alternatif olarak öne sürmesinin, özgür bir seçim olduğu yanılığısıyla yüzleştirir bu bizi. Belki de bu durumda küresel kapitalizmin, neo liberalizmin şiarı olan “There is no alternative.”\* (Başka seçenek yok.) cümlesini hatırlamak gerekir bir kere daha. İşte bu yüzden, bu yapay toplum anlayışıyla uzlaşmak değil çatışmayı seçer. Bunu yaparken de bildik politikalar ve ideolojilerden uzak durduğunu belirtir, çünkü onlara göre bu kavramlar da yine aynı sistem tarafından üretilmiş ve “gösteri”nin birer parçasıdır. Bunlara karşı olmaları ve mesafe almaları da onları aslında bu yapay kavramlardan çok daha politik bir çizgiye oturtur, tıpkı politika, rasyonalite ve iktidar söylemlerine, gerçekliğe karşı mesafe alırken politikleşen 20. yüzyıldaki kökleri gibi, 21. Yüzyıl sürrealist hareketi de bunu tetikler, insanoğlu için yeni bir bilinç, dil, ve estetik için yeni bir politikayı, onların deyimiyle “mutasyonun politikasını”.

2011 yılında S.E.T. in uluslararası yaptığı çağrı sonucunda başlayan Yıkım2011 projesi, kolektif çalışma sonucu oluşan periferi gurubunun ortak çalışması olarak Türkiye’de belki de daha önce benzeri olmayan bir sergi deneyimi

---

<sup>419</sup> Rafet Arslan, Hafıza: Toplum Düşmanı, <http://surrealisteylemturkiye.blogspot.com/2011/02/hafza-toplum-dusman-memory-public-enemy.html> 18.02.2011

\*

yaratmayı başarabilmişti. Periferi Kolektifi adına Alper T. İnce ve Rafet Arslan'ın "Çok-uluslu şirketlerin aç gözlülüğü, her türden devletin kısıcılığı ve tüketim toplumunun konforlu yaşam biçiminin, gezegen üzerindeki tüm canlı yaşam ve ekolojik denge üzerinde yarattığı ciddi yıkım ile karşı karşıyayız. İçi boş bir iyimserliğe lüzum yok, en fazla 100 yılı kalmış bir gezegenin misafirleriyiz. İnsan türünün üstün olmadığına inanıyoruz. Yıkımın ardından Nuh'un gemisine canlıların girişi için yeni bir liste yapılması gerektiğine inanıyoruz"<sup>420</sup> çağrı metnine karşı hem ulusal hem de uluslararası konumdan 60 sanatçının katıldığı, sponsorsuz ve tamamen gönüllülük esasına dayanan bir sergiye dönüşen Yıkım2011 için, Beyoğlu'nun mutenalaştırılması, kentsel dönüşüm projesi kapsamında yıkılarak otel haline getirilecek bir bina sergi alanı olarak seçilmişti. Tom Tom mahallesindeki binada önceleri Beyoğlu'nda gizlenmeye çalışan Afrikalı, Iraklı, Romanyalı mülteciler otururken, daha sonra bir süreliğine bir öğrenci komününe dönüşüyor, daha sonra ev sahipleri sokak çocukları, travesti ve transseksüeller<sup>421</sup> ve son olarak da Yıkım2011 sergisini ağırlayarak kapanışını yapıyordu.

Binanın içiyle bütünleşen, ve binayla beraber anlam kazanan eserler, serginin bitiş tarihi ve aynı gün binanın yıkılmasıyla beraber, farklı bir organik temas gündeme getiriyor, eserler ve anlatılar da tıpkı binanın daha önceki ev sahipleri gibi binanın yıkılmasıyla beraber sadece hafızada kalıyorlardı. Yıkım sergisi sadece küresel kapitalizmin ve güç odaklarının yarattığı kültürel ve ekonomik, toplumsal tahribatı farklı bir biçimde dile getirmiyor, aynı zamanda çok farklı, işaret ettiği yere temas eden organik bir sergileme biçimini de gösteriyordu.

Yıkım/Destruction 2011 sergisiyle başlattığı süreci ve tartışmayı Mayıs 2012'de "Gerçeklik Terörü" adlı sergiyle devam ettiren Periferi Kolektifi bu sergiyle "Sanat ile piyasanın, medya ve sansürün, politika ve pornografinin iç içe geçip oluşturdukları sahte gerçekliklere karşı bir varoluş mümkün mü?"<sup>422</sup> sorusunun cevabını arıyor ve yaptığı bu bağımsız, hamisiz, sponsorsuz sergide güncel sanat pratiklerinin şiirsel yıkıcı üslubu ile sizleri inançlarınızı sorgulamaya, yaşadığımız dünyanın gerçeğini ve gerçek olarak iktidar yapılanmaları tarafından dayatılarak

---

<sup>420</sup> Özgür Duygu, Nuh'un Gemisi yeni yolcularını arıyor, **Taraf Gazetesi**, 18.05.2011

<sup>421</sup> Cem Erciyes, Bizim Evde Sergi Açmışlar, **Radikal Gazetesi**, 12.05.2011

<sup>422</sup> [http://gerceklikteroru.blogspot.com/2012\\_03\\_01\\_archive.html](http://gerceklikteroru.blogspot.com/2012_03_01_archive.html) 04.04.2012

oluşturulan topluma karşı “yeni gerçekliklerin, yeni olasılıkların” oluşumuna çağırıyor, gerçeklik tarafından terörize edilmiş gündelik hayata karşı kendi realitesini, belki de sürrealitesini öneriyordu.

Her şeyin yoğun bir imaja, gösteriye indirgendiği bir dünyada politika ve sanatın anlamını yitirip yitirmediğini, piyasa, medya ve siyasi iktidar dışında bağımsız sanat ve hayat pratiklerinin nasıl deneyimlenebileceğini sorarak, Kolombiya’da gördükleri bir grafiti ile günü özetliyorlardı: “Kötümserliği daha iyi günlere bırakalım.”

Ada sanat, Rumeli Han ve Karşı Sanat olmak üzere 3 ayrı mekanda açılan “Zamanaşımı” sergisi ise belki de son yılların en siyasi sergilerinden biri olarak karşımıza çıkmıştı.

Türkiye’nin yakın geçmişine dair utanç tablolarından biri olan, 34 yıl önce, 16 Mart 1978’de, İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi’nin önünde, bombalı saldırı sonucu ölen yedi öğrenciyi katleden faille ilgili davanın 2010 yılında “zamanaşımı” nedeniyle düşürülmesi, olayın yıldönümünde bu serginin oluşumunu hazırlayan etken olmuştu. 16 Mart Platformu’nun girişimi ve Emre Zeytinoğlu’nun küratörlüğünde düzenlenen sergide, 123 sanatçının, videolardan yerleştirmelere, yağlıboya tablolardan karakalem çizimlere kadar çok çeşitli işleri yer almıştı.<sup>423</sup> Sergi öncesine kadar toplumda az bilinen, ve üzeri örtülen 16 Mart Katliamı, sergi sonrasında ulusal basın dahil bir çok alanda ses getirmiş ve tarihle beraber hukuk ve adalet mekanizmalarının işleyişini de sorgulamış, bu olaya dair toplumsal hafızayı tazelemişti.

Gerçek sorunun siyasi kurumlarda değil toplumun kendisinde olduğunu söyleyen Emre Zeytinoğlu; genel eğilimlere göre tavır alan toplumun sürekli biçimde iktidarı ve onun hukukunu destekleme eğilimine sahip olduğu sürece bu mantığın dışında kalanların katliamlara uğramaya mahkûm kalacaklarından, hatta bu katliamların toplum gözünde hep haklı uygulamalar olarak görüleceğinden bahsediyor ve Türkiye’nin geçmişiyle yüzleştiği bir dönemden geçtiği 12 Eylül

---

<sup>423</sup> Zaman Aşımı, Sergi Tanıtım Yazısı- Karşı Sanat. [http://www.karsi.com/sergi\\_detay.php?id=188](http://www.karsi.com/sergi_detay.php?id=188)  
05.04.2012

hesaplaşmalarına dair sorulara şöyle yanıt veriyor: “Bugünün özgürleşme hissi, yalnızca eski merkezi iktidarların parçalanmış olmasından geliyor. Ama o eski iktidarın gitmesi, bugün iktidar kavramının kalktığı anlamına gelmiyor.”<sup>424</sup>

Kendini toplumsal süreçler üzerinde belirleyici bir güç ve baskı unsuru oluşturma çabasındaki tüm sistemlerle arasına eleştirel bir uzaklık koyan bağımsız bir yapı olarak tanımlayan ve söz konusu tikanık ve kendini inkâr noktasına gelmiş olan sistemlerin tek tek sorunları ayıklanıp birbiriyle ilişkilendirilerek çözünebileceği düşüncesinden hareket eden Karşı Sanat çalışmaları, bu hedef doğrultusunda toplumdaki tüm bireylerin sorumluluk duygusuyla kendi yaşamlarına ilişkin de özverilerde bulunması gerektiğine inanan bir oluşum olarak karşımıza çıkıyor. Sergilediği yapıtlara sadece teşhir nesnelere olarak bakmayıp hepsini ayrı ayrı ve bir bütün olarak tarihsellikleri içinde anlamlandırma, ilişkilendirme ve sorgulama hedefindeki Karşı Sanat, sanatın kültür endüstrisiyle bütünleşmiş bir anlayış üzerinden korunduğu bir galeri olmayı da reddetmektedir. Öncelikle sanat olmak üzere her alanda olup bitene eleştirel bir sorgulama ile bakan ve bunların farklı bir perspektiften ele alınması için tartışma ortamları açan oluşum, düzenlenen sergi okumaları veya sergi temalarına odaklı söyleşiler gibi sergi içi etkinliklerle ,düzenlediği sergileri seçkin iki boyutlu plastik sanatlar düzleminden çıkarıp çok boyutlu ve özellikle de pozitif bilimlerle ilişkili bir noktaya taşımak, toplumsallaştırmak, herkesleştirmek için çaba sarf ettiği sonucuna ulaşılabilir<sup>425</sup> Erkek egemen toplumların kadına ve erkeğe biçtiği rollerin kaçınılmaz bir sonucu olan kadın cinayetleri gerçeğiyle izleyicileri yüzleştiren “Katilsen Erkeksin” adlı sergi ve “Diyarbakır Hapishanesi Ne Yana Düşer”, “Ortadoğu’da İşgale Karşı Sanat” “6-7 Eylül Olayları” gibi toplumsal olanı ilgilendiren sergilere ev sahipliği yapan mekan bu şekilde bir anlamda da hakikati söyleyen, sanat galerisinin farklı ve alternatif kullanımına örnek olarak bakabildiğimiz bir yer haline geliyor.

Son dönemde özellikle 2011 yılı sonrası Kadıköy’de de bağımsız bir sanat yapılanmasının ortaya çıktığı söylenebilir. Bunlardan uzun zamandır bağımsız sanat etkinliklerine ev sahipliği yapan Kargart’ın yanı sıra yeni açılan Asphalt ve Hush Galeriyi beraber düzenlenen İkametgâh Kadıköy sergisi de Beyoğlu tarafında

<sup>424</sup> Berrin Karakaş, Emre Zeytinoğlu Zamanaşımı sergisi söportajı, Radikal Gazetesi, 16.03.2012

<sup>425</sup> Karşı Sanat Çalışmaları, Karşı Hakkında, <http://www.karsi.com/karsisanat.php> 07.04.2012

konumlanan hiyerarşik oluşumunun karşısında alternatif bir kolektif yapılanmanın da habercisi denilebilir. Sergi kapsamında Beral Madra, “Çağdaş Sanatta Reyting Sorunu” ,İnsel İnal, Fırat Arapoğlu ve Rafet Arslan, “Sanat Bağımsız mı?”, Feyyaz Yaman, “Kentsel Dönüşüm ve Alternatif Sanatçı Örgütlenmeleri” Fırat Arapoğlu “bir eleştirel dil olarak video sanatı” gibi paneller de Asphalt, Hush, Piha ve Kargart gibi mekânlara dağılarak bu kolektif çalışmanın neye yönelik olduğunu daha iyi anlamamızı sağlıyor.

Yaklaşık 10 senedir geleneksel olarak “Kargaşa” adlı bağımsız sergiyi düzenleyen Kargart, bu sergi için her sene açık bir çağrı yaparak, belirlenen kavramsal çerçeve doğrultusunda farklı disiplinlerden gelen sanatçıları bir araya getirerek eserlerini sergilemelerini sağlıyor. Kendine ait aylık dergisi de olan mekan, sadece sergi değil aynı zamanda söyleşi, tartışma ve atölye çalışmaları da gerçekleştiriliyor. 9 Aralık 2011 tarihinde açılan, Küratörlüğünü İnsel İnal’ın yaptığı “Manipüle Demokrasi Hikayeleri” adlı sergi de bunlardan biriydi. Demokrasi kavramının aslında ne kadar manipülatif olduğunu öne süren sergi, siyaset, sermaye, kurum ve eğitim dahilinde demokrasinin yeniden sorgulanabilmesinin olanağını tartışmaya açarken, bu kavramın ne kadar değişken olabileceğini de göstermeyi amaçlamıştı.

*“Türkiye’de siyasi gelişmelerden uzak durmak şu günlerde daha da zor. Politik duruş sergilenmese bile sistemi etkileyen siyasi hareketlilik sanatsal üretimleri ve içeriğini de çok etkilemekte. Sanat kuşkusuz sanatçısına bir hareket ve müdahale alanı yaratıyor. Çağdaş yaşamın gerekliliklerinden, müdahil olma durumunu sanatçısına yaşıyor. Aslında sanatın kendini varetmiş ve üzerinde yükseldiği alanlar, müdahale etmekten besleniyor. Fakat sanatçı hareket ve müdahale alanı olarak gördüğü özgür bölgesini, şimdi kurum ve sermaye ile içli dışlı olmaktan dolayı kaybetmek üzere.”*<sup>426</sup>

İnal’ın buradaki tespitlerine ek olarak, sanatın bugün içine düştüğü yanılgılardan birinin de kurumsal yapılanmalar tarafından ona sunulan özgür alan olduğunu söyleyebiliriz, müdahaleci anlamda sanat ona “özgürleşmiş olduğunu iddia eden her türlü temsile kuşkuyla bakar. Kurumlar altında, denetimle sunumsal olarak

<sup>426</sup> İnsel İnal, Manipüle Demokrasi Hikayeleri, Katalog 2012

öne sürülen siyasi sanat kendi söylemini sorgulayamaz, toplumun kurumsal sınırlarına ve yasak mekanlarına dokunamaz, çünkü bu sınırlar dahilinde üretilmiştir. Bu nedenle toplumsal pratikleri ancak ideal olarak temsil edebilecek, ve bu ideolojik temsilleri durmadan yeniden üreterek karşı görüldüğü şeyi bir anlamda yeniden teşvik etmiş olacaktır. Yani ideolojiyi eleştireceği yerde, kendisinin bir ideolojiye dönüşmesi söz konusudur. Oysa müdahaleci sanat bu sınırların ötesine geçip, o mekanlara müdahaleyi hedef alır. Gösterilemiş siyasi temsilleri deşifre ederek, eleştirel bakışı körlüğünden kurtarmak durumundadır. “(...)üretici olarak sanatçı nasıl üretim aygıtını beslemekle değil onu değiştirmekle mükellef idiyse, bugünün siyasi sanatçısı da mevcut temsilleri ve türsel formları temsil etmekle değil, bunların denetlenmesindeki süreçleri ve aygıtları sorgulamakla mükellef olabilir.”<sup>427</sup> Günümüz müdahale pratikleri de bunu gerektirir, kendisini iyice gizlemiş ve kurumların altına gömmüş postmodern bir iktidar yapılanmasını, modernist anlamda sadece sınıfsal bir mücadele üzerinden tanımlamaya çalışmak bugün için yeterli olamaz. Her müdahale yeni kurumlar ve otoriteleri de yeniden şekillendirip, yeni stratejiler geliştirmesini beraberinde getirirken, her yeni strateji de yeni bir müdahale sistemini yaratabilir.

*“Bu serginin izleyiciye işaret ettiği gibi “ötekini” anlamadıkça, homojen bir toplum yaratma yolunda iktidarların birey ve topluluklar üzerinde yarattığı hegemonyayı deşifre etmedikçe bu iflas eden ama yarattığı korku iklimi halen süren iktidarların bünyesinde yaşamaya devam edeceğiz. İşte “Manipüle Demokrasi Hikayeleri”nin gösterdiği gibi muhalif sanat bu çatışmaları görünür kılabilmekte; angaje entelektüel ve sanatçının asla yapmayacakları bir tutumun tersi bir “ideal” sunum olarak sergiyi sanat tarihinin arşivine almak gerekiyor.”*<sup>428</sup>

İktidarı görünür kılmak, ideolojinin gizlediğini ortaya çıkarmak ise çok basit bir kavrama dayanıyor: sadece gerçeği söylemek.

Foucault, “Doğruyu Söylemek” adlı kitabında eski Yunan metinlerinde geçen “parhessia” kavramını yeniden okuyarak iktidar ve sanatçı arasındaki gerilimi inceliyordu. Peki nedir bu parrhesia, “Sanatta hakikati risk alarak söylemek. İktidara

<sup>427</sup> Hal Foster, İhlaladen Direnişe, Artun-Derleme, 2008, s.148

<sup>428</sup> Fırat Arapoğlu, Artist Dergisi, Ocak-Şubat 2012, s.335

doğrudan hakikati, iktidarla ilgili ve iktidarın görmek ve göstermek istemediği hakikati söylemek”<sup>429</sup> Güçsüz konumda olanın risk olarak konuşması edimi olan, bir filozofun bir tiranı, bir vatandaşın çoğunluğu eleştirmesi gibi örneklerle oluşabilen parrhesianın, işlevi de hakikati ispat etmek değil eleştiri sunmaktır.<sup>430</sup> İktidarın aldığı bir risk yoktur, onun karşısında ondan daha güçsüz konumda olmasına rağmen, risk olarak onun yüzüne doğruları çarpan kişinin yaptığıdır parrhesia, zaten bu sayede birey olarak sanatçı ya da aydın önemli bir konuma gelmiştir.

