

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TÜRKİYE’DE 1990’LI YILLARDA ÇAĞDAŞ SANATTA
ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR**

**ZEYNEP ARIKAN
8715012**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. MUAMMER BOZKURT**

**İSTANBUL
2011**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TÜRKİYE’DE 1990’LI YILLARDA ÇAĞDAŞ SANATTA
ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR**

**ZEYNEP ARIKAN
8715012**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. MUAMMER BOZKURT**

**İSTANBUL
2011**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT ve TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT ve TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRKİYE'DE 1990'LI YILLARDA ÇAĞDAŞ SANATTA
ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR**

Zeynep ARIKAN
8715012

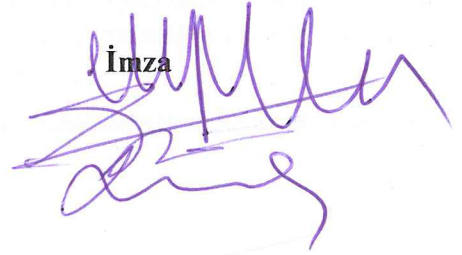
Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 21.10.2011

Tezin Savunulduğu Tarih: 20.10.2011

Tez Oy birliği/ Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyadı
Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Muammer BOZKURT
Jüri Üyeleri: Doç. Rıza KURUÜZÜMCÜ
Öğr. Gör. Levent ÇALIKOĞLU

İmza



İSTANBUL
EYLÜL 2011

ÖZ

TÜRKİYE’DE 1990’LI YILLARDA ÇAĞDAŞ SANATTA ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

Hazırlayan: Zeynep Arıkan

Eylül, 2011

1990’lı yıllar Türkiye modern sanatında keskin bir değişimin yaşandığı bir döneme işaret etmektedir. Bu dönem, “batıya bakma ve batıdaki akımları ülkede uygulama” pratiğinin terk edilmeye başlandığı, dönemin sosyo-politik olaylarına doğrudan referans veren, politik referansları açık nitelikte üretimlerin ortaya çıktığı ve küresel sanat ortamıyla hem üretim hem de düşünsel anlamda daha önceki dönemlerde hiç olmadığı kadar eşzamanlılığın yakalandığı bir dönem olmuştur. Elbette Türkiye modern sanat tarihi içinde günün sosyo-politik olaylarına referans veren, eleştirel işler yapılmış, uluslararası sanat ortamıyla etkileşime giren üretimler olmuştur. Fakat 90’lı yılları kendinden önceki dönemlerden farklı kılan şey, 80’li yıllarla birlikte dünyadaki gelişmelerle paralel şekilde Türkiye tarihinde yaşanan kırılmanın bir parçası olarak modern sanatın da önemli bir değişim geçirmiş olmasıdır. Bu dönemde küçük gruplar ve oluşumlar etrafında yürütülen çeşitli eleştirel pratikler “çağdaş sanat” alanını oluşturmuş ve mevcut sanat ortamından ayrılarak kendine farklı bir alan açmıştır. Çağdaş sanat alanının kendini yerleşik sanat ortamından farklı bir yerde konumlandırması ve yerleşik sanat ortamından tamamen kopmasına paralel olarak politik içeriğin dozunun arttığı işleri görülmüştür. Türkiye sanatında 90’lı yıllar, işte bu politik damarın kendine mevcut sanat ortamından farklı bir alan açtığı bir döneme işaret eder. Bu çalışmanın temel sorusu da 90’lı yıllarda çağdaş sanat alanında politize olmuş üretimlerin ortaya çıkmasını sağlayan etmenlerin ne olduğudur.

90’lı yıllarda çağdaş sanat üretimini anlamak açısından belirleyici olan etmenler üç ana başlık altında ele alınacaktır: neoliberalizm, postmodern paradigma ve Türkiye’de dönemin sosyo-politik bağlamı.

Anahtar Sözcükler: çağdaş sanat, Türkiye, 1990’lar, neoliberalizm, postmodernizm, sosyo-politik bağlam.

ABSTRACT

CRITICAL APPROACHES IN CONTEMPORARY ART IN TURKEY IN THE 1990s

**Prepared by: Zeynep Arıkan
September, 2011**

1990's indicates a period in which an intensive change took place in the history of modern art in Turkey. This period is characterized by giving up of the practice of "applying artistic styles of the west to the local context", proliferating of artistic production that refers directly to the socio-political events and with explicit socio-political references, and being contemporaneous with global art environment in terms of artistic and intellectual production that has never been before. Naturally, there has been artistic production which had socio-political references of the period and which interacted with the international art environment in the history of modern art in Turkey. Nevertheless, what makes 90s different from the previous decades is that, modern art transformed dramatically as part of the rupture that took place in the 80's in the history of Turkey, which is in line with the emerging developments globally. In this period, development of critical practices by small groups of people, gave birth to "contemporary art" as a separate field from the current art establishment. In parallel with the positioning of contemporary art as a separate field, different from the art establishment and the rupture between the two fields, the content became more political. The decade of 90's in Turkish history of art, indicates a period in which this political stance opened a separate field apart from the present establishment. Therefore, the main question of this thesis would be the factors that generated politically engaged artistic production in the 90's.

The factors that are seminal in understanding the contemporary artistic production of the 1990's will be studied under three main topics: neoliberalism, postmodern paradigm and the socio-political context of the period.

Keywords: contemporary art, Turkey, 1990s, neoliberalism, postmodernism, socio-political context.

ÖNSÖZ

Öncelikle, bu çalışmayı gerçekleştirme sürecindeki yardımları ve sabrından dolayı tez danışmanım Muammer Bozkurt'a teşekkür ederim.

Değerli vakitlerini ayırdıkları ve deneyimlerini, bilgilerini benimle paylaştıkları için Nancy Atakan, Ferhat Özgür ve Hale Tenger'e minnettarım. Konuyla ilgili görüşlerini ve deneyimlerini paylaştığı için Erden Kosova'ya özellikle teşekkür etmek isterim. Yaptığımız görüşmeler ve fikir paylaşımları olmasaydı bu çalışma oldukça eksik kalırdı.

Maddi, manevi her türlü desteklerinden dolayı anneme ve babama teşekkür ederim. Kardeşlerim Gizem ve Ezgi'nin bu çalışma sürecindeki katkılarını anmam gerekir. Bu süreç içinde stresli zamanlarımda hep yanımda oldular. Eser'e sunduğu değerli eleştirilerden ve desteğinden dolayı teşekkür ederim.

Son olarak, bütün bu yüksek lisans sürecinde yanımda olan arkadaşlarım Burak, Dilde, Eren ve Ferhan'ı ayrıca anmak isterim. Onlar olmasaydı bu süreç çok renksiz geçecekti.

İstanbul, Eylül 2011

Zeynep Arıkan

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİM LİSTESİ	vii
1.GİRİŞ	1
2. NEOLİBERALİZM - DIŞA AÇILMA	12
2.1. Türkiye’de Neoliberal Dönüşüm ve Kültürel/Sanatsal Alan	13
2.2. Dışa Açılma: Bağları Koparmak	25
2.3. Dışa Açılma: Yer Değiştirme/Küreselleşen Sanat Haritasında Yer Almak	40
3. POSTMODERN PARADİGMA VE ÇAĞDAŞ SANAT	56
3.1. Paradigma Değişimi – Post-Tarihsel Sanat – Çağdaşlık	58
3.2. Türkiye’de Postmodern Paradigma ve Çağdaş Sanat	62
3.2.1. Modernin Eleştirisi Olarak Çağdaş Sanat	65
3.2.2. Yeni Bir Dil Olarak Çağdaş Sanat / Eleştirelilik	79
4. 1990’LI YILLARDA TÜRKİYE’NİN SOSYO-POLİTİK BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANAT.....	102
4.1. Depolitizasyon – Repolitizasyon	102
4.2. Devlet – Şiddet – Muhafazakarlık	116
5. SONUÇ.....	125
KAYNAKÇA	132
EKLER	141
ÖZGEÇMİŞ.....	181

RESİM LİSTESİ

	Sayfa No
Resim 1: Gülsün Karamustafa, <i>Yarabbi Sen Bilirsin</i> , 1981	141
Resim 2: Gülsün Karamustafa, <i>Elvisli Seccade</i> , 1986	142
Resim 3: Erdağ Aksel, <i>Mikser</i> , 1984	142
Resim 4: Nur Koçak, <i>Ebrusan Vitriini I</i> , 1993-1996	143
Resim 5: Nur Koçak, <i>Mutluluk Resimleriniz</i> , 1981	143
Resim 6: Füsün Onur, <i>Kalıt</i> , 1993	144
Resim 7: Füsün Onur, <i>Eski Eşyaların Düşü</i> , 1985	144
Resim 8: Sarkis, <i>Çaylak Sokak</i> , 1986	145
Resim 9: Ayşe Erkmen, <i>Sculptures on the Air</i> , 1997	145
Resim 10: Gülsün Karamustafa, <i>Presentation of an Early Representation/Erken Bir Temsiliyetin Sunumu</i> , 1996	146
Resim 11: Ayşe Erkmen, <i>Emre ve Dario</i> , 1998	146
Resim 12: Hale Tenger, <i>Kesit</i> , 1996.	147
Resim 13: Esra Ersen, <i>Türküm, Doğruyum, Çalışkanım</i> , 1998	147
Resim 14: Altan Gürman, <i>Montaj 4</i> , 1967	148
Resim 15: Şükran Moral, <i>Sanatçı</i> , 1994	148
Resim 16: Bedri Baykam, <i>This Has Been Done Before</i> , 1987	149
Resim 17: Bedri Baykam, <i>Pisuar Öldü</i> , 1991	149
Resim 18: Marcel Duchamp, <i>Fountain/Çeşme</i> , 1917	149
Resim 19: Serkan Özkaya, <i>Mona Lisa Upside Down</i> , 1998	150
Resim 20: Aydan Mürtezaoğlu, <i>Karatahta</i> , 1992	151
Resim 21: Halil Altındere, <i>Tabularla Dans</i> , 1997	151
Resim 22: Vahap Avşar, <i>Atatürk</i> , 1991	152
Resim 23: Vahap Avşar, <i>Sıfır</i> , 1991	152

Resim 24: Vahap Avşar, <i>Özgürlük ve Macera</i> , 1992	153
Resim 25: Hale Tenger, <i>Kant'ın Portresi</i> , 1994	153
Resim 26: Hale Tenger, <i>Anatomik Olarak Modern İnsanlar</i> , 1998	154
Resim 27: İpek Duben, <i>Şerife 2</i> , 1981	154
Resim 28: İnci Eviner, <i>Coğrafya</i> , 1993	155
Resim 29: Canan Şenol, <i>Çeşme</i> , 2000	155
Resim 30: Canan Şenol, <i>Nihayet İçimdesin</i> , 2000	156
Resim 31: Şükran Moral, <i>İstanbul-Speculum</i> , 1997	156
Resim 32: Aydan Mürtezaoğlu, <i>Top/less</i> , 1999	157
Resim 33: Jujin, <i>Sere Mehe</i> , 1998	157
Resim 34: Ferhat Özgür, <i>Bir Göçün Çok Yönlü Görsel Analizi</i> , 1996	158
Resim 35: Gülsün Karamustafa, <i>Mistik Nakliye</i> , 1992	158
Resim 36: Gülsün Karamustafa, <i>Arzu Nesneleri/100 Dolar Limit</i> , 1998	159
Resim 37: Hüseyin B. Alptekin, Michael Morris, <i>Heterotopia</i> , 1991-92	159
Resim 38: Hüseyin B. Alptekin, Michael Morris, <i>Türk/Truck</i> , 1995	160
Resim 39: Ayşe Erkmen, <i>Evde</i> , 1994	160
Resim 40: Ebru Özseçen, <i>Acı Çikolata Aşkı</i> , 1998	161
Resim 41: Halil Altındere, <i>Annem Pop Art'ı Seviyor Çünkü Pop Art Rengarenk</i> , 1998	161
Resim 42: Bülent Şangar, <i>Kot Reklamı</i> , 1994-2007	162
Resim 43: Cengiz Çekil, <i>Ters Görüntü</i> , 1980	162
Resim 44: Hale Tenger, <i>Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışarıdaydık/İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerideydik</i> , 1995	163
Resim 45: Hale Tenger, <i>Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü</i> , 1992	163
Resim 46: Halil Altındere, <i>Süper Türk</i> , 2002	164
Resim 47: Burak Delier, <i>İsimsiz (Beyaz Yakalılar)</i> , 2001	164
Resim 48: Nasan Tur, <i>Otoportre</i> , 2000	165
Resim 49: Cengiz Çekil, <i>Yazısız</i> , 1977	165
Resim 50: Handan Börüteçene, <i>Kır Gör</i> , 1985	166
Resim 51: Vahap Avşar, <i>Hotel Europa</i> , 1992	166
Resim 52: Güven İncirlioğlu, <i>Helter Skelter</i> , 1992	167

Resim 53: Extramücadele, <i>Mazgalyürek</i> , 2000	167
Resim 54: Neriman Polat, <i>Büyük Ütopya</i> , 2000	168
Resim 55: Gülsün Karamustafa, <i>Sahne</i> , 1998	168
Resim 56: Gülsün Karamustafa, <i>Kuryeler</i> , 1991	169
Resim 57: Gülsün Karamustafa, <i>Güllerim Tahayyüllerim</i> , 1998	169
Resim 58: Neriman Polat, <i>Durum Duvarı</i> , 1997	170
Resim 59: İpek Duben, <i>Aşk Kitabı</i> , 1998-2001	170
Resim 60: Cengiz Çekil, <i>Günce</i> , 1976	171
Resim 61: Halil Altındere, <i>Bugün de Ölmedim Anne</i> , 1999	171
Resim 62: Halil Altındere, <i>Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz</i> , 1998	172
Resim 63: Bülent Şangar, <i>Küreselleşme: Devlet-Sefalet-Şiddet</i> , 1995	172
Resim 64: Bülent Şangar, <i>Benzeri İle Yaşayanın Ölümü Benzerinden Olur</i> , 1996	173
Resim 65: Bülent Şangar, <i>İsimsiz (Pencereler)</i> , 1997	173
Resim 66-67-68: Hale Tenger, <i>Sandık Odası</i> , 1997	174
Resim 69: Bülent Şangar, <i>İsimsiz (Baba Nasihati)</i> , 1995	175
Resim 70: Bülent Şangar, <i>İsimsiz (Kurban)</i> , 1994	175
Resim 71: Bülent Şangar, <i>İsimsiz (Kapılar)</i> , 1998	176
Resim 72: Bülent Şangar, <i>Kurban Bayramı</i> , 1997-1999	176
Resim 73: Aydan Mürtezaoğlu, <i>Aile Salonumuz Yukarıdadır</i> , 1998	177
Resim 74: Vahit Tuna, <i>Birinci Dünyayı Tekmele</i> , 2001	177
Resim 75: Halil Altındere, <i>Bir Türk Dünyaya Bedeldir</i> , 1998	178
Resim 76: Halil Altındere, <i>Ya Sev Ya Terket</i> , 1998	178
Resim 77: Hale Tenger, <i>Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek</i> , 1993	179
Resim 78: Vahap Aşar, <i>Son Damla</i> , 1995	179
Resim 79: Selim Birsell, <i>Kurşun Uykusu</i> , 1995	180

1. GİRİŞ

Türkiye’de 90’lı yıllarda çağdaş sanata farklı bir alan açan sanat pratiklerinin ilk örneklerinin 60’ların sonlarında Altan Gürman, Fusun Onur ve Sarkis’in çalışmalarında görüldüğü kabul edilmektedir.¹ Türkiye’deki çağdaş sanat pratiği üzerine var olan literatüre bakıldığında, kırılma noktasının ilk örneklerinde biri olarak görülen Altan Gürman’ın “projesinin muhalif içeriği”, radikal eleştiri olarak temsil edilen konuların ötesinde temsil tarzını ve temsilin kendisini hedef almasıydı.² Bu açıdan, Altan Gürman’ın işleri ve sanatsal tavrı, dönemin muhalif anlayışı (Sosyalist Gerçekçilik) açısından temsil sorunu ve sanatın kavranış biçimini sorunsallaştırma noktasında önemli bir yere sahipti. Gürman’ın Türkiye’de çağdaş sanatın başlamasında “öncü” olarak kabul edilmesinin bir nedeni de, hem yapıtlarında işlediği konular açısından (anti-militarizm) hem de çağdaş sanata giden yolda biçimsel dönüşümün ilk örneklerinden biri olması açısından kendi döneminde farklı bir duruş geliştirmiş olmasıdır.

70’lerin sonuna doğru ise modern sanat ve çağdaş sanat arasındaki yol ayrımının ilk örneklerinin Sarkis, Fusun Onur, Nil Yalter ve Sanat Tanımı Topluluğu’nun (Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Avni Yamaner, sonradan Ergül Ozkutan, İsmail Saray, Alparslan Baloglu) deneysel ve kavramsal çalışmalarıyla birlikte görüldüğü kabul edilir. Yurtdışında eğitim görmüş olup 70’lerin başında Türkiye’ye dönen ve üretimlerini burada sürdüren Fusun Onur ve Şükrü Aysan’la (STT) yurtdışına yerleşmiş olan ve üretimlerini orada sürdüren Sarkis ve Nil Yalter’e Türkiye’de çağdaş sanat alanının öncülleri olarak bakılmaktadır. Bu sanatçıların 70’lerdeki sanat ortamı

¹ Bununla ilgili olarak bkz: Halil Altındere, Süreyya Evren, **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006**, (İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007); Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, **Modern ve Ötesi: 1950-2000**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007); İpek Duben, Esra Yıldız, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008).

² Canan Beykal, aktaran Orhan Koçak, **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007): 73.

üzerindeki etkisi marjinal bir düzeyde olsa da (özellikle de yurtdışında üretimlerini sürdüren Sarkis ve Nil Yalter'in o dönemlerde Türkiye'deki sanat ortamına ne kadar etkisi olduğu tartışmalıdır), 1980 sonrasında yapılacak kavramsal çalışmaların ilk örneklerini oluşturmaktadırlar.

1970'lerin ortasından 1980'lere kadar süren kavramsal ve deneysel üretimler daha çok Batı'da 60'larda görülen kavramsal ve deneysel sanat pratiklerinin Türkiye'deki uygulaması olarak görülebilir.³ Erden Kosova, bu pratiklerin 70'lerle birlikte 80'lerin ikinci yarısından sonra darbe travmasının görece hafiflediği bir dönemde devam ettiğini, bunun nedeninin ise siyasi kesintiler olduğunu öne sürer.⁴ Bu açıdan Türkiye'deki kavramsal ve deneysel sanat pratiklerinin 60-70'lerde başladığı ve 80'lerle birlikte post-kavramsal ve çağdaş sanat pratiklerine doğru dönüştüğü iddia edilebilir. 60'ların sonunda başlayan ve 70'lerde devam eden deneysel ve kavramsal çalışmaların Türkiye'de sanat ortamına pek nüfuz edemediği ve bireysel çıkışlar olarak kaldığı (yani mevcut/yerel sanat piyasasından bağımsız bir alan açamadığı ya da böyle bir alan açacak kadar genişlemediği), buna karşılık 80'lerin sonunda bahsedilen sergilerle daha geniş ölçüde görünürlük kazanmaya başlayan post-kavramsal çalışmaların 90'larla birlikte farklı bir üretim alanı açmakta etkili olduğu söylenebilir. Bu anlamda 80'lere, Erdemci'nin ifade ettiği şekliyle, "1990'lardaki büyük sıçramayı hazırlayan sarmal gelişmelerin yaşandığı bir kuluçka dönemi olarak" bakılmalıdır.⁵

1980'li yıllarda yurtdışında yaşayan ve çalışan Türkiyeli sanatçıların sayısının artmış, sanatı estetik tüketim ve bireysel beğeniler açısından bir meta olarak algılayış artmış ve sanat dergileri ve kitaplarının yayını ve bunların kalitesinde bir artış görülmüştür.⁶ Milliyet Sanat ve Hürriyet Gösteri dergilerine ek olarak Sanat Dünyamız, Boyut, Gergedan, Argos, Somut Gazetesi, Plastik Sanatlar Dergisi, Genç Sanat, Art Decor, Tasarım, Arredemento Dekorasyon gibi sanat üzerine dergiler yayına başlamıştır. Bu

³ Halil Altındere, "Giriş: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006", **Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006**, (İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007): 4.

⁴ Erden Kosova-Vasıf Kortun, Ofsayt Ama Gol, <http://ofsaytamagol.blogspot.com>, [12.07.2011]

⁵ Fulya Erdemci, "Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek", **Modern ve Ötesi 1950-2000**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008), 37.

⁶ Sibel Bozdoğan, "Art and Architecture in Modern Turkey: The Republican Period", **The Cambridge History of Turkey**, Vol. 4, "Turkey in the Modern World", ed. Reşat Kasaba, (New York: Cambridge University Press, 2008): 462-466.

dergiler sanat alanında tartışma ortamını canlandırmış ve sanat alanının kültürel alan içerisinde daha görünür olmasında rol oynamıştır. Bozdoğan, Cumhuriyet dönemindeki daha önceki muadilleriyle kıyaslandığında sanat ortamının, hem sanat üreticileri hem de tüketicilerinin daha farklı sınıflardan, kültürlerden ve politik tercihlerden geldiğini, düşükten yükseğe kadar çoklu estetik kodlarla çalıştığını ileri sürer.⁷ Doğrudan sanat alanıyla ilgili olan bu yayınlara ek olarak, çeviri yayınların artması ve Metis’le İletişim yaynevlerinin yaptığı çeviriler de böyle bir tartışma ortamını oluşturmakta önemli rol oynamıştır. Bunlara ek olarak, 1985 sonrası Toplum ve Bilim, 1987 yılında yayına başlayan Defter, 1989’da yeniden yayına başlayan Birikim ve 1992’de yayına başlayan Toplumbilim dergileri de 1980 sonrası dönemde Türkiye’de siyasal ve toplumsal tartışmalara açtığı alan açısından anılmalıdır. Yine, 1992’de Ankara’da kurulan Sanat ve sanatla mimari alanlarında yaptıkları seminerler de Türkiye’de sanat ortamındaki tartışma alanının genişlemesinde önemlidir. Bu açıdan, 1990’lı yıllarda çağdaş sanat alanında en aktif kurumlardan birisi, “Çağdaş Düşünce ve Sanat”, “Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı”, “Sanatçı Hakları”, “Beuys Etkinlikleri”, “Plastik Sanatlar Raporu”, “Yaratma Özgürlüğü” gibi yayınları yapan ve Sanat Fuarı ile Genç Etkinlik’i düzenleyen Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) olmuştur.

1970’lerin sonlarına doğru sanatı destekleme işlevini galerilerin üstlenmeye başlaması ve 80’lerde galeri sayısında görülen önemli artışla paralel olarak koleksiyonerlik artmış ve sanat burjuvazi açısından bir yandan kara para aklamanın bir yolu öte yandan ise bir statü göstergesi haline gelmeye başlamıştır. Devletin sanat üzerindeki desteğinin yerini özel yapılanmalara bırakmasıyla sanat ortamında yaşanan hareketlenme hem sanat piyasasının canlanmasına, hem de kurum dışı pratiklerin gelişebilmesine olanak sağlamıştır.⁸ Bu açıdan, canlanan sanat piyasasına karşılık, Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, A,B,C,D gibi sergilerin daha farklı bir tutumun ürünü oldukları söylenebilir. 80’lerdeki sanat piyasasından ve devlet desteğinden bağımsız olarak yapılan bu sergiler, Türkiye’de çağdaş sanatın ilk örnekleri olarak ortaya çıkmış ve post-kavramsal çalışmaların tanınır ve görünür olmasında önemli rol oynamışlardır. Bu sergilerin yanı sıra, hem biçimsel olarak hem de tavır olarak sanat piyasasından daha

⁷ age, 468.

⁸ İpek Duben, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008): 20.

farklı bir duruşu araştıran Asya-Avrupa Bienali ve ilki 1987’de I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri olarak düzenlenen ve 1989’da Uluslararası İstanbul Bienali adını alan sergilerde, uluslararası sanat ortamında görünürlük kazanmakta etkili olan ve bu ortamla etkileşime giren işlerde post-kavramsal olarak niteleyebileceğimiz dilin öne çıktığı gözlemlenebilir. İlki 1977’de İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen “Yeni Eğilimler” sergileri, malzeme ve deneysellik arayışlarının ve böyle arayışları olan genç sanatçıların görünürlük kazanmasını sağlamış, Türkiye sanatında evrenselliği yakalama ve “yeni”nin ne olduğu sorusuna dair arayışları ortaya koymuş ve bu anlamda “sentezcilik” ve “taklitçilik” sorunlarının da tartışılmasını olanaklı kılmıştır.⁹ Yine, Aykut Köksal’a göre “Yeni Eğilimler” sergileri, “Türkiye’de çağdaş sanatın boy verdiği ana kanal olmuştur”.¹⁰

Benzer şekilde “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” (1984-1988) sergileri de “öncü/avangard” kavramının tartışmaya açılmasında ve bu sergilerden ayrılıp farklı bir grup oluşturan bazı sanatçıların katıldığı 10 Sanatçı, 10 İş / 8 Sanatçı, 8 İş - A,B,C,D sergilerinde de (1989, 1991, 1992, 1993) sanatçıların yaptıkları işler üzerinde daha kesin bir tutumu sürdürmelerinde ve daha açık tartışmalara girmelerinde etkili olmuştur.¹¹ Bu açıdan İstanbul Bienali’yle birlikte 80’lerde galeri ortamından farklı bir bağlamda düzenlenen bu sergiler, Türkiye’de çağdaş sanatın mevcut sanat ortamı karşısında hem biçimsel (dil) hem de duruş olarak alternatif bir alan oluşturulmasına, yerel sanat piyasasından farklı bir üretim ve tartışma ortamı olarak ortaya çıkmasına ön ayak olmuş ve bu tür üretimlerin görünürlük kazanmasını sağlamış, modern Türkiye sanatı tarihi açısından “yenilik”, “öncülük”, “evrensellik”, “sentez” gibi çeşitli kavramların yanı sıra Türkiye sanatında modernliğin ne olduğunun sorgulanmasının yolunu açmış ve daha çok uluslararası sanat ortamıyla etkileşime girme çabasının bir ürünü olmuştur. Hatta denebilir ki, yerel sanat ortamından ayrılarak uluslararası sanat ortamıyla iletişime geçmekten yana bir seçimin ürünü olan bu çabaların 90’larda tamamen bir kopuşa olanak sağlamasında ve artan bir şekilde etki kazanmasında yerel

⁹ Nilgün Özayten, “Türkiye’de Obje Sanatı Kavramsal Sanat Post-Kavramsal Sanat Eğilimleri”, **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**, (İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007), 10-17.

¹⁰ Aykut Köksal, “Türkiye’de Çağdaş Sanat”, <http://www.arkitera.com/diyalog/aykutkoksal/makale21.htm>, [25.08.2011]

¹¹ Nilgün Özayten, **age**, 18-26.

sanat ortamıyla değil de, uluslararası sanat ortamıyla yakalanmaya çalışılan etkileşimin etkisi büyüktür.

Yine, 80'lerin sonundan itibaren gözlemlenen ve 90'larla birlikte daha da öne çıktığı öne sürülebilecek bir başka olgu ise, genç sanatçıların sayısındaki artış olmuştur. Elbette bunun 80'lerle birlikte sanat piyasasının gelişmesiyle önemli ölçüde ilişkisi vardır. Canlanan sanat piyasası bir yandan sanat üretiminin daha yoğun bir biçimde arz edilebilmesine, sanatsal üretimlerin daha çok gösterilebilmesine olanak sağlamış, bir yandan da önemli bir sanat piyasasının oluşması, sanat ürünlerinin satın alınmasının hızlanmasıyla sanat yapmak isteyen insanlarda sanatın da bir “iş” olabileceği ve bundan para kazanılabileceği algısının oluşmasında etkili olmuştur. Bu çalışmanın kapsamı bağlamında çağdaş sanat pratiği içinde ele alınan üretimlerin bir kısmında sanatın metalaşmasına karşı bir duruş geliştirildiği de söylenebilir. Böyle bir duruşun oluşmasında da hareketli bir sanat piyasasının varlığı ve sanat yapmanın bir “iş” olduğu algısının oluşması önemli olacaktır. Bunun yanı sıra, gençlerin sanat ortamına daha hızlı bir şekilde girmesi ve sanat ortamında görünürlük kazanmasıyla, 1980 öncesinde Türkiye'deki sanat ortamında var olan hiyerarşinin de (usta-çırak ilişkisine benzer usta- genç sanatçılar) 90'larla birlikte kırılmaya başladığı söylenebilir. Bu anlamda genç sanatçıların sayısındaki artış, sanat ortamında söz söyleyebilmelerinin daha olanaklı hale gelmesi ve görünürlük kazanmaları bir bakıma bu hiyerarşinin kırılmasında etkili olmuştur denebilir.

1990'lı yıllara gelindiğinde ise, 80'li yılların sonunda yapılan post-kavramsal çalışmaların açtığı yoldan dönemin sosyo-politik olaylarına daha açık ve doğrudan referans veren çalışmaların ortaya çıkmasının yanı sıra sanat teorisiyle pratiğinin eleştirel bir dil geliştirerek bir arada üretildiği görülmektedir. 90'lı yıllarda yapılan çağdaş sanat sergilerinin o dönemde Türkiye'nin toplumsal ve siyasal bağlamı içinde sanat ortamında ve sosyal bilimlerde tartışılmakta olan konularla ilgili kavramsal bir temel üzerine kurulduğu açıkça görülebilir. Bunun yanı sıra eleştirelliğin (toplumsal olaylar, sanat içi tartışmalar vs.) dozunun arttığı ve daha cesur olarak nitelendirebileceğimiz çalışmalar da 90'lara rastlamaktadır. Bu açıdan, 80'lerdeki çağdaş sanat sergilerinde modern sanat ve özellikle de Türkiye'de sanatın modernliği üzerine çeşitli kavramların tartışılmaya açılması (yenilik, öncülük, özgünlük vs.) ve

biçimsel yeniliğin tanınırlık kazanması, 90'larda daha özgür bir üretim ve tartışma ortamının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kosova'nın deyişiyle, eğer 80'ler sanata dair "epistemolojik yeniliklerin incelenmesi, biçimsel deneyler"ın incelendiği bir dönemse¹², 90'lar da bu biçimsel deneylerin sosyo-politik olaylara refleks vermekte söylemsel bir pratiğe/biçime dönüştürüldüğü, çağdaş sanat alanında sanatsal ve teorik pratiğin dönemin olaylarına ve tartışmalarına referans vererek birbirine eklemlendiği bir dönem olmuştur. Böylece 90'lı yıllarda çağdaş sanatın sosyoloji, felsefe gibi diğer disiplinlerle buluşturulması sanat alanında tartışma biçimlerini ve olanaklarını genişletmiştir. Ali Akay'a göre bu, dışa açılmayla birlikte yurtdışıyla artan diyalogun bir sonucu olarak sanatçıların temsil olanaklarının, gerçeklik ve sanat yapıtı arasındaki gerilimli ilişkinin aksayan taraflarının farkına varmasıyla ilgilidir.¹³ Sanat alanının teorik anlamda özellikle postyapısalcı ve postmodernist yaklaşımlardan beslenmesinin de o dönem açısından yeni bir olgu olduğu göz önüne alındığında, 90'ları kendinden önceki dönemlerden farklı kılan şeylerden birisi, biçimsel yeniliğin teorik yenilenmeyle bir araya gelmesi olmuştur. Levent Çalıkoğlu, bu durumu şöyle ifade etmektedir:

*"80'li yıllarda müthiş bir dönüşüm, müthiş bir sanatçı hareketliliği, alternatif projeler, 'Yeni Eğilimler', 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' gibi önemli girişimler ve sergiler söz konusu. (...) 90'lı yılların başında bu dönem bir ölçüde paradigma değişikliğine uğradı: Yani sadece bir işi üretmek değil, aynı zamanda bu üretilen işlerin düşünsel planlarıyla da düşünmeye başlamak veya o süreci belki Batı'dan bir takım bilgilerle okumak ve dönüştürme gibi bir yola girildi."*¹⁴

90'lı yılları belki de kendinden önceki dönemlerden farklı kılan bir şey, biçimsel değişimin düşünsel planla ve daha da önemlisi, özellikle 1989 sonrasında dünya genelinde ekonomik ve siyasi konjonktürde yaşanan paradigma kaymasıyla örtüştüğü bir dönem olmasıdır. 1980 öncesi düşünüldüğünde, Batı'dan etkilenmelerin Türkiye yerelliği içinde karşılığının sadece biçimsel olması nedeniyle belli sınırlar aşılammış ve daha kapalı olarak kalınmıştır. Batı'yla bilgi alışverişinin artması ve Batı'nın genel

¹² Erden Kosova, Yavaş Kurşun II, **Red Thread**, Sayı 1, <http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=26>. [20.03.2011]

¹³ Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 10.

¹⁴ **age**, 50-51.

paradigma kaymasının bir sonucu olarak çevre coğrafyalara yönelmesiyle Türkiye modern sanat tarihi düşünüldüğünde de bir paradigma kaymasından bahsedilebilir. Bu açıdan, sanat ortamı içerisinde çeşitli coğrafyalardan sanatçıların, sanat üzerine yazarların ve küratörlerin meselelerinin birbirine yakınsadığı görülebilir. Küresel sanat ortamı açısından bunu olanaklı kılan en önemli şey, 1990’lı yıllarda çevre coğrafyalarda sayısı artan bienal ve büyük sergiler olmuştur:

“... 90’lı yıllara damgasını vuran sanat olayları aslında bienaller ve tartışma ortamı yaratan büyük sergiler. Bu o kadar geçerliydi ki o dönemde herkesin görüş paylaştığı, birçok sanatçının işini gösterme ortamı bulunduğu alanlar olarak değerlendirilebilir.”¹⁵

Böyle bir küresel tartışma ortamının varlığı ve yerel bağlamda da bu tartışmalarının karşılığının olması, Türkiye’de ‘80 sonrası neoliberal dışa açılmanın bir ürünüdür. İstanbul Bienali bir bakıma bu açıdan önemlidir. Diğer yandan, dışa açılma yerelde kendi dinamiklerini de tetiklemiştir. Akademinin (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi/İDGSA) ve yerleşik sanat ortamının karşısında daha farklı oluşumların ortaya çıkmasında da etkili olmuştur. Hatta 80’li yıllara kadar hegemonyasını sürdüren akademinin tamamen dışında duran ve yeni etkileşimlere açık bir alan olması bakımından çeşitli enerjilerin kanalize olduğu bir alan yaratmıştır. Altındere’nin “Türkiye’de güncel sanatın 90’larla birlikte ‘patlama’ sayılabilecek bir enerji ve devinim yarattığı”¹⁶ söylemi, çağdaş sanatın Türkiye sanat ortamındaki mevcut oluşum ve yapılanmaların dışına çıkan ve bu oluşumlardan çok daha fazlasını vaat eden yeni bir alan olması bağlamında ele alınmalıdır.

Bu enerjilerin bir araya gelmesine olanak sağlayan ve 90’lı yıllar açısından oldukça önemli sayılabilecek sergiler dizisi UPSD’nin Genç Etkinlik (1995-1998) sergileridir. TÜYAP Tepebaşı’nda düzenlenen Genç Etkinlik sergileri, genç sanatçıların işlerini sergileyebileceği, her alandan her türlü katılıma açık bir platform oluşturmuştur. Sergiler süresince çeşitli seminerler, paneller, film gösterimleri ve workshoplar düzenlenmiş, sanatsal üretimin yanı sıra bir tartışma ortamı da yaratma çabasında olunmuştur. Genç Etkinlik sergileri bu yanıyla, disiplinlerarasılığın aktif olarak

¹⁵ age, 68.

¹⁶ Altındere, age, 3.

denendiği bir alan yaratmıştır. Türkiye’deki sosyo-politik ortam buradaki sanatçıların işlerine de yansımıştır. Diğer taraftan, bu sergilere İstanbul dışından da gençlerin gelmesiyle İstanbul merkeziliğin de bir ölçüde kırıldığı söylenebilir. 90’lı yılların ikinci yarısında çağdaş sanat alanında etkili olan sanatçılardan bazıları (Halil Altındere, Vahit Tuna, Ferhat Özgür) da bu etkinliklere katılmıştır.