Bu yüzden iktidarın yüzüne gerçekleri risk olarak söyleyen kişi parrhesia’yı kullanmış olacak ve muhalif konuma gelecektir. Oysa bugünün sanatı açısından bu örneklerden bahsetmek oldukça zordur. 90 sonrası sanatın bugün evrildiği şekli apolitik olarak değerlendiren Şener Özmen,<sup>431</sup> aynı zamanda 'Politikadan uzaklaşmanın belki de en belirgin semptomunun, insanları sokaklara döken hareketlerin yokluğu<sup>432</sup> olduğunu söyleyen Geoff Mülgan’ı örnek gösterir ve 68 karşıt kültür hareketlerini ima eder. Bugünün kurumlar altında icra edilen politik sanatı ise 68’in bir parodisi olmaktan öteye gidememektedir. Sanatın bugün özgür olduğu düşüncesi, sanat üzerindeki otoritenin el değiştirmesi ve bunun farkında olunamayışı, ya da farkında olunmak istenmemesi sayesinde ancak mümkündür. Devlet himayesinden çıkan sanat, yeri geldiğinde yine devletle yolu kesişen bir sermayenin kontrolüne girmiştir, yani otorite sadece el değiştirmiştir, çağdaş sanat-çağdaş otorite tam da bunu ifade eder. Bu tür bir genel sanat piyasası altında ise parrhesia’dan,yani hakikati söylemekten bahsetmek mümkün değildir. Ancak himaye sisteminin izin verdiği ölçüde, manipülatif bir imaj ve görsel yoğunluğundan bahsedilebilir. “Söz yalnızca hakikatle ilişkilidir, imaj yalnızca gerçeklikle”<sup>433</sup> diyen Jacques Ellul tam da bu noktaya dikkat çeker ve imajın aykırı bir şey olmadığını, çünkü imajın daima kanaat ve kurallarla uyum içerisinde olduğunu belirtir. "*Bu nedenle kültür devrimcileri, filmlerin ve posterlerin devrimci düşünceleri motive edeceklerine inandıkları zaman çocukça bir illüzyona yenik düşerler. İmajlar,*

<sup>429</sup> Süreyya Evren, **Aranan Kitap**, Art-ist Prodüksiyon tasarım ve yayıncılık, İstanbul, 2007, s.9

<sup>430</sup> Evren, a.g.e. 2007 s.9

<sup>431</sup> Şener Özmen, **Antipolitik Çağ'da Güncel Sanat**, BirGün Gazetesi 20.10.2006

<sup>432</sup> Geoff Mülgan, **Antipolitik Çağ'da Politika**, Ayrıntı Yayınları, Kasım 1995, s.32. skt. Özmen, a.g.m. 2006

<sup>433</sup> Jacques Ellul, **Sözün Düşüşü**, Paradigma Yayınları, s.55 akt Özmen, a.g.m., 20.10.2006



*egemen doxa'ya\* uyum dışında hiçbir şeyi güçlendirmezler.*"<sup>434</sup> Tıpkı bugün güncel sanatın çoğunu oluşturan durum gibi. Gösterilen politik imaj, kolaylıkla sisteme uyum sağlayabileceği gibi günümüzde imgenin ve imajın geldiği konum ve bolluğu dolayısıyla bir gösteri malzemesine dönüşmekte ve anlık bir illüzyondan öteye gidememektedir. İmajlar egemen düşüncenin hizmetindeyken sanatçı ne yapar? Bu soru özellikle 80 sonrası neo liberal ortamda sanatın politik mesaj iletme düşüncesini daha da karmaşık bir hale getirmiştir. Bu sebeple 80'li yıllardan itibaren Batı'da sanatçılar, doxa'nın ve geç kapitalizmin egemen imaj ve endoktrinasyon propagandalarına yönelik karşı-propaganda yöntemlerini kullanmıştır. İktidar odaklarının gündelik hayat içerisine yerleştirilmiş simgelerini kendilerine göre maniple etmiş ve silahlarını kendilerine çevirmişlerdir. Bugün ise bu kavramların iç içe geçtiği bir dönemde bu mesajı iletme çok daha güç. Bütün bir eleştirel kültür ve muhalif yaklaşımı sahiplenen kurumsal yapılanmaları işaret ederken, onların kuralları ve denetimi altında değil, otonom bir anlayışla yapılan ufak ama doğru bir hamle bugünün karmaşasında sıyrılarak hem kendisini hem de işaret ettiği, eleştiriyi yönelttiği yapılanmayı gösterebilir.

Marmara Üniversitesi GSF öğrencilerinden Hasan Özgür Top'un, okuduğu üniversitenin girişine yerleştirilen bir coca-cola maketine yaptığı; kendi ifadesiyle tanımlamak gerekirse "kontr-manipülasyon hamlesi" de bu örneklerden biri olarak karşımıza çıkıyor. Bu eylem ve sonrasındaki gelişmeleri Hasan Özgür Top şu şekilde anlatıyor:

*"Bugüne öğrencisi olduğum Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi 'yönetimi'nden gelen bir 'bilgilendirme' telefonuyla başladım. Coca-Cola'nın sponsorluğunda, Arzu Kaprol isimli bir modacının eyleyicisi olduğum 'tasarım ve eğitim atölyesi'nin duyurusu için okula yerleştirilen devasa kola şişesi maketlerinden birine karşı, bir arkadaşımın yardımıyla 06.04.12 tarihinde yaptığım 'kontr-manipülasyon' hamlesi Coca-Cola'yı pek bir rahatsız etmiş. 'Firmamızın ve organizasyonun imajını zedeliyor, o fotoğrafı facebook ve blog sayfalarından kaldırsın, yoksa biz kaldırtırız" diye buyurmuşlar. Kendilerine izah etmek gerekir ki;*

\* Pierre Bourdieu'ya göre Doxa, kişinin farkında olmadığı, üzerine düşünmediği, onun pratiklerinin mantığına işlemiş inançlar seti, yani dışarıdan sistem tarafından ona dayatılan bir kanaat, bir nevi ortak duygudur. [http://www.vanderbilt.edu/AnS/Anthro/Anth206/pierre\\_bourdieu.htm](http://www.vanderbilt.edu/AnS/Anthro/Anth206/pierre_bourdieu.htm) 11.06.2012

<sup>434</sup> Ellul, a.g.e. s.53, akt Özmen a.g.m 2006

*ne ben, ne de arkadaşlarım, ne yapmamız gerektiğinin bize söylenmesinden hazzetmeyiz. Belki size inanılması gelmeyebilir ancak; sizden bir şey ummayan, tehditlerinizi umursamayan, 'ince hamleleriniz'den korkmayan birileri hep oldular ve olmaya devam edecekler.’<sup>435</sup>*

Tıpkı daha önceki benzer örneklerde de olduğu gibi, iktidar odakları, imaj bombardımanı, yapay bir politik söylem altında uysallaştırılmış ve denetlenmiş eleştirel eğilimlere sponsor olarak bunlardan çıkar sağlarken, bu sınırların dışına atılmış olan bir adım, kendilerine doğrudan yöneltilmiş bir eleştiri onları rahatsız etmekte ve sistemin gerçek yüzünü ortaya çıkarmaktadır. Stallbrass’ın “*Özgür sanatı meşrulaştıran özerklikle bağları koparmak, serbest ticaret düzeninin maskelerinden birini indirmek demektir*”<sup>436</sup> sözünü hatırlayabiliriz bir kere daha.

Siemens Sanat, 2005 yılında, yaşamdaki günlük karmaşaların kent kavramıyla anlatılması temalı “tele-kent” adlı sergiyi düzenleyen Siemens Sanat’tan bir sunum yapması için davet alan Serhat Köksal’ın 25 Ocak 2005 tarihinde sergi alanında yaptığı iş, sadece kurumsal eleştiriye başka bir boyut getirmiyor, sanatçının hakikati söylemesi ve kurum himayesi altında, kurumun istediği gibi değil, otonom bir anlayışla kendi inandığı değerlerin öne sürülmesi olarak karşımıza çıkan eleştirel bir örnektir.



**Resim 153:** Serhat Köksal Siemens Savaş Aletleri, 2005

<sup>435</sup> Bu metin Hasan Özgür Top’un Facebook profili üzerinden alınmış ve kendisinin izni alınarak tezde kullanılmıştır.

<sup>436</sup> Stalbrass, a.g.e. s.176

Siemens'in Leopard Tanklarını ve onların teknolojilerini ürettiği bilgilerine ulaşarak, bunları bir poster haline getirip Siemens Sanat'ın duvarlarına asan Köksal yaptığı işi ve sonrasında olanları şu şekilde anlatıyor:

*"25 Ocak cuma günü Siemens sanat galerisinde sergi kapsamında bir sunuş yapmak için davet alıyorum. Ön konuşmada sergiye galerinin duvarlarına posterimi yapıştırarak katılacağımı beyan ediyorum. Sunuş bu poster ile sınırlı değil ayrıca 1 saat boyunca çeşitli videolarım gösteriliyor ve sunuş günü, hazırladığım bu özel posterin 8-9 tanesini Siemens sanat galerisinin duvarlarına yapıştırıyorum. Posterin başlığı 'Siemens Savaş aletleri sergisi ' Leopard tanklarını ve ayrıca elektronik düzeneğini üreten Siemens'in digital kültür içindeki yerini\* bilgilendirmeye çalışan bir poster. Posterde Leopar tankı fındıklı Simens sanat galerisinin önünde duruyor ( bana göre böyle bir sunuş simensin kendisi tarafından bile gelecek vakitlerde yapılabilecektir.. 'bakın biz ne kadar açığız' mantığı ile ) . Oraya gelen kitle ile bir kaynaşmamız oluyor., bu yaptığım posteri isteyenler, web sitemi alıp kontakta kalmak isteyen yeni insanlarla tanışıyorum ama sunuş sonunda çok ilginç bir tepkiyle karşılaşıyorum. Küratör arkadaş; "galerinin müdürü senin yaptığın poster nedeniyle zor durumda.. posteri ve galerinin içinde çektiğin bu poster ile ilgili videoyu hiçbir yerde yayınlıyamazsın.. siemensin adının kapatılması lazım.. adam işten atılacak o çok şeker bir adam 2 tane çocuğu var.." gibi .. acı ve komik bir tepkiyle karşılaşıyorum, halbuki serginin katoloğunda ve dvd'sinde yer alması için hazırlamıştım o posteri .Hatta olayın ilk dakikalarında serginin yardımcı küratörü de bu posterleri video kamerasına çekmişti kendi dvd katalogları için.. Üzülüyorum.. küratör benim işimi destekliyeceğine olayı kapatmaya çalışıyor. Ben de en soununda "rüşvet olarak" Leopard tankı istiyorum onlardan "*<sup>437</sup>

Bütün bu olanlar bize, büyük korporasyonların ve onların altındaki kurumların daha önceki örneklerde de görebildiğimiz gibi eleştiriyi hangi sınıra kadar desteklediklerini göstermesinin yanı sıra, sadece hakikati ortaya çıkarmanın ve onu yüzüne söylemenin bu sistemi rahatsız etmeye yettiği gerçeğini de ortaya

---

\* Sergi, aynı zamanda, dijital kültür içinde faaliyet gösteren her alandan kişilerin gerek yerel, gerekse de uluslararası platformda bir şebeke kurabilmesini, dijital kültür içindeki durumları ve konumlanmaları incelemeyi, yansıtmayı ve tartışmayı amaçlıyordu.

<sup>437</sup> Osman Odabaş – Serhat Köksal Röportaj, 2011-Kocaeli

çıkarmaktadır. Bu işin ortaya çıkardığı gerçek ise bu şirketlerin neden sanat alanına durmadan yatırım yaptıklarını daha iyi anlamamızı sağlar. Bu sanat ve onun üzerinden eğildiği toplumsal meselelerle kurumsal imajını pekiştirmeyi amaçlayan bir şirketin girişiminin tersine döndüğü örneklerden biridir, ve Coca-Cola örneğinde Top'un performansına tepkileri gibi şirketlerin ve sözcülerinin paniği boşuna değildir. *“İnsanların(tüketicilerin) zihinlerindeki simgesel konumları konusunda çok duyarlı olan şirketler, bütün sosyal içerimleriyle birlikte sanatı bir reklam biçimi ya da halkla ilişkiler stratejisi olarak kullanırlar; ya da şirket kültürünün jargonuyla, sanatı bir “Pazar dilimi” olarak kullanırlar.”*<sup>438</sup> Şirketin sanat aracılığıyla edindiği kültürel sermaye'nin ekonomik sermayeye dönüşümü tehdit altındadır bu noktada.

Müzedede politik bir imaj gösterip doxa'ya katılmaktansa müzenin ideolojinin sorgulanması. Bienalde himaye sistemi altında merkezi bir politik söylemi dile getirmektense bienalle unutturulmaya çalışanların ortaya çıkarılması. Kurumlar altında eleştirel bir kültürü aramaktansa eleştirinin sebebi olanların gösterilmesi. Yapay ve kurumlar tarafından üretilen, metaya dayalı kültürel kodları tekrar etmektense bu kodları üretenleri işaret edip, kendi alternatif kültürünün üretilmesi gibi daha önce görülen bir çok örnekte Serhat Köksal'ın işi de bu kurumsal mekanizmaların öne sürdüğü eleştiriden çok daha fazla farkındalık yaratır. Ve eğer sanatın ya da sanatçının muhalif bir işlevi varsa o da bu girişimlerdir. Bugün kurumlar altında denetleme sonucu icra edilen ve ortaya çıkan sanatsal faaliyetlerin sürekli tekrarlanması ve zararsız bir konuma oturtularak işlevsizleştirilmesinin bir nedeni de budur. Sanatın yıkıcı olabileceği ve doğru kullanıldığında değiştirici bir politik bir güç olabileceğinin unutturulması.

*“Bana kalırsa, muhalif kültür geleneği ve bunun nasıl manipüle edildiği/unutulduğu/unutturulduğu, muhalif/eleştirel tavrın nasıl bir biçimde olduğu/nasıl bir biçim alacağından daha önemli bir nokta.”*<sup>439</sup>

Sadece sanat dünyasında değil, toplumda da sermayenin gücüne karşı eleştirel bir ses olan Hans Haacke'nin; şirket sözcülerinin ve politikacıların şirketlerin sanatsal etkinlikleri üzerine altı ayrı panelden yorumlarını içeren, sanat-siyaset-sermaye eleştirisine dayalı “On Social Grease” (Sosyal Cila) adlı işinin bugün büyük

<sup>438</sup> Wu, a.g.e., s.25

<sup>439</sup> Osman Odabaş - Serhat Köksal röportaj, 2011, Kocaeli-İstanbul

bir şirket tarafından satın alınarak şirketin koleksiyonuna dahil edilmesi örneği bile başlı başına bu sistemin ironisini göstermektedir. Şirketin Haacke'nin işine sahip olması yalnızca eserin eleştirel işlevini zayıflatmakla, hatta yok etmekle kalmaz, şirketleri ve sermayeyi eleştirmek amaçlı yapılan bu işin anlamını ve içeriğini yeniden tanımlayarak iş dünyasının sözde liberal ve aydınlanmış yüzünü temsil eden bir esere dönüştür.<sup>440</sup> Bu şekilde bağlamından koparılan eleştirinin yöneldiği şey de tamamen unutturulmuş olur.

*“Unutturmak iktidarın en önemli silahıdır.”<sup>441</sup>*

Sanatın yerini kişisel eylemin alması gerektiğini savunan ve sanatçıları lanetleyerek, sanata karşı hayatı öne süren Arthur Cravan, 1914 yılında kendi çıkardığı dergi olan *Maintenant*'ın 4. sayısında “Çok yakında sokaklarda sadece sanatçıları göreceğiz ve sıradan insan bulmakta güçlük çekeceğiz.”<sup>442</sup> der. Beuys'la, Duchamp'la, sitüasyonistlerle bu noktada yolu kesişir, hatta onlara belki de yol gösterici olmuştur. Ancak bu sözlerinin bugün işaret ettiği sadece bir olumlama değil, aynı zamanda sistemin de bunu kullanarak bu durumu lehine çevirebileceği gerçeği ile karşı karşıya olmamızdır, Debord da bunu Althusser'ci bir anlayışla gösterinin bir parçası şeklinde yorumlayarak Cravan'ın 100 yıl önce bunu tahmin ettiğini savunur.<sup>443</sup> Postmodern evrede kültür endüstrisi avangardın bu hayalini gerçekleştirmiştir aslında. Sanatı metaya, metanın kendisini de imgeye, temsile, gösteriye dönüştürerek. Kültür endüstrisi ve sanat arasındaki bu uzlaşma da gördüğümüz yapay eleştirel ve muhalif tanımla, yani kurumsal yapılar tarafından öne sürülen politik sanatla kendisini gösterir. Bernstein bu durumu kitle iletişim araçlarının toplumsal gerçekleri yansıtarak kendi sonlarını getireceği yanılığısına benzeter, “Piyasa ekonomisi savunusunun büyük hızla Doğu'yu istila etmesiyle birlikte, kapitalizm karşısında hiçbir alternatifin kalmadığı noktasındaki mutabakat da genişlemiştir. Kitle iletişim araçları toplumsal çatışmaları yansıtır yansıtmasına, ama bunların çoğu cinsiyetçilik ve ırkçılık karşıtı iddiaları temsil eder ve bu ikisi, yasal kişileri temel alan piyasanın eşitlikçi mantığı çerçevesinde zaten daima kabul

---

<sup>440</sup> Wu, a.g.e., s.411

<sup>441</sup> Kamusal Sanat laboratuvarı, İsimsiz Mektup Performansı, 2011

<sup>442</sup> Arthur Cravan, *Maintenant*, 1914;4 s.69-78 [http://www.dada-companion.com/before\\_dada/](http://www.dada-companion.com/before_dada/) 17.06.2012

<sup>443</sup> Debord, a.g.e, s.239

edilemez ve geriletici olmuştur.”<sup>444</sup> Çünkü bunları göstermekle, bunların oluşumunu sağlayan kurumları göstermek birbirinden çok farklıdır, ilki üretilmiş olan bir kodu tekrarlamak ve eleştirel bir yanılıgyı ortaya çıkarmak, ikincisi ise hakikati söylemek, yani bir nevi parrhesia’yı kullanmaktır.