90’lı yıllarda çağdaş sanat alanında politik damarın da yükseldiği gözlemlenmektedir. Özellikle darbe sonrasının kavramsal deneylerine bakıldığı zaman, bu çalışmalarda Türkiye’nin sosyo-politik bağlamına gönderimleri epey uzak olan ve daha çok evrenselci denilebilecek bir “ikonografya”yla” yaklaşıldığı gözlemlenebilir:

“Örneğin 12 Eylül cuntasının acımasızlığına jenerik nitelikte bir elektrikli idam sandalyesinin görüntüsü aracılığıyla değinilecektir, ya da direniş göstergesi olarak kodlanan grev çadırları soyutlanmış üçgenler biçiminde tuval yüzeylerinde yer alacaktır – yani, herhangi bir coğrafyada işlerlik ve anlaşılabilirlik kazanabilecek, uluslararasılık ölçeğine karşılık gelecek bir ikonografya ile kurulacaktır bu siyasal bağ. Biraz spekülatif biçimde yerel bağlama dair doğrudan unsurların kullanılmasının, evrensel sanat dili olarak görülen düzlem içinde taşralılık belirtisi olarak algılanabileceğine yönelik bir tedirginlikten bahsedilebilir belki.”¹⁷

Buna karşılık, 80’li yıllardaki kapalı göndermeler yerini referansları belli olan, muhalif dozu yüksek işlere bırakır. Burada, “taşralılık” endişesinin artık anlamını yitirmesi önemlidir. Türkiye’de modern sanat tarihinde önemli ölçüde etkili olan “evrensellik” iddiasının sarsılması, modernleşme söylemlerinin tartışılmaya başladığı dönemle çakışır. Bu açıdan, ‘80 sonrasında post-yapısalcı ve postmodernist söylemlerin etkisi oldukça önemlidir. Türkiye’de modernleşmenin, ilerlemeci söylemin tartışmaya açılması ve merkez-çevre ikiliğinin sorgulanmaya başlamasıyla beraber, yerellik üzerine çekinceler de zayıflamıştır. Öte yandan, küresel ortamda özellikle 90’larla birlikte post-kolonyal söylemin hakim olması sanat alanını da etkilemiştir. “Öteki” kültürlerle, yerelliklere ve “alternatif modernliklere” olan kapalılık da tartışmaya açılmış, çevre coğrafyalar da küresel sanat ortamında “yerellikleriyle” varlık

¹⁷ Kosova, **Yavaş Kurşun II**, 1.

göstermeye başlamıştır. Türkiye’de de çağdaş sanat alanında yapılan üretimlerin, bu alanda üretim yapan sanatçıların küresel sanat ortamında varlık göstermesi mevcut sanat ortamını ikiye bölmüştür. Resim ve heykel ağırlıklı “konvansiyonel” sanat alanı karşısında özellikle bienallerle birlikte yurtdışında görünürlük kazanan çağdaş sanat alanı bu dönemde ikiye ayrılmıştır denebilir. 90’larda çokça yapılan tuval resmi-enstalasyon tartışması, bir yandan sanat alanındaki bu kırılmanın bir ürünüyken, diğer yandan modernlikle de ilgili görünmektedir.

1980’ler sonrası, özellikle 1990’lı yıllar, Türkiye’de sosyal bilimler alanında ve entelektüel çevrelerde de modernizmin tartışmaya açıldığı bir dönem olmuştur. Bununla birlikte, 80’ler sonrasında “batının dışında kalmış” ülkelerde modernizm, modernlik kavramlarının tartışmaya açılması Türkiye’ye özgü bir şey değildir. Diğer taraftan, yine daha önce batıdaki sanat kanonunun dışında kalmış coğrafyalarda sanat alanında da modernlik meselesinin tartışmaya açılması da Türkiye’ye özgü bir şey değildir. Burada önemli olan başka bir şey, batının modernizm kavramını sorgulamaya başlamasıyla (1960 sonrasında) ve bakışını “batı/kendi dışına” çevirmesiyle birlikte 80’lerde “periferide” kalmış coğrafyalarda bu kavramların yoğun bir şekilde tartışmaya açılmış olmasıdır. Bunun elbette batıda postyapısacılık sonrası postkolonyalist ve postmodernist teorilerle ilişkisi vardır. Burada, bu sorgulamaların teorik temelinin de postyapısalcılık sonrası söylemsel çerçevelerden alındığını görmekteyiz. Çağdaş sanat da yine batının “kendi dışına”, “öteki”ne bakmasıyla birlikte bu coğrafyaların batıyla etkileşime girdiği alan olarak farklı bir yerde durmaktadır (özellikle bu coğrafyalarda 90 sonrasında yoğun bir biçimde yapılmaya başlanan bienalleri bu açıdan da düşünmek gereklidir). Vasıf Kortun, 90’larda üretim yapan kimi sanatçılar arasında “otantik bir hareket” olarak başladığını iddia ettiği bir hareketten ve bu sanatçıların hiçbirisinin “Türkiye’de kendinden önce var olan bir modern sanata göndermede bulunarak” çalışmadıklarından, “geçmişle bir kopuşu temsil” etmediklerinden bahsederken belki de böyle bir çerçeve içinde düşünmek gerekmektedir.¹⁸ Konu benzer şekilde, İstanbul Bienali kapsamında ele alınacak olursa, bienalin postmodern bir yaklaşım sergilemesi,

¹⁸ Vasıf Kortun, “Zayıf Kurgular, Hızlandırılmış Kaderler”, **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**, (İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007): 46.

yerel sanat tarihine bir ölçüde sırt çevirmesi de bienalin kendini Batı'ya göre konumlandırması anlamına gelebilir.¹⁹

1990'lı yıllarda Türkiye'deki çağdaş sanat alanında görülen bir başka şey ise, mekansal olanın öne çıkmasıdır. Burada mekansaldan kastedilen, hem biçimsel hem de sosyolojik anlamıyladır. Biçimsel olarak enstalasyon formatının yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. 90'lı yıllarda sadece Türkiye'de değil, Batı sanat dünyasında da enstalasyon formatı hakimdir.²⁰ Sosyolojik açıdan ise, işlenen konular bağlamında coğrafi/yerel ve siyasi olana dair bir geçişten söz edilebilir. 90'larda göç, kimlik, coğrafya gibi temalar çağdaş sanat alanında çokça ele alınan konulardır. Yine, toplumsal cinsiyet de mekansal olana dair vurguyu taşımaktadır. Enstalasyon formatının bir birlikten ziyade çeşitli ilişkileri ortaya koymaya izin veren, “yata” yapısıyla birlikte mekan kullanımı üzerine düşünme de bu mekansallık vurgusunda etkili olmuştur denebilir.

Öte yandan, 90'lı yıllarda Türkiye modernleşme deneyiminin tartışmaya açılmasıyla çağdaş sanat alanında da resmi tarihe dair eleştirel ve cesur olarak nitelendirilebilecek üretimler görülmüştür. Vahap Avşar'ın “Atatürk ve Alfabe” (1990-91), “Sıfır/Cypher” (1991)'ı, Aydan Mürtezaoglu'nun “Karatahta”sı (1992-93) buna örnek olabilir. Resmi tarih eleştirisine, milliyetçilik, militarizm, devlet ve öteki (daha çok Kürt sorunu üzerinden) üzerinden açılımlar da yapılabilir. Hale Tenger'in “Böyle Tanıdıklarım Var 2” (1992)'si, Selim Birsal'in “Kurşun Uykusu” (1995), Halil Altındere'nin işleri bu bağlamda düşünüldüğünde oldukça “sert” işlerdir. 1990'lı yıllarda toplumun her alanında görülen şiddet olgusu da çağdaş sanat alanında üretim yapan sanatçılar tarafından sorunsallaştırılmıştır.

Yine, 90'larda kimlik ve farklılık, özne-iktidar ilişkileri, alt kimlikler, devlet ve toplum tarafından bastırılmış kimlikler üzerine de çalışmalar yapılmıştır. Özellikle Kürt sorununun tırmandığı bu dönemde (ve sonrasında) Doğu kökenli sanatçıların (Halil Altındere, Şener Özmen, Erkan Özgen, Berat Işık) kimlik üzerinden farklı meselelere açılımlarda bulunduğu görülebilir. Daha çok “öteki” olmak üzerinden (hem batının hem

¹⁹ Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005): 26.

²⁰ David Hopkins, **After Modern Art 1945-2000**, (New York: Oxford University Press, 2000): 228.

doğunun ötekisi olarak) anlamlandırılabilcek bu çalışmalarda provakatif ton ve ironik (bazen karikatür damarından da beslenen) ters çevirmeler açıktır. Kimlik siyaseti üzerinden toplumsal cinsiyet de tartışılmaya başlamıştır. Bu noktada, Türkiye çağdaş sanatında bir feminizm hareketinden bahsedilemese de²¹, toplumsal cinsiyet ve kadın bedeni üzerinden dışavurumlar, ataerkilliğe dair açılımların yanı sıra kadın sanatçıların çağdaş sanat alanı içinde ağırlıklı bir yere sahip olmasından bahsedilebilir.

Dönemin sosyo-politik konjonktürüne doğrudan refleks veren ve çeşitli açılımlar yapan bu üretimleri ve genel anlamıyla 90'lı yıllarda Türkiye'de çağdaş sanatı anlamak için, 80'li yıllardan itibaren küresel anlamda ve Türkiye yerelindeki değişimleri incelemek önemli görünmektedir. Bu açıdan, 1990'lı yılların oluşumu üzerinde belirleyici olan üç etmen ele alınacaktır: neoliberal dışa açılma, postmodern paradigma ve Türkiye'de dönemin sosyo-politik bağlamı.

²¹ Beral Madra, "Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat", **Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006**, (İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007), 34-35.

2. NEOLİBERALİZM VE DIŞA AÇILMA

Bu bölümde neoliberalizm, ekonomik ve kültürel dışa açılma olarak ele alınacaktır. Bu bakımdan, dışa açılmaya, Türkiye’de ekonomik alanla beraber kültürel alanın değişmesinde oynadığı rolün yanı sıra toplumsal yapı ve algıda yaşanan kırılmayla birlikte 90’larda farklı bir alan olarak çağdaş sanatın oluşumunda oynadığı rol bakımından odaklanılacaktır. 1989’dan itibaren dünyadaki ekonomik, siyasi ve kültürel değişimlerin küresel ölçekte sanat alanını da büyük ölçüde dönüştürmesi, küreselleşmenin sanat üzerindeki etkisine bağlanmaktadır. Küreselleşme tezlerine karşılık, bu çalışmada 1989’dan itibaren ve özellikle 1990’larla birlikte küresel sanat ortamındaki dönüşüm, 1980 öncesi ekonomik (ve kültürel) anlamda kapalı bir çevre ekonomisi olan Türkiye’nin neoliberal dönüşümle birlikte dışa açılmasıyla açıklanmaya çalışılacaktır. Bunun nedeni, birinci olarak, küreselleşme kavramı üzerinde var olan çeşitli tartışmaların bu çalışmanın amacı açısından kapsam dışında tutulmak istenmesidir. İkinci olarak ve en önemlisi ise, küreselleşme kavramının Türkiye’nin 1980’lerden itibaren yaşadığı keskin dönüşümü açıklamakta çok genel bir kavram olarak kalacağı, buna karşılık 80’lerle birlikte neoliberal dışa açılmayı “tercih eden” bir çevre coğrafya olarak Türkiye’nin ekonomik ve kültürel açıdan küresel ortama eklemlenmesiyle birlikte geçirdiği toplumsal değişimin spesifik olarak neoliberal dışa açılma süreciyle daha iyi anlaşılabilceği düşüncesidir.

Neoliberal dışa açılmanın, 1990’ların çağdaş sanat alanı açısından üç temel noktada önemli olduğu öne sürülecektir: Birincisi, neoliberal değişimin hem sanatsal alanın canlanmasında hem de toplumsal alanda yarattığı değişimle ilgilidir. İkincisi, resmi söylemle sanat arasındaki bağların kopması ve devletin kurumu dışında kültürel alanın yeni ifade olanaklarına açılmasıdır. Üçüncüsü ise, Türkiyeli sanatçıların küreselleşen sanat haritasında yer almasındaki etkisidir.

2.1. Türkiye’de Neoliberal Dönüşüm ve Kültürel/Sanatsal Alan

1970’lerin sonlarında kapitalizmin küresel kriziyle birlikte Keynezyen devlet anlayışına²² bir alternatif olarak ortaya koyulan neoliberalizm fikirleri, 1980’lerin sonuna gelindiğinde dünya ölçeğinde başat ekonomik paradigma haline gelmiştir.²³ Türkiye’de de 12 Eylül darbesinin sonucunda yürürlüğe koyulan neoliberal ekonomi politikaları, ithal ikameci ekonomi politikaların kademeli olarak terk edilmeye başlanmasını beraberinde getirmiştir. Devlet güdümlü kapitalizm yerini rekabete ve özel teşebbüse dayalı bir ekonomik ortama bırakmıştır. Neoliberal ekonomi politikaları, piyasanın liberalleşmesini, kamu harcamalarının azalmasını ve özelleştirmeyi beraberinde getirmiştir. Darbe sonrasında, darbeden önce alınmasına rağmen asıl etkisini birinci ANAP hükümeti sırasında gösteren 24 Ocak Kararları (1980), 1982 Anayasası, 1983’te ANAP’ın iktidara gelmesi ve 1989’da Türk Lirasının dönüştürülebilirlik kazanmasıyla Türkiye’deki neoliberal ekonomik dönüşüm tam olarak gerçekleşmiş ve toplumsal ve kültürel alanlarda da önemli dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Bu açıdan, 1990’lı yıllar neoliberal ekonomi politikaların tam hakimiyetini kurmasıyla önemli bir toplumsal değişimin yaşandığı bir dönem olarak kritik öneme sahiptir.

Türkiye’de neoliberal dönüşüm, askeri müdahale sonucunda gerçekleşmiş ve Koç ve Sabancı gibi “İstanbul burjuvazisi”nin desteğini de almıştır. 1980 darbesinin bir amacı da ekonomik liberalizasyonun sağlanması için var olan engelleri ortadan kaldırmaya çalışmak olmuştur. Piyasanın serbestleşmesi amacıyla ücretlerin düşürülerek işgücü piyasasının düzenlenmesi ve sendikal hakların askıya alınması, ekonomik alanın politik çatışmalardan koparılmasıyla sonuçlanmıştır. Ekonomik alanın politikadan temizlenmesiyle, bir önceki dönemin sınıfa dayalı siyasal hareket anlayışı da saf dışı

²² John Maynard Keynes’in 1930’lardan 1970’lerin ortalarında Petrol Krizi’ne kadar Amerika’da ve Avrupa’daki pek çok devlet tarafından benimsenen ekonomi teorisinde devletin, ekonomik krizler sırasında ekonomiyi canlandırmak için altyapı çalışmalarıyla ve yüksek ücretlerle ekonomiye müdahale etmesine dayanır.

²³ Andrew Gamble, “Neo-liberalism”, **Capital & Class**, Vol. 25, No. 3, (Autumn 2001): 129.

edilmiş olur. Böylelikle serbest piyasa ekonomisinin yolundaki engeller ortadan kaldırılmıştır.

Ekonomik liberalizasyonun bir etkisi de, alt sınıfların gelirleri düşerken üst sınıfların gelirlerinin artması olmuştur. Sınıf çatışmasına dayanan toplumsal yapının çözülmesiyle, darbe öncesinde zenginliklerini kamudan gizleyen işadamları artık medyanın da desteğiyle görünür olmaya başlamışlardır. Yeni toplumda artık “zenginlik” norm haline gelmiştir. Üstelik, bu sadece neo-liberal politikaların doğal bir yan ürünü olarak değil, aynı zamanda hükümetin bilinçli bir tercihi olarak gelişmiştir. Devrin başbakanı Turgut Özal’ın “her mahallede bir milyoner yaratma” söylemi ve bunu geçerli bir siyasal hedef olarak sunması örnek olarak gösterilebilir.

1970’lerle birlikte ulusal kalkınmacı modelin iflası ve neoliberal ekonomi politikara geçiş, sermaye sahiplerinin yardımseverlik faaliyetlerinde de değişime neden oldu. Bu değişimin bir boyutu da, ’80 öncesi dönemde işadamlarının toplum önündeki imajlarının değişimi idi. Özal döneminde hükümet politikalarının ideolojik bir uzantısı olarak desteklenen “zengin olma” mefhumunun önem kazanmasıyla işadamları, toplum önünde “başarı hikayeleri”ni, servetlerini göstermek açısından bir çekince duymamaya başladılar. Kültüre yapılan yatırım da işadamlarının “yardımseverlik” faaliyetlerinin genişlemesinin bir boyutu olmasının yanı sıra, kamu önünde “imaj yenileme”lerinin de bir yolu haline geldi. Türkiye’de büyük sermaye sahipleri daha önceki dönemlerde de sanata yatırım yapmakta ve kendi koleksiyonlarını oluşturmaktaydılar. Bununla birlikte, 1970’lerde bu yatırım daha da genişlemiştir. Bu açıdan, 1970’li yıllar Türkiye’de yavaş yavaş bir sanat piyasasının oluşmaya başladığı yıllardır. Türkiye’de galericiliğin önemli isimlerinden olan ve 1975’te galerisini açan Yahşi Baraz, 1978’den sonra “parasal çevrelerle ilişkileri kurarak sanat ortamı ile sermaye arasındaki bağları kurmaya başlamış”, “o yıllarda Türk işadamlarının yatırım aracı olmaya başlayan resim sanatını 1970’li yılların para krizi döneminde Baraz varlıklı kimselere yeni bir yatırım aracı göstermiş”tir²⁴. Baraz, 70’lerle birlikte sanat alanında yaşanan bu değişimi şu şekilde anlatmaktadır:

“70’li yılların ortasından sonra bir değişim oldu – o değişim de tabii çok eleştirilir. 1982’den itibaren Turgut Özal’ın çıkmasıyla Türkiye’de ümit verici bir

²⁴ Ali Akay, “Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar”, **Sanatın Sosyolojik Gözü**, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, Ekim 1999), 76.

şey yaşandı, fakat onun da tabii büyük handikapları oldu. Bir sürü yasadışı olaylar oldu. Fakat Özal “yurtdışında parası olanları Türkiye’ye davet ediyorum” dedi ve kanun çıkarttı. O paralar Türkiye’ye girdi. Esasında böyle başlamıştır Türkiye’de koleksiyonculuk. İsviçre’deki, Amerika’daki paralar Türkiye’ye geldi. (...) Bizim açtığımız sergilere yavaş yavaş birtakım kişiler gelmeye başladı. Bunlar aslında kara para aklayan insanlar değildi, o dönemin burjuvalarıydı. Ali Koçman, Kemer Country’nin sahipleri, Halil Bezmen, Erol Aksoy; bu isimlerin hepsini biliyorsunuz. Bu kişiler resim almaya başladılar ve onlar bir ilk, bir örnek oluşturdu... Biz nasıl yaptık, “Efendim ileride Mehmet Güler yüz çok meşhur olacak, bunu lütfen alın” diye yalvararak sattık, çünkü dönemlerde kimse bilmiyordu. O zamanın burjuvası da güvensizlik içinde bakıyordu; bir resme mesela beş yüz dolar, bin dolar verirken bile hepsinin eli titredi, bu senelerce böyle devam etti.”²⁵

Baraz’ın belirttiği gibi, Türkiye’de koleksiyonerliğin gelişmesi bir anlamda “dönemin burjuvalarının” bu alanda yatırım yapmalarıyla gerçekleşmiştir. Bununla birlikte, Baraz’ın belirttiğinin aksine, sanata yapılan bu yatırımlar o dönemde kara para aklamanın da bir yolu olmuştur. Galerilerin sayısının, özellikle resim piyasasında arzın arttığı 80’li yıllarda, toplumsal statü sembolü olarak resim satın almak Necmi Sönmez’in deyimiyle “moda halini” almış, “suni fiyat artışı ve ressamalarda fiyat bocalaması”na neden olmuştur.²⁶ Daha önceki dönemlere kıyasla önemli derecede canlılık kazanan sanat piyasasında “fiyat bocalaması” yaşanması şaşırtıcı değildir. Sanat eserlerine yapılan yatırımın artması, bir yandan ekonomik açıdan Türkiye özelinde kendi iç dinamiklerini barındırırken (kara para aklama), diğer yandan burjuvazinin geçirdiği dönüşümle de ilişkilidir. Sezer Tansuğ’un “liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin geçerlilik kazanması sonucunda resmin bir meta olarak yatırım ve sanatsal değer ikileminden oluşan yeni bir kültürel boyut kazanması”²⁷ olarak nitelendirdiği süreci anlamak açısından, Bourdieu’nün *sembolik/kültürel kapital* ve *distinction* kavramlarına değinmek yerinde olabilir. Bourdieu’ya göre, bir sanat eseri, sadece onu kodlamak için gereken

²⁵ Yahşi Baraz, Levent Çalıkoglu, **Koleksiyon Koleksiyonerlik Müzecilik**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009):162.

²⁶ Necmi Sönmez, “Türkiye’de 80’li Yıllar”, Sanat Çevresi, Sayı 145, (Kasım 1990)

²⁷ Sezer Tansuğ, “1950’den Bu Yana Türk Resminin Özellikleri”, Gergedan, No: 19, (Eylül 1988): 28.

kodlara, yani gerekli kültürel kapitale sahip olan kişilerce anlamlıdır.²⁸ *Sembolik kapital* değeri taşıyan sanat ürünlerinin tüketimi, sadece ekonomik kapital yoluyla açıklanamayacak şekilde bir *sembolik güce* sahip olunduğunu göstermek açısından değer taşır. Bu noktada, sermaye sahipleri ve şirketlerin kendi aralarındaki rekabetlerinin bir boyutunun da *sembolik* ürünlerin tüketimi üzerinden gerçekleştiği söylenebilir. Çeşitli gruplar arasındaki çekişme bu noktada sanat eserlerine sahip olmak üzerinden gerçekleşir, çünkü bir sanat eserine sahip olmak bir statü göstergesidir ve aynı zamanda bunlara değer biçmek açısından belli bir eğitimi (aile, toplumsal formasyonlar, kurumlar) gerektirir. Bu açıdan, sanata yapılan yatırımın daha köklü burjuvazi dışında 70’li yılların sonuyla birlikte zengin olanlar açısından bir statü göstergesi haline gelmeye başladığı söylenebilir. Diğer taraftan, Türkiye örneğinde sanatın daha çok devlet hamiliğinde olmasından kaynaklı olarak (Baraz’ın da değindiği gibi), hangi sanat eserine yatırım yapılması gerektiğine dair bir bilinç de henüz tam olarak oluşmamıştır.

Özellikle resme yapılan yatırımlarla sanat piyasasının canlanması, sanatın da bir “iş/meslek” olarak algılanmasını sağlayacaktı. Bunun yanı sıra, özel üniversiteler de açılacak ve yeni sanat bölümleri kurulacaktı. Diğer yandan, kayıt tutmak da önemli hale gelecek, o döneme kadar “kartpostalıdan farksız sergi davetiyeleriyle” sınırlı olan “Türk ressamlarıyla ilgili yazılı belgeler” çeşitlenecek, 90’lı yıllar “bu gecikmenin apar topar telafi edildiği bir dönem” olacaktı.²⁹ Bu anlamda, sergilerle ilgili yazıların, kayıtların yanı sıra yeni dergiler de ortaya çıkacaktı. Böyle bir ortamda, “o zamana kadar elit kültür ve güzellik ile ilgili olduğu düşünülen sanat, bir eleştiri aracı, bir provokasyon ve entelektüel bir rekabet olarak yeni anlamlar” kazanacaktı.³⁰ Böylelikle, anaakım yayınların yanı sıra Kalın, Gergedan gibi muhalif dergiler de ortaya çıkacaktı. Yine, anaakım galericiliğin yanında, “yeni”, ayırksı sanatla ilgilenen çağdaş sanat galerileri de (Maçka Sanat, Galeri BM, Urart) sanat ortamına çeşitlilik katacaktı.

²⁸ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of The Judgement of Taste*, (Cambridge: Harvard University Press, 1984)

²⁹ Mehmet Ergüven, Çalıkoğlu, 2008, 229.

³⁰ Jale N. Erzen, “İstanbul’da Sanat: Çağdaş Gösteriler ve Tarihe Bir Bakış”, *İstanbul Nereye?: Küresel Kent, Kültür, Avrupa*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2011): 293.

Ekonomideki dışı açılmayla birlikte, sanat alanında yabancı yayınlara ulaşmak kolaylaşmıştır.³¹ Ayrıca, çeviri yayınların sayısında artış yaşanmıştır. Önceki dönemlerde yabancı yayınlara ulaşmanın zorluğuna karşıt bir şekilde çevirilerin, kitap ve dergilerin sayılarının artması entelektüel tartışma ortamına canlılık kazandırmıştır. Özellikle Metis ve İletişim yayınları bu açıdan önemlidir. Diğer yandan yabancı yayınlara daha kolay ulaşılır hale gelmesi dışarıdaki tartışmaları daha eşzamanlı olarak takip etme ve bunlara yanıt / refleks üretme açısından önemli olmuştur. Dışarıda yapılan sanatsal, entelektüel üretilere erişmek önceki dönemlere kıyasla daha hızlı bir şekilde olmaktadır. Bu sayede sanatsal üretimin bir kısmı piyasadan daha bağımsız bir yerde konumlanabilmiş ve o zamanlarda yeni yeni oluşan çağdaş sanat alanında daha “tavizsiz” üretim yapılabilir hale gelmiştir.

Neoliberalleşme sürecinin toplumsal değişim açısından bir başka boyutu da, ithalatın serbestleşmesi ve yabancı malların piyasaya girmesiyle tüketimin artması olmuştur. Toplumdaki değerlerin zengin olma lehinde değişime uğradığı bir ortamda tüketim de bir statü göstergesi haline gelmiştir. Bu değişimin keskin ve hızlı bir şekilde gerçekleşmesi – birçok tüketim maddesine ulaşmanın zor olduğu bir “yokluk” döneminden hızla bir “bolluk” dönemine geçiş – ve bunun politik ifade kanallarının baskıya uğradığı, basın üzerindeki sansürün arttığı fakat bir yandan da basın sektörü üzerindeki sermaye birikiminin de artmasıyla o zamana kadar Türkiye’de hiç tanımlanmamış alanlara doğru genişlediği, yeni haber bölgelerinin oluştuğu³² bir ortam içinde olması, bu dönemi hem bir baskı hem de tüketim üzerinden bir özgürlük vaadini de taşıyan bir dönem kılmıştır. Bu dönemi “cılalı imaj devri” olarak niteleyen Can Kozanoğlu’nun ifadesi toplumsal yapıda yaşanan bu hızlı dönüşümü özetlemektedir:

“12 Eylül’ün dayattığı politik suskunluk, sanat dergilerinin kısa süren altın çağını başlatıyor. Ve aydınlar, bir dolaylı politik tartışma yolu olarak, koşullar elverdiğince, gündelik yaşam kültürü üzerinde yoğunlaşıyorlar. Dahası, 12 Eylül öncesinde her şeye ideolojik baktıkları düşüncesine kapılıp bazı değerleri iyice es geçtikleri kaygısına düşüyorlar. Bu değerlerin başında da burjuva

³¹ Erden Kosova, “Türkiye’de Güncel Sanat”, **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**, (İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007): 48.

³² Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi**. 5. bs., (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), 53.

yaşam biçimini şekillendiren kent değerleri geliyor. Ve bir arabesk tartışmasıdır gidiyor.”³³

Politik suskunluk dönemiyle birlikte gelen tüketim malları, söz ve imge bolluğu çeşitli taleplerin kültürel kanallar aracılığıyla ifade bulmasına yol açtı. Aynı zamanda, devletin ekonomik alanla birlikte kültürel alanı bilinçli bir şekilde doğrudan sermayenin kontrolüne açmasıyla bu iki alan da piyasanın kurallarına tabi hale gelmişti. Özellikle 80’lerden itibaren gelişen reklamcılık sektörünün de etkisiyle dünyayla kurulan ilişkinin “bir seyretme ilişkisine dönüşmesi”yle³⁴ birlikte, Türkiye’de kültürel alanın ilk kez bu kadar yoğun bir “görsellik” içinde algılandığı, deneyimlendiği öne sürülebilir.³⁵ Başka bir deyişle, bu dönemde dünyayı algılama biçimlerinde görselliğin payı çok kısa süre içinde artmıştır. Nurdan Gürbilek’e göre 80’li yıllarda reklamcılığın kültürün algılanmasında yarattığı değişim:

“Kültürle ilişkiyi bir jest ve büyülenme, bir ani uyarı ve şok, bir vitrin ve seyir ilişkisi haline getirdi. Bir nesneyi tanıyanlarla tanıtanları, tanımaya dayanan bilgiyle tanıtım bilgisini birbirinden koparıırken, bir yandan da başka alanlarda da kullanılabilecek yeni bir dili, söz ettiği nesneyle ilişkisi nedensiz ve keyfi olan, günlük konuşma dilinden, haber dilinden, teknik dilden, teorik ya da felsefi dilden, argodan, edebi ya da politik dilden alıntılar yapan, ama hepsine eşit uzaklıktaki sentetik bir dili de özendirdi.”³⁶

1980’li yıllarda dönüşüme uğrayan arabesk olgusu da bir bakıma bu dille ilişkiliydi. Aslında 1960’ların sonlarında bir müzik türü olarak başlayan arabesk, 80’lerle birlikte farklı bir boyut kazandı ve büyük şehre göç edenlerle özdeşleştirilen bir müzik türü, bir ifade biçimi olmak çıkarak tüketim kültürünün de bir parçası haline geldi. Meral Özbek, arabeskin dönüşümünü ele aldığı makalesinde, arabeskin büyüyen kaset

³³ Can Kozanoğlu, **Cıvalı İmaj Devri**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1992), 42.

³⁴ Gürbilek, **age**, 35.

³⁵ Bu durum endüstriyel ve postendüstriyel toplumlar için de geçerlidir. Nicholas Mirzoeff, görsel teknolojilerin (resimden televizyona, internete kadar) gelişmesiyle ilişkili olarak insan deneyiminin öncekinden çok daha görsel olduğunu ileri sürer ve “görsel olanın küreselleşmesi”nden bahseder. (Nicholas Mirzoeff, “What is Visual Culture?”, **The Visual Culture Reader**, ed. Nicholas Mirzoeff, (New York: Routledge, 1998):4). Türkiye örneğinde ise 1980’lerle birlikte görselliği deneyimleme açısından keskin bir değişim yaşanmıştır ve büyük bir “suskunluk” döneminden geçilmiştir. Özellikle bu “görsellik” 90’lı yıllarda başka bir boyut daha kazanacaktır – şiddet.

³⁶ Gürbilek, **age**, 24.

sanayisi ve yeni müzik teknolojisinin de ithal edilerek gelişmesiyle, resmen onaylanmamasına karşın 70’lerden itibaren, özellikle de 80’li yıllarda yaygınlaştığından bahseder.³⁷ 80’li yıllara gelindiğinde ise, arabesk Özal’ın popülist politikalarının bir sonucu olarak siyasal bir önem de kazanır ve kültür endüstrisinin bir parçası haline gelir. Bu dönemde arabesk, halkın yeni muhafazakar politikalara ayak uydurmasıyla daha karmaşık bir hal alarak “taşra kökenli yeni zenginlerin, finans ve ticaretin yeni iktisadi elitinin yaşam tarzını karakterize eden bir anlam da kazanır.” Arabesk kitlesinin genişlemesi ve “sınıflar üstü” bir boyut kazanmasıyla, arabesk etrafında dönen tartışmalar Türkiye’de yaşanan kimlik sorunuyla özdeşleşir. Arabesk, Türkiye’nin “azgelişmişlik”, “taşralılık” tartışmalarına, kimlik sorununa koyduğu bir isim halini alır.

Arabeske dair imgelerin kullanımı 80’li yıllarda Gülsün Karamustafa’nın çalışmalarında görülebilir. Karamustafa, 1981 tarihli *Yarabbi Sen Bilirsin* (Resim 1) isimli çalışmasında, arabeske ait imgeleri kullanmıştır. Sanat alanında popüler imgelerin, özellikle de kitsch’le özdeşleştirilen arabesk imgelerin kullanımının yaygın olmadığı bir dönemde bu çalışma, “hem biçimsel olarak hem de Bülent Ersoy gibi popüler kültürün sansasyonel bir figürünü, o dönemde ‘yüksek sanat’ olarak tanımlanan ‘pentür’ün içine dahil ederek, göç olgusuyla birlikte güçlenen ‘arabesk’ kültürü gündeme getirmiştir.”³⁸ Arabesk, kültür endüstrisinin bir parçası haline geldiği anda *kitsch*’in ve onunla ilişkilendirilebilecek bütün tartışmaların (modernlik, gelişmişlik karşısında taşralılık, azgelişmişlik; yüksek kültür karşısında kitle kültürü, tüketim) Türkiye’de ifade bulmuş hali olur. Bu anlamda, Karamustafa’nın 80’li yıllarda arabeskle ilgili resimler yapmaktan yola çıkarak *kitsch* nesneler üretmeye başlaması (ki, sonraki pek çok çalışmasında da bu estetiği kullanmaya devam edecektir) bir süreklilik gösterir. Karamustafa’nın 1980’lerde yaptığı tekstil kolajları, resimden farklı olarak tüketim nesneleri biçiminde yapılmıştır ve *kitsch* nesnelerdir. Bir seccade olarak tasarlanan *Elvisli Seccade* (Resim 2) bu anlamda Amerikan popuna ait bir ikonun dini bir nesneyle buluşturulmasından oluşur. Burada, bir araya gelmemesi gereken bu iki

³⁷ Meral Özbek, “Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, 2. bs, ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999):168-187.

³⁸ Erdemci, **age**, 56.

unsur yan yana getirilmiştir ve kullanım değerine sahip, piyasaya sunulabilecek bir nesne ortaya konulmuştur. Bir yandan tüketim nesnesinin ve *kitsch* estetiğin bulunduğu ölçüde kültür endüstrisine işaret eder, diğer yandan Elvis’le seccadeyi yan yana getirerek kimlik tartışmalarına da dokunur. Karamustafa’nın bu tarihlerde yaptığı çalışmalara bakıldığı zaman, arabesk, kitsch ve göç olgularını oldukça belgeselvari denilebilecek bir dilde, hiçbir şekilde nostaljiye başvurmada, bununla birlikte o dönemle ilişkilenen arabesk/*kitsch* bir estetikten beslenerek oyuncu bir şekilde kaydettiği söylenebilir. Sanatçının daha sonraki çalışmalarında da estetik anlamda kitsch’ten ve göç olgusundan beslendiği görülecektir.

1980’lerle birlikte arabeskin, “aşağı kültür patlamasının” sınıflar üstü bir olgu haline gelmesinin nedeni, Gürbilek’in deyimiyle Türkiye’nin bir yandan “kendi periferisini, kendi ‘üçüncü dünya’sını, kendi ‘yerliler’ini, merkezin dışına ittiği, taşralaştırdığı dünyayı”, diğer yandan “kendi içindeki taşrayı, modern olabilmek için kendi içinde bastırmak zorunda kaldığı yanları” keşfetmesiydi.³⁹ Bu patlamanın “dolaysızlığı” ise kültür endüstrisi, piyasa yoluyla ses buldu. Kuşkusuz bu patlama, sadece arabesk olgusuyla ilişkilendirilemez. 80’li yıllar her ne kadar gelir eşitsizliklerinin arttığı bir dönem olsa da tüketimin de arttığı bir dönemdi. 1985 ile 1993 arasında Türkiye’de kişi başına düşen gayri safi milli hasıla yıllık ortalama yüzde 3 artmıştı.⁴⁰ Türkiye’de tüketim pratiklerinin değişiminde bu artışın etkisi büyüktü. İthalatın serbestleşmesinin yanında kredi kartlarının da artışıyla daha önceden lüks sayılan ürünlere ulaşmak kolaylaşmıştı. 80’li yıllarda Amerika’dan Türkiye’ye dönen Erdağ Aksel de bu hızlı değişimi gördüğünde yaşadığı “şoku” şöyle anlatmaktadır:

“Türkiye çok çılgın bir enflasyonda yaşıyordu. Ben daha önce geldiğimde böyle değildi. Ben 10 yılda 3 defa geldim yani ve şok yaşamıştım, her şey çok değişmişti. Çılgınca bir şeydi yani %100-%500 enflasyon... Herkes parayı elinde tutmamaya ve mala çevirmeye çalışıyordu, dayanıklı tüketim malları da çok önemli bir mal kategorisiydi ve 12 yaşındaki kıza çeyiz olarak çamaşır makinesi alıp saklatıyorlardı depoda falan... Hatta ilk yaptığım çamaşır

³⁹ Gürbilek, **age**, 105-106.

⁴⁰ Ayşe Durakbaşı, Dilek Cindoğlu, “Encounters at The Counter: Gender and The Shopping Experience”, **Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey**, Ed. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, (London: I.B. Tauris&Co. Ltd., 2002): 74.

makinesi de pembe çamaşır makinesiydi. Bizim mağazamızda çalışan bir kasiyer kız pembe merdaneli çamaşır makinesine aşık olmuştu ve evlenmek istiyordu. Bir insanın insana aşık olduğu anı görürsün ya bazen, işte o anı gördüm ve kızın o çamaşır makinesine pembe dantel bir örtü örttüğünden eminim. Pembe danteller falan yaptım; yani bir mal meselesi vardı, emtia meselesi vardı.”⁴¹

Aksel, *Dayanıklı Tüketim Malları* dizisinde (Resim 3) fotorealist bir üslupta resmettiği bu “emtia”ların her biri için birer garanti belgeleri ve kullanım kılavuzları da düzenlemişti. Böylelikle, o dönemde büyüyen resim piyasası karşısında resmin de bir “dayanıklı tüketim malı” olduğuna dikkat çekmiş ve galeride sergilemesiyle ilgili olarak “site-specific (mekana özgü)” bir enstalasyon” yaptığını belirtmiştir.⁴² Aksel, bu sergiyle canlanan resim piyasasında resmin de bir meta haline gelmesine işaret etmiştir.

Bu noktada, Erdağ Aksel’in bu ifadesinde de açık bir şekilde görülen meta fetişizmine dair atıfların fotorealizmle olan ilişkisine değinmek yerinde olacaktır. Guy Debord, meta fetişizminin, hayatın her alanından kopararak özerkleşen imajların oluşturduğu “gösteri”de en üst düzeyde gerçekleştiğini ileri sürer.⁴³ Metanın “şeyleşmesinin” son formu olarak imajların günümüz toplumundaki yeri, bütün ilişkilerin ötesine geçerek herşeyi bir temsile dönüştürmesidir. Amerika’da 1960’lı yıllarda ortaya çıkan fotorealizm, Jameson’a göre, soyutlamanın egemenliğinden sonra temsil ve figürasyona dönüş gibi görünmekle birlikte, “gerçek dünyada” bulunan nesnelerden değil, “gerçek dünya”nın fotoğraflarından yola çıkar, fotorealist resmin “gerçekliği” bu anlamda artık simulakrumun kendisidir.⁴⁴ Böylece, sanatçı, artık kitle kültürü ya da popüler kültürdeki materyalleri, fragmanları ve motifleri “alıntılamak” yerine, bunları eleştirel kategorilerin artık işlevsel görünmediği bir noktaya kadar cisimleştirir.⁴⁵ Türkiye’de bir üslup olarak fotorealizm, kitle tüketiminin ve popüler kültürün oluşmaya başladığı 80’ler bağlamında (70’li yıllarda örnekleri görülmekle birlikte) düşünülmelidir. Bu

⁴¹ Erdağ Aksel, Ferhan Güloğlu röportajı, <http://istanbulmuseum.org/artists/erdag%20aksel.html> [22.04.2011]

⁴² age.

⁴³ Guy Debord, *Society of The Spectacle*, (London: Rebel Press, 2004), 19.

⁴⁴ Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Durham: Duke University Press, 1991), 30.

⁴⁵ age, 64.

anlamda, bir üslup olarak fotorealizm, soyutlamaya karşı bir tepkiselliği de barındırmaktan ziyade, yurtdışında eğitim görmüş sanatçıların Türkiye'ye döndükleri zaman gözlemledikleri hızlı değişimi ifade edebilecekleri bir araç olmuştur. Erdağ Aksel meta fetişizmini ele alırken Nur Koçak vitrinleri tercih eder.

Türkiye'de 1980'li yıllarda tüketimle ilişkili olan bir diğer önemli değişim ise cinselliğin temsilinde yaşandı ve cinsellik ticari amaçlı nesne haline geldi. Dergilerde, televizyonlarda, vitrinlerde görülen kadın cinselliğinin bir tüketim nesnesi olarak çeşitli temsilleri yaygınlaştı. Nur Koçak, 1989 yılında Beyoğlu'nun bir vitrinini gördüğünde yaşadığı şaşkınlığı şu şekilde anlatır:

“Ebrusan vitrinini görüp çarpılmam da seksenlerin sonuna rastlar. Beyoğlu'nun göbeğinde böyle bir vitrin ne arıyordu? Yoksa Orta Doğulu, Müslüman bir ülkede yaşamıyor muyduk? Aklıma takılan ilk sorulardı, bunlar. Batı'da ancak sex-shop'larda, yani kapalı kapılar ardında görülen türde eşyalar sergiliyordu çünkü vitrin. Yapay deriden yapılmış sado-mazo çağrışımlı takımlar kırbaçlarla birlikte sunuluyor; renk renk, çeşit çeşit külotlar kırmızı veya beyaz saten kaplı çemberlere gerilip diziler halinde tavandan indiriliyordu. 1993-96 arasında gerçekleştirdiğim şerit tuvaler o şaşkınlığın ürünüdür.”⁴⁶ (Resim 4)

Koçak'ın belirttiği gibi, bu vitrinlerden bu kadar etkilenmesinin bir nedeni de toplum yapısıyla uyuşmayan bir temsil karşısında yaşadığı şaşkınlık olmuştur. Ayşe Öncü'ye göre, küresel tüketiciliğin etkisiyle cinsellik, geleneksel anlamda evlilik ve aile hayatıyla olan bağlarından koparak bir tür “kamusal gösteri” haline gelmiştir.⁴⁷ 80'lerle birlikte “mahrem” sayılan, tüketime yönelik olarak kamusal alanda teşhir edilir hale gelmişti. Bu teşhir daha çok kadın cinselliği üzerinden yapılıyordu. Diğer yandan, mahrem olanın kamusal alana açılması gündelik hayatın estetize edilmesi üzerinden gerçekleşmekteydi. Metaların vitrinleri doldurduğu ve medya aracılığıyla tüketimin teşvik edildiği bir ortamda kadın cinselliği de bir ürün haline gelmekteydi.

⁴⁶ Nur Koçak, “Vitrinler ve Ben”, <http://www.minesanat.com/NurKocak/nurkocak.htm>, [22.05.2011]

⁴⁷ Ayşe Öncü, “Global Consumerism, Sexuality as Public Spectacle, and The Cultural Remapping of Istanbul in the 1990s”, **Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey**, ed. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, (London: I.B. Tauris&Co. Ltd., 2002): 173.

Mahrem olanın kitle kültürü ve tüketim üzerinden teşhir edilmesi, “iç” ve “dış” arasındaki sınırın belirsizleşmesine yol açıyor, insanların özel hayatları da kamusal alana açılıyordu. Popüler isimlerden özel hayat filmlerine, reklamlara kadar daha önceki dönemde “içerisi”yle ilişkilendirilen her şey medya aracılığıyla teşhir ediliyordu. Nur Koçak, *Mutluluk Resimleriniz* (Resim 5) isimli çalışmasında 80’lerin başında bir gazetenin aynı adlı köşesinde yer alan, okuyucularının gönderdikleri fotoğraflar üzerine çalışmıştır. Kişilerin kendi isteğiyle albümlerinde yer alacak fotoğrafları bir gazeteye göndermeleri Koçak’ın o dönemde ilgisini çekmiş olmalıdır. Tam da 12 Eylül darbesinin hemen ertesinde, çoğunluğunu askerlerin yolladığı bu fotoğraflar, sanatçıya göre “erkek ulus’ kavramına şaşırtıcı göndermeler” yapmaktadır ve “burada ele alınan kadının toplumsal yaşamdan dışlanması eğilimi”dir.⁴⁸ Erkeklikle ordu arasındaki ilişkinin ulusal söylemle bağları açık olmakla birlikte, burada ilginç olan bu resimlerin bir gazete köşesinde “kamu”yla paylaşılmasıdır. Özellikle, erkeklerin duygularını açık etmediği bir toplumsal yapı içerisinde bu fotoğrafların “mutluluk”la özdeşleştirilerek ifşa edilmesi, öznel olanı kamuyla paylaşmada bir “vaat”, Gürbilek’in deyişiyle bir “özgürlük vaadi” bulmuş olmalarıyla anlaşılabilir.

Neo-liberal açılımların etkileri doğal olarak öncelikle ve daha etkin bir şekilde kent merkezlerinde yaşandı. Liberalleşmenin kültürel alana etkileri ise ekonomik serbestleşmenin hızla dönüştürdüğü İstanbul’da kendisini daha şiddetli hissettirdi. Bu gelişmede şüphesiz birden çok etmenin katkısı olmuştur. Öncelikle, İstanbul artık sadece ülkenin en kalabalık ve büyük kenti değil, aynı zamanda gittikçe çeşitlilik kazanan dış ticaretin ve para piyasalarının serbestleşmesiyle serpilken finans sektörünün merkezi konumundadır. Dışa açılmanın kültürel etkileri de ilk olarak hayatı gittikçe hızlanan bu metropolde kendini göstermiştir. Buna ek olarak, sanayi üretimi zamanla İstanbul dışına kaysa da neoliberalleşmenin el verdiği yeni şirketler ve yeni zenginler ağırlıklı olarak İstanbul’da varlıklarını devam ettirdiler. Bu da zamanı geldiğinde İstanbul’un sanat üretimi için en iyi pazar olacağı anlamına geliyordu. Kısaca, İstanbul’un özel konumu ve ekonomisi ve büyüklüğü sanat alanı söz konusu olduğunda hem arz hem de talep yönünden öncelikli olacağı anlamına geliyordu.

⁴⁸ Nur Koçak, aktaran: Özlem Muraz, “Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009), 87.

Bir kent olarak İstanbul'un bu özel konumuyla ilişki olarak, finans ve hizmet sektörlerinin ve sanatsal faaliyetlerin merkezinin İstanbul olması şaşırtıcı değildir. Küresel bir şehir olmanın gereği olarak, İstanbul'un özellikle bu faaliyetler dolayısıyla bir de "dışa açılan yüzü" vardır. Bu sanatsal faaliyetlerden bağımsız ya da bunlarla ilişkili, küresel bir şehir olarak İstanbul imgesi yaratmanın bunlardan birisi olduğu söylenebilir. Neoliberal ekonomi politikaların sonucunda İstanbul'un toplumsal yapısının da önemli bir değişim geçirmesi, Türkiye'nin "dışa açılan yüzü" olan şehirde çeşitli çatışmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Daha önceden bahsedilen arabeskin yanı sıra çeşitli kimliklerin 80'li yıllarla birlikte piyasa ekonomisinin bir parçası haline gelmesi, bazı kesimlerde hoşnutsuzluklara neden olmuştur. Politik alanda taleplerin darbenin de bir sonucu olarak ve devlet baskısıyla, sansürle görünmez bir alana itilmiş olması, kültürel alanın politize olmasına neden olmuştur. "İstanbul" da toplumsal çatışmaların dile getirildiği bir imge haline gelmiştir. İstanbul'un "taşralaşmasından ve 'köylülerin istilasına uğramasından şikayet edenler", "İstanbul sevgisi" ile birleşen "eski İstanbul", "İstanbullu olmak", "kentli olmak" gibi mefhumlara başvurdular ve bu ölçüde "yitip gitmiş bir İstanbul'a duyulan nostalji" söylemini imal ettiler.⁴⁹ Özellikle medya yoluyla çeşitli köşe yazarları bu nostaljik duyarlılığı dile getirmekte oldukça etkili oldular.

Böyle bir nostaljik duyarlılığın izleri, Füsun Onur ve Sarkis'in o dönemki işlerinde görülebilir. Çalışmalarında gündelik yaşamdan, kendi yaşamıyla ilişkilendirdiği nesneler kullanan Füsun Onur'un *Kalıt* (Resim 6) isimli çalışmasında, kadife kaplı bir kutu içerisinde pembe satenden bir kumaşa "İstanbul" yazılıdır. Özel ve değerli eşyaları saklamak için kullanılan kutulara benzeyen bu kutuda "İstanbul" yazısı kutuya gömülmüş bir şekilde yazılmış gibidir. İstanbul yazısının değerli eşyaların saklandığı bu kutuda gömülerek muhafaza edilmesi, çoktan kaybedilmiş bir geçmişe işaret eder gibidir. "İstanbul", uzak zamanlardan kalan ve artık kayıp bir zamana işaret eden bir tarihi eser gibi saklanır. *Eski Eşyaların Düşü*'nde ise (Resim 7) ise, sanatçının yaşamından belli bir döneme ait eşyaların kullanım değerlerinden çıkararak, şiirsel bir atmosfer oluşturduğu görülür. Yerleştirmenin isminin de çağrıştırdığı gibi, eski eşyalar

⁴⁹ Bali, *age*, 134-146.

bir “düş” alemindeymişçesine gündelik anlamlarından sıyrılarak geçmiş, yitmiş bir zamana işaret ederler. Onur’un pek çok işinde İstanbul’un artık yitik ve uzak olan kültürüne ait değerlerin nostaljik bir duyguyla aktarıldığı görülebilir.

Sarkis’in 1986 yılında Maçka Sanat Galerisi’nde gerçekleştirdiği *Çaylak Sokak* yerleştirmesi (Resim 8), sanatçının kişisel geçmişine ait pek çok öğeyi barındırır - babasının ayakkabıları, resimleri, küvetin içinde bulunmuş bir gemi, Çaylak Sokak tabelası, daha sonraki işlerinde de sıkça kullanacağı Kriegsschatz (Savaş Ganimetleri) ve Andrei Tarkovski’nin Nostalji filminin ses bantları. Fulya Erdemci, Sarkis’in bu çalışmada, “özgeçmişini bir heykel kaidesi olarak kullandığını” ifade eder ve kaidenin “sanatçının belleği” olduğunu öne sürer.⁵⁰ Sarkis’in çalışmalarının merkezinde olan bellek, burada sanatçının kendi özgeçmişi üzerinden bulunduğu mekanı yeniden kurmasıyla ortaya çıkar. Özellikle bu çalışmasında olduğu gibi, ses ögesinin, geçmişe ait kayıtların görselleştirilerek sunulması, asla geri gelmeyecek olan fakat orada saklı, tutulu olan anılara işaret eder. Geçmişe duyulan özlem ve “eve dönüş”ün yanı sıra “acı ve sızı” anlamına gelen “nostalji” kavramı, sanatçının seneler sonra yaşadığı yere dönüşüyle ilişkilendir. Tarkovski’nin filminin ses kayıtlarının yerleştirmenin geneline yayılması, uzun bir aradan sonra yaşadığı yere dönen sanatçının kurduğu mekanın genelinde yitirilmiş ve geri gelmeyecek bir zamanın izlerine işaret eder. Nesneler anılara çağrışım yaparken, ses bantları geçmişin geri gelmeyeceğini bir zamanı hatırlatır gibidir.

Bu tür bir yitirilmiş zamana dair duyarlılığın, nostaljinin neoliberalizmin mantığına içkin olduğu söylenebilir. Çünkü, her nesnenin, imgenin, ilişkilerin metalaştığı yerde geçmiş de metalaşmadan kurtulamayacaktır.

2.2. Dışa Açılma: Bağları Koparmak

Ekonomik liberalizasyonla birlikte gelen kültürel liberalizasyonun Türkiye’de 1980 sonrası sanat ortamına etkisi iki açıdan ele alınabilir: Birincisi, sanat ortamında başat olan kurumun (İDGSA/Akademi) belirleyiciliğini yitirmesi ve resmi söylemden tam anlamıyla

⁵⁰ Erdemci, *age*, 56.

kopmuş bir sanat alanının oluşmasıdır. İkincisi ise, kültürel alanın yeni taleplerin dile getirildiği bir ifade alanı olarak ortaya çıkmasıdır.

Türkiye’de modern sanat tarihine bakıldığı zaman, 1960’lı yıllarla birlikte eleştirel ve özgün çıkışların ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir. Bu dönemde, toplumsal gerçekçi / politik figürasyonun yanı sıra 68 kuşağıyla daha bireyselci ve gerçeküstücü öğeler, toplumsal değerleri sorunsallaştıran unsurlar görülmektedir. Aynı zamanda, pop-art, foto gerçekçilik, yeni dışavurumculuğun yanı sıra kavramsal sanatın etkileri de 1970’lerle birlikte görülmeye başlamıştır. Özellikle 70’li yılların çalkantılı siyasal ortamında sanat alanında politizasyonun arttığı söylenebilir. Bununla birlikte, Türkiye modern sanatının resmi söylemle ilişkilendiği, Batı’da yaşanan gelişmelerin takip edilmesine ve yerel öğelerle birleştirilmesine dayanan paradigmanın tam olarak değiştiğini söylemek zor olacaktır. Bu nedenle, devletin resmi söyleminden kopmuş “sivil” bir sanat, ancak bahsedilen Batı’yı yakalama pratiğinin geçerliliğini yitirdiği 90’lı yıllarla birlikte ortaya çıkabilmiştir. Bu noktada, sanat alanında sivilleşmeden bahsederken, sanatçıların bireysel anlamda bu söylemden kopmaları değil, genel anlamıyla eğitimden üretime, sanatsal alanın söylemsel pratiğine kadar sanat ortamında paradigmatik bir değişim kastedilmektedir.

Levent Çalıkoğlu, Türkiye’de sanat ve modernleşme deneyimiyle ilişkili olarak devlet-sanatçı ilişkisini şöyle ifade etmektedir:

“Sanatçı devletin okulunda okur, onun açtığı sınavı kazanarak yurtdışına gider, döndüğünde edindiği bilgileri toplum ile paylaşmak için bir kültür elçisi görevi üstlenir, benimsediği sanat anlayışı devrim ve çağdaşlaşma ülküleri ile estetik bir bütünlük oluşturmak zorundadır ve nihayetinde üretimi ona bir meslek ve sosyal statü kazandırır. Sanatçı ile hamisi arasındaki bu ülküsel özdeşlik, esasen modern olmak için kat edilmesi gereken yolda kurulan işbirliğidir.”⁵¹

Sanatçının resmi söylemden kopmasında bu “kültür elçiliği” görevinin var oluş nedenini yitirmesi önemli bir rol oynamıştır. 1950’li yıllarda devletçi ekonomi politiklardan daha liberal ekonomi politikalara geçişin bir sonucu olarak 1960’lı yıllarda Türkiye’den yurtdışına devlet tarafından en son teknikleri öğrenmek için gönderilmeden kendi

⁵¹ Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007),9.

imkanlarıyla çıkan ve orada çalışan sanatçılar (Fikret Mualla, Abidin Dino, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş) olmuştur.⁵² Bu anlamda, 1960'lı yıllarda bireysel seçimleriyle yurtdışına çıkan sanatçılar daha özgün duruşlar geliştirmiştir. Bununla birlikte, devlet kurumları aracılığıyla yurtdışına en son gelişmeleri öğrenmek ve geri döndüğünde bunları aktarmak üzere gönderilen sanatçı mefhumu 1980'li yıllara kadar geçerliliğini korumuştur. 1970'li yıllarda bile Paris'e giden ve kavramsal sanattan etkilenecek Sanat Tanımı Topluluğu'nu kuran Şükrü Aysan'ın aşağıdaki ifadesi, 80 öncesinde “kültür elçiliği” mefhumunun hala geçerli olduğunu göstermektedir:

“Paris'teyken, bir yandan, Akademi'yle ilişkimizi de sürdürüyorduk, yurtdışı eğitimi o şekilde oluyordu. Ben Paris'ten sonra hareketlerle ilgili yazılar, çeviriler gönderiyordum. Adnan Çoker'le böyle bir ilişkimiz vardı. Özdemir Altan da Pop Art ve Hiperrealizm'e ilgi duyuyordu. Yani, buradaki hocalarla, dışarıdaki o dönem avangard sanatı arasında, hem kendi çabalarıyla ve hem de bizim kanalımızla oluşan bir ilişki vardı. (...) Ülkede ilişkiler tam anlamıyla kurulamadığı, bir kopukluk olduğu için bu avangard sanat ortamını da yaratma misyonunu üstleniyorduk. Çünkü hem kendi çalışmalarımızın doğrulanması için, hem de etkin olabilmemiz için bunu yapmak zorundaydık. Bu nedenle yalnızca sanatımızı yapmayıp, onun yanında hocalık da ettik... Türkiye'deki sanatın yenilenmesi misyonunu Akademi tek kurum olarak üstlendiği için de İstanbul Sanat Bayramı gündeme geldi.”⁵³

Akademi'deki sanatçıların üstlendiği bu “kültür elçiliği” görevi neoliberalleşmenin bir sonucu olarak, yurtdışına çıkmanın bir “ayrıcalık” vaadini yitirmesiyle birlikte sona erdi. Bunun yanı sıra, 1980 öncesinde Akademi'nin öğrencilere daha “özgür”⁵⁴ bir ortam sağladığını belirtmekte de yarar vardır. Örneğin, avangard çalışmalar akademi içinde yer bulmaktaydı. 1977'de Sanat Bayramı kapsamında ilki yapılan “Yeni Eğilimler” Sergilerini akademi düzenlemekteydi ve daha çok o dönem için “yeni” sayılan kavramsal ağırlıklı işler sergilenmekteydi. Aykut Köksal'ın da belirttiği üzere, bu sergiler “Türkiye'de çağdaş sanatın boy verdiği ana kanal” olmaları bakımından önemliydi ve bu

⁵² Bozdoğan, *age*, 451.

⁵³ Şükrü Aysan, *Akademiye Tanıklık 1 Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar: Resim ve Heykel*, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2003), 287-289.

⁵⁴ *age*, 291.

sergilerde Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Yılmaz Aysan, Gülsün Karamustafa gibi çağdaş sanatın oluşmasında önemli olan sanatçılar yer almıştı. 12 Eylül askeri müdahalesiyle birlikte YÖK'ün kurulması ve üniversitelerin özerklik açısından ağır bir darbe almasıyla Akademi bu görece “özgür” konumunu yitirmeye başlamıştır. Bu döneme kadar sanatsal anlamda “yeniliklerin” ifade bulduğu bir yer olarak Akademi'den, bir devlet kurumu olması itibarıyla (radikal anlamda) resmi söylemin dışına çıkan eğilimleri barındırmasını beklemek pek mümkün gözükmemektedir. Resmi söylemin Batı'ya dönük modernleşme anlayışıyla Akademi'nin Batı sanatının yeniliklerini içermeye çabası birbiriyle çakışmaktadır. 1970'lerin sonunda Akademi'de eğitim görmekte olan İnci Eviner, öğrencilik döneminden şöyle bahsetmektedir:

“Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciyken, Akademi'nin çok etkin olduğu bir sanat ortamı vardı. Yani akademi tarafından belirlenen sanat ortamı hem Cumhuriyet döneminin bürokrat sanatçısını barındırıyor hem de avangard sürprizlere açık olabiliyordu. Sanat yapıtı erkek egemen bir anlayışın tanımladığı soyut biçimsel ya da klişe anlatılardan ibaretti. (...) o kadar muazzam bir şeydi ki sanat, sanatçıların aurası o kadar yüksekti ki, Akademi öyle bir ağırlıktı ki, bana yer yoktu zaten. Bana ya da bir başkasına yer yoktu. Çünkü nasıl resim yapmamız gerektiği, neyin olması gerektiği önceden belirlenmiş durumdaydı.”⁵⁵

Akademnin bir yandan “Cumhuriyet döneminin bürokrat sanatçıları”nı diğer yandan avangard eğilimleri barındırması, Çalıkoglu'nun ifade ettiğı gibi, “yeninin keşfine yönelik yaratıcı ve ilerlemeci durum”un “modernizminde karşımıza çıkan, yaratıcılığın herhangi bir amaç ve yarara hizmet etmemesi anlayışından kaynaklanan ‘negatif yaratıcılık’ fikrini değil, toplumsal mütabakatı öngören ve sanat ile toplum ilişkisini uzlaştıran ‘pozitif bir yaratıcılık’ biçimine” dönüşmesiyle⁵⁶ mümkündür. Böyle bir durumda, avangard eğilimler de radikal felsefeleriyle değil, biçimsel anlamda “yeni”, “ilerlemeci” oldukları, dolayısıyla “yaratıcılığa” daha geniş bir olanak sundukları taraflarıyla temellük edilirler. Dolayısıyla, Akademi bir yandan belli bir çerçeve dışına çıkmayan “yenilikler”i, “avangard sürprizleri” barındırabilen, diğer yandan ise cumhuriyet dönemi boyunca süregelen bir zihniyeti devam ettiren bir yer olmuştur.

⁵⁵ İnci Eviner, Çalıkoglu, 2008, 116, 121-122.

⁵⁶ Çalıkoglu, 2007, 9.

Paradoksal bir şekilde, bu çatı altında avangard akımlar (daha çok biçimsel taraflarıyla) ve resmi söylem bir arada yer alabilmiştir.

Akademi'nin sanat alanındaki belirleyici konumunu yitirmesi, iki koşulun ortaya çıkmasıyla ilişkilidir. Birincisi, 1980 sonrasında Akademi'nin, YÖK kanunuyla birlikte üniversitelerin özerkliğini yitirmesinin bir sonucu olarak, bahsedilen görece özgür ortamını yitirmesidir. 80'li yıllarda burada eğitim gören Hale Tenger'in ifadesiyle:

*“Akademi çok içine kapalı bir yerdi ve Boğaziçi Üniversitesinden sonra atmosferi bana çok ağır gelmişti, son derece antidemokratikti ve ağır hiyerarşi vardı. Benim sanat eğitimimde Akademi sonrası İngiltere deneyimim önemli rol oynadı. Orada özgürleşebildim.”*⁵⁷

İkinci olarak, ekonomik ve kültürel dışa açılmayla birlikte dışarıyla ilişkilerin kolaylaşması ve eşzamanlı bir hale gelmesidir. Burada, sanatçının kendisinin ya da çalışmalarının yurtdışına çıkmasının kolaylaşmasının yanı sıra, yurtdışındaki sanatsal çalışmaların, yayınların da gelmesinin kolaylaşması düşünülmelidir. Akademi'nin bu dönemde kendi içine kapanması Türkiye'de değişen ortama cevap üretememesi gibi bir durumu da beraberinde getirmiş, kurum bu koşullara ayak uyduramamıştır. Böyle bir ortamda dışa açılmanın kolaylaşması, Akademi'nin temsil ettiği paradigmanın sarsılmasında önemli rol oynamıştır. “Kültür elçiliği” böyle bir ortamda anlamını kaybedecektir, çünkü artık dışarıdaki sanat ortamında olup bitenler eskisi kadar “uzak” olmayacaktır.

Bununla birlikte, devletin sanat alanına yetersiz ilgi göstermesi karşısında, “sanatın yaygınlaştırılması ve politik iktidar tarafından daha çok desteklenmesi gibi, görünüşte sanatçıyı iktidar karşısında talep eden kişi konumuna düşüren tuhaf istekler”in⁵⁸ 80'li, hatta 90'lı yıllarda bile devam ettiği görülmektedir. Bu isteklerin, 80'li yıllarda galericilikle birlikte sanat piyasasında önemli bir canlanmanın yaşandığı zamanda gündeme gelmesi, piyasanın işleyişi içerisinde “iyi” ile “kötü”nün ayrılamaması gibi şikayetlerin uzantısı olarak görülebilir. 1980'li yıllarda devletin bir kültür ve sanat politikası olması gerektiği görüşleri de yaygın olarak dile getirilmiştir. Bu tür görüşler uluslararası ekonomiye eklemlenmeyle birlikte, kültürel anlamda da tanıtımın gerekliliği

⁵⁷ Hale Tenger, internet üzerinden yapılan görüşme, [20.07.2011]

⁵⁸ Çalıkoglu, 2007, 8.

üzerinde odaklanırlar ve bu “tanıtım” hala devletten beklenir. 80’li yıllarda, resim piyasasının canlanmasıyla birlikte bir koleksiyon oluşturulması, bir çağdaş sanatlar müzesi kurulması gerektiği gibi görüşler bir yanıyla da “ülkeyi tanıtmak” söylemi içerisinde yapılmaktadır. Özellikle, uluslararası sanat ortamına eklemlenmenin bir “gereği” olarak görülen bu düşüncenin bir uzantısı da Türkiye’deki sanatın yurtdışında tanıtılmasıdır. Çağdaş sanatın başından beri sıkı bir destekleyicisi olan Beral Madra bir yazısında bu isteği şöyle dile getirmektedir:

“Toplumu sanat konusunda aldatıcı, gerçek olmayan değerlere sürükleyici olaylar bu görüntüyü oluşturan ilkelerin saptanması, değişmezliği ve denetim altında tutulması ve savunulmasıyla önlenabilir. Devletin desteğini sağlamak, olanakları genişletmek, engelleri aşmak için güncel sanatın önemini vurgulayacak bir tüzüğün hazırlanması gereklidir. Türkiye’deki güncel sanatın uluslararası düzeyde boy göstermesi için, öncelikle ülkede dingin bir sağlamlığa erişmiş, yurt düzeyinde yaygın bir sanat ortamı yaratmak, daha sonra da şimdilerde Doğu-Batı karşılaştırması, Doğu kaynaklarının araştırılması ve çözümlenmesiyle ilgilenen Batı ülkeleri sanatçıları, sanat eleştirmenleri ve kuramcılarının beklentilerine yanıt verip, kendimizi bu konuda tanıtmamız gerekiyor.”⁵⁹

Bu ifadede devletin desteğini sağlamak, çağdaş sanatı yurtdışında tanıtmanın yanı sıra Batı’daki “beklentilere yanıt vermek” söyleminin bir arada yer alması Türkiye’deki sanat alanı ve devlet arasında, “Batı’da temsil” noktasında kesişen bir anlayışa işaret etmektedir. Bu dönemde görülen benzer argümanların bir diğer ortak noktası ise, Türkiye’de gerekli kaynakların olduğu ama devlet desteğinin eksikliğinden ötürü bunların uluslararası ortama taşınmadığı görüşüdür. Bu iki tutumun bir araya gelmesi, Türkiye’de modern sanatın üzerine kurulu olduğu paradigmanın 1980 sonrasında bile devam ettiğinin bir göstergesidir.

Kortun’un, “90’lı yıllardaki en önemli değişim” diye adlandırarak, “akademi hocalarının dışarıdaki eğitimleri sırasında aldıkları batı dogmalarını; kendilerine yüksek-kültür taşıyıcılığı vazifesi biçen sanatçıların; orayla burası arasında acentalık yapıp adalet

⁵⁹ Beral Madra, **Çağdaş Sanatın Kimliği**, (İstanbul: Galeri BM Yayınları, 1989)

dağıtmaya girişen uzmanların kan kaybına uğraması”⁶⁰ olarak nitelendirdiği süreç, 90’lı yıllarda var olan sanat ortamına alternatif olarak küresel sanat ortamıyla ilişkiye geçilmesiyle mümkün olmuştur. Hatta denilebilir ki, Türkiye’de çağdaş sanat alanının kendini yerel sanat ortamına karşı farklı bir noktada konumlandırarak ayrışması, Türkiye modern sanat tarihi açısından bir kopuşla ilişkilidir. Daha da önemlisi, Türkiye sanat ortamında yurtdışına çıkan/çıkamayan, kültür taşıyıcısı/alıcı konumunda olanlar arasında var olan hiyerarşi de ortadan kalkmaya başlamıştır. Artık Batı sanatının öğrenildiği tek yer akademi değildir. Günün sanat ve entelektüel eğilimlerini takip etmenin kolaylaşması kültür taşıyıcılığı konumunu üstlenmenin artık geçerliliğini yitirmesiyle sonuçlanmıştır. Kültür taşıyıcılığının ortadan kalkması Türkiye’deki sanat ortamının kendi içe dönük yapısında da bir kırılma yaratmıştır. Sanatsal üretim bu noktadan sonra ulusal sınırlar içinde kapalı kalmayacak, diğer coğrafyalarda, diğer coğrafyalar üzerine ve bu coğrafyada konuşulmayan konular üzerinde de söz söyleyecektir. Hüsamettin Koçan’a göre:

“... liberalleşme süreci içerisinde dünyaya açılım başlıyor. Dünyaya açılımla birlikte bir bakıma Türkiye’de artık iç arayışlar yerine, dışa yönelik arayışlardan söz edebiliriz. Bu durum sanatçının da, iş dünyasının da ulusal sınırlar içerisine sıkışarak birbirlerini bloke etmelerinin aşılmasını sağlamıştır. (...) O açıdan, kapalı toplum yapısının zorlandığı, içe dönüklüğün yavaş yavaş cidarının yırtılarak, bir dış dünya algısıyla yüz yüze geldiğimizi söyleyebilirim.”⁶¹

Koçan’ın belirttiği gibi, sanat ortamının kendi içine kapalı yapısının dışarı açılmayla birlikte genişlemesi, üretimlerin yanı sıra sanat üzerine yapılan tartışmaların değişiminde de önemli rol oynamıştır. Örneğin, Türkiye modern sanatında 1950’li yıllardan beri görülen ve 80’li yıllarda da devam eden “figur-soyut” tartışması, “pentür sorunu” veya “ilk bienallerde tartışılan hangi sanatçıların bienallerde yer alıp almadığı”⁶², bienalin küratörünün yabancı/yerli olması, hatta “tuval resmi-enstalasyon” gibi tartışmaların zamanla terk edildiği görülmüştür.

⁶⁰ Vasıf Kortun, Ofsayt Ama Gol.

⁶¹ Hüsamettin Koçan, Çalıkoglu, 2008, 167.

⁶² Çalıkoglu, age, 167.

Sanat alanında devletin kurumu (Akademi) ve resmi söylemiyle bağlarını koparmış, sivil bir söylemin⁶³ oluşmasında ikinci önemli etmen ise, 90'lı yıllarda kültürel alanın yeni bir ifade potansiyelini barındırmış olmasıdır. Kamusal alanın politik hak taleplerinden ayrılması ve kültürel alanın özelleşmesi tüketime dayanan bir “özgürlük vaadi”ni beraberinde getirdiği gibi, sivil bir söylemin oluşmasında da etkili olmuştur. Nurdan Gürbilek, 80'lerle birlikte “iki strateji, iki iktidar olma biçimi, iki farklı söylemin - devletin yasaklayıcı söylemiyle daha modern, özgürleştirici vaatlerle dolu, daha sivil bir söylemin” çakıştığını ileri sürer.⁶⁴ Buna göre, “kültürel alandaki yasaklar ile kültüre sermaye akıtılması, kitlelerin taleplerini dile getirebilecekleri kurumların yok edilmesi ile neredeyse ilk kez bir kitle kültürünün ortaya çıkması” aynı dönemin farklı yüzleriydi. Bu anlamda, 90'lı yıllara gelindiğinde, kültürel alanda ifade “özgürlüğü” bulabilen çeşitli oluşumların politize olması bu “sivil söylemin” oluşmasıyla ilişkidir. Neoliberal ideolojinin ekonomik ve kültürel alandaki “özgürlük vaadi”, bir yandan tüketimin sürdürüldüğü ölçüde bir özgürlük vaadine işaret ederken, diğer yandan yeni ifade biçimlerinin pratik edilebileceği alanların oluşmasına da olanak tanımıştır, çünkü resmi söylem dışında bir alan vaat eder. 1980'lere kadar modern sanat tarihinde Türkiye’de devletin modernleşmeci söylemiyle sanat arasında görülen bağların radikal anlamda kopması, kültürel alanın liberalleşmesiyle (liberalleşmenin iki anlamında da, hem ekonomik hem kültürel), sanatçıların devletin modernleşmeci söylemiyle olan ilişkilerini koparmasıyla mümkün olmuştur. Her ne kadar 1950’li yıllarda Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle benzer bir dışa açılma ve liberalleşme sürecinin sanat alanında resmi söylemden özerk eğilimlerin görülmesinde etkisi olsa da, iki darbeyle bu sürecin kesintiye uğradığı söylenebilir. Sanat alanında politizasyonun 1980’ler öncesinde olmadığını ileri sürmek de yanlış olacaksa bile, tam anlamıyla resmi söylemden bağımsızlaşmamış bir sanat alanının resmi söylemin sadece “dışında” değil, aynı zamanda da “karşısında” ne kadar eleştirel/muhafız bir duruş geliştirdiği tartışmalı olacaktır.

⁶³ Burada “sivil”, “asker” karşıtı anlamıyla değil, devletle, resmi söylemle bağlarını kopardığı, başka bir alan açtığı anlamıyla kullanılmaktadır.

⁶⁴ Gürbilek, **age**, 14.

1980'lerle birlikte siyasal anlamda ifade kanallarının kapatılmış olmasına paralel olarak kültürel alanın otonomlaşması, 90'lı yıllara gelindiğinde birincisinde biriken enerjilerin ikincisine aktarılmasına da sahne oldu. Erden Kosova'nın deyiimiyle:

*“Sanat o açılmalar anında, 90'ların başında, bana pek çok şeyi bir araya getirebilecek ve doğrudan, hani kültür alanının siyasal alana etki edebileceği izlenimini verdi, vaadini bana verdiği için ben buraya geçtim. Açıklık, vaat, herşeyin birbiri içine girmesi. Birçok, pek çok şeye açılıyordu hakikaten. O açılma, şimdi hakikaten anlatmak zor bir şey... Ama bir açılma hali, bir cüret hali, bir cesaret hali.”*⁶⁵

1990'lı yıllarda kültürel alanda yaşanan bu “açılma, cüret hali”yle ilişkili olarak değinilmesi gereken bir başka nokta ise, çağdaş sanatın yeni bir dil olduğudur. Bu durum, bu alanda yapılan işlerin siyasi göndermelerinin okunmasının daha zor olmasına ve çeşitli müdahalelerden uzak bir alan olmasına yol açmıştır denebilir. Buna ek olarak, çağdaş sanatı sergileyen mekanların azlığı ve bu mekanların daha çok şehir merkezinde sanatla ilgilenen kişilerin gittiği yerler olması ve kamusal alandaki deneylerin az olması da bu açıdan önemli rol oynamıştır. Hale Tenger, çağdaş sanatın kültürel alanda az tanınır bir olmasıyla ilgili olarak şöyle demektedir:

*“'80lerin çok ağır atmosferinden sonra '90 yıllarda kültürel alan sayesinde biraz da olsa nefes alabildik, gerçi baskı ve sansür kalkmadı ama küçük nefes odacıkları oluştu. Ayrıca yeni bir dilin kullanılması, çağdaş sanatı o dile aşına olmayan merkezi otoritenin müdahalesinden kısmen de olsa korudu.”*⁶⁶

Kültürel alanın özelleşmesi, sanatla uğraşanlar açısından bireysel olarak bir söz söyleme zemini oluşturmasının yanı sıra, çeşitli sivil oluşumlar ve inisiyatiflerin de ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu noktada, 90'lı yıllarda sanat alanında devlet desteği beklenmeye devam edildiğini belirtmek gerekir. Akay'a göre de, bu dönemde “devlet desteği istenmeye” devam etmiş, “bir çağdaş sanat müzesi/merkezi kurulması için, kültür bakanlığının desteği” beklenmiş, “yani devletten medet umulmaya” devam edilmiştir.⁶⁷ Bununla birlikte, çağdaş sanat alanında 90'larla birlikte ortaya çıkan sivil oluşumların, kendilerini sanat piyasasından ve devlet desteğinden uzakta, çağdaş sanatın gösterildiği,

⁶⁵ Erden Kosova'yla yapılan görüşme, [17.05.2011], Kadıköy/İstanbul.

⁶⁶ Hale Tenger, internet üzerinden yapılan görüşme.

⁶⁷ Ali Akay, “Devlet-Sanat-Toplum”, **age**, 32-34.

tartışıldığı kurumların azlığı, eksikliği içinde çeşitli noktalarda konumlandıkları söylenebilir. Sanat alanında resmi söylemin yanı sıra sanat piyasasının karşısında duran bu konumlanmalar, hem bir ihtiyaçtan ve bu ihtiyacın karşılanmamasından hem de var olan ortamda alternatif bir alan açma isteğinden oluşmuştur. Bu açıdan 90'lı yıllarda kurulan dernekler ve 90'ların sonunda ve özellikle 2000'lerdeki oluşumlar arasında farklılıklar mevcuttur.