“Kral çıplak demekten farklıdır elbet, krala “sen çıplaksın” demek.”<sup>445</sup>

Hal Foster, patriyarka, ırkçılık, cinsiyetçilik, aşırı tüketim, vb.. kavramların her alanda yapısal olarak var olduğunu ve bunların öncelikle kitle iletişim araçları gibi çeşitli kültür kurumları vasıtasıyla öğrenildiğini söyler.<sup>446</sup> Bu tür kurumlar da bunların dikte edildiği, bizleri hala otoriter pratiklerin bulunduğu bir toplumsal yapıya maruz bırakır. Dolayısıyla bu kavramların kendisinden önce bu kavramların üreticisi olan kurumlara direnmek gerekir. Çünkü Althusser’e göre kapitalist ya da kültürel olsun ya da olmasın her hangi bir üretim tarzında üretimin esas koşulu, üretim koşullarının yeniden üretilmesidir.<sup>447</sup> Dolayısıyla bu kurumlar altında üretilen bu kültürel kodlar bizim tarafımızdan tüketildikçe, sistemi de yeniden üretmiş oluruz.<sup>448</sup> “1950’lerin sonuna gelindiğinde bilincin homojenleştirilmesinin sermayenin büyümesi açısından verimli olmadığı anlaşılır; yeni metalar için yeni ihtiyaçların yaratılması gerekmektedir ve bunun için, daha önce ortadan kaldırılan negatif unsurların asgarî düzeyde yeniden kabul edilmesi gerekir.”<sup>449</sup> Tıpkı bugün kurumlar altında, cinsiyet politikaları, toplumsal sorunlar, 60-70’lerin politik söylemleri ve görsellerinin yeniden üretilmesi gibi. Buna bağlı olarak üretilecek tek yeni şey meta olurken, bu metanın dönüşümünü sağlayacak derecede alternatif önerilerin de sistem tarafından kışkırtılması ve bunların toplumda “eleştirel” olarak algılanması kaçınılmaz olmaktadır. Oysa eleştirel teori bir üslup yadsıması değil, yadsımanın üslubudur.<sup>450</sup> Bu şekilde sistem kendine karşı olan bu yapıyı kendi istediği biçimde öne sürerek kendisini hem garantiye alır hem de bu kodları her

<sup>444</sup> J.M. Bernstein, **Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi** Sunuş Metni, çev. Elçin Gen, Adorno a.g.e. 2007, s.37

<sup>445</sup> Evren, a.g.e., 2007, s.10

<sup>446</sup> Foster, a.g.e. s.136, Artun a.g.e. 2008

<sup>447</sup> Louis Althusser, “**Ideology and Ideological State Apparatuses**”, **Lenin and Philosophy**, çev. Ben Brewster New York: Monthly Review Press, 1971. S.127 akt. Foster, a.g.e. 2008, s.136

<sup>448</sup> Levin, “Introduction”, “**Political Economy of the Sign**”, s.5 akt. Foster, a.g.e. 2008, s.136

<sup>449</sup> Bernstein, a.g.e., 2007, s.37

<sup>450</sup> Debord, a.g.e., s.157

seferinde baştan üreterek oluşturduğu kültürel endüstriyi de bir çeşit sarmal döngüye oturtarak sabitler. Bu nedenle zaten sistem tarafından üretilen kodları yeniden yorumlayarak ona karşı kullanmaya çalışmak bir çıkış noktası olamaz sanat için. Sanatta bugün karşı , dönüştürücü bir güç, muhalif olmanın ve alternatif çıkış yolları aramanın tanımı da, metaya dönmüş bu kodları, kendi üreticilerinin himayesi altında kullanarak eleştirel bir yanılıgyı ve karşı olunan mekanizmaların lehine işleyen bir tekrarı öne sürmektense, eleştirinin bağımsız ve her türlü denetim sisteminin ötesinde, bu kodların üreticilerine yöneltmesi gerektiği gerçeğini ortaya çıkarmaktadır.



## SONUÇ

1990 sonrası Türkiye’de değişen ekonomik ve politik ortam aynı zamanda çağdaş sanatta yeni politikaları ve güncel siyaset ve sosyolojiyle sanatın ilişkisini de beraberinde getirmiştir. Sanat pratiklerindeki değişimle beraber neoliberal politikaların ve küreselleşmenin ülke ekonomisi ve sosyal yapıya etkilerinin tam anlamıyla hissedilmeye başlandığı dönem olan 2000’li yıllarda sanatın kurumsallaşması ve merkezi bir yapılanmaya çekilmesi, eleştiri ve eleştirel kültürü de doğrudan bir meta haline getirmiştir. 90’lı yıllarda çıkan sanatta bağımsız ve merkez dışı söylemler, eğilimler de kısa zamanda kültür endüstrisine adapte olarak bir anaakıma dönüşmüştür. Sanat; büyük sergiler, kurumlar, sermaye ve güç odaklarının himayesi altında eğlence ve festivalizme dayalı formalist ve tematik bir yapı üzerine oturtularak, yeni denetim mekanizmaları altında eleştiri işlevsizleştirilirken, aynı zamanda bu yapılanma üzerinden oluşturulan kültürel sermayeler ve kültür endüstrisinin dönüşümü de sağlanmaktadır. Öyle gözüküyor ki, bugün Türkiye’de sanat karşı gözüküğü sistemlerin kurumsal imaj politikaları ve dolayısıyla büyük sermaye açısından olumlu bir araç haline getirilmektedir.

1990 sonrası Türkiye’de sanatın politik ve eleştirel izlerini takip etmek kaçınılmaz olarak kurumsal kültür altında öne sürülen bu siyaseti, politik görşelliği ve eleştirel yaklaşımı, yeni himaye sistemleri ve çağdaş otoriter kavramlarla beraber tartışmaya açmayı gerektirirken aynı zamanda bu alanlara yapılan yeni müdahaleleri ve kurumsal politikalara karşı alternatif yapılanmaları incelemeyi de zorunlu kılmaktadır.

Her avangard oluşum ya da köklü dönüşümler sonrası aynı zamanda yeni bir himaye sistemi ve iktidar yapılanmasının da oluşturulduğunu görebiliyoruz. Fransız İhtilali sonrası burjuvazi ile beraber aristokrasinin sonunu getiren avangard, devrim sonrası burjuvazinin oluşturduğu ve bizzat kendisinin de katkısı olan rasyonalite ve modernist yeni otokrasiye de karşı gelmiştir. Bunun sonucu olarak 1910’lu yıllarda başlayarak tekrar canlanan avangard sol ve halkçı eğilimlerin de iktidar mekanizmalarının dayatmacı anlayışlarına eklenmesiyle 60’lı yıllarda kendisini en sert biçimde göstererek yine kendi oluşturduğu yapıyı yıkıyor ve modernist dönemi kapatırken yeni bir kültür iktidarının da doğuşuna olanak sağlıyordu: “postmodern iktidar.” Özetlemek gerekirse sanat bir yandan kurumları, kültürleri ve

ideolojileri yıkıp yenilikçi arayışlarla, iktidar ve dayatmalarıyla çatışma içine girerken her oluşan yeni yapı aynı zamanda yeni bir himaye sistemini, iktidar mekanizmalarını ve otoriteyi de beraberinde getirmiştir.

Modernizm kendi içerisinden çıkan akımların yine kendi sonunu getirebileceği başka yapılanmaların da ortaya çıkabildiği bir evreyken, günümüzde neo liberal piyasayla birleşmiş çarpıtılmış (ya da arkasına sığınılan diyebiliriz) postmodern durumda, sanatta sadece metaya ve tüketime yönelik yenilenme ve kendini aşma eğilimlerine olanak sağlayan statik bir yapılanmanın meşru kılınacağı açıktır. Bu anlamda “tarihin sonu” iddiaları, ve neo liberalizmin “there’s no alternative”(başka seçenek yok) şiarı birbiriyle çok iyi bir uyum içerisinde sorunsuzca ilerletilir. Sanatın ekonomik ve toplumsal bir dönüşümü gerçekleştirme amacı ya da bu sistemlerin sorgulanmasında ve aşılmasında rol üstlenecek konumda olması ancak onun için bir avangard girişim ve gerçek anlamda politik bir eğilimi olduğunu belirlerken, ekonomik ya da toplumsal bir sistemin olanakları çerçevesinde oluşan, ya da oluşturulan bir sanat sistematığı için bunlar geçerli olamaz.

Sisteme karşı sistemin içerisinde bulunan ya da kurumsallaşarak sistemin hizmetine girmiş sanat eğilimleriyle mücadele etmek değil, bunu deşifre edecek ve bu durumu aşacak alternatif oluşumları öne sürmek ancak bugün için belli bir toplumsal dönüşüm girişimi olarak sayılabilecekken sanatın avangard rolünü de belirleyici olacaktır. Tıpkı daha önce 68 ve karşıt kültür hareketlerinde veya benzerlerinde olduğu gibi. Oysa bizim 68’imiz çift kutuplu dünyanın tek bir kutbuna yakın dururken, sanatın o dönemde kendisi için belirlediği çıkış ve politik eğilim çoktan iktidari bir yapılanmanın hizmetine girmişti. Toplumsal muhalefetle birleşememe ve üst üste gelen askeri darbelere bağlı olarak kültürel altyapı oluşamaması ve bu yüzden toplumsal gerçekçi bir edebiyata ya da batı takipçiliğine bağlı kalmak da Türkiye’de 68 hareketinin kültürel olarak bir çıkış noktası bulamamasının nedenleriydi.

1990’larda Türkiye’de sanat alanında oluşmaya başlamış olan bu yeni yapılanmadan bahsederken “avangard” ve benzeri tanımları işin içine katmak oldukça zordur, çünkü süreç büyük ölçüde bu tanımların tersine işlemiştir. Neoliberal sistemin kendi olanakları çerçevesinde hayata gözlerini açan bu kopuş, ya da kırılma

noktası başlardaki iyi niyetli, politik yanıtısal, kimlik politikaları üzerinden dönüştürücü ve itici bir güç olma konumunu, çok kısa sürede aynı sistemin içerisinde oluşturulan kültür ve eğlence endüstrisine, ana akım siyasete kendisini kaptırmış ve 2000’li yıllardan itibaren sermayenin bu alana iyice dahil olmasıyla kendisi de bir ana akım haline gelerek tüketime yönelik bir tarza dönüşmüştür.

Bu mekanizmaların oluşumuyla daha çok öne çıkan, öne çıktıkça da aynı mekanizmaları daha da besleyen bir yapı haline gelmesi bu durumun ironik yönünü gösterirken, aynı zamanda politik, eleştirel, muhalif söylemlerin de bu ana akım kültürü içerisinde erimeye başlamasına, yani kendini tekrar eden imgenin yoğunluğu, metalaşması sonucu bir gösteriye dönüşmesine de bu şekilde bakmak mümkündür. Seksenli yıllar sonrasında, askeri rejimin bitişi ve neo liberal ekonomiler ile yer değiştirmesi, disiplinlerarası düşünüp çalışabilen bir entelektüel yapılanmanın da oluşumunu sağlamıştır ancak bu oluşum 68 sonrası yeni Fransız felsefesini, yani post teorileri başlarda eleştiri aygıtı olarak kullansa da, kısa sürede bunların iktidar malzemesine dönüşmeleri gerçekleşmiştir. Esas sorun burada şu noktada ortaya çıkıyor; tarihte daha önceki örneklerinde olduğu gibi sanat alanında başlayan bu yeni politik eğilim bir süre sonra(eğer en bilinen tabirle söylememiz gerekirse) “beyaz küp”e geri dönmüş olsa da, aynı zamanda kaçınılmaz olan bu süreci tekrar aşabilecek, yıkabilecek, iktidari yapılanmalarla arasındaki gerilimi koruyup, uzlaşmak yerine değiştirmeyi hedefleyen bir birikimi kendinden sonrakilere bırakabilirdi mi? Bugün ister bağımsız isterse kurumlar aracılığıyla icra edilsin, özellikle son 20 yılı düşündüğümüzde çok ciddi bir eleştirel birikimin oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu yüzden 2000’li yıllarda çağdaş sanatın metalaşma süreci, ve bu süreci hızlandıran sanat hiyerarşisinin artmasıyla doğru orantılı olarak bu yapılanmanın karşısında duran oluşumların da arttığını görebiliyoruz.

Yakın sanat tarihi ve onunla eş anlamlı sayılan eleştiri, bir karşıtlıklar, çelişkiler bütününden meydana gelmiştir. Muhalif, eleştirel duruş kendisini tekrar eden yapay bir meta kültürüne teslim edildiği durumda içi boşaltılmış birer kavram, ana akım kültürü olmaktadır. Politika ve siyasetin her yerde olduğu günümüzde bu imge bolluğunda anlamını kaybeden bu kavramlara, yani suni oluşturulan bu eleştirel kültüre karşı durmak ve alternatif kültürel arayışlar her şeyden daha politik ve eleştirel bir tavıra dönüşmektedir bugünün sanatında.

Bu yüzden çoğunlukla bu kurumların eline geçmiş kültürel kodları, onların lehine olacak şekilde kendi himayeleri altında öne sürmektense, bu mekanizmaların ürettiği politikalara ve görsel, kültürel kodlara alınacak her mesafe, bunları ortaya çıkaracak her deşifre yöntemi, alternatif her talep ve girişim bugün çok daha önemli hale gelmektedir.

Son yirmi yılda Türkiye’de güncel/çağdaş sanat üzerine bir çok şey yazıldı ya da söylendi, bu konuda bir çok yayın çıktı. Ancak bu piyasanın kendi iç dinamikleriyle beraber bağlı olduğu kurumsal ve kültürel ağı inceleyen çalışmaların, son birkaç yılda çıktığını ve artmaya başladığını görebiliyoruz. Bu da bize sanat alanında alternatif arayışların artışı gösterdiği gibi bu alternatif arayışların eleştirel eğilimlerinin de günlük yaşamdan, bu günlük yaşamın dayatıcılarına, yani kurumları değil arkasındakileri gösteren, sistemi eleştiren bir yapılanmaya doğru evrildiğini de göstermektedir aynı zamanda. Belki de uzun bir süre sonra ilk ciddi kurumsal eleştirinin adımlarının da bu şekilde atıldığını söylemek mümkün.

Son birkaç yılda ise Türkiye’de eleştiri ve alternatif kültürün sanatla kesiştiği noktalardaki tıkanmaların politik bir görselliği sergilemek ya da kurumların, güç odaklarının öne sürdüğü şemaya bağlı kalarak eleştirmenin bir çıkış noktası olamayacağı bilincinde olan, özerk eleştirel bir sanat ve kültürel oluşum için ilk önce bunların teşhir edilmesi gerektiği üzerinden hareket eden yapılanmaların da artışı görülebilmektedir. Bu da bize, öncesinde birbirine karışmış, net ayırt edilemeyen sınırların belki de çok net olarak şimdi çizilmeye başladığını işaret ederken aynı zamanda, müdahaleci, “karşı” sanatın konumunu, ve bu olguların içerisindeki eleştirel pratiklerin işlevini yeniden değerlendirebilme şansı da veriyor.

## EKLER

### EK1. Röportajlar

**Vasıf Kortun ile Röportaj** (18 Kasım 2011, Kocaeli/İstanbul)

**O.Odabaş:** Anı/Bellek sergileri Türkiye'de küratöryel pratikler ve yeni bir sergi sistematığı (uygulama şekli, sergi salonu ve bunun üzerinden kurulan eleştirel düşünce, kitapçıktaki yapıt okumalarınız) açısından bir ilk mi?

**V.Kortun:** Sanırım öyle, daha doğrusu, o sergileri yaparken o zamana kadar yapılan sergilerden bir kopuş olduğunun, daha önce yapılan sergilerden hoşnut olmadığının gayet bilincindeydim. Ne yaptığımızın gayet farkındaydık. O sergiler bir bilgi biçimi olarak inşa edildiler, "grup" sergileri olmadılar. Gene sanıyorum ilk kez, küratör tabirini korkmadan çekinmeden kullanmış oldum. Örneğin Beral hanım o dönemde "ausstellungsmacher" yani sergi yapımcısı demişti kendisine. Bunlar farklı şeylerdi, oysa sergiye biz bir bilgi biçimi, bir konuşma hali olarak bakıyorduk.

**O.Odabaş:** Anı/Bellek sergileri yapıldığı dönem açısından sizin ve sergiye katılan sanatçılar açısından belli riskler taşıyordu, bugün bu risklerin olmaması veya daha az olması bir dönüşümün göstergesi midir, eğer öyleyse bu serginin bu dönüşüme katkısı hakkında ne düşünüyorsunuz?

**V.Kortun:** Benim üzerimde bir risk yoktu. Türkiye'deki yasalarda böyle bir sorumluluğunuz yok. Eser sahibinin sorumluluğunda. Son tahlilde bu doğru bir şey, o hikayeyi ben yazmıyorum sonuçta, daha ziyade konumsallaştırıyorum ya da oluşum sürecinin bir yerlerinde bir rolüm oluyor. Kamusallaştırılmasında bir aracılıktan öte bir konumum var. Evet bugünden çok daha riskliydi ama bir şey de olmadı. O dönemde polisten, devletten değil, o zaman sanatın ortamından olağanüstü husumet gördük. Asık suratlı kavramsalcılar dostane davranmadılar, kibirliydiler ama düşman değildiler, ama msü güdümlü boyacılar hakikaten berbattılar. Ama bugün bazı riskler çok daha fazla çünkü sanat ciddiye alınmıyor, ya da sanat eğlence kültürüyle, goygoyla beraber anıldığından, malileştirildiğinden dolayı herkesin gözü önünde ve çok daha fazla sansür var. O zamanda bu tarz bir sosyalleşme yoktu. Serginin dönüşüme katkısı neydi bilemiyorum, bunları nasıl ölçebiliriz onu da

bilemiyorum.

**O.Odabaş:** 50 Numara sergisi'nin kitapçığında; Hou Hanru'nun 10.Bienal'de Türkiye'deki modernizm ve dayatmaları hakkında söylediklerini siz yıllar önce söylemişsiniz, üstelik doğrudan bu kavramların kendisini eleştiren bir sergide. Buna rağmen 10. Bienalin medya, dolayısıyla kamuoyundaki infiali çok daha büyük ölçülerde oldu, bu konu hakkında ne düşünüyorsunuz? (Ben bu duruma günümüzdeki kitle iletişim araçlarının gelişimi sonucu olan bir durum olarak bakmıyorum. Kemalizm ve modernizm eleştirisinin artık radikal bir söylem olmadığı, en az risk taşıdığı dönemlerden birinde ortaya atılmış yapay bir sansasyon olduğunu düşünüyorum, yani bir çeşit reklam malzemesi gibi. Daha çok riski içinde barındıran dönemlerden birinde ise 50 Numara sergisinin bu duruma gerçek bir eleştiri getirdiğini söylüyorum, en azından tezimde bu şekilde kullandım.)

**V.Kortun:** Dediğim gibi, o dönemde radarın altında uçtuk, farkedilmedik belki. Doğru, Kemalizm eleştirisi 2007'de bir söylem değil. Hatta fetiş denilebilir. Tuhaf bir biçimde yaptığımız her şey yeniydi, alışılmamıştı, yapılmamıştı. Bunu sergi bağlamında söylüyorum. Mesela, sergiden iki gün önce özel bir davet yaptım ve Alev Alatl, Aydın Uğur, Orhan Pamuk, Cengiz Çandar, Nilüfer Göle, Mehmet Altan gibi kişileri sergiye çağırdım, anlattım, gezdirdim. An-la-ma-dı-lar! Tüm derdim daha disiplinler arası bir bakış oluşturmak, sanat denen mesele hakkında yazmayı 3. sınıf "sanat yazarlarına" bıraktırmamak, sergiyi yukarıdaki yazarların bir konuşma biçimi olarak algılamalarını sağlamaktı. An-la-ma-dı-lar! Hani önlerine iki yağlı boya koysan rahat edecek durumdaydılar. Bir Ali (Akay) anladı, hem de çok iyi anladı.

**O.Odabaş:** Şirketler kendi sanat kurumları altında düzenlenen veya sponsor oldukları sergi ve organizasyonlarda sergi içeriğine müdahale edebiliyor mu veya ne ölçüde müdahale edebiliyor?

**V.Kortun** Benim kurumumda müdahale söz konusu olmaz. Destekleyicilerimiz nerede durmaları gerektiğini çok iyi biliyorlar ve bence bu anlamda örnek teşkil ediyorlar. Başarı ölçütleri konusu hepimiz için bir muamma. Önümüzdeki zamanda bunun üzerine çalışacağız. Başarı ölçütleri ne olabilir, ne olmalıdır? Kapıdan kaç kişinin girdiği, basında nerede yer aldığınız ölçüt olamaz.

**O.Odabaş:** Chin-Tao Wu'nun kültürün özelleştirilmesine dair bulguları Türkiye sanat ortamı açısından ne kadar geçerli?

**V.Kortun:** Ben o konuya geçerlilikten ziyade, kırmızı çizgilerin nerede olması çerçevesinden bakıyorum. Bu çok kompleks bir konu. Bunu başka bir çerçevede tartışmak gerekiyor. Genelde çok haklı. Türkiye'ye uyarlanabilecek çok vechesi var.

**O.Odabaş:** Sanat kurumlarının güncel sanatı sahiplenmeye başlaması güncel sanatı bir akım haline getirebilir mi? ve bunun sonucu olarak eleştirinin işlevsizleştirilmesinden bahsedebilir miyiz?

**V.Kortun:** Bunun simetrik bir durum olduğunu, aralarında doğrudan bir nedensellik ilişkisi kurabileceğimizi hiç sanmıyorum. Güncel sanat zaten akım oldu. Keyif endüstrisine kilitlendi. Bizim bu alandan çekiliyor olmamızın bir nedeni de bu. Doğrudan bu alanın içinden hareket etmek gerekli ve yeterli değil.

**O.Odabaş:** Son yıllarda kurumların ve sermayenin ilgisinin eleştirel/muhalif/politik sanata yönelik olmasını neye bağlıyorsunuz? (örnek olarak: sadece bu sanat anlayışının popülerleşmesi sonucu oluşan bir ilgi mi? Yoksa muhalif sanat eserleri şirketlerin ve kurumların kamuya yönelik imajları üzerinde olumlu etkiler yapabiliyor mu? Ya da bu sanat anlayışının sansasyonel boyutu bir reklam aracı olarak da şirketlerin gündeminde mi? ..gibi sorular ortaya çıkıyor)

**V.Kortun:** Hiç sanmıyorum. Birincisi, sözünü ettiğin yönelimin sadece ve sadece muhalifliği illüstrasyona çeviren sanata merak olduğunu sanıyorum, ikincisi eleştirelliğin sansasyonelleştirilmesi de kapitalin bir ögesi, nesneyi ya da pozisyonu ayırt ediyor. Daha kompleks pozisyonlara rağbet yok. Kamuya yönelik imaj konusuna girmeyelim, o bir konu değil. Bunlar deveye kulak.

**O.Odabaş:** 2000'li yıllarda şekillenen bu yeni ortam(sanat kurumları, sermaye vb..) özellikle genç ve yeni sanatçılar için çok iyi olanaklar sağlarken aynı zamanda merkezin dışında kalma korkusu da yaratıyor mu?

**V.Kortun:** Çoğu genç ve yeni sanatçının üzerine konuşmaya değer olduğundan emin değilim.

**O.Odabaş:** Güncel sanat Türkiye'de kolektif bir bilinçlenmeye yardımcı olabildi mi?



**V.Kortun:** Hayır. Ama sorunu açarsan üzerine daha çok düşünmeye çalışırım.

**O.Odabaş:** Son soruyu yani; "güncel sanat Türkiye'de kolektif bir bilinçlenmeye yardımcı olabildi mi?" açarsam: Özellikle 90 sonrası yapılan bütün bu eleştirel ve politik işler; toplumsal meselelere, cinsiyet politikalarına vb.. bir çok soruna bir anlamda çözüm getirebildi mi, olumlu anlamda bir katkı sağlayabildi mi? en azından izleyicisine bir şeyler aktarabildi mi, mesela belli oranda bir kitle aydınlanmasından bahsedebilecek kadar dönüştürücü etkisinden söz edilebilir mi bütün bu yapılanların ? yoksa eleştirel gerçekçiliğin günümüzdeki pasif bir yansıması gibi mi kendine yer edindi sadece?

**V.Kortun:** Maalesef hayır. 1990'larda yapılan işler görece olarak korunaklı ve kontrollü ortamlarda konuşlandı ve tartışıldı. Ancak ve ancak İstanbul Bienali'nin korumasında daha yaygın olarak deneyimlendi. Belki de sanattan beklediğimiz de dünyayı değiştirmekten ziyade dünyanın değişmesine etiksi olabilecek, meselelere farklı olarak bakabilecek insanlara ulaşmaktı. İkinci hedeflerde çok başarısız değildik. Geriye doğru baktığımda, şehircilerden önce şehir meselelerini, mimarlardan önce mimari konuları, sosyologlardan önce Kemalizm, melezleşme, 89 sonrasını tartıştığımızı görüyorum. Bu tartışmanın kendisi derin olmayabilir ama konuların daha farkındaydık, daha duyarlıydık ve eşeliyorduk.

**Rafet Arslan ile Röportaj**(12 Aralık 2011, Kocaeli/İstanbul)

**O.Odabaş:** Sürrealist Eylem Türkiye günümüz güç odaklarının imaj ve iktidar politikalarına karşı nasıl bir yerde duruyor ve Türkiye'de güncel sanata bakışı nedir? Güncel sanatın sanat kurumlarındaki pasif ve kurumsallaşmış tutumlarına karşı sunduğu alternatifler nelerdir?(mesela aktivizm bunlardan biri mi?)

**R.Arslan:** Sürrealist Eylem Türkiye, yaklaşık 8 yıllık varlığında kendini, sanat ve hayatın kesişim noktasında, bağımsız ve otonom bir yapı olarak ifade etmiştir. Bizim için "güncellik" gündelik hayata müdahale etmek olmuştur ve buna bağlı olarak sanatı da, yükselen imajlar, modalar ötesinde ruhsal bir şekilde oluşturan bir mecraya denk gelir. Güncel bir avangard söylem/eylem yaratma derindeki S.E.T oluşumu, her türlü iktidarın dışında ve uzağında bir pratik oluşturur; ki sanat piyasası iktidarı da bu başlığa dahildir.

Hayatın, sokağın içinden gelen bir hareket olarak S.E.T aktivist tutuma, duruşa önem verir. Ama düşün-üretim-eylem sahası oldukça geniştir. Bu bir sergi, graffiti, performans ya da web üzerinden bir otonom alan olabilir. Bağımsız sanat hareketi ve bununla güçlenecek karşıt kültür cephesi çeşitli araçlar, formlar, medium'lar kullanabilir. Kirli form yoktur; asıl olan yaratıcıların duruşu, niyeti ve bunun ne şekilde hayata geçtiğidir.

**O.Odabaş:** Bugün sermaye sadece sanat eserini değil, eserin öne sürdüğü eleştiriyi, ideolojiyi de meta haline getirip pazarlayabiliyor. Politik-eleştirel-muhalif sanatın günümüzde bu açıdan bakıldığında nasıl bir yeri var?

**R.Arslan:** Bizce; üretimin öznedeki "biricik" hali, düşünsel süreci ve tinsel enerjisi önemlidir. Ve bu idrak süreci ile sonucunda çıkan üretimler, piyasanın beğeni, kriter, starlık sistemi gibi kuralları ötesine geçer. Burjuvazi yüzyıllardır sanat eserini alır ve satılır bir metaya indirgemıştır ve nitelikli bir burjuva beğeni her zaman en radikal estetik formlara ilgi duyar. Ama sanat, bu ve benzeri rasyonalitelerin ötesinde akıl dışına yakın bir mevzide konumlanmıştır. Sanatçı(eğer mirasyedi değilse) iş satmak zorundadır; ama asıl esaret "düşlediğini" yapmamak; piyasanın öne çıkarttığı formlara, söylemlere teslim olmaktır. Bu manada sanatçı kendi için üretir, tepkisini,

kendi manifestosunu ortaya koyar; ama kapital buna bir fiyat biçip, dolaşıma sokuyorsa, ihtiyatlı bir mesafeden süreci izler ve kendi hissettiği üretimine devam eder.

**O.Odabaş:** Günümüzde Türkiye'de yapılan Yıkım 2011 ve benzeri sergiler, kolektif bir bilinçlenmeye yardımcı olabiliyor mu? (Toplumsal sorunlara çözüm önerisi mi getiriyor? Mesela örnek olarak: cinsiyetçiliğe yönelik bir çok eser ve sergi üretildi ama bunlar bu sorunun çözümünde ne kadar etkin bir rol sahibi.)

**R.Arslan:** S.E.T. toplumsal sorunlara yanıt vermek, çözüme katkı bulunmaktan çok toplum düşmanı bir rota izler. Zaten bu duruşun hassasiyetine verdiğimiz önem doğrultusunda Yıkım 2011 süreci içersinde; sergi/forum/mecmua gibi "açık" ve geniş çalışmalar için bir model olarak Periferi imzasını kullanmaya başladık. Periferi de bağımsız ve disiplinler kısıtlamalar ötesinde disiplinsiz/mutant kolektiviteler yaratarak bir karşıt kültür cephesinin oluşumuna destek olmak niyetindedir.

Kültür endüstrisi normları, söylemleri içersinde yapılan güncel politika, kimlik siyaseti, toplumsal sorumluluk projeleri ya da politik doğruculuk hamleleri ile aramıza kesin ve net bir sınır çizgisi koyma gailemiz var. Yerel ya da güncel olmaktan öte, evrensel ve ruhsal başlıklarda anti-politka üretme derdindeyiz. Kimse kimseyi bilinçlendiremez, sanatın işi soru sormak/sordurtmak olabilir en fazla, kolektif üretim ise harekete geçmeye teşvik.

**O.Odabaş:** Yıkım 2011 gibi sergiler sizce sanat kurumu altında yapılabilir mi? bu durum bağımsız haline göre neleri değiştirir, kısaca kurum eleştiriyi ne derece denetleyebilir?

**R.Arslan:** Yıkım 2011'in çok öznel ve her zaman tekrarı mümkün olmayan bir deneyim olduğu kanaatindeyim. Her zaman, hayatının bir yılını bu çapta bir emeğe feda edecek insanlar bulunamaz. Bu yüzden kurumlar ile birlikte iş yapmak gerekebilir, ama bağımsız sanat kurumları projesini hayata geçirecek bir alan olarak bakar; aslolan kolektifin öznel bağımsız varoluşu ve kendi kampanyasıdır.

Bu çizgi, düzey çok yoğun emek ve bunun sürekliliği/istikrarı ile kazanılabilir. Bunun dışındaki şartlarda kurumun denetleme niyeti öne çıkabilir. Kazanılmış alanlar yok, kazanılacak alanlar var; karşıt kültür cephesi bu uzun ve zor menzilde kararlılıkla kendi çizgisinde ısrar etmelidir.

**Canan Canan ile Röportaj**(2 Nisan 2012 Kocaeli/İstanbul)

**O. Odabaş:** Güncel sanat alanının özellikle 90'lı yıllarda, büyük ölçüde cinsiyet politikaları ve toplumsal kimlik üzerinden yapılandığını, sanatçılar için bu alanlarda yeni bir siyasileşme eğilimi olduğunu görebiliyoruz. Bunun başlıca sebepleri nelerdi? Sadece yaşadığımız coğrafya üzerinden mi değerlendirebiliriz yoksa global ölçekte bir değişimin etkileri de var mıydı?

**Canan:** Bizim bir önceki kuşaktan farkımız bana göre sınıfsal farklılığımızdı. Her birimiz orta veya alt sınıfın ailelerinden geliyorduk. Doğal olarak bu bizim üretim biçimimize de yansdı. Darbe sonrası kuşağının siyasallaşmasını da doğal bir süreç olarak görüyorum. Bununla beraber bienallerin varlığı da bu değişimde önemli bir rol oynadı.

**O. Odabaş:** 1990'lı yıllarda Türkiye'de sanat alanında muhalif- politik eğilimler gösteren sanatçılara baktığımızda kadınların ön plana çıktığını görüyoruz. Bunu tetikleyen şey, kadına yapılan ayrımcılığın pozitif bir enerjiye dönüşerek sanat yapıtlarına yansması mıydı?

**Canan:** Kadın sanatçılar her ne kadar 90'lı yıllar öncesine göre daha fazla görünürlük kazanmış olsalar da erkek sanatçılar ile karşılaştırıldığında görünürlük açısından ön plana çıkmış değiller. Bugün, günümüzde hâlâ bu durum geçerliliğini korumaktadır. Sergilerdeki kadın erkek dağılımına baktığımızda (umarım bir gün bir araştırmacı bunun istatistiksel dökümünü yapar) erkek sanatçıların baskın bir şekilde ön planda olduğu görülür. Eğer sorunuz üretimlerinin daha ön plana çıktığı üzerine ise kadınlar diğer alanlarda olduğu gibi sanat alanında da daha zorlu bir mücadeleden geçmek zorunda kalıyorlar. Bu yapıtlarının içeriğine de yansımış olabilir diye bir yorumda bulunabilirim.

**O. Odabaş:** Aynı dönem öne çıkmaya başlayan erkek sanatçıların işlerine bakarsak, cinsiyet politikaları, cinsellik, beden gibi konuları kadınlardan çok daha farklı ele aldıklarını anlayabiliyoruz. Eleştirel yaklaşımdansa daha çok rahatı yerinde, yeni öğrendiği bir kelimeyi muzırca kullanan çocuklar gibiler. Türkiye için konuşursak bugün bu durumun çok da fazla değişmediği görülüyor. Ama 1960'lı yıllarda Amerika'da kavramsal sanatçılar içerisinde cinsiyetçiliğin olması gibi bir durum da söz konusu değil sanırım. Bir kayıtsızlık söz konusu, eril yapının getirdiği rahatlığın

ve umursamazlığın yansıması gibi. 90'lerde feminist söylemlerinizde erkek sanatçıların katılımı var mıydı?