90'lı yıllarda çağdaş sanat açısından Ankara'da Sanart ve İstanbul'da Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD), bir tür bir üretim ve tartışma ortamının oluşmasında sivil bir çabanın ürünü olarak ele alınabilecek iki önemli dernektir. SANART kuruluş amacını şöyle ortaya koymaktadır:

“SANART Derneği sanat dünyasından bir grup arkadaş tarafından kurulmuştur: basitçe daha estetik ve sanatsal deneyimlerin olduğu bir çevrede yaşamak isteyen sanat tarihçileri, mimarlar, eleştirmenler, küratörler. Çözümün olasılıklar yaratmak olduğunu düşündüler. (...) Estetiğin tüm sanatsal uğraşları birleştiren bir disiplin olduğunu düşünüyorum ve bu yüzden, Türkiye’de görsel sanatın desteklenmesi için bir dernek olarak başlayan SANART, Estetik ve Görsel Kültür Derneği haline gelmiştir. (...) Felsefi ve eleştirel bir disiplin olarak estetik Türkiye’de oldukça yenidir ve destekleyenleri çok azdır. Estetik için bilinçli bir ilgiye ihtiyaç var ve bununla ilişkili sorunlar büyük ölçüde acil ve önemlidir. (...)1992’den beri SANART’ın o zaman kültürel çıkarlarla ilişkili olarak çeşitli konular üzerine düzenlediği sempozyumlar, estetikle ilişkili söylemler ve konular olarak kabul edilebilir.”⁶⁸

SANART Derneği, kuruluş amacını daha çok Türkiye’de görsel sanatın desteklenmesi ve genel anlamıyla estetiğin teorik açıdan incelenmesine yönelik ortaya koyarken, Hüsamettin Koçan, UPSD’nin amacını “Türkiye’de bir sanat pazarı oluşumuna katkıda

⁶⁸ Jale N. Erzen, <http://www.sanart.org.tr/mission.html>, [10.03.2011]. (The SANART Association was founded by a group of friends from the art world: art historians, architects, critics, curators who simply wanted to live in an environment with more aesthetic and artistic experiences. They thought the solution was to create the possibilities. (...) I believe that the discipline that unites all artistic interest is aesthetics and it is therefore appropriate that SANART, which started as the association for the promotion of visual art in Turkey, grew into an association of Aesthetics and Visual Culture. (...) Aesthetics as a philosophical and critical discipline is quite new and its adherents very few in Turkey. There is a need for a conscious concern for aesthetics, and the problems that are related to it are overwhelmingly pressing and urgent. (...) The symposia that SANART has organised since 1992 on various subjects related to cultural interests that were relevant at that time, could all be considered as discourses and subjects related to aesthetics.”)

bulunmak, galerilerin kurumsallaşması için bir zemin oluşturmak ve iletişim ortamı üretmek (...) kitlesellik yaratmak (...) ilk planda 54 daha sonra 65'lere çıkan sanatçı örgütünü bir araya getirerek büyük bir baskı grubu ve sanat alanın özerkleşmesi çalışmaları (...) sanat etkinliklerinin kısıtlı devlet bürokrasisinin keyfi ve engelleyici tutumundan arındırmak” şeklinde ortaya koymakta ve bunda 80 sonrası sansürcülüğün ciddi katkısı olduğunu ifade etmektedir.⁶⁹ UPSD, dışa açılma sürecinde uluslararası ilişkilerin sanat ve kültür alanında destekleneceği, sanatçıların değişen koşullar altında örgütlenebileceği bir yapı olarak kendini kurmaktadır. Buna ek olarak yayımladıkları tüzükte sanatçı haklarını korumaya dair maddeleri de kuruluş kapsamlarına almışlardır. UPSD ve SANART, dışa açılmayla birlikte kültürel alanda bir yandan uluslararası ortama eklemlenme, diğer yandan Türkiye içinde sanat alanındaki üretime katkıda bulunma amacını taşımışlardır. Burada, görsel sanatlar alanında bir kurumsallaşma eğiliminden bahsedilebilir.

Burada örneklenen bu iki derneğin çalışmalarının 90'lı yıllarda çağdaş sanat açısından önemli bir tartışma ve üretim ortamı yarattıklarını söylemek gerekir. SANART Derneği, “Sanat ve Tabular”, “Sanat ve Çevre”, “Kimlik, Sınırsallık, Mekan” gibi çeşitli sempozyumlar düzenlemiş, sanatla ilgili daha estetik ve teorik tartışmaları gündeme getirmiştir. UPSD ise, “Çağdaş Düşünce ve Sanat”, “Sanatçı Hakları”, “Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı” gibi sempozyumlarla “sanat ortamının güncel sorunlarına ve bu sorunları ilgilendiren kuramsal ve tarihsel kavramlara açıklık getirmek”⁷⁰ amacıyla olmuştur. 90'lı yıllarda bu derneklerin etkinlikleri genel anlamda, sanat yapmak hakkı, çağdaşlık, müzecilik, telif hakları, sanatçı hakları, devlet-sanatçı ilişkisi, sanatın serbest dolaşımı, demokratikleşme, sivil toplum, postmodernizm ve küratörlük gibi tartışmaları gündeme getirmiştir. 1990'lı yıllarda gençlerin sanat alanında kendilerini göstermesi ve bir tartışma ortamının oluşturulması bakımından UPSD'nin düzenlediği Genç Etkinlik sergileri de önemli bir yere sahip olacaktır.

90'lı yıllarla birlikte, sivil toplum örgütleri olarak bu derneklerin sanat alanında gözlemledikleri bir eksikliği ortaya koyma ve bunu doldurma çabası içinde olmuşlardır.

⁶⁹ Hüsamettin Koçan, Çalıkoglu, 2008,167-168.

⁷⁰ Gülsün Karamustafa, Deniz Şengel, “Sunuş”, **Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji**, (İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1992): ix.

Bu açıdan, ekonomi ve kültürle birlikte sanatın değişen yapısı içinde, çağdaş sanat üretimi, paylaşımı, tartışmaları açısından birer örgüt olarak genel bir çerçeve ortaya koymak amacındadırlar. Mali anlamda devlet desteğinin olmadığı bir yerde bu dernekler etkinlikleri için bütçelerini kendi çabalarıyla oluşturmuşlardır. Bunun yanında, etkinlikler ve tartışmalar için bir sivil örgüt bünyesinde alan açarak kurumsallaşmanın da zeminini hazırladıkları söylenebilir. Çıkardıkları yayınlar ise, sanat ortamındaki üretim ve tartışma alanına katkıda bulunmanın yanı sıra bunların arşivlenmesine de katkıda bulunmuştur.

1990'lı yılların sonuna doğru ise, çağdaş sanatta sivil oluşumların ve inisiyatiflerin ortaya çıkmaya başladığı görülecektir. Bu oluşumların ortaya çıkma nedenleri birkaç etmenle ilişkilidir. Bunlardan birisi, derneklerle farklı olarak, sanat piyasasının, galerilerin dışında konumlanmaktır. Buna ek olarak, piyasanın içinde yer almak istemeyen sanatçıların kendilerini konumlayabilecekleri bir mekanın olmaması da önemli bir etmendir. 1996 yılında Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak ve Mustafa Pancar'ın kurduğu Hafriyat'ı şöyle konumlamıştır:

“96 yılında üç arkadaşım ile birlikte Hafriyat grubunu kurduk. Öncelikle tabii başlangıcında kafamızda bazı şeyler vardı, tabii onlar için yaptık bunu. Örneğin kendi sergimizi kendimizin tasarlayabileceği önemli bir başlangıçtı bizim için. Yani elimizde dosya gezmek yerine, hani bize sergi açar mısınız? Ya da vesaire. (...) Kısa süre sonra grup büyümeye ve fikirleri de kendi içinde tartışılıp gelişmeye başladı. Yani baştan belirli bir manifestoyla yola çıkmadı. Grup böyle kendi ihtiyaçlarına göre ve çevresine göre sürekli kendi değiştirdi ve belirledi. (...) o dönem konulu sergiler, küratörlü sergiler çok azdı, müzeler yoktu, sadece sanat galerilerinin elindeydi sanat piyasası. Biz de bunun dışında bir yol olabileceğini düşündük kendi içimizde ve o niyetle çıktık yola.”⁷¹

Buradaki ifadede görülebileceği gibi, Hafriyat, başlangıç aşamasında “belirli bir manifesto”nun olmadığı, bununla birlikte ortak meseleler etrafında kendilerini konumlayan bir grup sanatçının bir araya gelmesiyle kurulmuştur. Dönemin sanat

⁷¹ Antonio Cosentino, Onur Güngör'le söyleşi, <http://blog.onur-gungor.com/antonio-cosentino-ile-hafriyat-uzerine>. (23.05.2011)

ortamının verili işleyişi, verili mekanları içinde değil de, başka bir yerde durmak isteyen kişilerin, başlangıçta pratik nedenlerden yola çıkmasıyla oluşmuştur. Hafriyat, üç kişinin başlattığı, sonrasında da ise birçok sanatçının katıldığı bir oluşum haline gelmiştir. Yola çıkış noktası günün koşulları içinde belirlenirken, ilerleyen süreçte tartışmalar üzerinden sürekli olarak değişime uğrayan bir yapı göstermiştir. Bununla birlikte, bu tartışmaların üretimlere yansmasıyla, yani grubun belli bir sürekliliği yakalamasıyla, sanatçılar kendi aralarında farklılıklar gösterebilir bile, sanat ortamında belirli bir tavır ortaya koydukları söylenebilir. Hafriyat'ın kurulduğu süreçten itibaren yaptığı sergilere bakıldığında, kültürel alanda resmi söylemin dışına çıkmanın ötesinde doğrudan resmi söyleme karşıt bir tavır da geliştirmişlerdir.

Benzer bir dönüşüm de Selda Asal'ın 1999 yılında bir sanatçı mekanı olarak kurduğu Apartman Projesi'nde görülebilir:

“Bana göre o zamanki esas görevim çağdaş sanatı sokaktan gelipgeçenle bir yolunu bulup tanıştırmak, onlarda ister istemez bir merak uyandırmak ve onları düşündürmektir. Bunu ‘görevim bu, hareket edelim’ gibi düşünmüyordum, ama gençliği 1978-80 dönemine rastlayan birçok kişinin değişik bir sorumluluk duygusu var, bir şey yapmak adına. Neyse, sonraki dönemde, 2001 civarında çağdaş sanat atağa geçti. Borusan açıldı, Elhamra Sineması'nın üzerinde Karşı Sanat açıldı, Proje 4L, Garanti Platform, Dulcinea... bunların çoğu 2000-2001 yıllarında açılmaya başladı. Ve böylece Apartman Projesi de böyle bir misyondan, sanat dışındaki kitleyi güncel sanata bakmaya, düşünmeye alıştırmaya gibi şeylerden tamamen ayrılmaya başladı ve daha çok collaborative/işbirliğine dayalı çalışmalara, proje yapma, proje oluşturma, atölye çalışmalarına (workshop'lara) dönük projelere geçti.”⁷²

Çağdaş sanatı sergileyecek mekanın az olduğu bir dönemde, sanatçı “bir sorumluluk duygusu”yla hareket ederek mekanı açmış, mekanların açılmasıyla birlikte ise “misyonu” değişmiştir. Mekan yokluğu üzerinden yola çıkan bir başlangıç noktası, Oda Projesi'nde olduğu gibi sonrasında dönemin sanat ortamının dışında kalan mekanları deneyimlemeye doğru da gitmiştir:

⁷² Selda Asal, Çalıkoglu, 2007, 89-90.

“Oda Projesi öncelikle organik bir ilişkiler bütünü olarak başladı Şahkulu Sokak’ta. Biraz bizim kendi kişisel sıkıntılarımızdan da doğan bir oluşum oldu. Öncelikle mekanla yüzleşmeye başladık diyebiliriz. (...) Bilinçli bir seçimden bahsedemeyiz. Bir proje yapmak üzere gitmedik biz o mahalleye. Daha ziyade kendimize bir alan açmak için gittik; hatta o zaman üniversitedeydik. Daha sonra mahalleliyle ilişkiye geçtik. Bir yandan da ‘Niye sanatın belli, tanımlı bir mekanı –müze,galeri- var?’ diye düşünüyorduk; oradaki üretim kısıtlı bir üretim. Ama bütün bunların geri planında İstanbul’la olan ilişkimiz var. Proje ‘İstanbul gibi bir kentte niye sınırlı bir alanda üretim yapalım?’ sorusundan doğdu.”⁷³

90’ların sonunda oluşmaya başlayan bu inisiyatiflerin temelde dönemin mevcut koşullarınca belirlenmiş olan, mekan üzerinden bir problematiği olduğu ileri sürülebilir. Bu mekan problematiği, dönemin sanat ortamını oluşturan çeşitli mekanlar içinde (galeriler, müzeler, akademi) yer almama/yer alamama üzerinden geliştirilen bir duruşa dönüşmüştür. 90’ların sonunda çağdaş sanat pratiği içerisinde konumlanabilecek üretimlerin ve tartışmaların epey bir birikim oluşturduğu, fakat bunları sergileyecek veya tartışacak mekanların çok sınırlı olması üzerinden bir ihtiyaç doğduğu da ileri sürülebilir. Dolayısıyla, bu oluşumların ilk başta belki de çok “bilinçli” olmayan, bununla birlikte, sanatın “başka bir yerde” de yapılabileceği şeklinde ortaya atılan bir sorunun deneyimlenmesi üzerinden ortaya çıktığı söylenebilir. Başka bir açıdan ise, bu oluşumlar sanat ortamında politik bir duruşu da ortaya koymaktadırlar. Bu bakımdan 2001 yılında kurulan Karşı Sanat Çalışmaları’yla ilgili olarak Feyyaz Yaman şunları söylemektedir:

“Biz, öğrencilik yıllarımızda sanatla meşgul olduğumuz dönemde, çok politik bir ortamın içerisindeydik ve bir tür toplumsal kolektif ruhun hakim olduğu bir dönemdi. Çok çalkantılı dönemlerdi. 68 kuşağının misyonunu devralmıştık. Bu ağır bir misyondur. Dünya da farkında olmadığımız bir süreçle neo-liberalizme doğru gidiyordu. (...) Bu sosyal çalkantının ve pratiğin içerisinde bir de Mimar Sinan öğrencisi olarak sanat hesaplaşmamız vardı. Bütün bunlar bizim, gerçek, hakikat ve toplumsal sorumluluk gibi alanlarda kendi kendimizi aşmamızı, farklı

⁷³ Özge Açıkkol, Çalıkoglu, 2007, 59.

düşünmemizi ve mevcut olan sanat ortamıyla, akademik ortamda da ayrılığımızı ve çelişkimizi tarif etmemizi gerektiriyordu.”⁷⁴

Sanatçı inisiyatiflerinin 2000’lerle birlikte arttığı görülmektedir. Bunların arasında İstanbul’da faaliyet gösteren :mentalKLİNİK (1998), Selim Birsell ve Mürüvvet Türkyılmaz’ın Bir Dükkan: Sanat Mekanı (1999), Xurban (2000), Hüseyin Alptekin ve Halil Altındere’nin Loft’u (2001), Galata Perform (2002), NOMAD (2002), PiST Disiplinler Arası Proje Alanı (2005), BAS (2006), İzmir’de K2 (2003) gibi örnekler sayılabilir. İnisiyatiflerin sayısının artması, İstanbul’da çağdaş sanat mekanlarının ya da çağdaş sanata evsahipliği yapan kurumların sayısının artmasıyla (Proje 4L, Platform Garanti, Aksanat) mekan problematiğinin de dönüşüme uğradığı görülmektedir. Bu mekanlar sonradan, “farklı seyirciler için farklı şeyler öneren” mekanlar haline gelmişlerdir.⁷⁵

Daha önceden bahsedilen derneklerle inisiyatiflerin 1980 sonrası ortaya çıkan “yeni” sanatsal pratikleri (çağdaş sanat) sergileyecek veya tartışacak, bu pratikleri üretecek bir tür “mekan yokluğu” üzerinden konumlanmaları, 90’lı yıllarda bir tür kolektivitinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin, UPSD’nin düzenlediği Genç Etkinlik sergileri, konvansiyonel sergi anlayışının aksine, başvuran gençlere alan açmanın yanı sıra sergiyi düzenleme safhasında ve sonrasında yapılan panellerle de bir tür bir araya gelme, tartışma ortamı sunmuştur. Bu noktada, böyle bir açıklığın arka planında, çağdaş sanat pratiğinin Türkiye sanat ortamı içinde henüz yeni olmasının payı büyüktür. Örneğin, Nancy Atakan, Gül Ilgaz, gibi sanatçıların gruplaşarak kendi çabalarıyla sergi açma denemeleri bu pratiği sergileyecek mekanların yetersizliğinden ve çağdaş sanatla ilgili bir birikimin, bu birikimle gelen kurumsallaşmanın henüz oluşmamış olmasından kaynaklanmaktadır.

Pelin Tan’a göre, sanatçı inisiyatifleri, özel müze ve galerilerin “kamusal alana var güçleriyle saldırıp, bu tür sanat mekanlarını özelleştirmeye” açtıklarında, birçok genç sanatçı ve küratörün “kendi inisiyatifleriyle ve diğer sanatçılarla işbirliği içinde yeni projeler, yayınlar, sergiler üretme ve uluslararası, yerellikler-arası (trans-lokal) ağların

⁷⁴ Feyyaz Yaman, Çalıkoğlu, 2007, 109.

⁷⁵ Emma Bijloos, Beyond The Obvious: Independent Artist-Run Spaces in Istanbul”, <http://www.labforculture.org/en/directory/contents/region-in-focus/turkey/beyond-the-obvious-independent-artist-run-spaces-in-istanbul>, [12.06.2011], 6.

içinde yer alma ihtiyacı” hissetmeleriyle ve bunu yapacak mekanların olmamasından ya da “ideolojik olarak kaygı verici” olmasından dolayı alternatif pratikler oluşturmalarıyla ortaya çıkmıştır.⁷⁶ Burada, kolektif oluşumların ya da inisiyatiflerin, başlangıçta bir mekan oluşturma, tartışma, çağdaş sanatı tanıtmaya gibi “ihtiyaçtan” doğduklarını ve daha sonrasında küresel sanat ortamına eklemlenmeyle birlikte daha başka hedefler ortaya koyarak farklılaştıklarını söylemek gerekir.

2.3. Dışa Açılma: Yer Değiştirme/Küreselleşen Sanat Haritasında Yer Almak

1989’la birlikte dünyada değişen politik-ekonomik konjonktür sanatı da önemli ölçüde etkiledi. Soğuk Savaşın sona ermesi, Batı ve Doğu arasındaki bariyerlerin kalkması ve birçok çevre ekonomisinin küresel ekonomiye eklemlenmeye başlaması, kültürel/sanatsal faaliyetlerin şehir ekonomilerindeki yerinin artmasını sağladı. 90’lı yıllarla birlikte çevre ekonomilerinde sayısı artan bienaller ve uluslararası sergiler küresel ekonomik değişimin önemli bir parçasıydı.

19. yüzyılın sonundan itibaren farklı dönemlerde düzenlenen uluslararası sergiler gibi, 1990’larda düzenlenmeye başlayan biennallerin ve uluslararası sergilerin de, “kültürel ve ulusal kimliği desteklemek için sanatın bir belirleyici pratik olarak teşvik edilmesi, sanattaki ticari trafiğin gelişmesi ve sanatı ‘evrensel’ dilinde temsil edilen bir tür uluslararası ticaret biçiminde konumlayan modernist doktrinin yayılması”⁷⁷ gibi etmenler arasındaki ilişkilerin ortak bir tarihi olduğu söylenebilir. 1987’de birincisi düzenlenen İstanbul Bienali, yeni küresel ekonomik düzen içerisinde yer almak isteyen Türkiye açısından böyle bir işleve sahip olmuştur. Marcus Graf’ın sözleriyle:

“Bienal tümüyle, ulusal sanat sahnesinin tanıtımında ve 20. yüzyılın başlarında Mustafa Kemal Atatürk tarafından başlatılmış olan toplumun modernleştirilmesi sürecinde siyasi-kültürel bir araç olmayı hedeflemektedir. Bunun yanı sıra bienal, İstanbul’u modern bir metropol olarak sunuşuyla kentin pazarlanmasında da önemli bir rol oynamaktadır. Doğu ile Batı arasında bir köprü olarak kent,

⁷⁶ Pelin Tan, “Sanatçı Kolektifleri, İnisiyatifler ve Sanatçılar Yönetimindeki Mekanlar”, **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**, (İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007): 131.

⁷⁷ Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, “Mapping International Exhibitions”, **Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe**, ed. Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, (Cambridge: MIT Press, 2006): 51.

bienalin biçimsel ve kavramsal çekirdeğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla İstanbul, gerek uluslararası boyutlarda dikkati çekmek gerek geleneksel klişeleri yıkmak, gerekse modern ve pozitif bir imaj oluşturmak amacıyla daima bienalin merkezi olmuştur.”⁷⁸

Bununla birlikte, bütün bir sanatsal alan ve buradaki aktörler düşünüldüğü zaman, çevre ekonomilerde bienallerin işlevlerinin oldukça komplike olduğunu da söylemek gerekir. Örneğin, bu coğrafyalarda bienaller ve büyük sergiler, deneysel ya da yenilikçi çağdaş kültürel üretimleri destekleyemeyen ya da desteklemek istemeyen, varlık göstermeyen ya da zayıf kalan yerel sanat kurumlarına karşı temellenmiştir.⁷⁹ Başka bir açıdan, bu sergiler çevre coğrafyaların sanatsal üretimlerinin görünür olmasında da etkili olmuş, her coğrafyanın kendi sanat ortamındaki iç dinamiklerin de dönüşüme uğramasına neden olmuştur. Bir başka açıdan ise, bu sergiler sırasında yapılan çeşitli tartışmaların getirdiği açılımların yanı sıra, sanatçıların “kurumsal duvarları” aşmasında ve dönemin siyasal anlamda en yüklü meselelerinin dile getirilmesinde önemli bir platform sağlamıştır.⁸⁰

Batı’nın farklı coğrafyalara dönmesiyle de ilgili olan 1989 sonrası bienal ve uluslararası sergiler, küresel sanat paradigmalarında önemli bir değişimin habercisi olmuştur. Hans Belting’e göre, çağdaş sanat uzun bir süre boyunca en güncel sanatı ifade etmişken, bu süreç sonrasında “kronolojik, sembolik ve ideolojik” anlamda çağdaş sanatın tanımı değişmiştir.⁸¹ Çağdaş sanat artık “modern” değildir. Bu anlamda, küresel olarak sanatın üzerine kurulu olduğu paradigmlar değişikliğe uğramıştır. Bu değişikliklerden belki de en önemlisi, kültür ve kimlikle ilişkili mefhumların 1989 sonrası sanatı belirleyen en önemli paradigma haline gelmesidir.

Stallabrass, bienallerin iki fayda sağladığını ileri sürer.⁸² Birincisi kamu açısından sanatın sıradan kültür ve eğlenceyi aşması böylece evrensel olana (şehir imgesi) işaret etmesidir.

⁷⁸ Marcus Graf, “Uluslararası İstanbul Bienali 1987-2007”, **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**, (İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007):65.

⁷⁹ Elena Filipovic, “The Global White Cube”, **Manifesta Decade: Debate on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe**, ed. Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, (Cambridge: MIT Press, 2006) :66.

⁸⁰ **age**, 66.

⁸¹ Hans Belting, “Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate”, <http://globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf>, 2. [10.04.2011]

⁸² Julian Stallabrass, **Art Incorporated: The Story of Contemporary Art**, (Oxford: Oxford University Press, 2004)

İkinci olarak, küreselleşmenin erdemlerini hem cisimleştirmekte hem de bu erdemlerin propagandasını yapmaktadır. Böylece uluslararası bir seyirci kitlesine yönelik uluslararası konulara değinmekte ve neoliberal değerlerle çokkültürlülük söylemlerini desteklemektedir. Bu açıdan, 1989 yılındaki bir yazısında, çağdaş sanatla ilgili olarak Beral Madra'nın söyledikleri oldukça anlamlıdır:

*“Türkiye’deki güncel sanatın uluslararası düzeyde boy göstermesi için, öncelikle ülkede dingin bir sağlamlığa erişmiş, yurt düzeyinde yaygın bir sanat ortamı yaratmak, daha sonra da şimdilerle Doğu-Batı karşılaştırması, Doğu kaynaklarının araştırılması ve çözümlenmesiyle ilgilenen Batı ülkeleri sanatçıları, sanat eleştirmenleri ve kuramcılarının beklentilerine yanıt verip, kendimizi bu konuda tanıtmamız gerekiyor.”*⁸³

Türkiye’de neoliberal küreselleşmenin çağdaş sanat açısından iki üçlü bir etkiye sahip olduğu öne sürülebilir: Bir yandan, özellikle İstanbul Bienali’yle birlikte küresel anlamda ekonomik ve kültürel alanlara eklenmenin bir sonucu olarak küresel sanat sisteminin içinde yer almak mümkün olmuştur. Küresel sanat ortamında dolaşıma giren üretimlerin yanı sıra bienal, hem küresel ekonomik sisteme giren kentin hem de burada yapılan üretimlerin görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Bu, kent ve sanatla ilişkili olarak pek çok meseleyi de beraberinde getirmiştir. Diğer yandan, “dışarının” daha açık ve ulaşılabilir hale gelmesi ve etkileşimin eşzamanlı olması, daha önceki dönemlerde sanat ortamında etkisi büyük ölçüde hissedilen “kapalılığın” aşılması, Türkiye’de çağdaş sanatın parametrelerinin oluşmasında, çağdaş sanatın yerleşik sanat ortamından farklı bir alan açarak “yerleşmesi”nde etkili olmuştur.

Neoliberal dışa açılmayla ekonomik alanın yanı sıra kültürel alanda dünyayla kurulan bağlantılarla birlikte, “uluslararası trendleri ithal etmekle sınırlı olmayan, aynı zamanda sanatsal ve mimari üretimlerin bir ihracatçısı ve küresel alanda tanınmış bir katılımcı haline gelen kendine daha güvenli bir Türkiye”⁸⁴ 1990’lı yılları belirleyen en önemli gelişmelerden birisi olmuştur. Buna paralel olarak, İstanbul Bienali ve uluslararası sergiler yoluyla Türkiye’de üretilen sanat, küresel sanat ortamıyla ilişkilerin gelişmesinin

⁸³ Madra, “Güncel Sanat Üstüne Gözlem ve Yorumlar”, **age**.

⁸⁴ Bozdoğan, **age**, 466 (“A more confident Turkey is no longer limited to importing international trends, but has started in the direction of becoming an exporter of artistic and architectural production and a recognised participant on the global scene.”)

ve İstanbul'un bir "dünya şehri" haline gelmesinin önemli bir parçasını oluşturur. Sanatın küresel ekonomiye eklemelenmekte oynadığı rolün önemi Beral Madra'nın şu sözlerinde açıkça görülebilir:

*"Uluslararası sanat olgusu içinde yerimizi almamız. Kuşkusuz, Türk ekonomisinin dışa açılması, uluslararası pazarda etkinliğini göstermesiyle ilişkilidir. Son yıllarda ekonomik alanda atılan adımlar, siyasal ilişkilerdeki yoğun gelişmeler, çok yakın bir gelecekte sanatı bu görüngünün içinde çok önemli bir tanıtım ve saygınlık ögesi olarak yerine oturtacaktır."*⁸⁵

Türkiye'de artık "muasır medeniyetler seviyesine erişme", "saygınlık" kazanma neoliberalizm öncesi ithal ikameci sistemde olduğu gibi endüstriyel gelişmeyle değil, kültürel gelişmişlikle özdeş tutulmaktadır. Kültürel alan ve bunun dışarıya temsilinin önemli bir ayağını oluşturan sanat, artık ülkenin küresel ekonominin bir parçası olduğunu "göstermek" açısından daha fazla güce sahiptir. 1990'lı yıllarda bienallerin önemi küresel ekonomik/kültürel ortama eklemelenme – dünya şehri olma arasındaki ilişkide belirgin hale gelmiştir. Bu açıdan, ilk bienalin "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" olarak ayrı bir bölümü olması şaşırtıcı değildir. Öte yandan, ilk bienalde "uluslararası" ve "ulusal" olarak iki ayrı kategorinin bulunması "çağdaşlık", dolayısıyla da Türkiye'nin temsilinin "gösteri" tarafını oluşturacak olan "çağdaş sanat"ın karakteri üzerine bir kavram karmaşasının, bir "vizyon bunalımının"⁸⁶ olduğunu da göstermektedir. Türkiye'nin dışa açılacak olan "yüzü", başlangıçta "çağdaşlık" ile ulusal ve uluslararası kategorileri arasında bir kavram karmaşası yaşamıştır. Bu durum 3. ve 4. Bienallerle birlikte değişime uğramıştır. Daha önceki iki bienale Türkiye'den katılan sanatçı sayısının önemli derecede düşmesi, sanatçıların daha çok yurtdışından seçilmesinin yanı sıra bienalin kapsamı altındaki "ulusal" ve "uluslararası" gibi iki farklı bölümün ortadan kaldırılarak tek bir kavramsal çerçevede toplanan işlerin sergilenmesiyle birlikte, hem bienal seçimini "uluslararası" olandan yana yapmış, hem de Türkiye'de sanat ortamında önemli bir kopuş gerçekleştirmiştir. Bir tarafta "bienal sanatçıları" diğer tarafta "bienal dışı sanatçılar"⁸⁷, bir tarafta çağdaş sanat ortamı diğer tarafta geleneksel/konvansiyonel sanat ortamı. Bu

⁸⁵ Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları 1987-2003**, (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2003), 15.

⁸⁶ Aykut Köksal, **age**.

⁸⁷ Emre Zeytinoğlu, Çalıkoglu, 2008,146.

açından, İstanbul Bienali, Türkiye’de farklı bir çağdaş sanatın mevcut sanat ortamından ayrışarak kendine farklı bir alan açmasında ve kendini var olan sanat ortamından koparmasında kilit noktadadır:

“Sanatçı ve akademisyen Ferhat Özgür’ün, bugün sekiz yaşına basan art-ist dergisi yorumları arasında İstanbul Bienali ve Türkiye güncel sanat ortamı arasındaki simbiyotik var oluş ilişkisine değindiği gibi, Türkiye’deki sanat ortamına 1984’te kazandırdığı BM Çağdaş Sanat Galerisi ile dahil olan sanat eleştirmeni ve küratör Beral Madra ise, daha sonra ‘İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları’ adlı toplu çalışmasında yer verdiği 1989 tarihli bir yazısında, Bienal için, ‘...olumlu/olumsuz, başarılı/başarısız, yararlı/yararsız ne olursa olsun, çağdaş sanat ortamının yollarını ve bu yollarda yürüyenleri belirliyor’ ifadesini kullanmıştır.”⁸⁸

Gerçekten de bienalin açtığı “yol”dan küresel sanat ortamına eklemlenen çağdaş sanat arasındaki “simbiyotik ilişki”, Türkiye’deki çağdaş sanat alanının oluşmasında önemli bir rol oynamış ve uzun bir süre boyunca çağdaş sanatın “parametrelerinin” görülüp deneyimlendiği yer olmuştur. Bu açıdan, Süreyya Evren, bienalin “pedagojik” işleviyle ilgili olarak şunları öne sürmektedir:

“İstanbul Bienali 90’ların ortasında, özellikle René Block’la, pedagojik bir işleve de sahipti desek abartmış mı oluruz? Sanat eğitiminin çağdaş sanata kapalı olduğu, izlerkitlenin zayıf olduğu ve müzenin ve diğer altyapıların da olmadığı bir ortamda... (...) Şimdi, malum eksikliklerin hakim olduğu 90’ların ortalarında bienalin pedagojik işlevi, neredeyse Post-Sovyet ülkelerdekine benzeyen bir sonradan tanıştırma atmosferi, bir ‘tarihten hızlı akma’ arzusu, periferik ama dönüştürmeye kudretli düşünüm duygusu, hakimdi.”⁸⁹

İstanbul Bienali bu yönüyle, Türkiye’de sanat ortamında yeni tartışmaların açılmasında da önemli rol oynamıştır. Küratörlük olgusunun tartışıldığı, sergi düzenlemelerinin, kavramsallaştırmaların, sunumların takip edildiği, diğer yandan sanat üreticisi ve

⁸⁸ Evrim Altuğ, “Medya ve Mesajları: Türkiye’deki Güncel Sanat Eleştirisine Dair Notlar”, **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**, (İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007): 84.

⁸⁹ Süreyya Evren, “9B Üzerine”, Erden Kosova-Süreyya Evren söyleşisi, **art-ist**, sayı 4, (Aralık 2005): 6.

izleyicilerinin küresel ölçekte “günümüz” sanatını görebildikleri önemli bir etkinlik olması ve “dünyayı takip etmenin” kolaylaşması anlamında bienalin “pedagojik” bir işlevi olmuştur. Diğer yandan bu açıklığın görünür olduğu bir yer olarak Türkiyeli sanatçıların da küresel sanat ortamına dahil olmasının, dünyada sanat alanında olanları daha yakından izlemelerinin yolunu da açmıştır:

“Tabii ki önceki yıllara göre dünyayı takip etmekte o kadar zorlanmıyorduk. Bienaller başlamıştı, sanat ortamında farklılıklar boy göstermeye başlamıştı, çok değerli kadın sanatçılar görünür olmaya başlamışlardı ve bienallerle başlayan süreç bizi uluslararası sanat ortamına taşıyacak ve temsil edecek bir grup sanatçıyı aktif kılmıştı.”⁹⁰

Sanatçılar açısından bu görünürlüğün beraberinde getirdiği önemli bir etki ise, yerel sanat ortamının kapalılığının aşılıp, yurtdışıyla kurulan çeşitli bağlantılarla “dolaşımda olan, devamlı oradan oraya giderek sanatını gösteren sanatçı olgusu”nun⁹¹ devreye girmesi olmuştur. Artık Türkiye’de üretim yapan sanatçılar da küresel sanat ortamıyla bağlantılar kurarak görünür olabiliyorlar, sadece ulusal sınırlar içinde kapalı kalmıyorlardı. Bu yolla seyahatlerin başlamasıyla birlikte sanatçı “bağımsız olarak”, yerel sanat piyasasına ve ortamına, yerel sanat ortamının beklentilerine bağlı kalmak zorunluluğu olmadan üretimlerini sergileyebiliyor ve daha farklı ilişki ağlarının içine girebiliyordu. Bu kapalılığın kırılmasının beraberinde gelen bir “özgüven” artışından da bahsedilebilir. İnci Eviner’in sözleriyle böylesi bir kapalılığın kırılmasına işaret etmektedir:

“Avrupa’ya, Amerika’ya seyahatler başladıktan sonra özgüvenimiz arttı. O Batı sanatının ağırlığından kurtulduk. Gerçekten bağımsız sanatçılar olarak var olabileceğimize inanmaya başladık. Sanat Ortamı en azından fikir olarak local piyasaya bağlı olmak zorunda değildi. Kendi meselemizle bütün bu politik meseleler çok özgün bir yolda buluşmaya başladı. Yani Akademi iktidarının dağılmasıyla beraber aynı zamanda pek çok eğilim ortadaydı.”⁹²

Burada da görülebileceği gibi, bienal sanatçılar için akademiye ve var olan sanat piyasasına alternatif bir alan açmıştır. Mevcut sanat ortamı karşısında yeni bir alan olarak çağdaş sanat bir yandan farklı tartışma ve düşünme biçimlerine izin veriyor, bir yandan

⁹⁰ İnci Eviner, Çalıkoğlu, 2008,126

⁹¹ Gülsün Karamustafa, Çalıkoğlu, **age** , 54.

⁹² İnci Eviner, Çalıkoğlu, **age**, 126.

da süregelen ortamın içinde var olma “zorunluluğuna” karşı bir alan oluşturuyordu. Hem farklı seslerin çıkması, farklı referansların alınması bakımından hem de farklı ifade olanaklarının yer bulabileceği bir alan olması bakımından Türkiye’deki sanat ortamında “gelenekle” bir ilişki kurmak zorunda da olmadan söz söyleyebilme imkanı sağlıyordu.

Benzer şekilde, Batı sanatının ağırlığından kurtulmak bakımından da sanatçıya “özgüven” oluşturuyordu. Bu açıdan, Orhan Koçak’ın deyimiyle “gecikme ve onun sonucu olan ‘ara kapatma’ telaşı”nın “modern Türk sanatının her yönü üzerinde belirleyici” olma durumu, Türkiyeli sanatçıların “etkilendiği ama etkileyemediği bir dünya (‘Batı kültürü’) karşısında”ki⁹³ konumları, küresel sanat ortamıyla kurulan ilişkiler ve dışarıda görünürlük kazanmanın sonucunda önemli ölçüde değişime uğramıştır. Ekonomik dışa açılmanın bir getirisi olarak, küresel ortamla kurulan ilişkiler yoluyla artık “ara kapatma telaşı” da geçerliliğini yitirecektir. Böylelikle sanatın merkezinde olamamış, Batı kaynaklı sanat tarihiyle yetişmiş bir çevre coğrafyada yer alan Türkiyeli sanatçı, Batı’da görünür olmaya başlayınca bu tarihin ağırlığından kurtulmuş olacaktır. Bu durum aynı zamanda, Türkiye modern sanat tarihi düşünüldüğü zaman da önemli bir kırılmaya neden olmuştur. Sürekli olarak “ara kapatmak”, “ilerlemek”, “modernleşmek” zorunda olmayan, hem kendi iç eleştirisini yapan hem de Batı’ya dair eleştiri üreten, çeşitli varsayımların sorgulandığı ve sanatçıların kendi pozisyonlarını farklı yollardan seçebilme olanaklarının çoğaldığı bir sanat yapma biçimi ortaya çıkmıştır.

İstanbul Bienali bir başka açıdan da daha önceki dönemde sanatçılar tarafından düzenlenen sergilerin oynadığı görsel kültürdeki güncel eğilimleri sergileme rolünü üstlenmiş, böylelikle yerel sanat ortamıyla uluslararası sanat eğilimleri arasında bağlantı oluşturmuştur.⁹⁴ Bienal, Türkiye’deki çağdaş sanat eğilimlerini küresel sanat ortamıyla birleştirdiği gibi yerel sanat ortamında bir ayrışmaya da neden olmuştur. Emre Zeytinoğlu’na göre, “yeni sanat trendleriyle, kendi geleneksel disiplinlerine bağlı kalarak çalışan” sanatçılar arasındaki bu ayrım, 90’lı yıllarda sanat ortamını ikiye bölmüştür ve her iki grubu da “kendilerinin dışında meşrulaştıran şeyler” olmuştur.⁹⁵ “Yeni trend

⁹³ Orhan Koçak, “Modern Sanatın Elli Yılı”, **Modern ve Ötesi 1950-2000**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007) : 34

⁹⁴ Erden Kosova, “Turkey”, **In The Gorges of The Balkans: A Report**, 2003. <http://www.vladimir-nikolic.com/foto/crossword%20puzzle%20in%20the%20exhibition%20catalogue.pdf> (05.03.2011)

⁹⁵ Emre Zeytinoğlu, Çalikoğlu, 2008, 146-148.

sanatçıları”nı meşrulaştıran “yeni siyasetin iktidar biçimi ve kurumları ve bunun çevresindeki organizasyonlar” iken, geleneksel anlamda çalışan sanatçıları meşrulaştıran da yerleşik sanat piyasası olmuştur. Bir başka açıdan, modern ve çağdaş sanat arasındaki ayrımının da bienalin yarattığı bu geleneksellik-yenilik ayrımı olduğu söylenebilir.

İstanbul Bienali’nin diğer çevre coğrafyalarda düzenlenen bienallerden farkı, özellikle Vasıf Kortun’un düzenlediği 3. bienalden itibaren, “postmodern” bir dilin hakim olmasıdır. Sibel Yardımcı’ya göre bu, bienalin “yerel sanatın tarihine bir ölçüde sırt çevirmesi” anlamına gelir ve bienalin “kendini Batı’ya göre konumlandıran, bir anlamda tarihsiz bir sanatı” sergilediğinin işaretidir.⁹⁶ Bu noktada, “tarihsiz bir sanatı” sergilemenin ötesinde, hangi sanatçıların temsil edildiği ya da hangi sanatçılar yoluyla İstanbul’daki/Türkiye’deki çağdaş sanatın temsil edildiği meselesini de gündeme getirir. Sanat ortamı içindeki ayrışmanın postmodern paradigma üzerinden de okunabilmesi, geleneksel sanatın temsil ettiği “modern”lik ve çağdaş sanatın temsil ettiği “postmodernlik” üzerinden de anlaşılabilir. Burada, paradoksal bir durumun da söz konusu olduğunu belirtmek gerekir. Bienal, yerel sanat tarihine sırt çevirdiği ölçüde “postmodern” ise, “postmodern” olduğu ölçüde de küresel trendleri yakalamış, yani “modern” olacaktır. Thomas McEvilley’e göre, Kortun’un 1989 yılında düzenlenen *Magiciens de la Terre* sergisinin etkisi altında düzenlediği 1992 bienalinin katalog yazısında İstanbul’u “bir merkez değil bir yok yer” olarak konumlandırmasına rağmen, bienalin İsrail dışında kuzeye, Avrupa’ya yönelmiş olması Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne girme isteğinin de bir göstergesidir.⁹⁷ Evilley, mekan olarak Feshane’nin kullanılmasını da Kemal Atatürk’ün Batılılaşma projesinin bir parçası olarak 1925’te yasakladığı fesin üretildiği mekanın, Batılılaştırılmaya yönelik kullanıma dönüştürüldüğünü öne sürer.

İstanbul Bienali, Türkiye’nin küresel sanat haritasında konumlanması açısından kilit bir noktada duruyorsa, René Block’un küratörlüğünü yaptığı 1995 bienalinin de düzenlenişi ve açtığı tartışmaların çağdaş sanatın konumlanması açısından önemli bir yeri olduğunu söylemek gerekir. Öncelikle, bienal ilk defa Avrupalı bir küratöre açılmış ve daha

⁹⁶ Yardımcı, *age*,26.

⁹⁷ Thomas McEvilley, “Arrivederci Venice: The Third World Biennials”, *Artforum International*, Vol. 32, No. 3, (November 1993): 115.

sonrasında bu bienalin formatı haline gelmiştir. İkinci olarak, yurtdışından bir küratörün bienali düzenlemesi ve sanatçı seçimlerini buna göre yapması, küratörlük ve temsil tartışmalarını gündeme getirmiştir. Üçüncü olarak, ve belki de en önemlisi, 1995 bienali, Türkiye’de çağdaş sanatın yerel sanat ortamının yanı sıra küresel sanat ortamında da konumlanmasında önemli bir yere sahiptir.

4. İstanbul Bienali’nin teması olan “Orient/ation: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü” ilk başta oryantalizm tartışmasını canlandırıyor gibi görünmektedir.⁹⁸ Rene Block, bienal katalogunda “oryantasyon” konusuyla ilgili şunları söylemektedir:

“Orient/ation’ elbette tema değil, leitmotiv anlamında söylenmiştir. ‘Oryantasyon’ sözcüğünde benim ilgimi çeken sözcüğün coğrafi bağlamıdır. ‘Oriente olmak – yönelmek’ sözünün pek çok Avrupa dilinde ‘Orient’ kökünden türemiş olması bir rastlantı değildir. (...) Böylelikle ben Batılı olduğunu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının ‘Orient-Doğu’dan gelmiş olduğuna dikkati çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hala ‘oriente olduğumuz’, bizi yönlendiren üst düzey kültürler. Dolayısıyla ‘Orient/ation’ dinamik bir kavram olarak ele alınmıştır.”⁹⁹

Leitmotif olarak seçilen “oryantasyon” kavramı, bir taraftan oryantalizm temasına gönderme yapar gibi görünmekte, fakat diğer taraftan Block’un da ifade ettiği şekilde “Batılı olduğu” sanılan “kültürün kökeninin ne kadarının Orient-Doğu’dan gelmiş olduğuna dikkat çekmek” anlamında kullanılmaktadır. Bu kullanım, küresel sanat dünyasının “oryantasyon”u/konumlanmasına da işaret ediyor gibi görünmektedir. “Paradoksal bir dünyada sanatın konumu”, Danto’nun da belirttiği gibi işlevini yitirmiş bir pusula¹⁰⁰ metaforuyla gösterilir. Buna göre, pusula metaforu, artık sınırların ve bu sınırlar arasında sanatın “oryantasyon”unun da belirsizleştiği, “bu sınırları aşmada inanılmaz gündelik ve bürokratik sorunlar”ın yok sayıldığı uluslar-üstü “ütöpik” bir algı sunar. Küresel anlamda sanatı böyle bir konuma yerleştirir. Böylece, bir “üçüncü dünya

⁹⁸ Ali Akay, “Avrupa ve Türk Plastik Sanatları Karşılaştırması”, **Sanatın Durumları**, (İstanbul Bağlam Yayınları, 2005): 47.

⁹⁹ René Block, Osman Constantinos-René Block konuşması, 4. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu, (İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1995): 20.

¹⁰⁰ Arthur C. Danto, “Sanat ve Uluslar Söylemi: Bienal Sergileri Üzerine Düşünceler”, 4. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu, (İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1995): 57.

ülkesi” şehri olan İstanbul, bu “ütopik” küresel sanat haritasında bir merkez olarak yerini almış olur.

Batılı sanatçıların yoğun olduğu bir önceki bienalin (1992) aksine, Block, seçimini daha ziyade Ortadoğu ve Balkan coğrafyalarından yana yapmıştır. Doğu kökenli olan, fakat üretimlerini Batı’da yapan “göçmen”, “sürgünde” olan kadın sanatçıların yanı sıra¹⁰¹ politik anlamda karmaşanın yoğun olduğu coğrafyaları da bienalin içine katması (İran, Irak Suriye, Lübnanlı sanatçılar, Bosna-Hersek, Bulgaristan, Hırvatistan, Makedonya), küresel anlamda çağdaş sanatın coğrafi, kültürel yönelimlerini yansıtmaktadır. 1990’lı yıllarda bu coğrafyalarda sanatın toplumsal-politik olana kayması, bir açıdan, her birinin kendi coğrafyası içerisindeki sosyo-politik bağlamla ilişkilendirirken, başka bir açıdan da çağdaş sanatın bu dönemdeki karakterine ilişkin ipuçlarını da barındırır. Bu anlamda, kültür, kimlik sorunları, küresel ekonomi karşısında yerel ölçekte yaşanan çelişkiler ve sıkıntılar, belirli bir coğrafyadaki sosyo-politik çatışmaların yanı sıra göç gibi coğrafi/mekansal olanla ilişkilenen çeşitli temaların ön plana çıktığı görülmektedir. Belting’in belirttiği biçimiyle artık (sanat alanında) küresel olan çağdaş sanat olduğu ölçüde, herhangi bir coğrafyadaki çağdaş sanat da küresel olacaktır.

Bu açıdan, Türkiye’deki sanat ortamı içinde çağdaş sanatın “konumlanması”nda, 3. ve 4. bienaller iki ayrı kavşak noktasını oluşturmuştur. Bu noktada, Bourdieu’nün kültürel üretim alanında “pozisyon alma (position taking)” kavramını anmak yerinde olacaktır. Bourdieu’ya göre, entelektüel ve sanatsal alanlarda “pozisyon alma”, kültürel meşruiyetin ve bununla birlikte gelen meşru sembolik şiddet gücünü ele geçirmenin tehlikede olduğu bir oyun içerisindeki yarı-bilinçli stratejilerdir.¹⁰² Sanatsal alanda belli bir tavrın “pozisyon” olarak ortaya çıkması, varlığının mevcut ortam içinde sorunlar ortaya koymasıyla ve öne sürdüğü tezlerin bir mücadele ögesi haline gelmesiyle ilişkilidir. Stratejik pozisyon alma, alan içinde mücadele ederek kendi konumunu ortaya koymayla ilişkilidir. Türkiye’de sanat alanının küresel sanat ortamıyla ilişkililmesi açısından ortaya koyulan sorunsallar ve bunların ne şekilde ortaya konduğu ve o alandaki belirli pozisyonların hangilerinin güç kazandığı önemlidir. Bu şekilde bakıldığında, Vasıf

¹⁰¹ Solmaz Bunulday, “1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde ‘Toplu Sergiler’ ve ‘Kavramsallaştırma’”, (Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), 107.

¹⁰² Pierre Bourdieu, **The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature**, (Cambridge: Polity Press, 1993), 137.

Kortun'un, düzenlediği bienalde, tek tek sanatçılara yönelmesi açısından ulus-aşırı bir yapıyı benimsemesi ve tematik anlamda postmodernist bir söylemi tercih etmesi, Türkiye'de çağdaş sanatın sonraki yıllarda oluşan karakteri üzerinde belirleyici olacaktır (örneğin “geleneksel” görülen sanatçıların/çalışmaların İstanbul Bienali'nde yer almaması, belirli bir sanatsal pratiğinin “çağdaş” olarak temsil edilmesi vb.). René Block ise, daha çok batı dışından ya da batıda yaşayan fakat kökenleri periferi coğrafyalarından olan sanatçıları seçmekle bienalin küresel sanat ortamı içinde “oryantasyon”unu belirleyecektir. Burada, “kültürler arası diyalog”, “Doğu-Batı”, “ütopya”¹⁰³ gibi mefhumları gündeme getirerek küresel sanat ortamı içindeki karakterini de ön plana çıkarmış olur. Eğer Kortun'un düzenlediği bienal, Türkiye'de sanat ortamında bir kopuş ya da kırılma yaratmışsa, Block da çağdaş sanatın “yönelimini” belirlemekte etkili olmuştur.¹⁰⁴ Bu açıdan Kortun ve Block, hem tema ve kavram hem de sanatçı seçimleriyle Türkiye'de çağdaş sanatın üzerine kurulduğu parametrelerin oluşmasında önemli rol oynamışlardır.

1995 bienali ve sonrasında yurtdışından gelen küratörlerin tanıştıkları kimi sanatçıları çeşitli sergilere davet etmesiyle birlikte, Türkiyeli sanatçılar “Batılı sanat alanında ‘isim yapmaya’ ve birçok büyük sergiye çağrılmaya başladılar.”¹⁰⁵ Böylece, bu tarihten önce de yurtdışında “ulusal” ölçekli sergilerde yer alan Türkiyeli sanatçılar, “uluslararası” ölçekteki sergilerde de daha yoğun bir şekilde görünür olmaya başladılar.

Sanatçının kendisinin yanı sıra çalışmalarının “yer değiştirme”si 90'lı yıllarda Türkiye'de çağdaş sanat açısından önemli açılımlar sağladı. Bu anlamda öncelikle, herhangi bir çalışmanın “yer değiştirme”sine, yani “yer değiştirme” kavramının fiziki karşılığına bakmak gerekir. İnci Eviner, “Coğrafya” isimli çalışmasının bir coğrafyadan diğerine taşınmasıyla ilişkili olarak şunları söyler:

¹⁰³ 4. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu, (İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1995)

¹⁰⁴ Emre Zeytinoğlu, bir söyleşide bu kopuşla ilgili şöyle der: “3. Bienal ve sonraki bienallerin sanatçıları ile 80'li yılların sonunda ortaya çıkan sanatçı grubu (Beral Madra'nın geniş yer verdiği genç sanatçılar grubu) arasında bir kopma oldu. Beral Madra'nın genç sanatçı grubu daha sonraki bienallere bir iki istisna dışında ya çok fazla rağbet göstermedi ya da zaten küratörler tarafından ilginç bulunmadı. Çünkü dediğim gibi, onlar kendi disiplinlerinde resim, heykel ya da başka şey; onlarla uğraşıyorlardı.” (Çalıkoğlu, 2008,145).

¹⁰⁵ Akay, 1999, 47.

“Ama 90’lar için, özellikle 90’ların başında, bu yer değiştirmeler çok kolay yapılan şeyler değildi. Özellikle bu anlamda büyük nesnelerin, göstermiş olduğun ‘Coğrafya’ dizisinin falan yer değiştirmesi bayağı ciddi bir şeydir.”¹⁰⁶

Fiziksel anlamda sanatçının kendisi ya da çalışmasının yurtdışına çıkmasının zor olduğu, ama sanat eğitiminin temelinin batı kaynaklı olduğu ve bu nedenle de batıda görünür olamamanın getirdiği kapalılık duygusunun sürekli olarak hissedildiği Türkiye gibi bir coğrafyada çalışan bir sanatçı açısından, işlerinin yer değiştirmesi Eviner’in de deyişiyle “bayağı ciddi bir şeydir.” Bu yer değiştirmeye bir bakıma sanat eğitimi almak için yurtdışına çıkma gerekliliği de biraz olsun kırılmış oluyordu. Bir başka açıdan, “yer değiştirme”, sınırlar arasındaki geçişliliklerin kolaylaşmasıyla sadece fiziksel anlamda değil, kavramsal açıdan da ele alınmalıdır.

Öncelikle, fiziksel anlamda geçişliliğin eskisine kıyasla daha kolay, hatta arzu edilir hale gelmesi, küresel sanat ortamında “dolaşımda olan” sanatçı profilini ortaya çıkarmıştır. Küresel sergilerde (bienaller, büyük sergiler) yer alan sanatçı çalışmalarıyla beraber, coğrafyalar arasında “dolaşımda”dır. İçinde yaşadığı ulusal sınırlar içerisinde kapalı kalmayan, dolaşımda olan bir sanatçının elbette coğrafyayla, mekanla ilgili problemleri ortaya çıkacak, çalışmasını sadece tematik olarak değil, bağlamsal anlamıyla da o coğrafyanın, mekanın tarihi, deneyimi, gündelik pratikleri açısından düşünecektir. Kültürün ve coğrafyanın “yerellik” kavramının öne çıkmasıyla önem kazandığı küresel sanat ortamında sanatçı bu bağlamlardan ayrı düşünemeyecek, sonrasında ise bu durum coğrafi spesifik/yerel olanın, mekanın öne çıktığı-performatif/uçucu işlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayacaktı.

Ayşe Erkmen’in çalışmaları sürekliliği açısından, bu tür bir “yer değiştirme” bağlamında en iyi örneklerden birisini oluşturur. 1980’li yıllardan itibaren geleneksel anlamda heykel tanımını dışında kalan ve mekana yayılan yerleştirmeler yapan Erkmen, 90’lı yıllardan itibaren yere özgü (site-specific) vurgunun öne çıktığı, dahası çalıştığı yerlerin kültürel ve tarihsel özelliklerinin de işin içine girmeye başladığı çalışmalar yapmıştır. Bu noktada, mekanla kurulan ilişki, zamansallık/geçicilik mefhumlarına da uzanır. Geçiciliğe yapılan vurgu önemli derecede, çalışmalarının kamusal alana taşmasına dayanır. Erkmen’in 1997 tarihinde gerçekleştirdiği *Sculptures on the Air* (Resim 9) adlı çalışması, “yer

¹⁰⁶ İnci Eviner, Çalıkoğlu, 2008, 134.

değiştirme”, yere özgünlük anlamında olduğu kadar geçicilik kavramlarının performatif/uçucu olana işaret etmesi anlamında önemli bir örnektir.

Bu proje, Münster Katedrali’nin karşısında yer alan müzenin deposunda saklanan 15.-17. yüzyıla ait, savaştan zarar görmüş heykellerden on üç tanesinin bir helikoptere bağlanarak depodan müze binasının çatısına taşınmasından ve her bir heykelin birbiriyle yer değiştirmesinden oluşuyordu. Sanatçı burada Federico Fellini’nin *La Dolce Vita* filminin açılış sahnesinden etkilenmiştir. Proje önerisinde bu çalışmayla ilgili olarak şunları yazmıştır:

“Bu çalışma heykelle ilgili. Aynı zamanda sergilemeyle ilgili. Havada (yayında) olmak, var olmak, yürürlükte olmak, bilgi vermeyle ve bilgilendirilmeyle ilgili. Görmekle ve görünmekle ilgili. Aktarmalar ve yer değiştirmeyeyle ilgili.”¹⁰⁷

Bu açıklamada da görülebileceği gibi, bu çalışma farklı açılardan okunabilir. Öncelikle, sanatçının kişisel üretim tarihinden bakıldığı zaman, doğrudan heykellerin kullanımı, bir disiplin olarak heykeli sergi mekanı içerisinde sorunsallaştırdığı daha önceki çalışmalarından¹⁰⁸ farklı olarak, heykelin yere özgü tarihsel-kültürel bağlamına işaret eder. Geçmişte binanın cephesini süslemiş olan, dolayısıyla kamusal alana dahil olan, fakat artık depoya kaldırılmış bu heykellerin “eski işlevine uygun” olarak “depodan çıkarılıp yeniden kamuoyuna sunulması gerçeğine”¹⁰⁹ vurgu yapar. Bir yandan bu heykelleri bir helikopter aracılığıyla havada dolaştırarak “özgürleştiriyor”, diğer yandan ise kapalı oldukları yerden ardı ardına çıkararak “yer değiştiriyordu.” Tarihsel işlevini bir süreliğine geri kazanan bu heykeller, bulundukları yerde geçici olarak çeşitli çağrışımlar yaratıyordu – müze, tarih, heykelin işlevi, savaş. Diğer yandan bu heykeller belli bir süre içerisinde hareket halindedirler. Bu devingenlik de zamansallığa, geçiciliğe işaret ediyordu. Erkmen’in bu işinde olduğu gibi pek işinde Meschede’nin deyişiyle, “bir şeyler harekete geçirilir, bağlam kaydırılır, deneyimlemeye uygun olur ve yeniden kaybolur.”¹¹⁰ Havada dolaşan bu heykeller bu bağlam kaymasının ve kaybolmanın en iyi örnekleridir.

¹⁰⁷ Ayşe Erkmen, <http://www.ayseerkmen.com/>, [05.10.2011]. (“This work is about sculpture. It is also about exhibiting. It is about being on air, existing, being valid, informing and being informed. It is about seeing and being seen. It is about transfer and shifts.”)

¹⁰⁸ Erden Kosova, 2003, 59.

¹⁰⁹ Friedrich Meschede, *Ayşe Erkmen: Uçucu/Şimdi*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 14.

¹¹⁰ *age*, 16.

Türkiyeli sanatçıların küresel sanat ortamına dahil olmalarıyla birlikte, bir dizi temsil sorunu da ortaya çıkıyordu. Bienalin ilk yıllarında gündemde olan mesele “hangi Türk sanatçılarının Türkiye’yi temsil etmeye layık oldukları sorusu”¹¹¹ iken, küratör seçiminin değişime uğramasıyla birlikte yabancı küratörlerin Türkiye’yi ne kadar temsil edebildiği sorusu gündeme gelmiş, Türkiyeli sanatçıların yurtdışında düzenlenen “ulusal” ya da “uluslararası” sergilere katılmasıyla birlikte ise, sanatçıların nasıl temsil edildikleri ya da neyi temsil ettikleri sorunsalı ortaya çıkmıştır. Bu temsil sorunun değişimine dayanarak, Türkiye’deki çağdaş sanatın başlangıç aşamasında tanınma, kabul görme, varlık gösterme endişesi olduğu, küresel sanat ortamına eklenirken bu endişenin ortadan kalkarak temsilin kendisinin sorgulanmaya başladığı söylenebilir. Elbette burada, temsil sorunu Türkiyeli sanatçıların ve çalışmalarının oryantalize edilme riskiyle ilişkilendirilir. Bu riskin yanı sıra, “egzotikleştirme” de problemli bir alan oluşturur. Her ne kadar sanatçılar “egzotikleştirmeye fırsat vermeyecek çalışmalar” sunmaya çalışsalar da “katalog metinlerinin satır aralarında yoksunlukların ya da imkansızlıkların egzotikleştirilmesi neticesinde, ortada sanki mucizevi bir durum varmış gibi gösterilmesi”¹¹² başka bir tür egzotikleştirmeye ilişkilidir.

Bu sorunu ele alan sanatçılardan birisi Gülsün Karamustafa olmuştur. Karamustafa, 1996 tarihinde Graz’da düzenlenen Inclusion/Exclusion sergisine *Presentation of an Early Representation/Erken Bir Temsiliyetin Sunumu* isimli çalışmayla (Resim 10) katılmıştır. Burada, Metin And’ın “16. Yüzyıl İstanbul, Kent, Saray, Günlük Yaşam” isimli kitabında bulunan Alman bir ressamın yapmış olduğu resmi kullanmıştır. Bu resimde, Osmanlı döneminden bir köle satışı sahnelenmektedir. Bu sahnede, üç “beyaz” kadının bu köle “ticareti” sırasında uğradığı fiziksel ve görsel istismar görülür. Fakat bu sahnenin asıl ilginçliği mizansene “siyah” bir kadının girmesidir. Buradaki ilginçlik, “siyah kadının var ile yok arasındaki ayrıntısız betimlenişi ile Avrupalı ‘beyaz’ kadınların ayrıntılı betimlenişi arasındaki karşıtlık”tan¹¹³ doğar. İlk bakışta, sanatçının geldiği coğrafyanın tarihine çağrışımında bulunan bu sahne, “Batılı” seyirciler tarafından tam da Edward

¹¹¹ Erzen, **age**, 293.

¹¹² Mahmut Koyuncu, “Türkiye’de Kimlik, Temsiliyet ve Kültürel Aracılık (1985-2005)”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, 90.

¹¹³ Esra Aliçavuşoğlu, “Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı”, <http://www.iudergi.com/tr/index.php/sanat/article/viewFile/1305/1135> [11.04.2011]

Said'in ele aldığı biçimde Doğu'ya dair "barbarlık, azgelişmişlik" temsiliyetiyle ilişkilendir. Fakat bu resmin/temsilin Alman bir ressam tarafından yapıldığı düşünüldüğü zaman, "beyaz" ve "siyah" kadınların betimlenişindeki/temsilindeki sorun – Batılı "beyaz" kadınların ayrıntılı olarak, "siyah" kadının "var ile yok arasındaki" betimlenişi - görülecektir. Böylece Karamustafa, oryantalist bakış açısını/sahnelenişi tekrardan sunarken, Oryantalizmi sorunsallaştırmanın yanı sıra toplumsal cinsiyet ayrımına ve kadının erkek egemen toplumlardaki temsiline de işaret eder, Batılı temsili de sorunsallaştırır.

Ayşe Erkmen de Vasıf Kortun'la yaptığı bir söyleşide, "temsil" sorununun bir başka noktasına değinmektedir. Bu da hem yurtdışında yapılan ulus sergilerinde hem de uluslararası/toplu sergilerde coğrafi kimliğin, yani bir tür kategorik temsilin sanatçının yaptığı çalışmanın önüne geçmesidir.¹¹⁴ Erkmen, 1998 yılında katıldığı Rene Block'un küratörlüğünde Berlin ve Karlsruhe'de gerçekleşen *İskorpit: İstanbul'dan Güncel Sanat* sergisine katıldığı *Emre ve Dario* (Resim 11) isimli video çalışmasında, Dario Moreno'nun 1954 yılında çok popüler hale gelen "İstanbul, Not Constantinople" şarkısının eşliğinde genç bir adam dans etmektedir. 1954'ten bu yana yoğun göç almış ve şehirde yaşayan birçok farklı kimlik modernizasyon projesinin bir parçası olarak asimile edilmiştir. Bu parça eşliğinde dans eden kişinin bedensel hareketleri ve dış görünümünün, 1990'lı yıllarda İstanbul'un bu değişimi karşısında bazı kesimlerde oluşan nostaljik duyarlılığın yanı sıra şehrin Batı'daki "turistik" görselliğine hitap etmemesi, şarkının kışkırttığı "Oryantalist" bakışı geri çevirerek izleyicinin beklentisini boşa çıkarır.

Hale Tenger'in 1996 tarihli *Kesit* (Resim 12) isimli çalışması ise, "dolaşımda olan sanatçı" ve "yer değiştirme"yle birlikte dışarıda kalma/dahil olamama mefhumlarına değinerek, bienaller/uluslararası sergilerin "ütopya"sına tam da karşıt bir şekilde (içerideki/dışarıdaki) sınırlar arası geçiş(li/siz)liklerin sosyo-politik, sosyo-ekonomik bağlamını gündeme getiriyordu. Tenger, Manifesta için ürettiği bu çalışmasında, "Batı'daki herhangi bir ülkeye gitmek için bir Türk olarak yapması gereken işlemlerden söz ederek başlıyor, oradan vize alamayan Hatice adındaki bir kadının hikayesine geçiyor, derken İstanbul'a vize konması tartışmalarına değiniyor, oradan Balkan göçmeni

¹¹⁴ Ayşe Erkmen - Vasıf Kortun söyleşi, "Sanatçılara Sorular", <http://www.anibellek.org/?p=474>, [12.06.2011]

olan ailesine, hatta kendi dedesinin İstanbul'a sürülmesine kadar uzanıyordu.”¹¹⁵ Burada Tenger, bir sanatçı olarak “yer değiştirmek” bakımından bireysel hikayesinden yola çıkmış, buradan hareketle coğrafyalar-arası geçişlilikteki ayrımların yanı sıra aynı coğrafya içindeki sınıfsal ve politik farklılıklara da değinmiştir. Böylelikle, küreselleşme-yer değiştirme-kimlik-sınıf gibi kavramlar etrafında çok katmanlı bir okuma sunmuştur.

1990'lı yılların ortalarına gelindiğinde, Avrupa sosyal demokrasilerinin (özellikle de Almanya'nın) burs ve rezidans programlarından yararlanan bir sonraki kuşak (Esra Ersen, Serkan Özkaya, Vahit Tuna, Halil Altındere gibi daha genç sanatçılar), bu temsil sorunuyla Türkiye-Avrupa Birliği, merkez-periferi arasındaki gerilimli ilişki açısından ilgilenecekti.¹¹⁶ Bu anlamda “eleştirel mesafe”nin sadece yer değiştirmeye olanaklı olduğunu değil, aynı zamanda da bu ağların içine girmekle anlamlı ve geçerli hale geldiğini belirtmek gerekir. Bu sanatçılardan biri olan Esra Ersen, 1998 yılında gerçekleştirdiği *Türküm Doğruyum Çalışkanım* (Resim 13) adlı çalışmasında, 24 Alman ilkökul öğrencisine bir hafta boyunca siyah önlük giydirmiş ve Türkiye'de ilköğretimdeki öğrencilere sabahları okutulan milli andı okutmuştur. İlkokul yıllarında giyilen önlük ve her sabah okutulan andın coğrafi anlamda bir yer değiştirmeye uğratarak Almanya'daki çocuklara uygulanması bir “kaydırma deneyidir”¹¹⁷. Coğrafi ve bağlamsal anlamda kaydırmayı içeren bu deney, etnik ve kültürel farklılıkların yanı sıra sınıfsal farklılıklara da işaret etmiştir. Sarışın ve mavi gözlü Alman çocuklarının üzerlerindeki siyah önlüklerle andı okumaları, bağlamin yer değiştirmesinin yol açtığı bir yabancılaşmaya neden olurken, Türkiye'de ilkokuldan itibaren gündelik hayat pratiklerinin bir parçası haline gelen resmi ideolojiyi sorunsallaştırır. Diğer taraftan, okulun bir sınıfı olarak siyah önlükler giyen bu 24 çocuğun oluşturduğu grup da akranlarınca yabancılaştırılacaktır. Bu anlamda, bir tür sosyal psikoloji deneyi olabilecek bu çalışma, bir yandan stereotipleştirmeye diğer yandan da, o bölgenin (yerin/coğrafyanın) kendi içinde de var olan merkez-periferi ilişkisine değinecektir.

¹¹⁵ Ahu Antmen, **Hale Tenger: İçerideki Yabancı**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 75.

¹¹⁶ Kosova, 2003.

¹¹⁷ Erden Kosova, “Başka Bir Yerde”, **Resmi Görüş: Güncel Sanat Seçkisi 2**, haz. Vasıf Kortun, Merih Danalı, (İstanbul: Refika Gıda ve Yayın Tanıtım, 1999): 102.

3. POSTMODERN PARADİGMA VE ÇAĞDAŞ SANAT

Postmodernite ve postmodernizm tartışmaları 1970'lerle birlikte mimari, edebiyat, sanat ve sosyal bilimler alanlarında modernist paradigmayı sorgulamaya açmış ve söylemsel açıdan bir paradigma kaymasına işaret etmiştir. Belirli bir dönemi işaret eden postmodernite ve güncel kültürün bir biçimi olarak ele alınabilecek olan postmodernizmi¹¹⁸ moderniteden bir kopuş ya da modernizmin devamı olarak veya geç kapitalizmle ilgili bir durum olarak açıklayan farklı görüşler mevcuttur. Postmodernizmle birlikte yeni bir döneme girildiği düşüncesine mesafe alarak, Best ve Kellner'in "postmodern dönemeç (postmodern turn)" olarak ele aldığı şekilde teori, sanatlar ve bilimlerde postmodern dönemeç;

"...bazılarının modern dünyadan postmodern dünyaya dönüşümü olarak iddia edeceği temel bir paradigma değişikliğinin parçasıdır. Hayatın her alanında yaşanan köklü değişiklikler ve karışıklıklar birçoklarının modern dönemi terk ettiğimiz ve yeni bir postmodern döneme girdiğimizi iddia etmesine neden olmuştur. Bu iddialar son yirmi yılda postmodern söylemlerin patlamasına neden olarak modern ve postmodern teorilerin savunucuları arasında teori savaşlarına yol açmıştır (...) sosyal hayat, sanatlar, bilim ve felsefe, ve teorideki bu köklü dönüşümü "postmodern dönemeç" olarak adlandırıyoruz ve modern ile postmodern arasında büyük ölçüde keşfedilmemiş bir bölgeye girdiğimizi iddia ediyoruz. Postmodern dönemeç, çok çeşitli alanlarda modern teoriden postmodern teoriye bir kaymayı ve dünyaya bakma ve dünyayı yorumlamakta yeni bir paradigmaya geçişi içermektedir. Postmodern dönemeç aynı zamanda

¹¹⁸ Terry Eagleton, **The Illusions of Postmodernism**, (Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 1996), vii.

postmodern siyasetin, yeni tür postmodern kimliklerin ve kültür ile teknolojinin yeni biçimlerini de içermektedir.”¹¹⁹

Bu bakış açısından hareketle, postmodern dönüşüm, 1970’lerle birlikte çeşitli alanlarda modernist paradigmayı tartışmaya açarak çeşitli alanlarda teorik ve söylemsel anlamda bir değişime işaret etmiştir. Bu değişimin Kuhn’un bahsettiği anlamda ne ölçüde bir “paradigma değişikliği”¹²⁰ olduğu tartışmalı olsa da (örneğin, fen bilimleri açısından Newton fiziğinin veya Einstein’ın görelilik teorisinin neden olduğuna benzer şekilde sosyal bilimler, mimari, sanat ve edebiyat gibi alanlarda paradigmatik açıdan köklü bir değişim yaşatıp yaşatmadığı anlamında), “*modern ile postmodern arasında büyük ölçüde keşfedilmemiş bir bölge*”yi tartışmaya açtığı kabul edilmelidir. Bu çalışmanın kapsamı altında postmodern paradigma, böyle bir alanı açması bakımından ele alınacaktır.

Dolayısıyla, bu çalışmanın kapsamı altında, genel anlamıyla postmodernizm ve postmodernitenin ne olduğu, modernizmin devamı mı yoksa modernizmden bir kopuş mu olduğuyla ilgili tartışmalara girilmeyecektir. Belirli bir dönemsel kapsamda mimari, edebiyat, sanat ve sosyal bilimler alanlarında postmodernist teorilerle birlikte yaşanan değişimlerde yapısal olarak paralelliklerin varlığı ve bu paralelliklerin derecesinin ne olduğu, yani postmodernizmin bilimlerde bütün alanları kapsayacak şekilde genel bir paradigma değişikliğine neden olup olmadığı da bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Burada postmodern paradigma, sanat alanında yarattığı biçimsel ve düşünsel değişim açısından ele alınacak ve 1970’lerle birlikte Batı kanonunda yarattığı değişim açısından düşünülecek ve uluslararası sanat ortamında özellikle 1989’dan itibaren çağdaş sanat

¹¹⁹ Steven Best, Douglas Kellner, **The Postmodern Turn**, (New York: The Guilford Press, 1997), vii. (“... postmodern turn in theory, the arts and the sciences, one that is a part of major paradigm shift and some would argue, an epochal transformation of from a modern to a postmodern world. The dramatic changes in and turmoil in every dimension of life have led many to claim that we have left behind the modern era and are entering a new postmodern epoch. These arguments provoked an explosion of postmodern discourses over the past two decades, producing theory wars between advocates of modern and postmodern theory... we are calling this dramatic transformation in social life, the arts, science, philosophy, and theory “the postmodern turn” and argue that we have now entered a new and largely uncharted territory between the modern and the postmodern. The postmodern turn involves a shift from modern to postmodern theory in a great variety of fields and the move toward a new paradigm through which the world is viewed and interpreted. The postmodern turn includes the as well the emergence of postmodern politics, new forms of postmodern identities, and novel configurations of culture and technology.”)

¹²⁰ Thomas Kuhn, **The Structure of Scientific Revolutions**, (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

alanındaki üretim ve tartışmaların daha çok postmodern söylemsel paradigma ekseninde şekillendiği düşüncesi temel alınacaktır. Dolayısıyla, bu çalışmanın kapsamı altında postmodern paradigma, özellikle 1989'dan sonra uluslararası çağdaş sanat alanında biçimsel ve düşünsel açıdan söylemsel anlamda hakim olan ve modernist paradigmadan bir sapma olması açısından ele alınacaktır. Buradan hareketle, postmodern paradigmaya genel anlamıyla çağdaş sanatla olan ilişkisi bağlamında odaklanılacaktır. 1990'larda Türkiye'de henüz yeni olan çağdaş sanat alanındaki üretim ve tartışmaların da büyük ölçüde postmodernist söylem etrafında şekillendiği öne sürülerek, Türkiye örneğinde çağdaş sanat ve postmodern paradigma ilişkisine dair üretim ve tartışmaların çerçevesiyle ilgili bir analiz yapılmaya çalışılacaktır.

3.1 Paradigma Değişimi – Post-Tarihsel Sanat – Çağdaşlık

Çağdaş sanat (“contemporary art”) kavramının uluslararası sanat alanında hakim söylem olmaya başlaması 1989'da küresel çapta yaşanan değişimlerle dönemsel olarak çıkarılır. Stallabrass'a göre, “1989'da Berlin duvarının yıkılmasıyla birlikte Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliği'nin parçalanmaya başlaması, küresel ticaret anlaşmalarının artması, ticaret bloklarının sağlamlaşması ve Çin'in kısmi olarak kapitalist bir ekonomi haline gelmesi” sanat dünyasını derinlemesine değiştirmiştir.¹²¹ Benzer şekilde, Belting, 1989'la birlikte dünya politikası ve ticaretinde yaşanan dönüşümü takiben daha önceki dönemlerde, üretilen en yeni sanatı niteleyen “çağdaş sanat” teriminin, sanatsal üretimin dünyaya yayılmasıyla birlikte tamamen farklı bir anlam kazandığını öne sürmüştür.¹²² Sadece kronolojik anlamda değil, “sembolik ve ideolojik” anlamda da çağdaş sanat, daha önceki dönemlerde ilişkili olduğu modern sanatla artık eş değildir.