**Canan:** Kısa bir cevap olacak ama hayır. Benim deneyimlerime göre feminist söylemlerde erkek sanatçıların katılımını bırakın kadın sanatçılar bile kendine feminist demekten imtina ediyorlardı. Feminizm çoğu zaman reddedilen, görmezden gelinen, ciddiye alınmayan, hatta modası geçmiş bir kavram olarak ele alınıyor(du).

**O. Odabaş:** Feminist hareket ve sanat 60'lı yıllar sonrası Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de 90'lı yıllardan itibaren çok köklü bir değişime yol açabilir, sivil hak ve özgürlük taleplerine öncülük edip, toplumsal kimlik sorunlarına belki bir yanıt olabilirdi ama bu Türkiye'de gerçekleşmedi. Gerçekleşmediği gibi bu sorunlar çok daha fazla arttı ve artmasına rağmen tepkiler de bir o kadar azaldı, ya da tepki veriliyormuş gibi bir eleştirel simülasyon söz konusu. Batı'da 1960 sonrası karşı-kültür hareketlerinin arkasında aynı zamanda çok büyük bir toplumsal muhalefet desteği de vardı, bu hareketlerin daha geniş kitlelere yayılabilmesi ve bazı yönlerden sonuca ulaşabilmelerinin en büyük nedeni buydu sanırım. Türkiye'de ise toplumsal desteğin olmaması bir yana toplumsal engellerin olduğu bir dönemde ve neo liberal politikaların ortasında bunları yapmaya çalıştınız. Bu süreçleri yaşamış bir insan olarak sanatın Türkiye'de bir gün avangard bir rol üstlenebileceğini veya feminizm tabanlı ya da değil bir karşı-kültür hareketinin etkili olabileceğini düşünüyor musunuz?

**Canan:** Baştaki tespitlerinize katılmıyorum. Feminizmin öncü bir rol üstlendiğini ve sivil hak ve özgürlük taleplerinde epey bir mesafe kat ettiğini düşünüyorum. Toplumsal muhalefet konusunda size katılıyorum solun kitlesel olduğu zamanlardan çok uzaktayız. Feminizmin zamanla geniş kitleler tarafından benimsenmesi, medeni kanun ve benzeri önemli yasal değişimlerin olması feminist hareketin kazanımlarıdır. Bugün bütün siyasi partiler kadın kotasından söz ediyor ve kadına yönelik ayrımcılıkla ilgili politikalarını açıklıyorsa feminist hareket sayesinde ve bugün devlet bu konuda kendini uluslararası anlaşmalarla bağlıyorsa yine feminist hareket sayesinde. Sanatın Türkiye'de bir gün avangard bir rol üstlenemeyeceğini ya da karşı kültür hareketinin etkili olmayacağını düşünseydim bugün sanat yapamazdım herhalde. Sanat ve feminizm benim kendi kişisel hayatımda köklü değişimler gerçekleştirdi ve gerçekleştirmeye devam ediyor. Bu bende gerçekleşebiliyorsa

Türkiye’de de gerçekleşebilir. Hemen olmayacak belki yavaş yavaş, ama önünde sonunda bu değişim gerçekleşecek diye düşünüyorum.

**O. Odabaş:** 80’li yılların sonlarından itibaren Türkiye’de devlet desteğinin de olduğu bir feminist yapılanma var. Fakat 90’larda kadından sorumlu bir bakanlık bile kurulmasına rağmen, feminist hareketin toplum geneline yayılmadığını ve 2000’lere doğru gittikçe zayıfladığını görüyoruz. Sosyal ve coğrafi yapıyı da göz ardı etmeden, bu duruma Türkiye’de yeni neo liberal düzenin inşasında, iktidar mekanizmalarının marjinal grupların ve hareketlerin de desteğini almak için (egemen sınıfların rejim zora girdiğinde veya yeni yapılanmalarda toplum tabanına yayılabilmek için marjinal ve muhalif grupların desteğine ihtiyaç duymaları gibi) yaptığı ve sonradan ihtiyacı kalmadığında desteğini çektiği bir girişim olarak görebilir miyiz?

**Canan:** Feminist hareketin 2000’lere doğru gittikçe zayıfladığı tespitine katılmam mümkün değil. Feminizmin kurumsallaştığı, projeciliğe kaydığı, cinsiyet anaakımlaştırma (mainstreaming) ile merkeze yaklaştığı gibi tespitler yapılabilir ama bu hem bütün hareketi bağlamaz hem de bunları mümkün kılan feminist mücadelenin kazanımlarıdır.

Ben devletin, hareketleri çıkarları için kullandığı tespitine de katılmıyorum. Sosyal politikada çok tartışılan bir şeydir, işçilere bu haklar ayaklanmasınlar diye veriliyor, aslında devlet istemiyor diye. Bu kadar basit olmadığını düşünüyorum. O haklar yüzyılların mücadelesi ile alınıyor ve elbette devleti de etkiliyor. Aynı şey feminizm için de geçerli. Devlet önce destekledi sonra desteğini çekti diye bir durumun söz konusu olmadığını düşünüyorum. Yılların mücadelesi ile devlet, bunu görmek ve içermek zorunda kaldı. Hâlâ da zorunda. Şiddetle ilgili çıkan son kanuna baktığımızda(eksikleri var tabii) hazırlanırken hep feministlerle konuşuldu.

Feminizm ve kadın hareketi ayrımı yapmakta fayda var. Kadın hareketi mevcut içinde eşitlikle yetinebilir ve kanun değişiklikleri için uğraşabilir ama feminizm bunların yanında patriyarka ile her düzeyde mücadeleyi öne alır. Bunun içinde devleti, aileyi, yargıyı, medyayı, eğitim sistemini sorgulamak önemli bir yer tutar. Sorgulamak ve dönüştürmek için mücadele eder.



**O. Odabaş:** George Yudice, Civil Society adlı kitabında şöyle diyor: “1980’ler ve 90’larda, ideolojik yönelimi ne olursa olsun ortaya atılan her mesele tüketime dönük bir tarzda siyasallaştırılmıştır: ırkçılık, cinsiyetçilik ya da homofobi karşıtlığından evanjelizme, kürtaj karşıtlığına ve sağ kanat hükümet karşıtlığına kadar her mesele.” Özellikle 2000’li yılları göz önüne alırsak, güncel sanat üzerinden düşündüğümüzde bu tespiti nasıl değerlendiriyorsunuz?

**Canan:** Yukarıda söylediğimi aynı şekilde tekrarlamak istiyorum. Bu durum feminizmde olduğu gibi hareketlerin gücünü göstermez mi! Güncel sanatın gücünü göstermez mi!

**O. Odabaş:** Kurumlar ve kurumsallaşmanın, eleştirel-muhalif sanat üretimi üzerindeki etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz? Bu durumun sanat üretimi ve sanatçı üzerinde bir oto denetim mekanizması oluşturduğu fikri artık çok fazla dile getiriliyor, sizin bu konudaki fikirleriniz nedir?

**Canan:** Kurumlar kendi bakış açılarına yakın sanatçıları ya da sanat yapıtlarını daha görünür kılmak isteyebilir. Bu durumun diğer sanatçılar üzerinde bir oto denetim mekanizması oluşturduğunu düşünmüyorum. Yapıtın eleştirel/muhalif yapısı kendi içinde güçlü ise her zaman kurumların önündedir. Oto denetim mekanizması yerine, kurumsal yapıların muhalif işleri bünyesine katarak, evcilleştirme eğiliminden bahsetmek daha doğru gibi geliyor bana...

**O. Odabaş:** Eserlerinizde Foucault’cu güç ilişkileri ve iktidar çözümlmelerinden sıkça referans veriyorsunuz. Foucault çağdaş otorite için, iktidar baskıyla değil denetimle ve üreterek işlemektedir diyor. 80 sonrası Türkiye’de de açık baskı rejiminden sözel ve kültürel bir otoriter yapıya, yani daha gizli bir iktidar şekline geçildi, hatta bu durum o dönemlerde görece bir özgürlük yanılsamasını da ortaya çıkarmıştı. Günümüz kültür endüstrisi bu yeni iktidar mekanizmaları üzerine kurulu ve çağdaş sanat pratikleri de bu yeni çağdaş otoritenin altında. Sanatçının da bir şekilde bu sistemle uzlaşması bekleniyor, karşıt konumdaki de sistem tarafından dışlanılmadan buna adapte ediliyor, bu şekilde eleştirel ve özerk bir sanat ortamı yanılığısı ortaya çıkıyor gibi. Bu sistemin dışında kalabilmek mümkün mü?

**Canan:**İster uzlaşa ile olsun ister çatışma ile bu sistemin dışında kalmanın mümkün olmadığını düşünüyorum.

**O.Odabaş:** Günümüzde kurum teşvikiyle kurumsal eleştiri, çok uluslu holdinglerin sponsorluğunda kapitalizm eleştirisi, sosyalizm, komünizm temalı bienaller vb.. artık şaşırtıcı gelmeyen benzer bir çok durum söz konusu. Eleştirel kültür her zamankinden çok daha fazla gündemde ve her zamankinden çok daha fazla pazarlanıyor. Bu derece özelleşen ve eleştirinin tüketimine yönelik bir kültürde, eleştirel, muhalif sanatın etkisi ve geçerliliği nedir? Kurumu veya arkasındakileri eleştirmenin hala tehditkar bir yanı kaldı mı mesela?

**Canan:** Bu söylediğiniz en çok benim de yer aldığım WHW'nin bienali sırasında gündeme geldi. Ama şunu söylemek gerekiyor, büyük sermaye sanatın içeriğinden çok prestiji ile ilgilenir. İçeriğe ilişkin her müdahale prestij üzerinden elde edilmek istenen faydayı zedeler. O yüzden WHW bienal basın toplantısında “burjuvazi mücrimdir” dediğinde, sponsor holdingin sahipleri sadece dinlemek zorunda kalmıştır. Kurumu veya arkasındakini eleştirmenin tehditkar bir yanı her zaman vardır. Daha yakın zamanda içişleri bakanı İdris Naim Şahin "Psikolojik terör var, bilimsel terör var, terörü besleyen arka bahçe var. Bir başka ifadeyle propaganda var, terör propagandası var” diyerek yeni terör tarifinde bulunmuş ve “Neyiyle veriyor, belki resim yaparak tuvale yansıtıyor. Şiir yazarak şiirine yansıtıyor, günlük makale, fıkra yazarak oralarda bir şeyler yazıp çiziyor. Hızını alamıyor terörle mücadelede görev almış askeri, polisi doğrudan çalışmasına, sanatına konu yaparak demoralize etmeye çalışıyor” diyerek sanatçıları hem hedef olarak göstermiş hem de bir tehdit unsuru olarak ilan etmişti. Şairler, yazarlar, gazeteciler bu ülkede hep hedef gösterilip, tehditkar bulundu. Ama bu dönemde bir içişleri bakanının resimden bahsedip sanatçıyı tehditkar bulması eleştirel , muhalif sanatın etkisi ve geçerliliği için yeterli bir veri değil midir! Sizce bu durum yeterince tehditkar değil midir!

**Asaf Zeki Yüksel ile Röportaj**(18 Mayıs 2012, Kocaeli/İstanbul)

**O. Odabaş:** 80’li yıllarda yaptığınız çalışmalar, performansları nasıl tanımlıyorsunuz? Yani, o dönemde yaptığınız işler ideolojik olarak nasıl bir temele sahipti? Eğer eleştirel, muhalif bir duruştan söz etmemiz gerekiyorsa bu neye karşıydı?

**A.Z. Yüksel:** 80’li yıllarda üniversitedeydim ama 70’leri de yaşadığım için tabi ki politik ve sistem karşıtıydı yaptığım performanslar, resimler, müzikler..Zaten sanat yapmamın nedeni dünyada yanlış giden şeylere karşı bir sözüm olması ve bunu dile getirmek olmuştur her zaman.Yoksa her şey sütlüman olsaydı sanat yapmama gerek kalmazdı.Bence bir sanatçı her zaman sistemi ve otoriteyi eleştirmeli,sistemden pay almaya sınıf atlamaya çalışmaya kalkmamalıdır ama maalesef Türkiye’nin sanatçılarının çok azının böyle idealleri var.

**O. Odabaş:** O dönemin genç kuşak sanatçıları olarak yaptıklarınız aynı zamanda yeni bir kimlik arayışı ya da oluşturma çabası mıydı?

**A.Z. Yüksel:** O dönemde genç kuşak olarak bize sunulan sistem tarafından enjekte edilmeye çalışılan şeye karşı çıktık, onların kişiliksiz ,kendi benliğine yabancılaşmış,özenti ,tüketici bir gençlik yaratmak isteklerine karşı tek kalemiz olan sanatla karşı çıktık direndik.

**O. Odabaş:** 80’li yıllar ve sanatından çoğunlukla bireysel olanın öne çıkması olarak bahsedilir. Batı başta olmak üzere 60’lı yıllardan itibaren başlayan büyük bir toplumsal muhalefet ve sanat birlikteliği yeni bir özgürlük arayışı ve sivil hak taleplerini işaret ediyordu. 80’li yıllarda eleştirel olsun veya olmasın sanatın arkasında toplumsal bir destek yoktu(ki şu anda da yok). 80’lerin bireyselliği de ideolojiler silindikten sonra birey olarak bir hak ve özgürlük arayışı mıydı? Yani şu şekilde de sorulabilir sanatta toplumsal eleştiri 80’lerde birey üzerinden mi yapılmaya başlanmıştı?

**A.Z. Yüksel:** Önce sanatı bir üst kültür ,alt kültür diye ikiye ayırabiliriz ama salonlarda gördüklerimiz hep üst kültüre hizmet eden etkinlikler olmuştur ,o salonlara gidenler de zaten sokaktan çok fazla haberdar değillerdi sadece evlerinin duvarını süsleyecek işler peşindeydiler, maalesef sanatçılarımızda ekonomik

nedenlerden dolayı bu salonları tercih etmişlerdir. Ben salonlarda zaman zaman sergiler yapsam da her zaman yer altını tercih etmişimdir ,karanlıktan aydınlık daha iyi gözüktür. Bunun için performans sanatını seçmişimdir çünkü parayla alınıp satılamayan bir sanatsal oluşum. Sadece yaşanır ,bunun için de performansları sokakta ,günlük yaşamın içinde gerçekleştiriyordum, bazen izin almadığım için sorunlar çıkıyordu..

**O. Odabaş:** Ayasofya’da yaptığınız korsan performansı ve amacını anlatır mısınız?

**A.Z. Yüksel:** Ayasofya’da yaptığım performans da bunlardan biriydi. Tamamen habersiz izinsiz gerilla art, kendimi Ayasofya’da çarmıha germem ise 70-80’li yıllarda öğrenci olaylarında ölen genç arkadaşlarıma ithaf edilmişti. Çünkü onlar inandıkları bir ideal uğruna, mutlu ,barış içinde ,herkesin eşit ve hür olduğu bir gelecek için kendilerini kurban olarak seçmişlerdi, her türlü acıya, işkenceye ve ölüme karşı savaşmışlardı. Tıpkı Hz. İsa’nın da Hıristiyanlık için kendini kurban olarak seçmesi gibi. Ama maalesef sistem onları da günümüzde poplaştırıp içini boşaltmıştır. Ayasofya mimarisi gökkubbenin boşlukta asılıymış gibi dönmesini sembolize eden bir mimaridir ,insanın dünya egemenliği, aslında bir çok şeyi akla getirebilir bu performans ve 1986’daydı galiba ilk defa bir sokak performansı yanlış hatırlamıyorsam.

**O. Odabaş:** Barbart grubuyla beraber yurtdışında sanatsal etkinliklerde bulundunuz. Bu yurtdışı temaslarının sizin ve diğer sanatçıların sanat üretimi üzerinde ne gibi bir etkisi oldu? Avrupa’da bulunduğunuz yerlerde sanat eğilimleri ve genç kuşağın kimlik arayışları Türkiye ile paralellik taşıyor muydu, ya da ne gibi farklılıklar vardı?

**A.Z. Yüksel:** Barbart grubu da yıkıcı bir sanat grubuydu, yıkmadan inşa edemezsin. İsviçrelilerle 2 ayaklı performanslar yaptık. Tabi biz Türkiye’de bir taraftan okurken bir taraftan para kazanmaya çalışıp bu kazandığımız paralarla da sanat yapmaya çalışıyorduk, İsviçre’ye wetzikona kuntsfabrik (sanat fabrikası) e gittiğimizde o dönemler yeşiller hareketinin güçlü ve yaygın olduğu dönemdi ,Joseph Beuys yasıyordu, Almanya’da hatta akademinin başına getirilmişti. Böyle bir yerde 2-3 ay kalınca müthiş ürettik hatta İsviçreli sanatçılar siz Türk işçileri gibi çalışıyorsunuz bizim bir senede yaptığımız etkinlikleri siz bir ayda yaptınız demişlerdi. Maalesef bizim burada imkanlar sınırlı.

**O. Odabaş:** 1980'li yıllarda 12 Eylül darbesi sonrasında Türkiye'de bir yandan arabesk kültürü yaygınlaşırken, diğer yandan neo liberal politikalar işlemeye başlıyor. 1960'lı yıllardaki söylemler ve ideolojiler neredeyse tamamen silinmiş, yeni bir yapılanma gelmişti. Bu iklimin o dönemin genç sanatçıları üzerinde kültürel olarak nasıl bir etkisi oldu?

**A.Z. Yüksel:** 12 Eylül'den sonra gençlik alt kültürü 70' lerde yükselen Türkçe sözlü Anadolu protest rock yerine İngilizce sözlü heavy metal ve punk akımlarına sığınmıştır, biz de tabii ki beat generation'dan sonra punk kültürünü benimsedik çünkü içinde isyan vardı, haykırış vardı, çığlık vardı. Sözleri Türkçe söyleyemesek de müzikle duygularımızı ifade edebiliyorduk, sistemde sözlerini anlamadığı için pek ses çıkarmıyordu. Ama bu arada bizim atölyede çalışmalarını sürdüren Headbanger's grubu Türkiye'nin sokak punkı yapan ilk grubu Türkçe yapıyordu şarkılarını çünkü grup elemanları İngilizce bilmiyorlardı ve başlıkları İsmail, manavdı. Bülent ise işsiz liseden terk, onlar "suratına işemek istiyorum pis şişko" diye dönemin başbakanına haykırıyorlardı

**O. Odabaş:** 80'lerde iktidar ve otoritenin yöntemlerinde bir değişim gözlemleniyor. İktidar 80'lerin başında darbenin baskıcı ve devlet şiddetinin ayyuka çıktığı bir dönemden, 80'lerin sonlarına doğru daha sivil bir yapılanma üzerinden sözel ve kültürel bir otoriteye doğru kayıyor. Bu durum o dönemde görece bir özgürlük ortamı olarak mı algılanmıştı ve sanatsal üretimlere yansımaları nasıldı?

**A.Z. Yüksel:** 80 darbesi önce uyguladığı şiddet ve baskı yöntemini zoraki halka onaylatmış kabul ettirmişti, buna başkaldıran bazı sanatçılar yurt dışına kaçmışlardı. Daha sonra da daha stratejik olarak gençlerin beyinleri yıkanmış eğitim sistemi değiştirilmiş, kendi isteklerine uygun kişiliksiz, tüketici, hayatı sorgulamayan, marka meraklısı, tüketici, her şeyi kolayca elde eden, kolayca sıkılan bir gençlik yaratmışlardı. Bu gençlik kendilerinin köleleştiğinin farkında değildi hâlâ da değiller. Sistem onları yeniden kodladı, programladı.

**O. Odabaş:** Kültürel yapılanmalar, sosyal hayatı belirleyici bir etken olduğundan beri güç odaklarının tekeline girerek meta haline geldi. Bugün güç odakları ve kurumlar hegemonyalarını kültür üzerinden sağlıyor. Çağdaş/güncel sanat üretimi de kısa sürede Türkiye'de bu sisteme adapte edildi. Türkiye'de son 20-30 yılda

kendini yeniden, farklı bir biçimde yapılandıran eleştirel kültürün ve altyapının bu odaklar tarafından öne sürülmesi ya da sahiplenilmesi sizce bu oluşumu nasıl bir sonuca doğru götürüyor?

**A.Z. Yüksel:** Maalesef Türkiye’de kötü bile olsa bir kültür politikamız olamamıştır.Tamamen özenti, spekülatif bir sanat ortamı yaratılmış bazı insanlar bu piyasadan milyonlarca lira kazanmıştır.Ama bir Türk resmi ya da sanatının batı sanatında yeri yoktur, bazen kişisel gayretlerle bir şeyler olsa bile bu dikkate alınmaz.Çünkü bizim sanıcımız kendi kültürüne yabancılaşmış ,kendini bilmeyen,kendini sorgulamayan,sistemi eleştirmekten korkan,sadece para kazanmayı ,şöhret olmayı arzulayan ,sınıf atlamaya çalışan sınıf bilinci olmayan küçük burjuva aydınlarından oluşmaktadır.Bu şu anda dünyada da bir sorun en son postmodernizmden sonra dünya sanatı krize girmiş ve durmuştur, sanat eski misyonunu kaybetmiş kapitalizmin para kazandıran bir sektörü halini almıştır.Hatta kapitalizm kendi sanatını yaratmış ,insanları kandırmak için kullanmıştır.

**O. Odabaş:** 80 ve 90’lı yıllarda sokakta, kamusal alanda gençliğin ve sanat üretimlerinin bugüne göre daha fazla olduğunu görüyoruz. Bugün sokaklar kurum merkezli bir oluşuma doğru çekiliyor gibi, deneysel ve otoritesiz üretimlerdense, kurumsal odaklı, küratörlü ve benzeri üretimler öne çıkıyor. Bu konu hakkında ne düşünüyorsunuz?

**A.Z. Yüksel:** Günümüzde genel olarak gençlik ve insanlık sosyal bir yapılanma içinde herkes bilgisayar başında ,facebookta devrim yapıyorlar ama 3 kişi bir araya gelip bir şey yapamıyorlar.Bir dönem meyhaneler ,barlarda 2 duble rakıdan sonra devrim naraları atan devrimcilerle doluydu şimdi de facebook ve twitterda her gün binlerce ahkam kesiliyor,beyaz Türkler artık devrimci oldu.Kurum işine gelince, aslında sanat camiası yeterince kurumlaşmıyor, hâlâ evde canı sıkılan zengin ev hanımları apartman dairesinden bozma galeriler açıp kendilerine meşgale ediniyorlar ,bir de sanatçıların paralarını ödemeyen tefeci kılıklı galericiler var. Onlar da sanatçının sırtından kâr etmeyi düşünen sanattan anlamayan tüccarlar,tefeciler.Bir de salak sanatçıların müzeye gireceğim diye bedava verdiği resimlerle müzeler açan senede 2-3 sergi yapan bir konsepti olmayan pazar günleri bruncha gidilen müzeler var .İşte Türk sanatındaki kurumlar ve kurumlaşmalar,tabi ki bir de kurum karşıtı

olan kendi kurumunu yaratmaya çalışan sanatçılar,bir de hala batı kaynaklı özenti sanat okulları var ki bunlar da çok tartışılır.HİÇBİR İNEK KUTSAL DEĞİLDİR.

**O. Odabaş:** Çağdaş otoriteye karşı çağdaş yeni bir yapılanmayla, deneysel sanat hareketleri ve sanatın sokaklarla tekrar buluşması yeniden yaygınlaşabilir mi? Yeni karşıt-kültür hareketlerinin oluşabileceğini düşünüyor musunuz

**A.Z. Yüksel:** Bu konuda çok karamsarım, bence artık çok geç. Sistem her şeyi ele geçirdi en önemlisi de beynimizi. Arkadan gelen gençlerin artık böyle bir idealleri yok .



**Serhat Köksal ile Röportaj**(14 Mayıs 2012, Kocaeli-İstanbul)

**O. Odabaş:** Bugün Türkiye’de alternatif olarak eleştirel/muhalif bir kültür yapılanması var mı? Yoksa bu bir avuç insanın çabalamasından mı ibaret?

**S. Köksal:** Öncelikle, eleştirelliğin biçimi ve boyutu bu kadar önemli midir noktasından başlayayım. Demeye çalıştığım, “eleştirel/muhalif kültür yapılanması” ile “bir avuç insanın çabalaması” birbirinin ikamesi, önkoşulu yahut zıttı mıdır, bunu düşünmek gerekiyor. Eğer “bir avuç insanın çabalaması”nın “eleştirel/muhalif kültür yapılanması”nın önkoşulu yahut gerekliliği olduğu düşünülüyorsa, buna çok da katılmadığımı söylemeliyim. Aynı şekilde, “yapılanma”nın sürdürülebilir olma gerekliliği bulunduğunu da düşünmüyorum –bu, süreksiz, pekala bir avuç muhalif insanı oluşturabilecek bir “yapılanma” da olabilir. Mesela, 2010’da Berlin’de bir sirk çadırında gerçekleştirdiğimiz ve *Urban Jealousy* (Kentsel Kıskançlık) başlıklı bağımsız Gezici Tahran Bienali’nin performans sanatçılarından bir kısmının katıldığı bir program olan *Urban Lousy* (Kent Berbat)’ın çağrı metninde de söylediğimiz gibi, bu zaman zaman birleşip, zaman zaman dağılan bir “yapılanma”dır. Kendiliğinden, zaman zaman birleşip, zaman zaman dağılma hali, “yapılanma”nın dönüştürebileceği kurumsallaşma ve dolayısıyla evcilleşme tehlikesinin de bertaraf edilmesine yarar. Fakat, elbette, bu kastettiğim, muhalefet etmenin tek biçimi yahut kuralı da değildir.

Bana kalırsa, muhalif kültür geleneği ve bunun nasıl manipüle edildiği/unutulduğu/unutturulduğu, muhalif/eleştirel tavrın nasıl bir biçimde olduğu/nasıl bir biçim alacağından daha önemli bir nokta. Yani, mesela bu coğrafyada, halktan yana, kurulu düzene, muktedirlere karşı olmanın, bu muhalefeti mizah da dahil çeşitli araçlarla hayata geçirmenin bir izi var. Bu iz, yine muktedirler tarafından manipüle edilen/unutturulan bir iz. Mesela, karşımıza iktidarın maskotu, milliyetçi kahraman, köyün şaklabanı hatta yoğurt markası olarak dahi çıkabilen Nasreddin Hoca, aslında halktan yana, iktidara mizahı kullanarak karşı duran bir muhalif. Ayrıca, öyle görünüyor ki, bu coğrafyada, çeşitli yerlerde farklı zamanlarda, baskıya karşı ortaya çıkan ve Hoca’ya atıfla anlatılan fıkraların, bu bahsetmeye çalıştığım, kendiliğinden toplanıp-dağılan muhalefet etme biçimi ile de bir ilişkisi var.

Bu izi takip etmek, bu tecrübeyi bilmek ise, herşeyden önce, herşeyi yeniden deşifre etmekle/keşfetmekle vakit kaybetmenin ve muktedirlerin yemlerini yutmanın önüne geçiyor –ki, baskının arttığı ve dolayısıyla bu yemleri yutmamanın çok daha önemli olduğu bir dönemden geçiyoruz.

**O. Odabaş:** Başka bir kültür, dünya, sistem istemek ve iktidar odaklı, otoriter yaptırımlara karşı muhalif durmak neyi gerektiriyor?

**S. Köksal:** Muktedirlerin attığı yemlere karşı tetikte durmayı gerektiriyor ve elbette cesaretli olmayı... Muktedirlerin attığı yemlere karşı tetikte durmakta, yukarıda bahsettiğim muhalefet çabasından, bu izlerin bilgi ve tecrübesinden beslenmenin ve bu çabanın nasıl manipüle edildiği/unutturulduğu üzerine kafa yormanın önemli olduğunu düşünüyorum. Bu çabanın muktedirlerin çıkarlarına göre yeniden imal edildiği, muhalefetin, piyasaya ancak tehlikesizce yahut tehlike geçince verildiği bir ortamdayız. Üstüne üstlük, devamlı kabuk değiştiren baskı, giderek ağırlaşan bir şekilde, mesela, iyiliksever parıltılarla donatılmış gözyaşları, vicdan bombaları olarak üzerimize gelmeye devam ediyor. Bu da bir dönemeçtir. Bu dönemde, dönemeçte, Aziz Nesin’in “Bu bir dönüm noktasıdır. Bir dönemeçten geçiyoruz. Bu dönemeçte kişilikler zayıflar ve kişiliksizleşirler.” cümlesi de aklıma gelmiyor değil.

Dikkatli olalım ve yemleri yutmayalım derken de, aslında neye ihtiyacımız olduğunu yeniden gözden geçirmek, hep “daha fazla”sını istemekten vazgeçmek, vazgeçerken de, yapıcı olma zorunluluğunu bir yana bırakıp, yıkımı da göze alma cesaretini göstermek lazım diye düşünüyorum.

**O. Odabaş:** Yaptıklarına, Foucault’nun parrhesia kavramı yani, sanat aracılığıyla iktidara, güç odaklarına doğrudan hakikati, görmek istemediklerini göstermek, gerçeği dile getirmek ve “toplumsal muhalefette bağımsız bir ses olmak” diyebilir miyiz?

**S. Köksal:** Bunu bu kavram(lar) ile değil de daha yalın kelimelerle yapsak daha iyi. Bana kalırsa, bu ağır akademik referanslarla süslü kavramsallaştırmaların insana hem vakit kaybettiren hem de insanın zihnini başka iktidar biçimlerine bağlayan bir tarafı var. Muhalefeti, seçkin bir akademik dil, seçkin bir referans çerçevesi peşine düşmeden, basit bir dille yapmak daha doğru. Çoğu zaman bu akademik dil ve bu

akademik dilin bir üst referans çerçevesi olarak üretilmesi, yukarıda bahsettiğim muhalefet geleneğinin manipülasyonu/unutturulması, bu muhalefet geleneğinin bıraktığı izin üstünün örtülmesinden çok da farklı birşey değil. Meselenin özünü kaçırıp, biçimin ve şık göndermelerin peşine düşen, bunu da muhalefet etme adına yapan, okulun rendesinden parası ve vakti çalınarak geçmiş, akli karışık okumuş-cahillerden olmamak lazım.

**O. Odabaş:** Bu noktadan hareketle toplumsal olan aynı zamanda politiktir de diyebiliriz belki de, kendi işlerini politika ve sanat ilişkisi üzerinden nasıl değerlendiriyorsun?

**S. Köksal:** Toplumsal ile politik, politika ile sanat arasında ilişkiler tarif etmenin, iktidarı ve politikayı teorize et et bitmeyen birşeye dönüştürmek, daha da fenası, bunun üzerinden en muhalif zeminlerde dahi, orada duymayı beklemeyeceğiniz bir iktidar dili üretmek ve bunun içinden, insanların zihinleri ve eylemlilikleri kapatmaya çalışmak gibi bir riski var zannediyorum. Böyle olunca da, akademik boğuntunun yukarıda bahsettiğim sorunları dışında, iktidarın dilinden, sanatı politikanın taşeronu yahut şık duran vitrinine dönüştürme gibi bir sorun ortaya çıkıyor. Nitekim bu, bir yanıyla, tam olarak neyi eleştirdiği belli olmayan bir dil yaratırken, diğer yanda da asıl eleştirilmesi gereken şeyi bir hokus-pokus ile gözden kaybediveriyor. Bol bol eleştiri yapılıyor da, mesela, bunun ekonomik zemini gözden kaybediliveriyor. Yahut ekonomik zeminden kaynaklanan itiraz, mesela, kendine-sivil bir toplumculuk içinde eritiliyor. Muhalefet, kerameti kendinden menkul bir üst-dil içerisinde, iktidarın işine yarayacak şekilde sulandırılıyor. Mesela, aklıma gelen bir örnek olarak, 1 Mayıs için dahi, “keşke işveren örgütleri de burada olsa” yahut “Türkiye’nin bütün renkleri burada... Bakıyorsunuz Le Pen de, Sarkozy de 1 Mayıs’ı kutlamaya başladı... Putin ile Medvedev de en önde yürüdüler... Bu bir fikri hegemonyanın yavaş yavaş tesis edildiğini gösteriyor... Bunda katkısı olanlara ne mutlu...” dangalaklığının etkisi altında kalmak ve mesela, “seneye de tek konuşmayı eski bir işçi lideri olarak Başbakan yapsın” gibi bir hezeyan içine girmek mümkün. At izi, fena halde it izine karışıyor.

Bu türden bir karışıklığa, en basit gerçeklerin dahi görülmemesine yahut çarpıtılmasına karşı da, Aziz Nesin’in büyük bir heyecanla, “bunları görmemek için

insanın toplumsal gözünün kör olması lazım” deyişi aklıma geliyor.Zaman zaman cinnete de dönüşebilen bir itiraz/muhalefet/eleştiri hali, sadece yemleri/tuzakları bol zihinsel çerçevelerden beslenmiyor, bunun hayatta somut ve ağır koşullardan kaynaklanan bir karşılığı da var. Bunu da görmek gerekiyor.Bu iki itirazın da birbirini beslemesi bana çok daha doğru ve beklenmedik gelişmelere açık geliyor.

Bu çerçevede, itirazımı, kendi dilim içinde, çeşitli araçlar kullanarak söylemeye gayret ediyorum.İçinde yaşadığımız, iktidarın baskısını çeşitli araçlarla arttırdığı bu dönemde, iktidarın, akademik boğuntuların, da dahil olduğu yemlerine karşı da, geliştirilecek itirazın, bazen “kör gözüme parmak” açıklığında olması gerektiğini düşünüyorum. Bu türden bir muhalefet de galiba çok tehlikesiz bir iş değil.İktidar, canını yakacak ve devşiremediği türden muhalefeti ortadan kaldırmaya yönelik olarak da çok ağır bedeller ödetmek için elinden geleni yapıyor.

**O. Odabaş:** Sanat ve eleştiri üzerinden kendini tanımlarken, yakın hissettiğin bir ideolojiden bahsetmek mümkün mü? Sitüasyonistler gibi sanatçı ve meta fetişizminin bir parçası olarak tanımladıkları sanat yapıtı fikrine de karşı mısın mesela?Yani politikanın estetize edilip sanat yapıtı olarak öne sürülmesindense sanatı alternatif bir politika üretmek için bir aracı/araç olarak mı görüyorsun?