Çağdaş sanat ve postmodernizm ilişkisi üzerine yazan birçok yazara göre, modernizmin 1960'ların sonunda krize girmesiyle birlikte postmodern dönem, meta-anlatıların” sona ermesi, “avangard mitinin” tersine çevrilmesi¹²³, modern sanatın en önemli belirleyicilerinden birisi olan stillerin ortadan kalkması, böylelikle sanatçıların sanat

¹²¹ Stallabrass, *age*, 10.

¹²² Belting, *age*.

¹²³ Rosalind E. Krauss, *The Originality of The Avant-garde and Other Modernist Myths*, (Cambridge: MIT Press, 1993).

tarihinin ağırlığından kurtularak özgürleşmişlerini ön görmüştür.¹²⁴ Bauman, çağdaş sanatın “sanatın tarihi ve etnografisini istenildiği şekilde ve gelişigüzel seçilebilen doğaçlama ve bölge dışı, devamlı olarak kullanılabilir kaynakları olan bir havuza çevirdiğini”¹²⁵ ileri sürer. Danto’ya göre ise, “çağdaş (contemporary)” terimi dönemsel bir farklılıktan çok sanatın üst anlatılarda artık hiçbir dönemi olmadığı zaman ne olduğuna ve sanat yapma stilinden çok stil kullanma stiline işaret etmektedir.¹²⁶ “Modern” ve “çağdaş” arasında böyle bir ayrışmanın oluşma nedeni modernitede sanata verilen “tarihsel görevin” geç modern sanatla tamamlanmış olmasıdır. Bu anlamda çağdaş sanat, modernizmin mirasından özgürce yararlanabilmenin yanı sıra modern sanat, modern sanat tarihi ve onunla özdeşleşen avangard, orijinallik gibi “mitlerden”¹²⁷ de özgürleşmektedir. Modern sanatta geçerli olan tarih bilinci çağdaş sanatta anlamını yitirmektedir.

Sanatta “ilerleme” fikrinin, tarih bilincinin ve sanatın stillerin birbirini izlemesi olarak algılanmasının anlamını yitirmesiyle modernist paradigma da sorgulamaya açılır. Bauman’ın ele aldığı şekliyle “postmodernitenin paradigması olarak çağdaş sanat”, modern sanat tarihinden bağımsızlaşırken bir yandan da belli “tercihleri” içinde barındırır.¹²⁸ Bunlar pastiş, kolaj ve özgönderimselliktir (self-referentiality). Böylece sanat tarihi çeşitli kullanımların temellük edilebileceği bir kaynak haline gelir. Bu açıdan pastiş, daha önceki stillerin, tekniklerin ve araçların imlendiği, bunlara öykünen ve başvuran bir yöntemdir. Diğer taraftan kolaj, biçimsel birliğin bozulduğu, çeşitli sanatsal stil ve tekniklerin alındığı bir kullanıma işaret eder. Özgönderimsellik ise, mimesis’in reddine işaret eder. Böylelikle, gerçekliğin temsiline dair çabalardan vazgeçilir.

¹²⁴ Arthur C. Danto, **After The End of Art: Contemporary Art and The Pale of History**, (Princeton: Princeton University Press, 1997), 15.

¹²⁵ Zygmunt Bauman, “Sociology and Postmodernity”, **The Sociological Review**, Vol. 36, Issue 4, (November 1988): 792. (“contemporary art has transformed history and ethnography of art into a pool of extemporal and exterritorial, permanently usable resources, which can be picked at will and at random.”)

¹²⁶ Danto, **age**, 10.

¹²⁷ Krauss, **age**.

¹²⁸ Bauman, **age**, 791-792.

Douglas Crimp'e göre, postmodernizm Batılı temsilde bir krize, modern bilginin "arşivi" içerisinde epistemolojik bir kırılmaya işaret etmektedir.¹²⁹ Batılı temsilin krizi 1960'larda postyapısalcı eleştirisiyle ilişkilidir. Foster'a göre, postmodernizmin postyapısalcı varyantı hem "formal estetik kategorileri (resmin ve heykel disiplinlerinin düzeni)" hem de geleneksel kültürel farklılıkları (yüksek – alçak kültür, özerk – yarırcı sanat)", "metin olarak sanat" modeliyle aşmıştır.¹³⁰ Metin yazarının metnin merkezinden kayması (Barthes'ın deyiimiyle "müellifin ölümü"¹³¹), metnin anlamının tek bir merkezden okunamayacağı düşüncesinde temellenen postyapısalcılık, bilginin nasıl üretildiğine dair eleştirileri içerir. Metin, kendi anlattığının dışında farklı okumalara açılmış olur. Bu noktada ise kültür önemli bir yer kazanır, bir metin olarak okumaya açıktır, böylece özerkliğini yitirmiş olur. Sanat üretimine artık modernist anlamda bir *yapıt* (*work of art*) olarak değil, bir *metin* (*text*) olarak bakılacaktır.¹³² Bu şekilde, modernizm, modern sanat tarihi de tartışmaya açılmış olur.

Çağdaş sanatın post-tarihsel karakteri, o döneme kadar Batı (Avrupa, Amerika) merkezli yazılan modern sanat tarihinin daha önceden dahil etmediği coğrafyaların bu tarih içinde yer almamasını sorunsallaştırırken, sanat alanında Batı merkezliliği tartışmaya açarak, Batı kanonunun dışladığı "öteki" kültürlerle yer açma çabası içine girer. Böylelikle, daha önceki dönemlerde uluslararası sanat alanında görünür olmayan, modern sanat tarihinin çevresinde kalan coğrafyaların da bakışın "öteki"ne çevrilmesiyle uluslararası sanat ortamına eklemlenmesinin yolu açılır. Çevrede kalan (ve merkezde olan da), bir yandan batı merkezli sanat tarihinin ağırlığından kurtularak daha özgürce üretim yapabilme imkanı kazanırken, bir yandan da uluslararası sanat ortamında görünürlük kazanarak kendi adına konuşabilme imkanına sahip olur. Bu görünürlük "öteki"ne ait etnografik ve tarihsel sergilerin dışında daha çok çağdaş sanat alanı içinde kazanılır. Burada, çevre coğrafyalarda bienallerin özellikle 1990'larla birlikte artması ve çağdaş sanatın, uluslararası sanat ortamında yerleşik bir dil haline gelmesinin belirleyici olduğu öne sürülebilir.

¹²⁹ Hal Foster, **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture**, (Seattle: Bay Press, 1983), xiii.

¹³⁰ Hal Foster, **The Return of the Real: The Avant-Garde at The End of The Century**, (Cambridge: MIT Press, 1996), 72.

¹³¹ Roland Barthes, **Image-Music-Text**, (London: Fontana Press, 1977), 142-149.

¹³² Foster, 1983, x.

Diğer taraftan, çağdaş sanatın modern sanat tarihini redderek post-tarihsel bir çerçeve kazanmasıyla modern sanat tarihinin sorgulanmaya başlaması, başka bir kritik noktayı da gündeme getirir. Özellikle küreselleşme söylemleriyle birlikte uluslararası sanat ortamında sanatın ve sanat tarihinin “küresel” olup olmadığı soruları gündeme gelmiş, sanat tarihi yazımı Avrupa merkezilik, bu tarihe dahil olanlar ve olmayanlar, sadece dahil olma üzerinden değil, dışlanma üzerinden de tartışılmıştır. Çeşitli çevre coğrafyalarda uluslararası anlamda çağdaş sanat sergilerinin yapılması (özellikle bienallerle birlikte) ve çağdaş sanatın uluslararası sanat ortamında küresel bir olgu haline gelmesiyle birlikte “öteki” de içselleştirilmiştir. Modernleşme söyleminin “geleneksel” olanı dışlaması karşısında, küreselleşme anlatıları “öteki”ni içselleştirerek daha önceden çevrede kalmış olanı merkeze almıştır.¹³³ Merkez ve çevrenin belirsizleşmesiyle birlikte çağdaş sanat alanında çokkültürlülük, çoğulculuk söylemleri hakim hale gelmiştir.

Bu noktada, Arif Dirlik’e göre 1990’lar açısından bir diğer önemli olgu, postkolonyalizmin postmodernizmle benzer bir söylem alanı içine girmesiyle postmodernizmin diline ve postmodern teorinin ele aldığı şekilde kültür, kimlik, toplumsal cinsiyet ve etnisite meselelerine “asimile” olmasıdır. Daha önceki dönemlerde, postkolonyalizm tartışmaları kolonilerin özgürlüğüne kavuşmasının bir ürünüken, 1980’lerle birlikte önceki Marksist eğiliminden ayrılarak postmodernizmin diliyle söylemsel bir alanı paylaşmaya başlamıştır.¹³⁴ Postkolonyalizmin postyapısalcı, postmodernist bir söylemsel dil içinde erimesi, 1989’dan itibaren küresel sergilerin çoğalması ve küreselleşme ve etkilerinin birçok sanatçının çalışmasının konusu haline gelmesi ve böylece çağdaş sanatın uluslararası bir karakter kazanması, çağdaş sanat alanında bu tür bir dilin yaygınlaşmasının bir ürünü olarak okunabilir. Okwui Enwezor, postkolonyal söylemin çağdaş sanat alanı içinde yarattığı etkiyi “postkolonyal takımyıldızı (postcolonial constellation)” olarak nitelendirmiş ve günümüz sanatının kesintili, şansa bağlı formlara, dilde yerlileşmeye, melezleşmeye dayanan postkolonyal

¹³³ Arif Dirlik, **Dialogues on Cultural Studies: Interviews with Contemporary Critics**, ed. Shaobo Xies, Fengzhen Wang, (Calgary: University of Calgary Press, 2002): 25.

¹³⁴ **age**, 21-22.

normlara bağı olduğunu öne sürmüştür.¹³⁵ Özellikle Berlin duvarının yıkılmasıyla artan “mega-sergilerle (mega-exhibitions)” birlikte daha çok “uluslararası” bir karakter kazanan çağdaş sanatın ve sanat tarihine dair okumaların bu türde bir söylemsel dili benimsediğı öne sürülebilir.

Bu bağlamda, 90’lar öncesinde dışa kapalı olan coğrafyalarda çağdaş sanat alanında yapılan üretimlerin bir şekilde Batı’da gelişmiş olan postmodernizme karşılık verdiği söylenebilir. Elbette böyle bir karşılık verme pratiğı, söz konusu coğrafyaların sosyo-kültürel bağlamına göre farklılıklar göstermiştir. Örneğın Martin Jay’e göre, postsosyalist coğrafyalarda, “yüksek/alçak farklılıklarının ortadan kaldırılması, metinlerarası alıntılama pratikleri ve tüketim kültürüne ait sembolik kaynakların temellük edilmesiyle” Batı postmodernizminin örneklerine verilen karşılıklar, postsosyalist postmodernizm bağlamında sınırların aşıldığı bir özellik kazanarak 80’lerde meydana gelen dönüşümde önemli bir rol oynamıştır.¹³⁶ Türkiye örneğinde de 80’lerle birlikte, fakat özellikle 90’larda çağdaş sanat alanı içindeki üretim ve tartışmalarda postmodernist dil ve bu dile bağı formasyonlar hakim paradigmayı oluşturmuştur. Yine, Batı’dan alınan (“ithal edilen”) postmodern düşünce diğere coğrafyalarda olduğu gibi Türkiye örneğinde de çeşitli benzerlikler taşımasının yanı sıra, başka bir açıdan da kendine özgü bir bağlam içine oturmuştur denebilir. Bu açıdan, Türkiye örneğinde modern sanatın ne olduğu, nasıl deneyimlendiğı, modern sanata ne anlamlar yüklendiğı önemlidir.

3.2. Türkiye’de Postmodern Paradigma ve Çağdaş Sanat

Türkiye’de modernleşme söylemlerinin krize girmesi 1980 sonrasına rastlamaktadır. Kalkınmacı idealin terk edilmesi, bir proje olarak modernleşmenin tükendiğı korkusuyla¹³⁷ birlikte postmodernist söylemler modernleşme söylemine bir alternatif olarak görölmeye başlanmıştır. Türkiye’de modernleşmecı paradigmanın “muasır

¹³⁵ Okwui Enwezor, “The Postcolonial Constellation: Art in A State of Permanent Transition”, **Research in African Literatures**, Vol. 34, Issue 4, (Winter 2003): 58.

¹³⁶ Martin Jay, “Foreword”, **Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism**, ed. Ales Erjavec, (Berkeley: University of California Press, 2003): xviii.

¹³⁷ Çağlar Keyder, “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Reşat Kasaba, Sibel Bozdoğan, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999): 29.

medeniyetler seviyesine erişme” ve Batılılaşma ekseninde “ilerlemecilik” söylemleri, Batı kaynaklı modernleşme, gelişmişlik-gelişmemişlik, merkez-çevre gibi dualizmler de sorgulanmaya başlamıştır. Türkiye’de dışa açılmayla birlikte devletin ekonomik ve kültürel alanda hegemonyasını özel sektöre devretmesi, devlet merkezli söylemin aşınmasında etkili olmuştur. Modernist söylemin sorgulanmaya başlaması, Türkiye’deki sanat ortamını da büyük ölçüde etkilemiştir.

Türkiye’de sanat alanındaki paradigma değişimi, temel olarak Türkiye’de modernleşmeci söylemi tartışmaya açmıştır. Daha da önemlisi, sanat alanındaki bu paradigma değişiminin bir sonucu hem biçimsel hem de teorik anlamda Türkiye’deki yerleşik sanat ortamıyla 90’lı yıllarda henüz yeni olan çağdaş sanat alanı arasında yarattığı yol ayrımıdır. 90’lı yıllarda çağdaş sanat bir yandan biçimsel pratiğini kavramsallaştırıp teorik bir çerçeveye oturturken, bir yandan da 80’li yıllarda çağdaş sanatın gelişmesinde önemli rol oynayan sergilerde tam olarak yapılmayan geleneksel-çağdaş ayrımı belirginleşerek sanat ortamı “çağdaş olan” ve “konvansiyonel olan” olarak ikiye ayrılmıştır. 90’lı yıllarda çokça tartışılan tuval resmi – enstalasyon tartışmasına Türkiye’deki sanat ortamının çağdaşlık ve geleneksellik tartışmasının bir ürünü olarak da bakılabilir. Elbette bu tartışmalarda Türkiye’de modern sanatın (hem Batı’daki hem de Türkiye’de uygulanan anlamıyla) tarihi boyunca nasıl anlaşıldığı ve uygulandığı belirgin olmuştur. Batı’dakinden farklı olarak çağdaş sanatın Türkiye örneğindeki farkı, “çağdaşlığın (contemporaneity)” ve onunla birlikte “modernliğin” alımlanması arasında oluşan farklılıktır. Batı’daki çağdaş sanat pratiği, modern sanatın, sanat tarihine ait söylemlerin tıklandığı bir noktaya işaret ederken, Türkiye örneğinde bunun benzer bir sürece tekabül ettiği iddia edilemez. Eğer modern sanat tarihi, Batı’ya bakma, Batı’daki pratikleri yerel bağlamda uygulama, Orhan Koçak’ın deyişiyle bir “ara kapatma”¹³⁸ çabası olmuşsa ve bu sanat alanında modernliğin alımlanmasına dair bir ipucu veriyorsa, çağdaş sanat da tam olarak bu “modernleşme” çabalarına gerek kalmadığı, zamansal mesafenin kısalmasının bir sonucu olarak eşzamanlılığın yakalandığı ve “ara kapatma” çabalarının geçerliliğini yitirdiği bir dönemin ürünü olarak “post-modernlikle” ilişkilidir.

¹³⁸ Koçak, **Modern ve Ötesi**, 34.

Bu açıdan, Türkiye örneğinde postmodernist söylemin bir ürünü olarak asıl paradigmatik değişim, Türkiye modern sanat tarihiyle çağdaş sanat pratiğinin arasında ortaya çıkan kırılma olmuştur. 1970'lerle birlikte başlayan ve 80'lere uzanan (post-)kavramsal çalışmaların yurtdışına çıkan sanatçıların Batı'dan "getirdiği" biçimler üzerine deneyler olması ve 80'li yıllarda bu çabaların kimi eleştirmenlerce Batı'da 10-15 yıl önce uygulanan stillerin bir "taklidi" olmakla suçlanması¹³⁹ 90'lı yıllarda bu biçimsel pratiklerin teorik anlamda da karşılığının oluşturulmasıyla birlikte eleştirilme zeminini yitirmiştir. Çağdaş sanat alanında yapılan üretimlerle paralel bir şekilde postmodern söylemin sanatın tartışıldığı hakim paradigma haline gelmesi, sanat tarihinde herhangi bir "yenilik, orijinallik" yaratma çabasının anlamını yitirmesi, bunun karşısında eklektisizmin yeni norm olarak ortaya çıkması, Türkiye modern sanat tarihinde var olan temellük etme pratiğini, hem biçimsel hem de teorik olarak "meşru" hale getirmiştir. Dahası, uluslararası alanda da aynı şekilde karşılığını bulan çağdaş sanat çalışmaları için böyle bir "stil taklitçiliği" suçlaması anlamını yitirmiştir. Sanat alanında modernist söylem geçerliliğini yitirdiği ölçüde böyle bir tartışma da meşruluğunu kaybetmiş olacaktır.

Bu açıdan sanat alanında genel anlamıyla bir "dil" değişiminden bahsedilebilir. Bu dil değişimi hem biçimsel, hem teorik hem de tematik anlamda kapsamlı bir değişime işaret eder. Türkiye modern sanat tarihi açısından 90'ların bir kırılma noktası oluşturması ve çağdaş sanatın, sanat alanında bir tür "kamplaşma" yaratarak kendini "geleneksel / konvansiyonel" olandan farklı bir noktada konumlandırması, bu açıdan sanat dilinde farklı katmanlarda yaşanan kırılmayla ilişkilidir. Türkiye'de sanat alanında böylesi bir ayrılma, bu değişimin farklı düzeylerde eşzamanlı olarak yaşanmasının bir ürünüdür. 80'li yıllarda uygulanan biçimsel pratiklerin 90'larla birlikte hem teorik zemine oturtulmaya çalışılması hem de günün sosyo-politik olaylarına doğrudan referans verme üzerindeki çekincenin ortadan kalkmasıyla bütün bu çabaların sanat alanı içindeki tartışmaların, yapılan sergilerin zeminini oluşturması, bu tartışmalardan beslenmesi, yani çağdaş sanat dilinin farklı boyutlarda kendini

¹³⁹ Bu konuyla ilgili olarak Milliyet Sanat dergisinin 80'li yıllardaki çeşitli sayıları incelenebilir. Milliyet Sanat, sayı 37, Aralık 1981; sayı 76, Temmuz 1983; sayı 77, Ağustos 1983; sayı 85, Aralık 1983.

gerçekleştirerek kendi içinde bütünsel bir dili yakalamasıyla kendini “konvansiyonel” olarak nitelediği sanatın karşısında konumlandırabilmesi mümkün olmuştur.

Öte yandan, çağdaş sanatın kendini Türkiye modern sanat tarihi pratiğiyle farklı bir yerde konumlandırabilmesi yine Türkiye modern sanat tarihinde Batı tarafından kabul görme isteğinin çağdaş sanat yoluyla daha kolaylaşmış hale gelmesidir. Elbette, 80’lerden önce Batı’da sergi açan, hatta sanatsal pratiklerini Batı’da sürdüren Türkiyeli sanatçılar olmuştur. Burada ileri sürülmek istenen şey, sanatçıların bireysel olarak değil, bütün bir üretim alanının küresel sanat ortamında görünürlüğünün artmış olmasıdır. Türkiye modern sanat tarihi açısından bu bir “başarıya” işaret ediyorsa eğer, bu başarıya çağdaş sanat alanı içinde üretim yapan sanatçıların, küratörlerin, sanat eleştirmenlerinin tek başlarına kazandığı bir “başarı” olmaktan çok, uluslararası sanat alanında yaşanan köklü değişimin bir ürünü olarak bakılabilir. Batı’nın bakışını çevre coğrafyalara çevirmesiyle ve küresel sanat ortamındaki ilişkilerin, iletişimin artık sadece merkez içinde değil, merkezden çevreye ve çevreden merkeze kaymasıyla ilgili oluşan durumla ilişkilidir. Bu açıdan, hem merkez hem de çevre coğrafyalarda sanat üretimi ve ilişkilerini etkileyen paradigma değişiminin buradaki etkisi önemlidir. Öte yandan, özellikle 90’lı yıllarda çağdaş sanatın uluslararası sanat ortamında ortak “dil” haline gelmesi, bu alanda coğrafyalar arası iletişim ağlarının ortak bir dil zemininde bir araya gelebilmesi, buna karşılık modernist sanatın “evrensellik” iddialarının gücünü yitirmesiyle birlikte yerelliğe dair unsurların kullanılabilir hale gelmesi ve hatta önem kazanması, Türkiye örneğinde de bu dilin kendi yerelliği içinde kullanılmasının ve böylesi bir kullanımın görünürlük kazanmasının yolunu açmıştır. Belki de böyle bir kullanımla birlikte gelen görünürlük, 90’lı yıllarda çağdaş sanat alanında yakalanan “doğrudanlığın” zemininin oluşmasında da etkili olmuş olabilir.

Buradan hareketle, Türkiye örneğinde postmodern paradigma ve çağdaş sanat arasındaki ilişki iki farklı açıdan incelenecektir: modernin eleştirisi olarak çağdaş sanat ve yeni bir dil olarak çağdaş sanatın eleştirelilikle ilişkisi.

3.2.1. Modernin Eleştirisi Olarak Çağdaş Sanat

Çağdaş sanat ve çağdaşlık mefhumu, 1990’lı yıllarda Türkiye’de modernin eleştirisi olması anlamında temel olarak iki açıdan ele alınabilir. Birincisi, Türkiye’de sanat

alanında modernlik deneyiminin, modernist paradigmanın değişmesi anlamındadır. İkincisi ise, Türkiye’de 1980 sonrasında modernist söylemin yaşanan sosyo-ekonomik değişimle birlikte parçalanmaya başlamasıdır.

Türkiye’de çağdaş sanata ve çağdaşlık tartışmalarına sanat alanında modernlik deneyiminin çözülmeye başladığı bir paradigma değişimi olarak bakılabilir. Gerek biçimsel gerek düşünsel anlamda çağdaş sanat ve çağdaşlık mefhumu, Türkiye’nin modern sanat tarihi üzerinde belirleyici olan paradigmanın değişmesiyle birlikte, “ara kapatma telaşı”nın geçerliliğini yitirmesi bağlamında düşünülmelidir.

1960’ların sonunda Altan Gürman ve Füsün Onur’la başlayan kavramsal-deneysel sanat pratikleri, bulundukları dönem içinde yeni malzeme ve arayışlar açısından çağdaş sanatın ilk örneklerini oluşturmuşlar, bununla birlikte sanat ortamında alternatif bir alan açacak kadar etki edememişlerdir. Altan Gürman’ın İDGSA’da eğitim vermesinin bu dönemde akademideki öğrenciler üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Aykut Köksal’a göre, Gürman “*basic design* eğitimi verecek olan Temel Sanat Eğitimi kürsüsünün kurulmasında etkin” olmuş, bu eğitimin “*grammaire* sorunlarına” odaklanması dolayısıyla Akademi’nin “modernist süreçle doğru bir ilişki geliştirmesine” olanak sağlamıştır.¹⁴⁰ Bunun yanı sıra, kendi çalışmalarında temsil sorunlarına odaklanmış, bununla birlikte “resmin sınırları üzerinde, o huzursuz eşikte kalmayı yeğlemiş”, “sanat kurumunun sorgulanmasından çok, sanatın konvansiyonlarının deşifre edilmesi”yle ilgilenmiştir (Resim 14).¹⁴¹ 1977’de Şükrü Aysan tarafından kurulan ve kavramsal sanat çalışmaları yürüten Sanat Tanımı Topluluğu (STT) ise Aysan’ın Paris’e gittiği dönemde örneklerini gördüğü kavramsal sanattan etkilenmiştir. Ad Reinhardt’ın “sanat olarak sanat, sanattan başka hiçbir şey değildir” söylemini benimsemişler, sanatın metaya karşı durması ve üretim-tüketim-dağıtım ağı içinde olmaması, buna karşılık teorik bir bilim olarak kabul edilmesi gerektiğini ifade etmişlerdir.¹⁴² STT, bu açıdan resim piyasasına karşı bir konum almışsa da çalışmaları büyük ölçüde sanatın felsefi yanına ağırlık vermiştir. Batı’daki örneklerinin, örneğin etkilendikleri Art&Language grubunun

¹⁴⁰ Köksal, *age*.

¹⁴¹ Koçak, *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*, 74.

¹⁴² Bunulday, *age*, 71-72.

modernist sanat karşısındaki eleştirel tavırlarına karşılık, STT'nin, sanata dair daha genel anlamda kavramsal, çözümsel yaklaşımlarla ilgilendiği görülmektedir.¹⁴³

1970'li yıllarda bahsedilen bu çalışmaların Türkiye'de modernist estetikle biçimsel anlamda uyumsuz gibi görünse de, modernist söylemle bir kopuş oluşturduğunu söylemek pek mümkün değildir. Türkiye modern sanat tarihinde Batı'daki akımların “yeni” kavramıyla özdeşleştirilmesi dolayısıyla, bu çalışmalar bazı sanatçılar ya da eleştirmenler tarafından eleştirilmiş olsa bile, paradigmatik bir kopuş oluşturmazlar. Örneğin, bu yaklaşımlar akademinin bünyesinde “Yeni Eğilimler” sergilerinde bir araya gelir. Bu sergi, “Türk sanatına evrensel ilişki boyutları kazandırmak, sanat ortamına canlılık, yoğunluk getirmek, sanatın toplumsal işlevini halkla bütünleşecek bir biçimde ortaya koymak amacı”ndadır.¹⁴⁴ Bu sergilerle ilgili olarak, “yeni” kavramını ele alan İpek Aksüğür Duben, bu kavramın “devletin iradesi altında sanat eğitimi yapan öğretim kadroları tarafından” getirildiğini, bu kadroların “yerel kültürün ve yerel zihniyetin direncini zorlayarak modernleşme ve çağcıllaşma adına yeni bir kültür sentezi için arayış ortamı” hazırladıklarını, bu nedenle de “yeni” kavramının “Batı’da akademilerin dışında arandığı ve savunulduğu halde ülkemizde Osman Hamdi Bey ve Sanay-i Nefise’den beri akademi tarafından savunulan bir tavır” olduğunu ileri sürmüştür.¹⁴⁵ Benzer şekilde, Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında Tomur Atagök ve Yusuf Taktak girişiminde ilki 1984’te düzenlenen “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergilerinin hedefi de “Türk çağdaş sanatını tanıtmak”, farklı sanat anlayış ve yaklaşımlarını desteklemek, güçlendirmek, özgün eserler ortaya koymak, sanat ortamını canlandırmak, halk arasında çağdaş sanata dair estetik değerleri yaygınlaştırmak”tır.¹⁴⁶ Bu sergilerde “tecimsel sanata karşı tavır aldıklarını ilan eden sanatçılar”ın “o yıllarda büyük ivme kazanan resim piyasasının en çok öne çıkan, en iyi satış yapan Bedri Baykam, Mustafa Ata, Hale Arpacıoğlu, Hüsamettin Koçan, Zekai Ormancı” gibi isimleri sergiye davet etmeleri,

¹⁴³ Bu noktada, 1970’li yıllarda 60’ların ortasından itibaren çalışmalarını yurtdışında sürdüren Sarkis ve Nil Yalter’e değinmekte yarar var. Çağdaş sanatın öncülerinden kabul edilen bu iki sanatçının çalışmalarıyla ilgili dergilerde çıkan yazılar dışında Türkiye’deki sanat ortamına etkilerinin o dönem içinde ne olduğu tartışmalıdır. Belki de bu sanatçıları o döneme dahil etmek retrospektif bir yaklaşımdan kaynaklanıyor olabilir. Bununla birlikte, bu sanatçıları o dönem içinde dahil oldukları sanat ortamı (Batı) içinde ele almak daha doğru bir yaklaşım gibi görünmektedir.

¹⁴⁴ Özyayın, **age**, 11.

¹⁴⁵ İpek Aksüğür, “Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Yeni Eğilimler Sergisi”, **Milliyet Sanat**, sayı 83, (Kasım 1983)

¹⁴⁶ Bunulday, **age**, 82.

“resim piyasasına gerçekten tavrı almış olan Ayşe Erkmen, Füsun Onur ve Cengiz Çekil gibi sanatçıların aleyhine bir manzaranın doğmasına” neden olmuştu.¹⁴⁷ Bu sergilerden ayrılarak farklı bir grup oluşturan bu sanatçıların katıldığı A, B, C, D sergileri ise bir önceki sergilerden farklı bir konumda düşünülmelidir.¹⁴⁸ Burcu Pelvaoglu’na göre bu sergi dizisi, “1980’lerin sonundan 1990’ların başına kadarki süreçte sanat ortamının yeni dinamiklerini bünyesinde toplayan bir etkinlik” olarak küratörlü, sponsorlu sergilerin ilk örnekleri olmaları ve sanatçı inisiyatifiyle düzenlenmeleri bakımından 1980’lerde değişen paradigmaları özetlemektedir.¹⁴⁹ Bu açıdan, bu sergilerde biçimsel yenilikler, deneylerin yanı sıra sanatçılar tarafından politik/eleştirel bir tavır alış da görülmektedir. Bununla birlikte, asıl kopuş noktası İstanbul Bienali’yle birlikte olmuştur, çünkü temel anlamda modernist söylemden kopma sanat alanının Batı’yla eşzamanlılığı yakaladığı dönemde gerçekleşmiştir. 1980’lerin sonlarında, fakat özellikle 1990’larda Batı dünyasıyla eşzamanlılık, Türkiye’de çağdaş sanatın Batı’yla karşılaşması sonucunda yaşanmıştır.¹⁵⁰ Yani, 80’li yıllara kadar sanatın öğrenildiği ve uygulandığı başat kurum olan akademinin dışına çıkarak idealize edilmiş bir Batı sanatını, “yeni” kavramını (ve bunun beraberinde getirdiği “özgünlük”, “evrensellik” sorunlarını) aşmanın yolu ancak böyle bir “karşılaşma”yla bu dönemde gerçekleşmiştir.

1990’lı yıllarda, özellikle Batı’yla karşılaşma açısından İstanbul Bienali’yle açılan geleneksel-çağdaş sanat arasında bir kamplaşmanın olduğu gözlemlenmektedir. Bu kamplaşmanın o dönem için en iyi örneklerinden biri tuval resmi-enstalasyon tartışması olmuştur. Bu tartışma, bir yandan sanat ortamında henüz yeni bir alan açan çağdaş sanat alanında resmin bittiği, diğer yandan da konvansiyonel sanat ortamı tarafından enstalasyonun eleştirisi üzerinden yapılmıştır. Ali Akay, bu kamplaşmanın İstanbul Bienali’nde René Block ve ardından Rosa Martinez ve Paolo Colombo’nun küratörlükleriyle “Çağdaş Sanat ve Modern Resim geleneği” arasında bir kopuştan

¹⁴⁷ Can Küllahlıoğlu, “Hem Düzen İçi Hem Öncü”, Yeni Gündem, Sayı: 17, 30 Haziran-6 Temmuz 1986, 50-51. Aktaran: Necmi Sönmez, **Cengiz Çekil: Bir Tanık**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 2008), 77.

¹⁴⁸ Bu sergilere katılan sanatçılar: Alpaslan Baloğlu, Henri Bassmadjian, Knut Bayer, Canan Beykal, Selim Birsell, Cengiz Çekil, Osman (Dinç), Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, John Latham, Füsun Onur, Ahmet Öktem, Ergül Özkutan, İsmail Saray, Veit Stratmann, Adem Yılmaz.

¹⁴⁹ Burcu Pelvanoglu, “Süreli Sergiler – Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri”, http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm [17.07.2011]

¹⁵⁰ Erdemci, **age**, 40.

kaynaklandığını ileri sürer.¹⁵¹ Bununla birlikte, modern sayılan resim geleneğinin modern olmadığını, çağdaş sanatın ise “çağdaş” olmakla birlikte, değişim değeri oluşturacak bir meşruiyet zemini bulamadığını da belirtir. Her ne kadar bir bakıma “yeni” ve “geleneksel” arasındaki modernist düalizm ekseninde olsa da, Türkiye’de 90’lı yıllarda yaşanan bu tartışmayı değişen sanat ortamında değişim istemeyen yerleşik (established) sanat ortamıyla kendine bu ortam içinde yer açmak isteyen çağdaş sanat destekçileri arasında, bir tür kendi karşıtlarını oluşturma çabası üzerinden kendini tanımlama ve meşruiyet iddiası olarak görmek gerekir.

Çağdaş sanat-modern gelenek üzerinden kurulu olan bu tartışma, genel anlamda bu dönemde ortaya koyulan çağdaşlık sorunsalıyla ilişkilidir. Sanat alanında modernist paradigmanın çözülmeye başlamasıyla birlikte yeni paradigma içerisindeki tartışmaları içeren çağdaşlık sorunsalının, Türkiye’de paradoksal bir nitelik gösterdiğini belirtmek gerekir. Bu paradigmatik değişim sürecinde, bir yandan Batı’yla eşzamanlılığın yakalandığı ve modernist paradigmanın aşıldığı iddia edilir. Fakat diğer yandan, 80’li yılların sonlarından itibaren bir “çağdaş sanat müzesinin kurulması” gerekliliğine dair söylemlerle paralel şekilde, uluslararası (çağdaş) sanat ortamı içinde yer alma isteğini ortaya koyduğu ölçüde bir an önce tamamlanması gereken bir “eksikliğe” (müze) işaret eder. Tam da Batı sanat ortamının daha önceki dönemlerde kendi içindeki tartışmalara dahil etmediği coğrafyaları sanat ortamına eklemleme çabasının başladığı bir dönemde bu ortama dahil olmanın gereği olarak bir eksikliği tanımlama üzerinden dile getirilen bu istekler, bir gereklilik olarak ortaya koyulmuş ve uluslararası sanat ortamıyla bütünleşmek açısından bir şart olarak algılanmıştır. Üstelik, bu istek devletin bu konuda kaynak ayırması gerektiği söylemi üzerinden de dile getirilmiştir. Meltem Ahıska, Oksidentalizm fantezinin tam da bu “eksikliğin” (lack) doldurulması gerekliliğine dair bir “arzu”yu (desire) çağırdığını ve bunun da Oryantalizm fantezinin Türkiye’ye yansıttığı eksiklikle aynı “kimlik ve arzu ekonomisi”nde işlediğini öne sürer.¹⁵² Modern Türkiye kimliğinin zamansal ve uzamsal açıdan düşünülmesinde Batı’nın hayali bakışına tekabül eden “Oksidentalizm fantezi”, çağdaşlık mefhumu ya da postmodernist söyleme rağmen geçerliliğini yitirmemiştir. Bu anlamda, bir eksikliği tamamlamak üzerinden çağdaş sanat

¹⁵¹ Ali Akay, Çalıkoğlu, 2008, 27.

¹⁵² Meltem Ahıska, “Occidentalism: The Historical Fantasy of The Modern”, **The South Atlantic Quarterly**, 102:2/3, (Spring/Summer 2003): 365.

müzesi kurma istekleri, bir yanıyla bu hayali bakışın/fantezinin devam ettiğine, bir yanıyla da çağdaş anlamıyla sanat tarihi inşa etme çabasına işaret eder.

Herhangi bir stilin geçerliliğini yitirdiği, dahası sanat tarihi içinde yer alan çeşitli stillerin, deneyimlerin kullanılabilirliğine dair çekincelerin ortadan kalktığı ve Batı kaynaklı sanat tarihine referansla evrensellik isteminin hükmünü yitirerek yerel olana kaydığı bir söylem/paradigma içerisinde, sanat alanında referanslarını aldığı kaynağa dahil olamamanın yükü de ortadan kalkmıştır. Bu nokta, sanatta çağdaşlık mefhumunun postmodern söylemle kesiştiği yerdir. 1980’li yıllardan itibaren, özellikle de 90’lı yıllarda birçok periferi coğrafyasında olduğu gibi Türkiye’de de postmodern söylem sanat alanında hakim paradigma haline gelmiştir. Öyle ki, postmodern teorinin çağdaş sanatın dili haline geldiği söylenebilir. Çevre coğrafyalar açısından postmodern söylem, Batı’da olduğu şekliyle bir “temsil krizi”nden ziyade, merkezin yitimine işaret etmesi açısından ve “gerikalmışlığı/taşrayı/üçüncü dünyalılığı” temsil sistemine entegre etmesi açısından bir paradigma değişimi oluşturur. Burada paradoksal olan, postmodernitenin, içinde bulunulması gereken bir “aşama” olarak da görülmüş olmasıdır. Postmodern söylem, bir yanıyla periferiyi içermesi, diğer yanıyla da Batı’daki “yeni” paradigma olması anlamında dönemin ruhu, “geç kapitalizmin mantığı” olmaktan ziyade zaman zaman yakalanması gereken bir aşama olarak da değerlendirilmiştir. Deniz Şengel, UPSD’nin çağdaşlıkla ilgili düzenlediği bir panelde yaptığı konuşmada, özellikle 90’larda çok popüler hale gelen Lyotard’ın “Postmodern Durumu”yla ilgili şunları söylemiştir:

“Benim bu kitabı ele almamın bir nedeni de, Türkiye’de postmodernizm tartışmasında çok önemsendi; bu kitaba bir tür tanımlayıcı, belirleyici otorite atfedildi. Türkiye’deki postmodernizm tartışması büyük bir yanlış üzerine odaklanmış durumda. ‘Batı’ denen şeyin, aslında olmayan lineer gelişmesine koşut gidebildik mi endişesine düşen Türkiye aydınları, bu batının bugün içinde yaşadığı dönemi ‘postmodern’ olarak adlandırıp, bundan önceki dönemi ‘modern’ olarak kurgulayıp, soruyu, ‘biz bu lineer gelişmenin neresindeyiz? modernizm yaşadık mı ki postmodernizme geçmiş olalım?’ türünden, hiçbir nesnesi, geçerliliği, mantığı olmayan biçimde soruyorlar. Lyotard’ın, postmodernizmi dönemleştiren bu kitabı da aydınlarla ilaç gibi geldi tabii. Kitap

Fransa'dan çıktığı için ve Fransızlar geleneksel olarak felsefede, 'gerçek bilgi'de söz sahibi oldukları için de, sorgu sual edilmeden benimsendi."¹⁵³

Şengel'in bu eleştirisi o dönem için oldukça geçerli bir tespiti içerir. Postmodern teori ve bir durum olarak postmodernitenin 90'lı yıllarda gerçekten de modernin "geri kalmışlığı" üzerinden postmodernitenin "yeni" olduğu, hatta "yeni bir dönem" olduğu biçiminde yorumlandığı olmuş ve bu anlamda "postmodern olmak"tan dönemsel bir gereklilik olarak bahsedilmiştir.

Vasıf Kortun, Türkiye'de çağdaş sanatın oluşumuyla ilgili olarak, bu "otantik hareket"in, belli sanatçılar arasında başladığını ve buna dahil olan sanatçıların "Türkiye'de kendinden önce varolan bir modern sanata göndermede bulunarak" çalışmadıklarını, "geçmişle bir kopuşu" temsil etmediklerini, geleneğin "görsel-transfer yerine yapısal bir kavrayışla" var edildiğini, gelenekle çağdaşın "bir karşıtlığı içerdiğini" öne sürmüştür.¹⁵⁴ Gerçekten de, bir hareket olarak bakıldığında çağdaş sanat üretiminde yer alan sanatçıların çalışmalarında, Türkiye'de sanatın geçmişiyle bir bağlantı kurmak zordur. Örneğin Ali Akay, Bülent Şangar'ın sanatsal etkilenmeleriyle ilişkili olarak şunları ifade eder:

"Oysa öğrencilik döneminde Cihat Burak, Yüksel Arslan, Mehmet Güleriyüz, Altan Gürman, Sarkis, Füsun Onur ve daha birçok sanatçının işlerinde, 80'li yıllarda aynı anda ağırlıklı olarak yer alan kavramsal ve yeni ekspresyonist eğilimleri takip etmekle birlikte; ilk zamanlarda olduğu gibi daha sonraki yıllarda da Bülent Şangar'ı gerçek anlamda, doğrudan etkileyen ve işleriyle tarihsel anlamda hesaplaştığı Türk bir ressam yoktu, daha çok hocalarının açtığı yoldan gördüğü yurtdışındaki etkileri görmeye çalışmaktaydı. Hocaları daha çok aracı olarak vardır."¹⁵⁵

Bu noktada belki de, Orhan Koçak'ın bahsettiği türden bir "soyut evrenselciliğin" Türkiye'de modern sanat "geleneği"yle olan ilişkisine değinmek gerekir. Orhan Koçak'a göre, Türkiyeli sanatçı etkileyemediği Batı kültürü karşısında "acemilik konumunu" unutmak için "soyut evrenselciliğe" bel bağlamış, bununla birlikte bu çelişkili durumu

¹⁵³ Deniz Şengel, "Postmodernizm' ve Teori", **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, haz. İpek Aksüğüdür Duben, Deniz Şengel, (İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği, 1991) :49.

¹⁵⁴ Kortun, **age**, 46-47.

¹⁵⁵ Akay, 2009, 18.

aşabildiği, reddettiği ya da ihmal ettiği ölçüde en güçlü atılımlarını yapmıştır.¹⁵⁶ Buna göre sanatçı “kendi gücünü bir *sıfır noktasından başlıyormuş gibi*” kurmakta ve “kendi öncesini (sunulmuş programı, aldığı eğitimi) sıfırladığını ve kendi kendini doğurduğunu” hissetmektedir. Yani, tarihsel gecikmişlik fikri her çabada yeni baştan icra edilmekte, sanatçı ise kendini bu “imkansız mirasın tek hükümrân varisi” olarak kurgulamaktadır. Koçak’ın bahsettiği bu “imkansız miras”tan kaynaklanan kurgulama, sürekli olarak tekrarlanır gibi görünmektedir çünkü sanatçılar kendilerini sürekli olarak bir “sıfır noktasından başlıyormuş gibi” kurmaktadır. Belki de Türkiye modern sanat tarihi düşünüldüğü zaman, “gelenek” olarak görülmesi gereken de bu “sıfır noktasından başlama” durumunun kendisi olmuştur. Bu durum geleneğin kendisi olarak kabul edilirse, Batı’yla olan karşılaşmanın yarattığı kırılmanın bu “imkansız miras”tan kopuş olduğu söylenebilir. 1980 sonrası Türkiye sanatında çağdaşlık durumu, sıfır noktasından başlama durumunu geçersiz kılacak bir paradigma değişimi yaşamıştır. Daha doğrusu, çağdaşlık mefhumu, bu durumu aşılması gereken bir sorun olmaktan çıkarır, sanatçı artık “evrensel” olmak ya da “özgünlüğünü” kanıtlamak zorunda değildir. Değişim şudur: bu ikirciklilik durumu (ambivalence) kabul edilerek merkez-çevre / model-kopya arasındaki ilişki artık kaygı yaratan bir durum olmaktan çıkmıştır.

Merkez-çevre, model-kopya (ben-öteki/evrensel-yerel) arasındaki ayrım Batı’nın merkez ve model olarak alındığı modernizasyon teorilerinin temelinde yer alır. Modernizasyon teorilerinde, Batı model/orijinal olarak alınır ve Batılı olmayan diğer coğrafyalar bu orijinalin karşısında birer kopya olmaktan öteye gidemez. Dahası, bu teoriler zamanın hareketinin mekanın durağanlığında hükmünü yitirdiği bir paradigmaya da dayanır.¹⁵⁷ Batılı-olmayan için sürekli bir ikirciklilik kaynağı olan bu paradigma, postmodernist söylem içinde bu ikircikli durumun kabul edilmesine dönüşür. Moderniteyi “ikirciklilik” kaynağı olarak ele alan Bauman’a göre, postmodernite bu “ikircili durumla yaşama” (living with ambivalence) halidir.¹⁵⁸ Modernitenin evrensel standartların yokluğunda oluşan “boşluk” duygusunun yarattığı kaygıyı giderme çabası¹⁵⁹ büyük anlatıların sonunu ilan eden postmodernist söylemle geçerliliğini yitirir. Böylece, Batı karşısında Batılı

¹⁵⁶ Koçak, “Modern Sanatın Elli Yılı”, 34-35.

¹⁵⁷ Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, (New York: Verso, 1996)

¹⁵⁸ Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence*, (Cambridge: Polity Press, 1993), 231-278.

¹⁵⁹ *age*, 252.

olmayan, evrensel karşısında yerel olan, model karşısında kopya ve merkez karşısında periferi ikiliği de artık bir kaygı kaynağı olmaktan çıkıyordu. Bu sayede Batılı olmayan coğrafyalarda sürekli bir kaygı durumu yaratan bu ikilikler eleştirel bir açıdan bir açıdan ele alınabilir hale gelir.

Bedri Baykam, Şükran Moral, Serkan Özkaya ve Vahit Tuna gibi sanatçılar 90'lı yıllarda merkez-çevre ve model-kopya arasındaki bu ikircikli ilişki ekseninde temellenen çalışmalar yapmışlardır. Bedri Baykam, 80'li yıllardan beri Batı sanat düzeninin Batılı olmayan sanatçılara karşı önyargılı tutumları eleştirmiştir. 1994 yılında yayınladığı “Monkey’s Right to Paint and The Post-Duchamp Crisis”¹⁶⁰ isimli kitabında, Batı sanat ortamını ve sanat tarihinin tek taraflı yazımını eleştirmiş ve Batılı olmayan sanatçıların haklarını savunmuştur. Benzer eleştiri, radikal anlamda avangardist bir tavırla Şükran Moral tarafından yapılmıştır. Moral’in, 1994 yılındaki *Sanatçı* isimli çalışması (Resim 15) avangardist bir negativizmi içermesi anlamında sanat tarihindeki mitleri bir yer değiştirmeye sunar, sanatçının kendisi Batı kanonundan bu imgenin yerine geçer (bu çalışmayı daha sonra genişleterek *Sanat Tarihine Güvenmeyiniz*’de sanat tarihinde başka ikonografileri ele alacaktır). Erkek egemen değer sistemine dayanan sanat tarihindeki bu mitlerin bir kadın tarafından “taklit edilmesi” (mime) bir hariciyet üzerinden değil, batı sanat tarihine dair daha üst bir kritiği içerir ve bir tür reddetme/olumsuzlama eylemi olması anlamında radikal bir eleştiri sunar.

Baykam’ın *This Has Been Done Before*’u (Resim 16) ise, Batılı olmayan bu sanatçının kendi sanatıyla ilişkilenen bir önerme olarak ele alınabilir. 1987 yılında tuvale yazı olarak geçirdiği bu önerme, 1991 yılında *Pisuar Öldü, Yaşasın This Has Been Done Before* (Resim 17) isimli çalışmasında görülür. Marcel Duchamp’ın bireysel yaratım kategorisini radikal şekilde olumsuzlayarak sanat piyasasını sorgulayan¹⁶¹ avangard sanatın en önemli örneklerinden birisi olan 1917 tarihli *Çeşme* (Resim 18) çalışmasının “ölümünü”, dolayısıyla avangardın sonunu ima eden bu çalışma, “bu daha önce yapıldı” diyerek açık bir şekilde postmodernist bir önerme sunar. Sanat tarihinde herşeyin daha önceden yapılmış olduğu, avangardla özdeşleşen provokatif “orijinalliğin”, “öncülüğün” sonunu

¹⁶⁰ Bedri Baykam, *The Monkey’s Right to Paint and The Post-Duchamp Crisis*, (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 1994)

¹⁶¹ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, 2. bs, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 107-108.

ilan eder, diğer taraftan da “çok yaşa” diyerek postmodern anlatıyı över. Koçak’a göre bu dizi, “nötr pastiş’in en nihai örneği, avant-garde’in temellük sanatına Baykam’ın verdiği cevaptır”¹⁶². Benzer şekilde, Duchamp’ın “Çeşme”sini ele alan bir başka sanatçı Vahit Tuna olmuştur. Tuna, Duchamp’ın pisuarının kadın bedeniyle benzerliğinden ve “R. Mutt” imzasından yararlanarak “hem cinsel-hem biçimsel hem de fonetik bir kaymayla ‘armut’a” dönüştürür.¹⁶³ Bu, Batı sanat tarihindeki bir eşitsizliğe işaret etmekten ziyade onun içinde yer alamama durumunu mizahi bir anlayışla öteleyen, “kendi üretimiyle eşitlenmesini (levelling) sağlayan”¹⁶⁴ bir çalışmadır. Benzer bir mizahi yaklaşım Serkan Özkaya’nın *Mona Lisa Upside Down* (Resim 19), *Reichstag Building* gibi işlerinde görülebilir. Serkan Özkaya’nın çalışmalarının farkı, içine dahil olmadığı baştan kabul edilen bir alanda sürekli olarak söz söyleme isteği/çabası ve bunun sürekli olarak başarısızlığa uğramasına dayanır. Bu çalışmalar, sanatçının kanona müdahil olmak için sunduğu önerilerin uğradığı başarısızlığın sunumuna dayanır. Bu açıdan, Serkan Özkaya sanat tarihini kopyalamaktan kaçınmaz, hatta bu isteğini açıkça belli eder. Burada sergilenen Batı kanonu karşısında sanatçının başarısızlığa uğraması ve bu kanona dahil olma isteminin beyhudeliğidir. Bu açıdan tam da Batılı olmayan bir sanatçı olarak sanatın merkezi-periferisiyle, modeli ve onun kopyası arasındaki ikirciliklilik durumu bir kaygı nedeni olmaktan çıkmış, açıkça gösterilir olmuştur.

Bu örneklerde, Türkiye’de çağdaş sanatın temel olarak postmodernist söyleme dayanan merkez-periferi ve model-kopya ikiliği üzerinden Batı sanat sistemine dahil olamayış durumuna dair çeşitli önermeler, eleştiriler yapıldığı görülmektedir. Buna karşılık, çağdaş sanat alanında üretim yapanların Türkiye’deki sanat tarihine bir göndermede bulunmamaları, çağdaş sanatta modernizm eleştirisinin Batılı tarihte temellendiğini gösterir. Bu sanatçıların üretimlerinde Türkiye sanat tarihine dair herhangi bir ipucunun görülmediği, geleneğin “yapısal bir kavrayış” olarak var olduğu düşüncesi, geleneğin temelinin Batılılaşma fikrine dayanmasıyla ilişkilidir. Çağdaş olan gelenekle bir karşıtlığı içeriyorsa, bu karşıtlık, sanatçının o zamana kadar hegemonik gücünü kabul ettiği fakat eleştiremediği bir tarihin paradigmatik yapısının tersine çevrilmesi üzerinden işlemiştir. Modernin gelenekle olan reddetme ilişkisi, postmodernde kabullenişe döner.

¹⁶² Koçak, *Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*, 84.

¹⁶³ Kosova, Ofsayt Ama Gol.

¹⁶⁴ Kosova, Ofsayt Ama Gol.

Böylece sanat alanında geçerli olan paradigmaya meydan okumadan ziyade modernist paradigmanın aşıldığı (transcend) görülür. Bunlar, moderndeki gibi bir reddediş ve “kendini sıfırdan kurma” ya da bir çatışma üzerinden değil, kabul ederek aşma üzerinden jestlerdir.¹⁶⁵

Modernin eleştirisi olması bağlamında çağdaş sanat, ikinci olarak, Türkiye’de 1980’lerle birlikte modernlik söylemi tematik anlamda da sorunsallaştırılmıştır. Çağdaş sanat alanında yapılan üretimler, bir yandan resmi tarihe dair mitleri/imgeleri yapıbozumcu olarak nitelendirilebilecek bir yöntemle tarihsel bağlamlarından kopararak ifşa etmiş, diğer yandan da modernliğe dair bir eleştiriye işaret etmiştir.

1980 sonrasında, liberal ve İslamcı düşünürlerden feminist ve anarşist bakış açılarına kadar geniş bir yelpazede modernleşme ve Kemalizm açık bir şekilde eleştirilmeye başlanmıştır. Böylece, o döneme kadar resmi söylem içinde “bastırılmış” farklı kimlikler, modernleşme projesine eleştirel bir gözle bakmaya başlamışlardır. Elbette bu dönüşüm, 1980 sonrasında yaşanan ekonomik ve politik değişimden bağımsız olarak düşünülemez. Neoliberal dönüşüm içerisinde çokkültürlülük mefhumu bir yandan piyasa ekonomisinin bir getirisi olmuş, diğer yandan bilinçli bir şekilde devlet tarafından desteklenmiştir, bu açıdan karmaşık bir yanı olduğunu belirtmek gerekir. Bu noktada, resmi söylem eleştirisi, daha önceden sorgulanmamış olan konuları gündeme getirmesi anlamında bir çeşit geri dönüşlü okumayı da içerecektir. Bu açıdan bellek mefhumu önem kazanacaktır.

Aydan Mürtezaoglu’nun 1992 tarihli *Karatahta* çalışması (Resim 20) Harf Devrimi’ni sorunsallaştırır. Birçok resmi tarih kitabında bulunan ve kolektif hafızada yer etmiş olan Atatürk’ün yeni harfleri halka öğrettiği fotoğrafından hareketle oluşturulmuş bu heykel-enstalasyon, öğretme/gösterme jestini Atatürk’ün bedeninden kopararak bedensizleştirir. Böylece, belleklerde yer edinmiş olan bu imge üzerine tekrar düşünmeye çağırır. Kortun, Mürtezaoglu’nun ilk olarak Anı-Bellek 2 sergisinde sergilenen bu işini “belleğin sıfır noktasına indirilmesi ve herşeyin tek perspektiften yazılmasını” sorgulayan, “geçmişin dinamitlenmesi ve geleceğin yazılmasını işaretleyen kritik bir iş” olarak yorumlamıştır.¹⁶⁶ Halil Altındere ise, *Tabularla Dans* çalışmasıyla hem Türk parasına hem de T.C.

¹⁶⁵ Bu noktada, Şükran Moral’i diğer örneklerden ayırt tutmakta yarar var. Moral’in (neo)avangardist tavrı kanonla bir zıtlaşmayı, reddedişi barındırır.

¹⁶⁶ Kortun, Ofsayt Ama Gol.

kimliğine müdahale eder (Resim 21). Kendi kimliğinde yüzünü, Türk parası üzerindeyse Atatürk'ün yüzünü (kendi elleriyle) kapatır. Süreyya Evren'e göre, Altındere'nin yaptığı "kültür bozumuyla", Atatürk "insani bir davranışta" bulunarak "tabu konumundan çıkıp aramıza katılır."¹⁶⁷ Altındere, burada hemen hemen her vatandaşın gündelik hayatında yanında taşıdığı (biri para, diğeri kimlik/nüfus cüzdanı) ve biri devletin vatandaşlarını tanımladığı, diğeri ise ulusal ekonominin vasatı olarak ulusal kimlikle de ilişkilenen imgeleri seçip büyütür, hem para üzerindeki Atatürk'ü hem de nüfus cüzdanı üzerinde kendisi imgesini harekete geçirerek canlandırır. Bu ufak jestlerle (büyütmeye karşılık) gündelik kullanımlarından uzaklaştırılan bu nesneler, imgeler dokunulmayı harekete geçirir, resmi kimlikler olarak (ekonomik-politik anlamda) ulus-devletin gündelik hayattaki görüntüsü (statik) olan bu iki imgeyi küçük bir müdahaleyle harekete geçirir.

Vahap Avşar'ın *Atatürk* (Resim 22), *Sıfır* (Resim 23), *Özgürlük ve Macera* (resim 24) isimli çalışmaları, Kemalist ideolojiye dair "resmi mitleri eğreti ve beklenmedik şekillerde yeniden" sunar.¹⁶⁸ Bunun da ötesinde, "Sıfır" ve "Özgürlük ve Macera" işleri, 1980 sonrasında değişen ekonomik yapı ve toplumsal algıya dair çeşitli okumalara da açılır. *Sıfır*'da 1928'de alfabenin bir günde değiştirilmesine benzer şekilde 1980'lerle birlikte ekonomik anlamda Amerika'ya bakma ve ekonomiden dile kadar herşeyi buna uyarlama çabası açığa çıkar.¹⁶⁹ Harflerin bir kısmı Ankara'da bulunan Amerikan askeri üssünden toplanmış ve lehimlenmişlerdir. Cumhuriyet kurulurken Atatürk'ün yaptığına benzer şekilde çok kısa bir süre içinde Batı'ya ayak uydurmak için yapılan değişiklikler, sürekli bir "sıfır" noktasından başlamayı gösterir.

Aydan Mürtezaoglu ve Vahap Avşar'ın çalışmaları 1980'li yılların bitiminin hemen ertesinde, 1990'ların başlarında yapılmıştır. Bu açıdan, iki sanatçının da aynı tarihlerde Atatürk ikonografisiyle uğraşması bir rastlantı olmamalıdır. Atatürk betimlemeleri 1930'lı yıllardan beri devletin otoritesini vurgulamak için kullanılıyordu ve bunlar daha çok Atatürk'ün devasa betimlemeleriydi, bu açıdan faşist bir politik estetiği anımsatıyordu.¹⁷⁰ 1980'li yıllarda darbe sonrasında ise, Atatürk temsilleri ordu tarafından

¹⁶⁷ Süreyya Evren, **Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 29.

¹⁶⁸ Kortun, **age**.

¹⁶⁹ <http://www.vahapavsar.com/sifir.html>, [23.08.2011]

¹⁷⁰ Esra Özyürek, **Nostalgia for The Modern: State Secularism and Everyday Politics in Turkey**, (Durham: Duke University Press, 2006), 103.

devletin gücünü yeniden ortaya koymak için kullanıldı. Aydan Mürtezaoğlu ve Vahap Avşar'ın çalışmalarındaki Atatürk ikonografisi de darbe sonrası dönemle ilişkili olmalıdır. Neden 80'li yıllardan önce de var olan bu ikonografi sanatçılar tarafından sürdürülmüştü ya da eleştirel bir şekilde ele alınmamıştı da, 1980 sonrası dönemde yapıbozumcu bir stratejiyle ele alınıyordu? Atatürk ikonografisinin betimlemeden çıkılarak, kavramsal bir bakışla “mitik” niteliğinin deşifre edilmesi, bir yandan darbe sonrasında Atatürk'ün devasa temsillerine diğer yandan ise, değişen ekonomik-kültürel yapı içinde herşeyin metalaşmasına (daha önceki dönemde devletçilikle tam ters bir şekilde), kamusal alanın düzenlenmesinden toplumsal normlara kadar yaşanan büyük değişimde yatmaktaydı. Bu durum, en açık haliyle Avşar'ın çalışmalarında görülebilir – Atatürk ve alfabe gibi mitler doğrudan ekonomik değişimle birleştirilir. Altındere'de de benzer bir durumdan bahsedilebilir. Mürtezaoğlu'nda ise, bu yapıbozumcu strateji bellekle ilişkilendirir. Genel anlamıyla ise sanatçılar, bu değişimle birlikte modernist imgelemen bütünselliğinin parçalanmasını yapıbozumcu bir şekilde ele almaktadırlar.

1990'lı yıllarda çağdaş sanatta modernizmin resmi söylem ve semboller üzerinden eleştirisinin yanı sıra genel anlamıyla modernist proje ve aydınlanma düşüncesini tartışmaya açan çalışmalar da yapılmıştır. Hale Tenger'in çalışmalarında temel olarak aydınlanma felsefesinin aklı öne çıkaran ve lineer ilerleme fikriyle teknolojik gelişim ve kültürel evrime dayanan bir modernizm eleştirisi mevcuttur. Tenger'in neredeyse bütün çalışmaları insan aklı-doğa diyalektiğine dayanır. 1994 tarihli *Kant'ın Portresi*'nde (Resim 25) “aşırı akılcı zihinsel yapının savunma biçimi olarak tezahür eden gündelik yaşam takıntılarıyla gerçek bir düzen/denetim hastası olan Kant'ın portresi” kurgulanmıştır.¹⁷¹ “Anatomik Olarak Modern İnsanlar”da (Resim 26) ise, evrim ve ilerleme düşüncesiyle birlikte teknolojik gelişmeyi ele alır ve ütöpik-distöpik olan arasında tekinsiz bir mekan kurgular. Mekana yaşanmışlıkla birlikte (akvaryum, kültüblası ve sigaralar, bilimkurgu filmlerinden fotoğraflar) ani bir terk edilmişlik hali hakimdir. Kullanılmış ve etrafa dağılmış eşyalarla kanepenin karşısında duran Mars'a ait resim, burada bulunmuş olan insanların (aile fotoğrafları vardır) sanki (ütöpik) bir bilimkurgu filmindeymiş gibi aniden Mars'a ışınladıklarını çağırıştırır. Bu “ütöpik” çağrışıma karşılık mekanda hiçbir yaşam belirtisinin olmaması (boş akvaryumlar)

¹⁷¹ Antmen, **age**, 50.

tekinsiz bir atmosfer yaratır. Diğer yandan, bu mekanın yarattığı tekinsiz duyguyla bu ütöpik imgelemin (yeni yaşam yeri olarak Mars) bir araya gelmesi, sömürgeciliğe ve insanların doğal kaynakları tüketmesine dair bir eleştiriye barındırır.

Tenger’in mekan kurgularına (yerleştirmelerine) hakim olan huzursuzluk ve tekinsizlik hissi, ilerleme fikri karşısında yok olma, yıkım, ölüm gibi temaları gündeme getiren bir durağanlığın mekana hakim olmasıyla ilişkilidir. İnsanlık tarihinde, özellikle Batı modernizminin karşısındaki bu durağanlık, mekanı tekinsiz (uncanny) bir hissiyatla doldurur. Martin Jay’e göre, 1990’lı yıllarda tekinsiz olanın önem kazanması, modernizmdeki ideal bir yurt kurma fikri karşısında yersiz yurtsuzluk, göçebelik, evsizlik gibi kavramların öne çıkarılmasıdır.¹⁷² Küreselleşmenin simgesi olarak göçmenin yaşadığı mekandan kop(arıl)masıyla kendi geçmişiyle ilgili hatırladıkları karşısında bunları unutma ve kendisini barındıran kültüre bağlanma isteği arasında gidip gelir. 90’lı yıllarda tekinsiz olana verilen önemin artması, kapitalizmin değişimiyle birlikte insanların coğrafyalar arası hareketliliğinin artması, metropollerin üçüncü dünyalaşmasına da dayanır. Bu açıdan, İstanbul’da Laleli örneği 1990’lı yıllarda “insan, para, mal ve simge akışlarının yoğunlaşmasının en derinden hissedildiği yer olmuştu.”¹⁷³ O dönemde burada yapılan bavul ticaretinin ve buradaki simge akışının çeşitli sanatçıların ilgisini çekmesi şaşırtıcı değildir. Bu yönüyle Laleli o dönemin entelektüel düşünce yapısı içinde tam da “postmodernist bir pastiş”i içeriyordu.¹⁷⁴ Postmodern teoride tekinsizliğe ve bununla birlikte gelen tüm kavramlara (yersiz yurtsuzluk, evsiz-barksızlık) verilen önem, bu kavramların bir “aşkınlığı/yasakaşmacılığı” içeriyormuş gibi kullanılmasına yol açıyordu. Türkiye’de 90’lı yıllarda çağdaş sanat alanında özellikle yersizyurtsuzluk, göçebelik gibi kavramlar bir tür toplumsal-siyasi aşkınlığı barındırıyormuş gibi kullanıldı. Deleuze ve Guattari’den alınarak çoğullaşmayla, çoklukla özdeşleştirilen yersiz yurtsuzlaşma, kimliksizleşme kavramlarının bir bakıma mitleştirildiği söylenebilir. Entelektüel anlamda öne çıkarılan evsizliğin, göçebeliliğin

¹⁷² Martin Jay, **Cultural Semantics: Keywords of Our Time**, (London: Athlone, 1998)

¹⁷³ Çağlar Keyder, “İki Sementin Hikayesi”, **İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında**, 3. bs, haz. Çağlar Keyder, (İstanbul: Metis Yayınları, 2009): 220.

¹⁷⁴ Bu konu ikinci kısımda *kitsch* bağlamında daha detaylı olarak incelenecektir.

“aşkıncılığı” karşısında gerçek evsizlik, yersiz yurtsuzluk bir bakıma değersizleştirildi, daha da kötüsü politik ya da toplumsal anlamda harekete geçme himaye altına alındı.¹⁷⁵

1990’lı yıllarda tekinsizlik kavramıyla birlikte göçebelik, yersiz yurtsuzluk gibi kavramların öne çıkması, moderne içkin olan yabancıнын hissettiği ikircikliliğin kabullenilmesi ve bir tür ikircilik duygusuyla birlikte yaşama anlamına geliyordu. Bu açıdan, postmodernizmde, bir insanlık projesi olarak modernizmin saf dışı bırakmaya çalıştığı bütün şeylerin (bastırılmışın) geri dönüşü methedildi. 1980 sonrasında Türkiye’de de resmi söylem/tarih eleştirisiyle bağlanan bir tür modernist paradigma eleştirisi yapılmaya başlandı. Resmi tarih eleştirisi dışında, genel anlamda modernite eleştirisi de yapıldı. Batı’nın merkez konumunun kaymasıyla Batılı modernitenin üzerine kurulu olduğu bütün parametreler sarsıldı. Batı eleştirisi sanatçıların çalışmalarında sanat tarihinin Batı kaynaklı oluşunun eleştirisi olarak görülüyordu. Bu çalışmaların genelinde modernizmin yarattığı ikircikli durumla oynanıyordu. Bir yandan modernizm karşısında insanlığın ikilemleri, diğer yandan da spesifik olarak bir periferi coğrafyasında bulunmanın ve Batı kanonunun tek taraflı sanat tarihinin sorgulandığı bu çalışmalarda ikilemli durumlar ortaya konuyordu. Bu anlamda, tam da “aradalık” durumunu ve bunun yarattığı ikircikli hissiyatın kendisi konu ediliyordu.

3.2.2. Yeni Bir Dil Olarak Çağdaş Sanat / Eleştirelilik

1990’lı yıllarda çağdaş sanat, yeni bir ifade dilinin biçimlendiği bir alan olmuştur. Türkiye’de çağdaş sanatı önceleyen kavramsal ve deneysel çalışmalar 60’ların sonunda başlamış olsa da, bu açıdan yapılan deneylerin daha çok biçimsel olarak nitelendirilebilecek karakterine karşılık, 90’lı yıllarda çağdaş sanat, hem biçimsel hem düşünsel anlamda farklı bir ifade dili olarak ortaya çıkmıştır. Erden Kosova’nın ifadesiyle, Türkiye sanatında 1970’lerle birlikte görülmeye başlayan kavramsal deneyler, 90’larla birlikte “eleştirel bakış açısı” kazanarak, 80’lerin deneysel tavrını biçimsel bir dille genişletmiştir.¹⁷⁶ 90’ların ortalarında ise bu deneyler daha farklı bir boyut kazanarak sanat doğrudan politik ve toplumsal konularla ilgili bir söz söyleme alanı olmuştur.

¹⁷⁵ Anthony Vidler, **The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely**, (Cambridge: MIT Press, 1994), 13.

¹⁷⁶ Kosova, 2003.

Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li yıllarda geleneksel resim ve heykelin ifade alanını genişleten deneysel çalışmalar yapılmaya başlanmıştı, fakat bunlar sanat ortamı içinde marjinal kalıyordu. Akademi dışından örneğin Füsun Onur kararlı bir şekilde sergiler açıyordu. Bunun dışında, akademide sanata dair yeni ifade olanaklarının ortaya konması için çeşitli çalışmalar mevcuttu (Altan Gürman, Adnan Çoker, Şükrü Aysan). Bununla birlikte, bu çalışmaların Türkiye’de sanatın kavramsallaşması açısından nerede durduğu bir tartışma konusuydu. Bir yanda, Kemal İskender ve Hasan Bülent Kahraman’ın da içinde bulunduğu, Türkiye’de kavramsal sanatı taklit ve zorlama olarak görenler ve Türkiye’deki sanatın içinde bir yere oturtamayanlar, diğer yanda ise Canan Beykal, Beral Madra gibi kavramsal sanatın “kopya” olmadığını ve sanatın sınırlarını genişletmekte önemli rol oynadığını iddia edenler olmuştur. Bu pozisyonların ikisine de belli bir mesafe alarak, bu tür deneyleri, her ne kadar Batı’dan “ithal” oldukları yadsınamazsa da (Türkiye’de modern sanatın, Batı’da olduğu gibi, kendi gelişim dinamikleri içinde kendi sorunsallarını ortaya koyduğunu söylemek zor olacaktır) sanata dair yeni bir düşünme isteği ve çabasının ilk örnekleri olarak görmek gerekir. Sanatçılar bu deneysel çabalarıyla, Batılı birtakım üslupları öğrenerek, kendi ülkelerine döndüklerinde bu yeni ifade biçimlerine kendilerine özgü bir yorum katarak, kendi uygulayış biçimleriyle kendilerinin kılınıştırdılar. Her ne kadar burada bir tür “doğru/yanlış” kavrama/yorum ve özgünlük sorunu her zaman bir tartışma konusu oluşturacaksa da, dikkate alınması gereken nokta, sanatçının pratiğiyle bu akımları kendinin kılmasıdır. Türkiye’deki sanatın gelişiminin kendi iç dinamiklerinden ziyade Batı’dan etkilenmelerle belirlendiğini kabul etmek gerekir. Bununla birlikte, sadece dışsal bir dinamiğin belirleniminden de bahsedilemez. Diğer yandan, Batılı bir akım herhangi bir coğrafyada her zaman bir gecikmişlikle karşı karşıya kalacağı için, asla “özgün” olmayacaktır. Bu açıdan, kavramsal sanatın Türkiye’deki ilk örneklerinden Altan Gürman ve Füsun Onur’un çalışmalarına değinilebilir. Bu sanatçılardan Altan Gürman’ın yurtdışında yaşadığı dönem sırasınca etkilendiği akımlar sanata dair görüşünü değiştirmiş, bununla birlikte Gürman, kendi durduğu noktada bir “sıçrama” yapmaktansa resmin sınırları içinde kalmayı tercih etmiştir. Füsun Onur ise, heykelde soyuttan yola çıkarak mekanı sorunsallaştırmış ve gündelik eşyaları çalışmalarına katmıştır. Türkiye’ye döndükten sonra her iki yılda bir sergi açmış ve Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit

gibi pek çok sergiye de katılmıştır. Bu açıdan, Onur'un bireysel olarak sanat piyasasından ve konvansiyonel malzeme kullanımından uzak duran çalışmalarının daha sonraki kuşak için ilk örnekleri oluşturduğu söylenebilir.

Şükrü Aysan'ın Paris'ten döndükten sonra 1977'de kurduğu Sanat Tanımı Topluluğu (STT) ise, kavramsal sanat çalışmaları yapıyordu. STT, “sanat olarak sanat” söylemini benimseyerek, “sanatın kendi çözümlemesi”ni yapma amacıyla kuramsal bir üretim¹⁷⁷ gerçekleştirmeye çalışmıştır. Topluluk çalışmaları, “felsefe, sanat ve bilimin neliği ve bunlar arasındaki ilişkiler üzerine yöneltmiş soruların sanatsal bağlamda tartışılması anlamındadır.”¹⁷⁸ Bu toplulukta yer alan sanatçılardan Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem gibi sanatçıların çalışmalarına bakıldığında, sanatın daha çok felsefi boyutunda kaldıkları görülür. Oysa, Batı'da ortaya çıktığı biçimiyle kavramsal sanatta felsefe, sanatçıların hem sanat nesnesinin ontolojisine dair krizi ele almalarında hem de çalışmalarının anlamı üzerinde kontrol elde etmeleri için bir *araç* olmuştur.¹⁷⁹ Bu açıdan, STT'nin benzerlik gösterdiği Art&Language¹⁸⁰ grubu ve Batı'daki diğer örneklerinden ayırdığı nokta, sanatın demistifikasyonu noktasında olmuştur denebilir. Bu fark, sanatın kendi üzerine düşünmesi boyutundan anti-sanat noktasına geçilmemesinde görülebilir.¹⁸¹

1980'lerde kavramsal sanat çalışmalarının yanında resim dilini genişleten çeşitli sanatçılar da olmuştur. Bunlar arasında Yusuf Taktak, Bedri Baykam, Nur Koçak gibi sanatçılar sayılabilir. 1970'li yılların sonlarına doğru, fakat özellikle 1980'lerle birlikte bu sanatçıların çalışmalarıyla birlikte kavramsal-deneysel çalışmalar, sanatın dil ile ilişkili olanaklarının genişlemesinde etkili olmuştur. Bu açıdan, metnin sanatçıların çalışmalarına dahil olması da kavramsallaşmanın bir boyutu olarak düşünülebilir. 1980'li yıllarda STT'nin çalışmalarıyla birlikte, Canan Beykal'ın, Serhat Kiraz'ın çalışmaları bu dönem içinde düşünülebilir. Diğer yandan, sanatın dilinde yaşanan bu genişleme, ilk

¹⁷⁷ Şükrü Aysan, **Sanat Olarak Betik**, (İstanbul, 1980), Alıntı: Nancy Atakan, “Türkiye’de Kavramsal Sanat”, (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995), Ek 2, Levha 98-103.

¹⁷⁸ “Sanat Tanımı Topluluğu’nun Sanat Çalışmalarına, Sanatsal Yaklaşımımıza Dair”, <http://www.sanattanimitoplulugu.com/STT'nin%20Sanat%20Anlayisi.htm>, [21.07.2011]

¹⁷⁹ Peter Osborne, “Conceptual Art and/as Philosophy”, **Rewriting Conceptual Art**, ed. Michael Newman, Jon Bird, (London: Reaktion Books, 1999): 49.

¹⁸⁰ Art&Language topluluğu, 1967 yılında İngiltere’de Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin ve Harold Hurrell tarafından kurulmuş ve sonrasında Amerika’da da etkili olmuş ve pek çok sanatçıyı bünyesine almış, kavramsal sanat çalışmaları yapan bir topluluktur.

¹⁸¹ STT, çalışmalarındaki amacının asla karşı sanat olmadığını vurgulamıştır: “Sanat Olarak Betik”, 4.

başlarda “taklit” olarak algılanmıştır. Bununla birlikte 90’lı yıllara gelindiğinde, “özgünlük” sorunsalı Batı’da modernist paradigmanın değişime uğramasıyla ve sanatın küreselleşmesiyle sona ermiştir. Modernizmin krize girdiği söylemleriyle birlikte sanata yüklenen “tarihsel görev”in geçerliliğini yitirmesiyle, tarihte olduğu gibi sanatta “ilerleme” fikri terk edilmiştir. Batı’nın kendi dışındaki coğrafyalara dönmesi, bir yandan modernist paradigmanın geçerliliğini yitirmesine, diğer yandan da küresel ekonomik ortamda sanatın da önemli bir güç olarak ortaya çıkmasına bağlıdır. Batı sanatının dışında kalan, bununla birlikte bu akımlardan etkilenen periferi coğrafyalarında bu paradigma değişimi sanatçılara büyük bir “özgürlük” sağlamış, özgünlük tartışmaları zeminini yitirmiştir. Sanat tarihi artık her coğrafyadaki sanatçının rahatlıkla kullanacağı bir kaynak haline gelmiştir.