**S. Köksal:** Bana kalırsa, sanat yapıtı bu kadar tanımlı, belirli birşey olmamalıdır – yani, ne “politikanın estetize edilip sanat yapıtı olarak öne sürülmesi” ne de “sanatı alternatif bir politika üretmek için araç/araç olarak” kullanmak gibi kesin ve keskin ayrımlar doğru... Sanat yapıtı denilen şeyin “estetize edilen politika”, “alternatif politika üretmek için araç/araç” olabilen –sanat yapıtı tamamen bu tanımlanamazlık etrafından inşa edilmelidir demek istemiyorum- ama bir o kadar da belirsiz, tanımlanamayan bir tarafı, duygusu vardır bence.

Ayrıca, sanat yapıtını katı bir çerçevede tanımlayıp, sanatçıyı bir sanat yahut düşünce akımına yamayıp, yaptığımız işi, “reklam”ı teorisyenler, küratörler, sanat eleştirmenleri eliyle yapılan, “ambalaj değeri” belli, piyasada gideri olan “mal”a yahut halihazırda patenti alınmış bir “mal”ın Türkiye bayiiğine dönüştürme fikri çok rahatsız edici.

Benim Sitüasyonizm ile macerama gelince, seneler önce, Türkiye’de ilk defa Sitüasyonizm özel sayısı yapan bir sanat dergisi benden iki sayfa istemişti. Bu iki sayfayı hazırlayıp, teslim ettim ama galiba işi yeterince Sitüasyonist bulmamışlar olacak ki, sümen altı ettiler. Ben de böylelikle Sitüasyonizm’e yamanmaktan son dakikada kurtuldum.

**O. Odabaş:** Güncel sanat kurumsallaşma altında bugün zoraki bir politik tavır sergiliyor, eleştirinin hakikati değil de sanki kurumlar tarafından öne sürülen simülasyonu yüz yüzeyiz gibi. Senin yaptığın işler ve yer aldığın projeler bunun tam karşısında duruyor, bunu nasıl icra ediyorsun?

**S. Köksal:** Bu işleri/projeleri yapmayı bilmek ve istemek, ısrarcı olmak ve yaptığın işe inanmak gerekiyor. Fakat yine de, yaşama koşullarından dolayı istediğini hayata geçiremeyebiliyorsun.

Şanslıydım ki, 1990’ların başlarından beri ürettiklerimi insanlara ulaştırırken, bir takım kurumlara ait sergi salonu yahut onun türevi al güşüm ver gülüm art camialarına muhtaç olmadan insanlara ulaştırabildim. Üretilen demo kasetler, posterler, dergiler arkadaşlarımın dükkanları vasıtasıyla ve posta yoluyla insanlara ulaştı, Türkiye’deki ve dünyadaki meraklıları, bu işleri bu şekilde elde etti.

Sözünü, herşeye rağmen ve samimiyetle, bağımsız bir şekilde söylemek isteyen sanatçılarla yapılan grup projelerinin de önemli olduğunu düşünüyorum. Dünyadan 650 sanatçının katıldığı, İstanbul, Berlin ve Belgrad’da konaklayan ve o şehirlerdeki arkadaşlarımızın desteği ile bağımsız ortamlarda gerçekleşen Gezici Tahran Bienali de böyle bir deneyimdi.

*Zübük* dergisinde 1962’de yayınlanan bir reklamda dalgası geçildiği gibi, “Hayatta muvaffak. Belinde oynak!” olmayan gerçek, samimi, gözükara bir muhalefete ve bu türden muhalefeti dile getiren sanatçıya, bugünün ağırlaşan koşullarında da çok ihtiyaç var. Dolayısıyla, yine aynı reklamda yazıldığı gibi, “Hocasız olarak iki ayda belinizi 120 derecelik demokratik biçime sokabilirsiniz.” isteğinin yakınından geçmeden, çok büyük sonuçlar beklemeden, bireysel yahut kollektif olarak, herkesin gücü, sınırları, çapı dahilinde ve bunları zorlayarak, sözünü bağımsız bir şekilde söylemeye devam etmesi gerektiğini düşünüyorum.

**O. Odabaş:** Bugün bienaller Türkiye’de güncel/çağdaş sanat piyasasının temel dinamiklerini oluşturuyor, daha doğrusu oluşturuluyor.“En politik bienal bu”,“en eleştirel sergi bizimki” gibi söylemler sıkça medyada yer alıyor uzun zamandır. Dünyada yeniden yükselen politik, eleştirel, muhalif duruşlar, toplumsal değişimler üzerine yeni bir kültür endüstrisi inşa ediliyor.Eleştiri, merkezi bir otorite üzerinden yeniden tanımlanarak piyasaya sürülüyor.Bu konu hakkında fikirlerin nedir?

**S. Köksal:** Kültür ve sanat kurumları bu sürecin ve küreselleşen sanat piyasasının kapı bekçiliği görevini yapıyor.Yani, sistemin dilini, sanki sanatçının samimi eleştirisini olumluluyormuş gibi görünerek, başka bir noktadan yeniden üretiyor. Böyle olunca da, doğrudan sansür yerine, daha dolaylı bir mekanizma işletilmiş oluyor –sanatçının eleştirisini, kurumun bakış açısı içinde zararsızlaştırılıyor, sanatçının dili ehlileştiriliyor.Bunun içinde, sanatçının eleştirisinin normalleştirilmesi de var, sanatçının işinin, küresel bir pazarda satışa uygun egzotik mal haline getirilmesi de var.

**O. Odabaş:** Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de 90’lı yıllar sonrası neoliberal politikalar dahilinde her alanda olduğu gibi sanat alanında da kırılmalar oldu.Daha önce yapılan dönemine göre muhalif işler de kısa sürede formalist bir mantık üzerinden anaakım haline getirilip, yeni kültür endüstrisine uyarlanabildi. Sermayenin en radikal söylemleri bile himaye sisteminin gereksinimlerine uydurabildiğini tarihteki örnekleriyle görüyoruz.“Direnistanbul” kapsamında yapılanlar, Siemens’te yaptığın, ya da 2/5bz projeleri gibi bir çok iş bu dışarıda kalma, kurumsal bir himaye sisteminin içine girmeden dışarıdan gerçek bir eleştirel tutuma örnek.Bunlar, yani eleştiri üzerinden yaptığın işleri genel olarak sen nasıl tanımlıyorsun?

**S. Köksal:** Bahsettiğin şeyler doğru.Bu eleştirel tutumu sürdürmenin ve kurumların cevabının hayattaki karşılıkları üzerinde de durmak gerekiyor. Yukarıda da bahsettiğim gibi, kültür ve sanat kurumlarının, işi doğrudan sansüre vardiirmeden içeriği ve dili normalleştirmek/ehlileştirmek gibi bir işlevi var. Fakat, gayet nötr bir dille, isim vermeden, teorik teorik yapılabilecek bir eleştiriye, sorunun asli olabilecek unsurlarını, can alıcı noktalarını, “kör gözüme parmak” göstererek yaptığın zaman da, sistemin “demokratik” ve “çoksesli” kurumlarının gerçek yüzü ortaya çıkıyor.

Mesela, 2009'daki Beğenal projesi için, birçok gazete ve televizyon röportaj istediğinde, demeçlerimiz yerine, işlerimiz, örneğin, yaptığımız poster görünsün istemiştik. Ropörtaj için peşimizde koşanlar bu isteğimi önce onayladılar, sonra “başka bir anlam yüklü kurum logolarını/isimlerini geçiremeyiz/gösteremiyoruz çünkü üstlerimiz bizi işten atmakla tehdit etti” noktasına gelindi. Yahut da, kurum hedef alındığında, kurumun medyada köşe kapmış sözcülerinin saldırılarına tez bir şekilde maruz kaldı.

Fakat, Beğenal'e ve 2009'a gelmeden de enerji boru hatlarının kültürel diyalog zorlamaları ile ilişkisi, uluslararası sermayenin köprü kurma ile ilgisi ve büyük sanat etkinlikleri ile bağlantısı, şehirlerin markalaştırılma çabaları ile ilgili olarak, uzun süredir çeşitli ülkelerde performanslar yapıyorum. İstanbul'da da, Direnistanbul'dan önce, Gözel Geceler kapsamında böyle etkinlikler düzenliyordum. Mesela, 2007'de yapılan “Bugün Bienal ve 2010 için Ne Yaptın” etkinliği böyle bir etkinlikti. Yukarıda bahsettiğim, “Bienalleri niye sadece Kültür Bakanlıkları, büyük sanat vakıfları veya modern çağdaş holdingler yapar” sorusuna da cevapla, 2008'de gerçekleştirilen Gezici Tahran Bienali de bu kapsamda sayılabilir.

2009'daki IMF-Dünya Bankası toplantılarından önce de, senin de sözünü ettiğin neoliberal dönüşüme ve bu dönüşümün cici vitrini olarak aynı döneme denk gelen Bienal'e dikkat çekmek için, Beğenal diye bir aktivite gerçekleştirdik. O dönemde, diğer muhaliflerle birlikte de hareket ettik.

Hatırlanırsa, açılışı aynı zamanda 12 Eylül'e denk getirilen 2009'daki Bienal ve etrafındaki tartışmalar, emek üzerindeki baskıyı bir tarafa bırakarak, “12 Eylül ile hesaplaşıyoruz” diyen ne idüğü belirsiz bir “demokratikleşme”yi yahut kendine-sivillik herşeyin çaresi olarak gören bir zihniyetin de doğuşu gibiydi. Bu zihniyet, 2010'da “Yetmez ama Evet” şiarı ile karşımıza geldi ve zihin bulandırmanın, zemin kaydırmanın, neredeyse etiketi oldu.

Buradan hareketle, asıl dokunulması gereken bir başka nokta da, sistemin ve sistemin kurumlarının ürettiği, henüz kurumsallaşmamış yapılar ve bu yapılar eliyle dolaşıma sokulan gayriakli/gayriahlaki düşünme biçimleri. Bu düşünme biçimleri, tartışma götürmeyecek şekilde ahlaklı ve akılcı olarak sunuluyor ve insanların düşünme



biçimlerini devşirerek, GDO'lu ürünler gibi mutasyona uğrıyor. En alternatif alandan, anaakım medyaya kadar “sızan”/“sızdırılan” ve benim “libertür kafası” dediğim düşünme biçimi de bu.

## YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Adal, Reşide, **Aydınlanma Çağında Kamusal Alan ve Heterotopik Mekan İncelemesi: “Palais Royal ve Mason Locaları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, , Ankara, 2004
- Adorno, Theodor W., **Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi**, çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
- Akay, Ali - Orhan Tekelioğlu **“Michel Foucault ve Sosyolojisi”** Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999
- Akay, Ali **Ret Sergisinin Yansıttıkları**, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Ocak 1995, sayı 170
- Akay, Ali - Orhan Tekelioğlu **“Michel Foucault ve Sosyolojisi”**. Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999
- Akay, Ali **“Gerilim İmgeleri-Bülent Şangar”**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009
- Akay, Ali **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1997
- Akay, Ali **Sanatın Durumları**, Bağlam Yayınları, İstanbul 2005
- Akay, Ali **Toplumbilim,Plastik Sanatlar Özel Sayısı**, Sayı 4, Haziran 1996
- Akay, Ali, **Şerif Mardin Okumaları**, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2009
- Ali Akay, **Postmodernizm**, L&M Yayıncılık İstanbul, 2005
- Ali Akay, **Yapısalcılık**, Doğubatı Dergisi, Sayı 19 ,Yeni Düşünce Hareketleri.
- Ali Artun, **Çağdaş Sanat-Çağdaş Otorite**, Açık Masa Oturumu, Depo, Tütün Deposu, 2 Aralık 2011

Alpatov, Danilova, Sarabjanov, **Geschichte der russischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Başlangıcından Günümüze Rus Sanat Tarihi)** Dresden, 1975

Altındere, Halil-Evren, Süreyya, **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006** art-ist yayıncılık, İstanbul, 2007

Althusser, Louis, **Ideology and Ideological State Apparatuses, Lenin and Philosophy**, New York: Monthly Review Press, 1971

Antmen, Ahu **20. Yüzyıl, Batı Sanatında Akımlar**, Sel yayıncılık, İstanbul, 2008

Antmen, Ahu **Hale Tenger-İçerideki Yabancı**, Yapı Kredi Yayınları İstanbul, 2009

Arslan, Rafet **Bir Bienal Bir Bilanço**, Haz. Cavit Mukaddes, Çekirdek Sanat Yayınları, İstanbul, 2007

Artun, Ali **Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce**, “Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş”, sunuş metni, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010

Artun, Ali **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011

Artun, Ali **Floransa Prenslерinden Dubai Şeyhlerine, Mimarlık, Koleksiyon, Sanat, Saltanat**, *Sanat Dünyamız*, Kış 2007

Artun, Ali **Sanat ve 1968 Baharı - Bir Kronoloji**, *Sanat Dünyamız*, Bahar 2009,

Artun, Ali **Sanat ve Eleştiri, Modernliğin Sınıırında Sanat- Eleştiri, Özerklik, Siyaset**, *Üç Konuşma* içinde (İstanbul: MÜGSF, 2006)

Artun, Ali **Sanat ve Eleştiri”, Modernliğin Sınıırında Sanat- Eleştiri, Özerklik, Siyaset**, *Üç Konuşma* içinde, İstanbul: MÜGSF, 2006

- Arapoğlu, Fırat, **Demokrasinin Gerekliliği ve tanımı Üzerine: Manipüle Edilen Demokrasi** Müze İçinde Bir Müze Sergisi Kataloğu, Kargart, İstanbul 2011
- Aslan, Seyfettin ve Yılmaz, Abdullah **Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm**, C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 2
- Azeri, Nazan, **Bir Bienal Bir Bilanço**, Haz. Cavit Mukaddes, Çekirdek Sanat Yayınları, İstanbul, 2007
- Baudrillard, Jean **Simülakrlar ve Simülasyon**, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2005
- Baykal, Emre **Ali Kazma, Engellemeler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010
- Baykal, Emre **Sen Zaten Kendini Anlat-Kutluğ Ataman**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009
- Belgin, Tayfun **Rus Gerçekçileri – Yeni Bir Sanat Anlayışının Doğuşu**,Çarlık Rusya'sından Sahneler, Pera Müzesi Yayını, İstanbul, 2010, s.11
- Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat**, Norgunk Yayıncılık,
- Berger, **John O Ana Adanmış**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- Beuys, Joseph **Saha Karakterini Arıyorum, Sanat ve Kuram**, Küre Yayınları, İstanbul, 2011
- Bourdieu, Pierre **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**, çev. Richard Nice Londra ve Melbourne: Routledge ve Kegan Paul, 1984
- Brehm, Margrit **Fusun Onur-Dikkatli Gözler İçin**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009
- Bunulday, Solmaz, tez **1975-2005 arası türkiye sanat üretiminde toplu sergiler ve kavramsallaştırma**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2008

Bürger, Peter **Avangard Kuramı**, çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003

Büyüktuncay, Mehmet **Demokratik \_dealden Gösteri Toplumuna: Don Delillo'nun Mao İ Adlı Eserinde Birey, Yazar ve Terörist ilişkisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 11, Sayı:1, 2009

Can, A. Nevin Rene **Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları**, Skopdergi, sayı 1. 2011

Clark, Toby **Sanat ve Propaganda**, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge,Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004

Cockcroft, Eva **Art In Modern Culture - Abstract expressionism weapon of the cold war**,The Open University New York, 1992

Çaha, Ömer **Sivil Kadın**, Vadi yayınları, Ankara, 1996

Çalıkoğlu, Levent **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiatifler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007

Çalıkoğlu, Levent **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3(90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat)**,

Çalıkoğlu, Levent **Şükran Moral "Aşk ve Şiddet"**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009

Çoban, Ebru **Modern Devlet ve Irk Söylemi Çerçevesinde Ruanda Soykırımı**, Yayınlanmamış Doktora tezi, Ankara 2007

D. Martin, Bradford **The theater is in the street: politics and performance in sixties America**, Univ of Massachusetts Press, 2004

- Danto, Arthur. **Sanatın Sonundan Sonra-Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**,  
çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010
- Dastarlı, Elif **Burjuvazinin Finosu Güncel Sanat**, Rh+ Dergisi 38. Sayı
- Dastarlı, Elif **İroni: Gerçeği Neşeli Bir Kayıtsızlıkla Eleştirmenin Dili**. rh+ sanat  
Haziran 2007, sayı 41
- Debord, Guy **Gösteri Toplumu**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010
- Delier, Burak - Şenol, Kamil **Sanatın Değişen Konumu**, Birikim Dergisi, Fikirler  
Suça Dönüşünce, 2010
- Derleme-**Sitüasyonist Enternasyonal**, Altıkırkbeş Yayıncılık, İstanbul
- Duben, İpek -Yıldız, Esra **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**,  
Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008
- Ellul, Jacques **Sözün Düşüşü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2004
- Erden Kosova, **Yavaş Kurşun II**, Red-Thread Dergisi Sayı 1 2009
- Ertuğrul, Suna **Ritm olarak sanat eseri: Farkın Eklemlenmesi** Yapı Kredi  
Yayınları, İstanbul 2010
- Evren, Süreyya **Aranan Kitap**, Art-ist Prodüksiyon tasarım ve yayıncılık, İstanbul,  
2007
- Evren, Süreyya, **Halil Altındere - Kayıplar Ülkesiyle Dans**, Yapı Kredi Yayınları,  
İstanbul, 2009
- Foster, Hal “**Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı**”, Ali Artun, Sanat/Siyaset Kültür  
çağında sanat ve kültürel politika. çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları,  
İstanbul, 2008

Foster, Hal **Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı**, Ali Artun Sanat/Siyaset: kültür çağında sanat ve kültürel politika içinde. İletişim Yayınları, İstanbul 2008

Foster, Hal **Tasarım ve Suç**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004

Foucault, Michel **Kelimeler ve Şeyler**, İmge Kitabevi, Ankara, 2006

Frascina, Francis **Art, politics, and dissent: aspects of the art left in sixties America**, New York, Manchester University Press, 1999,

Gençay, Gökhan **Hayat Senin Hayatın**, Karşı Sanat Çalışmaları

Germaner, Semra **1968 Kuşağı Sanatçıları**, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür Ve Sanat-Sempozyum Bildirileri, Eczacıbaşı Sanal Müzesi

Germaner, Semra **1960 Sonrası Sanat”Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1997

Godfrey, Tony **Conceptual Art- Where were they? The curious case of women conceptual artists**. London, Phaidon, 1998,

Grunenberg, Christoph **Modern Sanat Müzeleri**, Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce

Guilbaut, Serge **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009

Guilbaut, Serge **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş**. çev:Elif Göktepe, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009

Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak(1980’lerin Kültürel İklimi)**, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2009



Güreşçi, Ertuğrul, **Türkiye’de Kentten-Köye Göç Olgusu**, Doğu Üniversitesi Dergisi, Sayı 11-2010

H.Cenk Dereli, **Gayrimenkul ve Sanat Piyasalarının İç İç Geçmesi:**

**Akaretler’de Örgütlenen Sanat ve Tasarım Caddesi**. E-Skop Dergi sayı 1, .2011

Hadjinicolaou, Nicos **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1998

Harrison, Charles - Wood, Paul, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Küre Yayınları, İstanbul, 2011

Harvey, David **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003

Hasan Bülent Kahraman, **Foucault’cu Güç Analizi**, Doğu Batı-Düşünce Dergisi-Sayı 28- 200

Hauser, Arnold **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Cilt 2, çev. Yıldız Gölönü, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006

Heinrich, Barbara **Gülsün Karamustafa-Güllerim Tahayyüllerim**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009

Holton, R. Curlee-Ringgold, Faith **Faith Ringgold: a view from the studio**, Bunker Hill Publishing, Inc, 2004

Elibal, İbrahim **Dünyada ve Amerika’da Barış Hareketleri**, 2007

İnal, İnel **Kadıköyde Bir Diyalog Arayışı Müze İçinde Bir Müze Sergisi Kataloğu**, Kargart, İstanbul, 2011

Stallabrass, Julian **Sanat a.ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009

Julie L. Mellby, **The Man Who Ate “Art and Culture”**, Princeton University, 2009

- Kahraman B. Hasan, **Beyazlar Kirli**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008
- Kahraman, B. Hasan **Cinsellik, Görsellik Pronografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005
- Kahraman, B. Hasan **Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye**, İstanbul ,2004
- Kandiyoti, Deniz - Saktanber, Ayşe **Kültür Fragmanları, Türkiye’de Gündelik Hayat**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- Karabulut , Necmettin **1945 Öncesi Süreçte Amerikan Sanatına Genel Bakış**, Atatürk Üniversitesi, GSED, sayı 20
- Karagöz, Betül **Türkiye’de 1980 sonrası Kadın Hareketinin Siyasal Temelleri ve İkinci Dalga Durağı**, Memleket Siyaset Yönetim Dergisi 2008,sayı 3
- Karavit, Caner “**Akadeğilmi**” Sunumu Mimar Sinan Üniversitesi, Oditoryum, 18.04.2002
- Kellner, Douglas **Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası**, Doğu Batı Dergisi yıl 4, sayı 15, 2001
- Koçan, Hüsamettin **Genç Etkinlik 2 “Yurt-Yersizyurdsuzlaşma” Sergisi Kataloğu**1996
- Kortun, Vasıf **İstanbul’u Hatırlamak**, İsimlessiz (12. İstanbul Bienali) Konferans kitabı
- Kortun, Vasıf **Elli Numara “Anı/Bellek 2”** Varlık Yayınları, İstanbul, 1991
- Kortun, Vasıf **Temalı Sergi Sanatı Dirileştirir**, Arkitekt Mayıs 1993 Resmi Görüş
- Kosova, Erden **Aydan Murtezaoğlu, Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken** Yapı Kredi Yayınları İstanbul, 2009

Kumar, Krishan **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, Dost Yayınları, Ankara, 2004

Lefebvre, Henri **The Urban Revolution**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003

Lev Kreft-Ali Artun, **Sanat/Siyaset: kültür çağında sanat ve kültürel politika**, İletişim Yayınları İstanbul, 2008

Lux, Simonetta **Şükran Moral “Aşk ve Şiddet”**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009

Madra, Beral “Bienalin Gerçekleşmesini Sağlayanlar Sanatçıya Güvenmiyor da Laf Ebeleri mi Güveniyor?”, Vizon, 1989

Madra, Beral **Sanat/TEXNH Sergi Kataloğu**, İstanbul, 1992,

Marcus Graf, **User’s Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006**, art-ist Yayıncılık, İstanbul, 2007

McWilliam, Neil **Dreams of Happiness-Social Art and the French Left 1830-1850** Princeton:Princeton University Press, 1993

Mülgan, Geoff **Antipolitik Çağ'da Politika**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995

Sönmez, Necmi **Bir Tanık – Cengiz Çekil**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009

Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak(1980’lerin Kültürel İklimi)** Metis Yayınları, İstanbul, 2011

Oktay Özel-Gökhan Çetinsaya, **Toplum ve Bilim** Dergisi Sayı:91 Kış 2001/2002

Özsezgin, Kaya **Çağının toplum ve politika yaşamına tanıklık eden Daumier**, Milliyet SANAT DERGİSİ 16 Temmuz 1979 / Sayı: 332

Paul Dimaggio, **Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston**,  
Media, Culture, And Society, 4. Cilt, 1982

Peker, Hande **Kimlik Siyaseti ve Türkiye'deki Kadın Örgütlerine Katılım**. CIVICUS  
Uluslararası Sivil Toplum Endeksi Projesi (STEP) II Türkiye Yan Raporları,  
TÜSEV

Pelvanoğlu Burcu, **Başlangıcından Yirmi Yıl Sonra Yeni Eğilimler Sergileri'ne**  
**Bakış**, Eczacıbaşı Sanal Müzesi

Pelvanoğlu, Burcu **Başlangıcından Yirmi Yıl Sonra Yeni Eğilimler Sergileri'ne**  
**Bakış**

Pelvanoğlu, Burcu **İstanbul Müzeleri, Koleksiyonları ve Bitmek Bilmeyen**  
**Sorunları**,

Pelvanoğlu, Burcu **Meşrutiyet'in ve Cumhuriyet'in Tanığı** , Eczacıbaşı Sanal  
Müzesi

Pelvanoğlu, Burcu **Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri**, Eczacıbaşı Sanal  
Müzesi.

Pelvanoğlu, Burcu **Sürelî Sergiler - Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri**  
Eczacıbaşı Sanal Müzesi

Petrova, Evgenia **1861 Yılından Önce ve Sonra Rus Resmi**, Çarlık Rusya'sından  
Sahneler, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2010

Ranci re, Jacques **Aesthetics and Its Discontents**, Cambridge: Polity Press, 2009,

Sontag, Susan **Büyüleyen Faşizm, Sinema, İdeoloji, Politika**, Sinemasal  
yazılar. Orient Yayıncılık, Ankara, 2008

Şahiner, Rıfat **FLUXUS: Çoğulcu Bir Gelecek Tasarımı**, Türkiye’de Sanat,  
Mayıs-Ağustos 2002

Tansuğ, Sezer **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995

Tüzünoğlu, Azra **Dersimiz Güncel Sanat**, Outlet, İstanbul, 2009

Tüzünoğlu, Azra, **Sosyoloji paradigmasında 1990’larda Türkiye’de güncel sanatın dönüşümü(1990-1999)**, Yayınlanmamış Doktora tezi, İstanbul, 2007

Woolen, Peter New Left Review, Mart-Nisan 1989, Sayı 174

Wu, Chin-Tao **Kültürün Özelleştirilmesi, 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005

Yardımcı, Sibel **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005

Yaşın, Yael Navaro, , **Kimlik Piyasası**, Kültür Fragmanları, Türkiye’de Gündelik Hayat Metis yayınları, İstanbul, 2003

Yetkin, Çetin, **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970

Yılmaz, Mehmet, **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**, Ütopya Yayınları, Ankara, 2012

Yılmaz, Üner **Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması**, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Dergisi, Yedi, Temmuz 2010, Sayı:4

Zeytinoğlu, Emre **Genç Etkinlik’e Nasıl Bakmalıyız?** Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, 1995, sayı 177

## ■ Panel, Seminer, Program ve Tartışmalar

- “Çağdaş Sanat, Çağdaş Otorite”, Ali Artun, Açık Masa İştirak Programı, Depo Sanat merkezi, Tütün Deposu 2 Aralık 2011
- “Oturum: Müze İçinde Bir Müze Sergisi Üzerine”, Mimarlar Odası, 24.04.2012
- “Hayal ve Hakikat Sergisi Üzerine” Mürüvvet Türkyılmaz, Seda Hepsev, İstanbul Modern Müzesi, 27 Aralık 2011
- “O zamanlar Konuşuyorduk: Neden Bu Üç Sergi?” Emre Zeytinoğlu, Ali Akay, Vasıf Kortun, Selim Birsal SALT Galata, 3.Mart.2012
- “Akadeğilmi” Karavit, Caner Sunumu Mimar Sinan Üniversitesi, Oditoryum, 18. Nisan 2002
- “Devrim Erbil panel ve sunum”, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Devrim Erbil, 9 Mayıs 2012
- “90’lı yıllar”, Ali Şimşek Vatan, Millet Sakarya Programı“, Ülke Tv
- Tandem Konuşmaları “Güncel Sanat ve Sanat Eğitimi’nde ‘güncellik’ “ Mersin Üniversitesi, 1-2 Kasım 2011

## ■ İnternet Üzerinden Yararlanılan Makale ve Belgeler

Akay, Ali **Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar**, Eczacıbaşı Sanal Müzesi <http://www.sanalmuze.org>

Antik, Barış **Türkiye'ye yeni bir 68 ruhu gerek**, Radikal Gazetesi, 18.01.2012  
<http://www.radikal.com.tr>

Antmen , Ahu, **Ulus Sanatla Yıkılır mı?** 3.10.2007, Radikal Gazetesi,  
[www.radikal.com.tr](http://www.radikal.com.tr)

Arslan, Rafet, **Postmodern Zamanlarda Gerçeküstücü Devrim**, E-Skop Dergi,  
sayı1, 18.10.2011 <http://www.e-skop.com>

Artun, , Ali, **Epik Tiyatro Sahnesi Olarak Bienal**, Radikal Gazetesi 10-11-12 Ekim  
2009 [www.radikal.com.tr](http://www.radikal.com.tr)

Artun, Ali, **Epik Tiyatro Sahnesi Olarak Bienal**, 10-11-12 Ekim 2009, Radikal  
Gazetesi

Artun, Ali, **İmkânsız Müze**, çev: Elçin Gen, *Doxa*, Temmuz 2008  
<http://www.aliartun.com>

Aymaz, Göksel, **En Büyük Aldatınımız**, 20 Ocak 2006 Radikal Gazetesi  
<http://www.radikal.com.tr>

Başaran, Pelin, **İktidarın Hassasiyetleri**, <http://bianet.org>

Batty, David **Arab artists flourishing as uprisings embolden a generation** E-  
Skop Dergisi bülten, 18.01.2012 [www.e-skop.com](http://www.e-skop.com)

Bradner, Liesl, **Beauty Is in the Street' features 1968 Paris protest posters**,  
<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster>

Can, Nevin Aslı, **Rene Block ve 1990 sonrası Türkiye çağdaş sanat ortamında  
otorite ve dil kurguları**. E-Skop dergi, sayı 1, 1.10.2011 [http://www.e-  
skop.com](http://www.e-skop.com)

Germaner, Semra **1968 Kuşağı Sanatçıları, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında  
Kültür Ve Sanat-Sempozyum Bildirileri**, Eczacıbaşı Sanal Müzesi,  
<http://www.sanalmuze.org>



Girgin , Emin Çetin, **Arter Starter Sergisi.. Ama bu ciddi iştir; René Block'u aşar**, <http://emincetingirgin.blogspot.com>

Hamsici, Mahmut, **Hafriyat kendi kendinin patronu**, <http://www.radikal.com.tr/>

İnal, İnel, **Darphane'de Bir Performans, DAGS ve performans Günleri**,  
<http://inselinal.blogspot.com>

Jackson, David, **The Wanderers and critical realism in nineteenth-century Russian painting**, <http://www.manchesteruniversitypress.co.uk>

Jones, Amelia, **Everybody Dies. Even the Gorgeous: Resurrecting the Work of Hannah Wilke**, <http://www.feldmangallery.com>

Julie L. Mellby, **The Man Who Eat Art and Culture** , [blogs.princeton.edu](http://blogs.princeton.edu)

Kortun, Vasıf **Temalı Sergi Sanatı Dirileştirir**, Arkitekt Mayıs 1993 ResmiGörüş  
<http://www.anibellek.org>

Kortun, Vasıf, **Hakikati Yanlış Yorumlama Hakkı** <http://www.anibellek.org>

Kortun, Vasıf, ve Kosova, Erden, , **Ofsayt Ama Gol, ( Göç-Siyaset-Mekan-Cinsiyet)**  
<http://ofsaytamagol.blogspot.com>

Madra, Beral **Destek, Bağış ve katkı Dışarıdan Müdahale Hakkı Veriyor**, Birgün  
Gazetesi Pazar Eki, 15 Ocak 2012

Madra, Beral, **80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat üretimi**, [www.tiyatrooda.com](http://www.tiyatrooda.com)

Madra, Beral, **Avrupalı Kültür Sistemi**, 5,08.2002 Radikal Gazetesi  
<http://www.radikal.com.tr>

Madra, Beral, **Küresel felaketlere dair ortak manifesto**, 06.06.2007, Radikal Gazetesi, [www.radikal.com.tr](http://www.radikal.com.tr)

Madra, Beral, **Sanatçının Sermayeye İmtihanı**, 27. 10. 2006 Radikal gazetesi <http://www.radikal.com.tr>

Madra, Beral, **Sanatçının sermayeyle imtihanı**, 27.10 2006, Radikal Gazetesi

Newman, Robert **Why are Britain's great art houses in bed with Big Oil?**, 20.12.2012 Guardian <http://www.guardian.co.uk/>

Özmen , Şener, **Antipolitik Çağda Güncel Sanat**, 20.10.2006 **BirGün Gazetesi**

Pelek, Semra, **Beyoğlu'ndaki Şişme Tank ve Tutsak Yumurtalar**, <http://bianet.org>

Pelvanoğlu Burcu, **Başlangıcından Yirmi Yıl Sonra Yeni Eğilimler Sergileri'ne Bakış**, Eczacıbaşı Sanal Müzesi. <http://www.sanalmuze.org>

Pelvanoğlu, , Burcu **Genç Etkinlik Sergileri**, Eczacıbaşı Sanal Müzesi, <http://www.sanalmuze.org>

Pelvanoğlu, Burcu **Sürelî Sergiler - Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri** Eczacıbaşı Sanal Müzesi, <http://www.sanalmuze.org>

Pelvanoğlu, Burcu, **Başlangıcından Yirmi Yıl Sonra Yeni Eğilimler Sergileri'ne Bakış** Eczacıbaşı Sanal Müzesi. <http://www.sanalmuze.org>

Pelvanoğlu, Burcu, **İstanbul Müzeleri, Koleksiyonları ve Bitmek Bilmeyen Sorunları**, <http://demlenmeler.blogspot.com> (Burcu pelvanoğlu kişisel blog sayfası)

Pelvanoğlu, Burcu, **Meşrutîyet'in ve Cumhuriyet'in Tanığı** , Eczacıbaşı Sanal Müzesi <http://www.sanalmuze.org>

Pelvanoğlu, Burcu, **Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri**, Eczacıbaşı Sanal Müzesi. <http://www.sanalmuze.org>

### ■ Kataloglar

10. Uluslararası İstanbul Bienali Rehber Kitabı, İKSV, İstanbul, 2007
11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehber Kitabı, İKSV, İstanbul, 2009
12. Uluslararası İstanbul Bienali Rehber Kitabı, İKSV, İstanbul, YKY, 2011
12. Uluslararası İstanbul Bienali –İstanbul’u Hatırlamak-İKSV, İstanbul, YKY, 2011
- 50 Numara – Anı Bellek 2, İstanbul 1993
- Arter İkinci Sergi 2/2, Ofset Yapımevi, İstanbul, 2010
- Çarlık Rusyası’ndan Sahneler, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2010
- Engellemeler, Ali Kazma, YKY, İstanbul 2010
- Genç Etkinlik 2, Yurt- Yersizyurdsuzlaşma, Uniform, İstanbul, 1996
- Manipüle Demokrasi Hikayeleri, Kargart, 2011, İstanbul
- Müze İçerisinde Bir Müze, Galeri 4L, İstanbul, 2012
- Starter- Vehbi Koç Vakfı Çağsaş Sanat Koleksiyonu’ndan İşler, İstanbul, 2010

## ÖZGEÇMİŞ

**1980** yılında Kocaeli’de doğdu.

**2000-2004** yılları arasında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde lisans eğitimini tamamladı.

**2004** yılında Kocaeli Üniversitesi Plastik Sanatlar Anabilim dalı Resim Programı’nda yüksek lisans eğitimine başladı

**2007** yılında “Çağdaş Sanatın Yeni Araçları” adlı yüksek lisans tezini vererek Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat dalından mezun oldu.

**2005** yılından beri Kocaeli Üniversitesi’nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.