1970’lerle birlikte başlayan, fakat 80’lerde artan kavramsal sanat deneyleri ve enstalasyonlar, “Arte Povera” ve “Yeni Gerçekçilik” gibi akımların da etkilerinin görüldüğü sergilerle (Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit gibi) başlayan çağdaş sanatın oluşum sürecinde, hem mevcut sanat ortamına hem de geleneksel solun ideolojik etkisine karşı bir meydan okuyuşun ilk örnekleri de görülmeye başlamıştı.¹⁸² 1990’lı yıllara gelindiğinde ise, bu yeni biçimsel dilde yapılan üretimler, postyapısalcı ve postmodern teoriler eşliğinde kuramsal bir çerçeveye oturtulmaya çalışılıyordu. Postyapısalcı ve postmodern okumalar dönemin sanatçılarının üretimlerinde de etkili oluyordu. Bunun bir nedeni, özellikle postmodern teorilerin kitlesel olandan ziyade bireysel olana hitap eden açık uçlu karakteriydi. Modernizmin evrenselciliğine ve geleneksel solun kitlesel kurtuluş söylemine karşılık, postmodern teoriler, 1980 öncesinin çalkantılı politik ortamından çıkmış bir toplum için bireyselleşme potansiyelini de barındırıyordu:

“... dönemin siyasi görüşleri içinde ciddi bir temsil sorunu vardı. Marx’ı okuyorduk ama onun estetik yansımaları konusunda kafalar çok karıştı. Çok severek okuduğum Simone de Beauvoir, Sartre, Virginia Woolf gibi yazarlar özgürlük konusunda ufkumu açıyordu. Politik gündemin aciliyeti bu yazarların pek yüksek sesle konuşulmasına izin vermezdi. Kurtarılmayı bekleyen kocaman

¹⁸² Bozdoğan, 2008, 462.

bir işçi sınıfının yanında kendi bencil varlık meselelerimizden söz edemezdik. Ancak 90'lı yıllarda Foucault ile beraber gerçekten düşünsel olarak özgür bir ortama girdiğimi düşündüm, yani ifade edebilmek için bir dil bulmuştum.”¹⁸³

Bu “temsil sorunu”nun aşılması, Foucault, Deleuze, Guattari gibi post-yapısalcı/postmodernist düşünürlerin tam da geleneksel Türkiye solunun değişen koşullarda bir yanıt üretmediği ve ağır bir mağlubiyetten çıktığı bir dönemde alternatif bir alan açmalarıyla teorik çerçevesine oturtulmaktadır. Burada, bir başka önemli nokta ise, Eviner’in belirttiği gibi, bu düşünürlerin/teorilerin sanatçının bireyselliğine zemin oluşturmasıdır. Bu temsil sorunu 1980’li yıllardan sonra gündeme gelmemiştir. Aslında bu soruna dair çeşitli nüvelerin 1970’li yıllarda var olduğunu söylemek gerekir. Örneğin Cengiz Çekil 1980 öncesindeki üretimlerinde bu sorunla ilişkili olarak şunları söylemektedir:

“Söz konusu zamanlarda, plastik sanatlar alanında bazı sanatçılar, özellikle bazı ressamlar 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, örneğin gazetelerin bir imge yoğunluğu vasıtasıyla toplumsal yaşamı yaygın bir şekilde böyle bir ortamda toplumcu-gerçekçi resimlerin etkin olamayacağını öne sürüyordum. İmgenin güçlü olduğu dönem, yoğun üretilmediği dönemdir. O dönemde de imge, üretimdeki yoğunluk nedeniyle kendi gücünü kaybetmişti.”¹⁸⁴

Bu ifadede görülebileceği gibi, toplumcu gerçekçilerle benzer görüşleri ve duyguları taşıyan bir sanatçı olarak Çekil, imgenin üretilme tarzıyla ilgili bir sorunsalı 1980 öncesinde geliştirmeye başlamıştır. Sanatçı, bunu imgenin üretilme biçimlerine, yani o dönemde etkin olan medyaya bağlamaktadır. Bunun yanında, başka tür bir temsil arayışı toplumsal gerçekçiliğin dünya görüşüyle paralel olmakla birlikte temsil etme yöntemlerinin yetersizliğine de işaret eder. Bu açıdan temsil sorununun politik bir yanı da vardır. Medyatik imgenin üretiminin yoğunluğu, bunun yanında 1970’li yıllar Türkiye’si düşünüldüğünde bu imgelerin “şiddeti” göz önüne alınacak olursa, sanatta temsil

¹⁸³ İnci Eviner, Çalıkoğlu, 2008, 122.

¹⁸⁴ Cengiz Çekil, aktaran Necmi Sönmez, **age**, 61.

meselesinin başlı başına bir sorun olarak ortaya çıkacağı görülebilir. Bu durumun bir uzantısı da 1980’li yıllardan sonra, Türkiye’de modern sanatın temsille olan ilişkisinin, teorik anlamda yeni bir açılımı vaat eden postmodernizm yoluyla da bir zemin bulmasıdır. Özellikle postmodern teorinin mikro iktidar eleştirisinin vaat ettiği açılım sol ve toplumsal gerçekçilik arasındaki ilişkinin (yani politik duruş ve temsil arasındaki ilişkinin) değişiminde yatmaktadır.

Türkiye’de 1980 sonrası, resmi ideoloji ve modernleşme projesiyle birlikte farklı kimlik siyasetlerinin başladığı ve geleneksel solun kültürel normlarının da sorgulandığı bir dönem olmuştur. Çağlar Keyder’in deyişiyle bu dönemde “modernleşmeyi tehdit edenlerde bir kültürel kimlik arayışı gözleniyor; insanlar, şimdiye kadar tanımlanmalarına izin verilmemiş yaşam dünyaları üzerinde hak iddia ediyorlar”dı.¹⁸⁵ Postyapısalcı ve postmodern teorilerin (özellikle bu alanda yapılan çevirilerin de etkisiyle) mimari, edebiyat, sinema, sanat, müzik ve sosyal bilimler gibi pek çok alanda Cumhuriyet döneminin “tepeden inmece” modernleşmeci söyleminin eleştirilerinde etkili olduğu gözlemleniyordu. Bununla birlikte, 1980’lerde postmodernizmin etkili olduğu dönem aynı zamanda ulusal kalkınmacılığın sonunun geldiği, Reagan, Thatcher ve Özal gibi neoliberal ideolojinin liderlerinin etkili olduğu bir döneme tekabül ediyordu. Bu açıdan, postmodernist teorilerin eleştirel boyutlarıyla, yeni ekonomik ve politik “dünya düzeni”ni onaylayan üslup ve biçimsel söylem arasındaki fark da kimi noktalarda gözden kaçırılıyordu.¹⁸⁶ Çağdaş sanat alanında da postmodernizm, bir yandan “yeni” bir dönemle birlikte yeni bir şekilde düşünme gerekliliğine işaret ederken, diğer yandan modernlik paradigmasına mesafe alarak toplumsal ve politik konularda eleştirel bir bakış açısıyla refleks vermek isteyenler için “dönüştürücü imkanlar”a olanak sağlıyordu. Süreyya Evren, Halil Altındere’yle ilk buluşmalarında postmodernizmin bu “dönüştürücü imkanları”na değinir:

“Sohbetimizi tetikleyen noktaların başında postmodernin cazibesi ve dönüştürücü imkanlarını devreye sokma niyeti geliyordu karşılıklı. (...) Aslında post-teorilerin, Foucaultların Deleuzelerin o yıllarda bizde doğurduğu tarzda

¹⁸⁵ Keyder, 1999, 30.

¹⁸⁶ Sibel Bozdoğan, “Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999): 129-131.

bir özgürlükçü ortak paydaydı buluşturan. (...) Farklı arkaplanlardan gelmemize karşın bizi bir araya getiren şeyler vardı; mesela sanatla siyaseti beraber düşünme, eleştirelilik, otorite karşısı anarşizan bir eleştirelilik ama, modernist reflekslere, muhafazakar yapılara ve ortodoks marksizm tarzı sol siyasetlere belirli bir muhalefet – ve kolektif enerjileri harekete geçirmede ısrarcılık...”¹⁸⁷

Bu noktada, Michel Foucault gibi düşünürlerin mikro iktidar eleştirilerinin etkili olma nedenine değinmek yerinde olacaktır. Ayşe Öncü, 80’lerle birlikte Foucault’nun Türkiye’de kazandığı popülerliği “Marksist olmayan radikal bir düşünür” olmasına bağlar.¹⁸⁸ Benzer şekilde, Marksist olmayan, post-yapısalcı ve post-modernist düşünürlerin etkisi, farklı bir kavramsal çerçevede iktidar eleştirisi sunmaları ve geleneksel sol söyleme alternatif oluşturmalarından kaynaklanmıştır. 90’larda muhalif bir duruşu araştıran çağdaş sanat pratiği için de Foucault, Derrida, Deleuze ve Guattari, Lyotard, Baudrillard gibi Marksist olmayan ama o dönem içinde geleneksel sola alternatif oluşturduğu düşünülen düşünürlerin etkili olması, çok çeşitli politik ve entelektüel okumalara açılmalarıyla ilişkilidir. Özellikle Foucault’nun iktidarın gündelik hayatın her alanında olduğu düşüncesi, özelden kamusala pek çok okumaya açılıyordu. Foucault’nun iktidara dair okumaları o dönem içinde İnci Eviner, Esra Ersen, Halil Altındere gibi sanatçıların çalışmalarında açık olarak görülebilir.

1980 sonrası politika, daha önceki dönemden farklı olarak kimlik siyasetiyle ilişkilendirilmiştir. Burada bireyselliğin öne çıkmasıyla birlikte “öncü parti” fikrinden uzaklaşarak Kemalist ideolojiyle birlikte sol pratik de sorgulanmaya başlamıştır. Çağdaş sanat alanında da politik eleştirelilik, daha çok postmodernizme eklemlenmiştir. Yani çağdaş sanat alanında politize olmuş, muhalif eğilimleri yoğunluklu olarak postmodernizm başlığı altında ele almak gerekir. Çağdaş sanat alanında modernleşme paradigmasının sorgulanmasını bu açıdan düşünmek gerekir.

Türkiye’de modernleşmecî paradigmanın ve geleneksel solun göz ardı ettiği kimlik taleplerinin 80’li yıllarla birlikte gündeme gelmesi, toplumsal cinsiyet ve feminizm

¹⁸⁷ Evren, 2008, 9-10.

¹⁸⁸ Öncü, **age**.

tartışmalarını da gündeme getirmiştir. Türkiye’de Kemalist reformların kadınları kurtardığına dair bir mutabakat vardı ve 1980’lerle birlikte bu mutabakat, feminist hareketin gelişmesiyle bozulmuş oldu.¹⁸⁹ 1980’lerde başlayan feminist hareketin “özel olan politiktir” sloganıyla eşitlik söyleminden farklılığa geçiliyor, Kemalist ideolojinin eşitlik söyleminin altında yatan dinamikler incelenmeye başlıyordu. Cumhuriyetin kurulurken kadınlara yönelik oluşturduğu politikalar bir “kazanım” olarak görülüyor, bunun nedenleri araştırılıyordu. Bunun belki de en önemli getirilerinden birisi de, modernleşme projesinde “cinselliği bastırma, meslek sahibi olmaya (ya da eğitime) güvenme ve birey karşısında topluma saygı gösterme”¹⁹⁰ sınırları içinde kadına verilen yerin de sorgulanmaya başlaması olmuştu. bu noktada, Cumhuriyet kadınının bastırılmış cinselliği ve ahlak anlayışına meydan okunuyordu.

Türkiye’de çağdaş sanatın oluşumunda kadın sanatçılar önemli bir yere sahiptir (Fusun Onur, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Handan Börüteçene, Hale Tenger gibi). Elbette, bu sanatçıların hepsinin kadın olmaları üzerinden hareket ederek, toplumsal cinsiyetle ya da kadın olmakla ilişkili konulara eğildikleri söylenemez. Buna ek olarak, Türkiye çağdaş sanatında radikal feminizm anlamında bir eleştirelliğin olduğunu öne sürmek de zor olacaktır. bununla birlikte, toplumsal cinsiyet sorunu çağdaş sanat düşünüldüğünde merkezi bir öneme sahiptir.

1980’lerin başlarında toplumsal cinsiyet konusunun göçle ilişkilendiren çalışmalardan birisi İpek Duben’in *Şerife* (Resim 27) dizisidir. Burada, köyden kente göç etmiş, bununla birlikte şehrin sosyo-ekonomik ve kültürel yapısına uyum sağlayamamış, kıyafetlerinin içinde yitmiş, “kimliksizleşmiş” kadınları konu eder. Bunun yanı sıra, bu diziye ismini veren “Şerife (Arapça şereften; soylu, yüksek) kadının şerefini namusla eş tutan değerlerle kuşatan bir kültüre eleştiriye de içerir biçimde kamusal alandan sürekli uzaklaştırılmış Türk kadının seksenlerdeki profilidir.”¹⁹¹ Türkiye toplumunda kadının yerini sınıfsal anlamda da sorunsallaştıran bu çalışma, kadının birey olamama durumunu

¹⁸⁹ Yeşim Arat, “Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadınlar”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999): 91.

¹⁹⁰ **age**, 94.

¹⁹¹ Esra Yıldız, “Giriş”, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, ed. İpek Duben, Esra Yıldız, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Nisan 2008): 182.

ve toplumun kadınlardan beklediği rollerin dışına çıkamamasını, bu rol içinde hapsolmuşluğunu ele almıştır.

Kadın olarak bireysel sıkışmışlığını ele alan bir başka kadın sanatçı ise İnci Eviner'dir. Eviner, Deleuze ve Guattari okumalarından yola çıkarak bedenle coğrafya arasında ilişki kurar. Bu noktada, Deleuze ve Guattari'de, her "gerçek" bedende "sanal" potansiyeller taşır ve bu potansiyeller "organsız bedenler" (*bodies without organs*), oluşlar olarak adlandırılır. Yeryüzü de bir organsız bedendir – sabit olmayan, formsuz, akış halinde ve göçebedirler.¹⁹² Eviner'in çalışmalarında da yeryüzüyle beden birbiri içermesi, birbirine dönüşmesi söz konusudur ve bunlar hareket halindedirler. Coğrafyayla topografya, insan bedeniyle sınırlarını kaybetmiş organsız bedenler birbirini içerirler. Doğa ve mite, sinir sistemiyle bedene yapılan göndermeler, aynı zamanda sanatçının iki ayrı dünyayı – eski ve modern – bir araya getirir.¹⁹³ Toplumun sınırlarını çizdiği coğrafyayla bedenin, sınırsızlığıyla tam karşısında duran yeryüzü ve organsız bedenler arasında ikircikli bir oluşa değinir (Resim 28).

Bu ikircikli hali ele almak yerine daha radikal bir duruşu seçen sanatçılar arasında Canan Şenol ve Şükran Moral sayılabilir. Çalışmalarında kendi bedenini belki de en cesurca kullanan Canan Şenol, toplumdaki iktidar mekanizmalarının kadın bedeni üzerindeki tahakkümünü tam tersi bir stratejiyle sorgular. Devletin, ailenin, toplumun kadına biçtiği rollerin sınırlarını çizdiği kadın bedenini, bu kurguların dışında kalan bir biçimde gösterir, bunu yaparken de grotesk olanı ifşa eder. Doğum sonrasında çektiği *Çeşme* (Resim 29) isimli videosu ve *Nihayet İçimdesin* (Resim 30) adlı tabela yerleştirmesi, kadın bedeninin korkutucu yanıyla oynar, diğer yandan ataerkil algı karşısında bir tehdit unsuru oluşturarak onu tersine çevirir (nitekim "Nihayet İçimdesin" şikayet edilir ve kaldırılır). Şükran Moral de toplumdaki ataerkil ahlak anlayışıyla oynayan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Moral, *Speculum-İstanbul* (Resim 31) performansında, kadın cinselliği ve televizyon ekranında hapisane, genelev, morg gibi Foucault'nun "heterotopya" kavramındaki mekanlarla ilgili video çalışmalarını bir araya getirerek¹⁹⁴ modern

¹⁹² Gilles Deleuze, Felix Guattari, **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996)

¹⁹³ Susan Platt, "Public Politics and Domestic Rituals", **Frontiers: A Journal of Women Studies**, Vol 24, No 1, (2003): 21.

¹⁹⁴ Erdemci, **age**, 68.

kurumların iktidar mekanizmalarıyla ilişkisinin yanı sıra, “morg ve müzeyi”, “genelev alıcısı ile sanat alıcısını” karşılaştırır.¹⁹⁵

Türkiye’de 90’lı yıllarda çağdaş sanat alanı düşünüldüğü zaman, toplumsal cinsiyet sorunsalının üretimler üzerindeki en ilginç yansımalarının toplumsal mekanın kullanımında görülmesinin¹⁹⁶ nedeni, cumhuriyet batıcılığının kadınları konumlamasıyla ilgilidir. Fatmagül Berktaş’a göre:

*“Cumhuriyet Batıcılığı, kadınların kamusal alana çıkmalarını ve görev üstlenmelerini genellikle onlara ayrılmış bir tür ‘rezervasyon alanı’ çerçevesi içerisinde teşvik etti. Kadınlar cinsiyet rollerini toplum içinde işlevselleştirecek uğraşlara yönlendirildiler. Bu imge, modernleşme sürecinde ‘mahrem’in çekirdeğini temsil etmeyi sürdürdü.”*¹⁹⁷

Bu anlamda, “mahrem”in algılanması daha çok kamusal alanla ilişkilenecektir. Kamusal ve özel alan arasındaki gerilimi ortaya koyan her türlü çalışma da ister istemez mahremi gündeme getirecektir. Mahrem olan, sadece çıplaklıkla değil, fakat özel-kamusal arasındaki sınırların erimesinde görünür olacaktır. Hatta, Türkiye’de çağdaş sanatta bedenle ilişkili bir transgresyondan ziyade bu iki alan arasında, mahrem mefhumuyla ilişkilenen bir transgresyondan bahsedilmesi gerekmektedir. Örneğin Aydan Mürtezaoglu’nun jest düzeyindeki transgresyonları buna örnek olabilir (Resim 32). Mürtezaoglu’nun performatif bir jسته dayanan fotoğraflarında toplumsal ahlak normlarının dışına çıkmayan beden çıplaklıkla değil de “düşsel” bir kaydırmayla kamusal ve özel sınırında, mahrem olanı sorgulamıştır. Buna karşılık, 1990’lı yıllarda doğrudan bedenini kullanarak kamusal-özel alan arasındaki ayrımı da çıplaklığın bir parçası haline getiren “Jujin”, 1998’de Genç Etkinlik’te gerçekleştirdiği *Sere Mehe* (Resim 33) performansında ilaçlar yoluyla reglini geciktirmiş ve etkinlik günü kendine ayrılmış alanda “fiziksel acıyla, direnişle geciktirdiği kanını köşeye boşaltmıştı.”¹⁹⁸ Bu performans o dönem için hem kendi bedenini kullanması hem de mahremi sorgulaması anlamında en radikal performanslardan birisiydi.

¹⁹⁵ age, 68.

¹⁹⁶ Kosova, Ofsayt Ama Gol.

¹⁹⁷ Fatmagül Berktaş, “Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 277.

¹⁹⁸ Kosova, Ofsayt Ama Gol.

Sanata *kitsch* olgusunun gündeme gelmesi de yeni ifade olanakları arayışında olan sanatçılarla birlikte olmuştur. Türkiye’de *kitsch* 1980’lerle birlikte karşılığını arabeskte bulmuştur. Bu nedenle, Türkiye’de 1980’lerle birlikte gündeme gelen arabesk olgusunu Theodor Adorno’nun ele aldığı şekilde kültür endüstrisinin sanatı piyasanın ihtiyaçlarına göre şekillendirmesi olarak ele almak gerekir. Aslında 1960’larla birlikte köyden kente göçle birlikte gündeme gelen ve o dönem için tabandan bir hareket olan arabesk olgusu, 1980’li yıllarla birlikte piyasaya entegre olmuştur. Arabeski, köyden kente göç ve bunun Cumhuriyet’in kentli tahayyülünde ve bu dil içerisinde yarattığı çatlaklar olarak ele almak gerekir. Bu anlamda, Türkiye’de köyden kente göçün kültürel üretim alanına girmesi 1960’larla birlikte artan göçün kent hayatında, dilinde, yaşam alanlarında yarattığı değişimle birlikte olmuştur. Bu açıdan, 1960’ların toplumsal gerçekçi figürasyonu (Neşet Günel, Nedim Günsür, Orhan Peker, Turan Erol) buna örnek olabilir. Bunun yanı sıra, edebiyatta, Türk sinemasında ve müzikte göçün toplumsal etkileri kültürel üretimi büyük ölçüde etkilemiştir. Kent yaşamında göç olgusunun özellikle 1970’lerde dönemin gecekondü filmlerinde pek çok örneğini görmek mümkündür. Müziksel üretimde de “minibüs müziği” ve arabeskle kentte “taşralılığa” ait dil sanatsal üretime sızmış olur. Cumhuriyet döneminin yüksek kültür anlayışının yanı sıra köyle özdeşleşen folklorik bir algılayışın bu dönemde değişmeye başladığını ve göçün Türkiye’de toplumsal gerçek içindeki yerinin oldukça açık bir şekilde dile getirildiği görülmüştür. Bununla birlikte, sanatsal üretimde figürasyonla ifade edilen göç temasının sinema ya da müzikteki örneklerinde olduğu gibi sanatsal dilin sınırlarını genişlettiğini söylemek zordur. Daha ziyade anlatımcı ve dışavurumcu figürasyonun sınırları içinde kalmıştır. Türkiye’de göçe ait dilin, taşra estetiğinin (*kitsch* olgusunun) sanatsal alanda anlatımcılıktan sıyrılarak kendisi olarak kullanılmaya başlaması ve bu kullanımın sanat ortamı içinde çağdaş sanat alanı içinde kabul görmesi ise, 1980’lerle birlikte, yani bu dilin piyasa ekonomisi tarafından temellük edilmesiyle olmuştur. 80’lerle birlikte yeni bir sanatın, yani çağdaş sanatın savunucuları yüksek kültür-aşağı kültür arasındaki ayrımın ortadan kalkmasını savunmuşlardır. Gülsün Karamustafa ve Cengiz Çekil, bu dilin sanatta dolayimsız kullanması açısından önemli örnekler olmuşlardır.

Ferhat Özgür’ün *Bir Göçün Çok Yönlü Görsel Analizi* (Resim 34) isimli çalışması, köyden kente göç olgusunu belgesel öğeleri kullanarak ele almıştır. Anadolu’yla

dolayısıyla köyden kente göçle ilişkilenen güveçler ve tahıllar gazete başlıklarıyla ve Türk bayraklarıyla bir araya getirilmiştir. Göç olgusu burada hem toprakla, kültürle hem de kimlikle ilişkilendirilmiştir, aynı zamanda kent kültürü ve göçmenliğin karşılaşmasının getirdiği yabancılaşma olgusunu ele almıştır. Gazetelerin başlıklarında geçen şiddet haberleri de bunun bir parçasıydı. Özgür, burada göç olgusunu kent hayatı, gecekondulaşma gibi olguları, bu toprak-vatan mefhumlarına da değinerek ele alıyordu.

Gülsün Karamustafa ve Hüseyin Alptekin'in çalışmalarında ise, *kitsch* estetiği, göç olgusunun yanı sıra 90'larda küreselleşmeyle birlikte öne çıkan göçmenlik mefhumunun kendisiyle de ilişkilidir. Sadece Türkiye veya bir başka coğrafyadaki göç olgusu değil, sanatçı da kendisini küresel ekonomiyle birlikte artan "garantisizler"le bağdaştırarak sürekli yer değiştiren ve bulunduğu yerlere dair nesneleri toplayan, bunları bir araya getiren biri olarak kurgular. Bir gezgin rolüne soyunan sanatçının bulunduğu yerlerden topladığı nesneler ve bu nesnelerin çağrıştırdığı her şeyin bir araya gelmesiyle de melez görüntüler, nesneler, anılar bir kolaj estetiği içinde bir araya gelirler.

Gülsün Karamustafa'nın birçok işinde böyle bir göçebelik durumunun izine rastlamak mümkündür. 1992'deki İstanbul Bienali'nde sergilenen *Mistik Nakliye* adlı çalışması (Resim 35), göçebelikle birlikte göçebeliliğin güvensizliğine de işaret eder. Kortun, bu işin "sepetlerin biçimleri, pazar hamallarının, ekonomik ölçekte en alttakileri, en güvencesizlerin sırtlarına vurdukları küfeleri" çağrıştırdığını söylemektedir.¹⁹⁹ Bu noktada, 1980'den sonra Türkiye'de göçün değişen yapısından bahsetmek gerekmektedir. İran Devrimi, Ortadoğu'daki siyasi karışıklıklar, Soğuk Savaş'ın bitişi ve Körfez Savaşı, Türkiye'nin batı ve diğer coğrafyalar arasında *de facto* bir geçiş ülkesi haline gelmesinde etkili olmuştur.²⁰⁰ Küreselleşmeyle beraber yaşanan göçün karakterindeki değişim, elbette Türkiye'yle sınırlı değildir. Küresel anlamda ve Türkiye'ye özgü anlamıyla göçün yapısındaki değişimin sanattaki etkisi, göçebelik durumuyla ilgili olmuştur. Karamustafa'nın *Arzu Nesneleri/100 Dolar Limit* isimli çalışması ise, doğrudan Soğuk Savaş'ın bitişiyle Laleli'de yapılan bavul ticareti

¹⁹⁹ Kortun, Ofsayt Ama Gol.

²⁰⁰ Ahmet İçduygu, E. Fuat Keyman, "Globalization, Security, Migration: The Case of Turkey", **Global Governance**, Vol. 6, Issue 3, (Jul-Sep 2000): 383.

üzerinedir (Resim 36). Sanatçı, fahişelik yapan yabancı kadınların bir gecelik bedeli olan 100 dolarla alabileceği eşyaları Laleli pazarlarından alır ve bunları katıldığı sergilerde satar. Bu parayı da serginin yapıldığı şehirdeki kadın örgütlerine bağışlar. Bu performans, kendi deyişiyle “vergi dışı bir sınır ekonomisinin nasıl işlediği”ne dair bilgi verir ve “kadın bedeninin değeri” üzerine düşündürür.²⁰¹

Hüseyin Alptekin’in işlerinde ise, göçebelik kavramı sanatsal üretiminin merkezinde yer alır. Hatta denebilir ki, Alptekin’in işlerinde görsel anlatının temelinde bir kavram olarak göçebelik vardır. Kendi deyimiyle;

“Göçebelik, göçlerin akışları ve yersizleşmeler son derece ilgimi çekiyor. Harekete dayanan nomadik ağlar medya ve siyaset tarafından tümüyle gözardı ediliyor; coğrafik bir nosyona indirgenemiyor; küresel kuramlardan hiç biri bu akışın, harekete geçme arzusunun gerçeklerini ve sonuçlarını açıklayamıyor. Karadeniz bölgesindeki ve Balkanlar’daki insanlar sürekli bir biçimde mekan değiştiriyorlar, hareket ediyorlar. Sınırın ve sorunun yoğunlaştığı bir anda harekete geçiyorlar basitçe. Bu tür bir topografyanın duyarlı noktaları ve farklı kutuplaşmaları ilgimi çekiyor. Bu tür bir harita küçük ya da büyük hareketlerle, insanların bireysel ya da kolektif seviyede aldığı kararlarla sürekli akışa zorlanıyor; her insan kendi kaderini eline alıyor ve yola koyuluyor, toprağı dönüşüme uğrattıyor – Heimat kendi durduğu yer haline gelene dek. Bu durumu sadece iktisadi ve kültürel kuramlarla anlamlandırmamız mümkün değil. Bütün bu hareketler haritayı yeniden şekillendiriyor – boksta kullanılan kum torbaları gibi. Çizemiyorsunuz bir türlü; sınırların nasıl işlediğini açıklayamıyorsunuz.”²⁰²

Bu ifadede görülebileceği gibi, Alptekin’in işlerinde sürekli bir gezginlik, göçebelik halinden bahsedilebilir. Bu gezginlik hali, bulunduğu yerlerden topladığı, biriktirdiği gündelik nesneler ve fotoğraflardan oluşturduğu kolajlarında belirgindir. *Heterotopya Serisi* (Resim 37), gündelik nesneleri, yazıları, resimleri, kitapları bir araya getirerek

²⁰¹ Çalıkoğlu, 2008, 67.

²⁰² Hüseyin Alptekin, “Karşılıklı Gerçekler Kaderlerin Yeniden Haritalandırılması”, **Uluslararası Sanat Dünyası ve Bu Dünyanın Dışarıda Bıraktıkları Üzerine Bir Kahve Sohbeti (7. İstanbul Bienali Sırasında)**: 53, <http://www.kahve-house.com/conversations/turkish/exclusions.pdf>. [07.06.2011]

bunlardan kendilerine ait bir ilişkiler ağı, bir alan oluşturur. Foucault'nun geliştirdiği anlamıyla heterotopya, toplumun kurulmasında oluşan, kültürün içinde bulunan gerçek mekanların eş zamanlı bir şekilde temsil edildiği, birbiriyle çarpıştığı, birbirine evrildiği gerçek mekanlardır.²⁰³ Bütün diğer yerlerle ilişki içinde olan, o yerlerin yansıttığı, tanımladığı ilişkileri askıya alan, etkisizleştiren veya tersyüz eden mekanlar ütopiyalar ve heterotopyalardır. Gerçek mekanı olmayan yerler, toplumun gerçek mekanıyla doğrudan ya da ters bir analogi kuran yerler olarak ütopiyalar karşısında heterotopyalar her kültürde mevcut olan gerçek yerlerdir. Gerçeklikte bunların konumlarını belirlemek olası olsa da aynı zamanda bütün mekanların dışındadırlar. Heterotopyalar, tek bir gerçek mekana çeşitli uzamları, birbirleriyle uyuşmayan çeşitli yerleri yan yana getirebilirler. Süresiz olarak biriken zamanlara ait de heterotopyalar vardır. Bunlar arasında müzeler ve kütüphaneler sayılabilir. Alptekin'in Heterotopya serisi (ve diğer birçok işi de) böyle bir süresiz birikimin bir araya getirildiği bir alan açıyor gibi görünmektedir. Kendisine ait bir arşiv oluşturarak, yani tek bir mekanda farklı zamanları biriktirerek, hem gerçek olan, yaşayan bütün mekanları yan yana getirir, hem de bunların bir araya gelmesi gerçek olmayan, başka bir mekan oluşturur. Çeşitli yerlerden toplayarak bir araya getirdiği farklı şehir isimlerinden oluşan otel tabelaları, transit halindeki otel müşterisinin konakladığı bir alan, bir heterotopya olarak otellerin ara bölge olma durumuna işaret eder gibi görünmektedir. 1995'te Deniz Gümrüğü binasında sergilenen "Turk/Truck" da böyle bir transit/geçiş halinde olma durumuna, yerinden olmuşluk halinin yanında gezginlik haline, bir ara alana işaret eder (Resim 38).

Bu örneklerde 90'lı yıllarda çağdaş sanat göç, göçebelik gibi mefhumların önem kazandığı, yani coğrafi olanın, yerle/meکانla ilgili olanın ön plana çıktığı görülmektedir. David Harvey, 1970'li yıllardan itibaren jeopolitik teorinin yanı sıra meکان estetiği (aesthetics of place) ve mekansallık sorununun (the problem of spatiality) yeniden düşünölmeye başladığını ifade eder ve bunu kapitalizmin zaman-meکان sıkışmasına dayandırır.²⁰⁴ Bunun yanında Michel Foucault da bu dönemi

²⁰³ Michel Foucault, "Of Other Spaces", **Visual Culture Reader**, ed. Nicholas Mirzoeff, (New York: Routledge, 2001): 237-244.

²⁰⁴ David Harvey, **The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change**, (Cambridge: Blackwell Publishers, 1990): 284.

“mekan çağı” olarak nitelemiştir.²⁰⁵ 1970’li yıllarla birlikte mekana verilen önemin artması, “geç kapitalizmin mantığı” olarak postmodernizmle ilişkilendirilir. Jameson’a göre, modernizmin zamana ait kategorilerle belirlenmesine karşılık postmodernizm mekansal kategorilerle benimsenir.²⁰⁶ Bu belirlenim sanat alanında da görülür. Hal Foster, çağdaş sanatın belli bir mecra (medium) “verili üslubuna ait disiplinler biçimleriyle girilen diyakronik bir uğraş” kıyasla, çeşitli toplumsal konulara, siyasi tartışmalara doğru “senkronik bir hareketle” çalışır.²⁰⁷ Senkronik hareket ise verili bir yüzey üzerindeki “dikey” uğraş karşılık, mekana yayılan “yataylıkla” ve tek bir unsurun incelenmesinden ziyade mekandaki çeşitli unsurların birbiriyle ilişkiye geçmesine dayanır.

Türkiye’de mekansallığa dair deneylerin ilk örnekleri Füsun Onur ve Ayşe Erkmen’de görülebilir. Füsun Onur, heykelde soyut dışavurumcu bir anlayıştan yola çıkarak mekan ve boşluk sorunsalına eğilmiştir. Bunun yanı sıra gündelik malzemeleri kullanarak konvansiyonel heykel malzemelerinin dışında da bir anlayışın ilk örneklerini vermiştir. Köksal, Füsun Onur’un “kırılgan işleriyle, bir yandan heykelin alışlagelmiş ‘maddi’ gerçekliğinin karşısına dikilirken kalıcılık/geçicilik sorunsalını da Türk sanatına sokan ilk çağdaş sanatçı” olduğunu belirtir.²⁰⁸ Füsun Onur’u “bugünün çağdaş sanatına öncülük yapmış bir sanatçı”²⁰⁹ olarak niteleyen Ayşe Erkmen ise, erken dönem çalışmalarından itibaren mekanı sorunsallaştırmış ve çalışmalarının merkezine mekanı alan bir sanatçı olmuştur. Bunun yanında Erkmen’in çalışmalarında mekanın öne çıkmasıyla paralel olarak sanatçı da işin arka planında kalır, hatta silinir, “anonimleşir”. Aykut Köksal, Erkmen’in işlerindeki “anonimlik” durumu bağlamında 1994’te Berlin, Kreuzberg’de gerçekleştirdiği çalışmasını (*Evde*) sonradan 1997’de Taksim Meydanı bağlamında yeniden kurmasını (*Konuşmalar*) örnek verir (Resim 39).²¹⁰ Buna göre, sanatçı Berlin’de Türklerin yoğunluklu olarak yaşadığı Kreuzberg’de bir evin cephesine yerleştirdiği “miş”li geçmiş zaman kiplerinin Taksim Meydanı’nda elektrikli bir reklam

²⁰⁵ Foucault, **age**, 237.

²⁰⁶ Jameson, **age**, 16.

²⁰⁷ Foster, 1996, 199.

²⁰⁸ Köksal, **age**.

²⁰⁹ Ayşe Erkmen-Riella Morhayim söyleşi, <http://istanbulmuseum.org/artists/ayse%20erkmen.html> [21.05.2011]

²¹⁰ Aykut Köksal, **Anlamın Sınırı**, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009), 185.

panosuna taşıdığında, “*medium*’un getirdiği anonimliği, ama aynı zamanda zorunlu kıldığı geçiciliği” görürüz. Sanatçının çalışmadan ya da çalışmanın sürecinde geriye çekilmesi, tüm kavramsal ya da toplumsal boyutlarıyla mekanın kendi işleyişi içinde bir yer değiştirme/kaydırma yoluyla küçük müdahaleleri içerir. Erkmen, kavramı ortaya koyarak geriye çekilir ve sanatçı bütünü görünmez bir ögesine dönüşür.²¹¹ Füsün Onur ve Ayşe Erkmen mekanın kavramsal olarak sorunsallaştırılması bağlamında en önemli örnekler olmakla birlikte, iki sanatçıda da mecra geçici/gündelik/uçucu olana dayanır. Bununla birlikte, Füsün Onur’un mekanın sorunsallaştırılması açısından bireysel ve soyut dışavurumcu tavrına karşılık, Erkmen’de “anonimlik” ön plandadır. Eğer Onur, Köksal’ın dediği gibi “kalıcılık/geçicilik sorunsalını” ortaya koyan ilk çağdaş sanatçıysa, Erkmen de mekan sorunsalında “anonimliğin” en önemli örneklerinden birisidir.

Mekana dair bu açılımların 1990’lı yıllara gelindiğinde diğer coğrafyalarda olduğu gibi Türkiye’de de enstalasyon formatının öne çıkmasıyla yeni bir boyut kazandığı görülmektedir. Bu dönemde mekansallık vurgusu coğrafya-kültür ve kimlik temalarına yaklaşmıştır.²¹² Enstalasyonun “yatay” biçimi çeşitli malzemelerin arasında, buradan hareketle çeşitli kavramlar, dokümanlar arasında çoklu ilişkilerin kurulmasına olanak sağlar. Foster’ın öne sürdüğü şekilde bu değişim, mecraya özgü (medium-specific) pratikten söyleme özgü (discourse-specific) pratiğe, imajın kültürel paradigmasına geçişe işaret eder ve mekansal bir mantığı izler.²¹³ Buna göre, sadece bir “yer”in haritası çıkarılmaz, aynı zamanda konular, çerçeveler üzerinden çalışılır.

Bu bağlamda 1990’lı yıllara gelindiğinde, yere özgü (site-specific) çalışmaların örneğinin çok fazla olmadığını belirtmekte yarar vardır (yine burada en iyi örneklerden birisi Ayşe Erkmen olacaktır). Buna karşılık, mekana yayılan enstalasyonlarda daha çok konular, kavramlar arası ilişkilerin kurulduğu görülmektedir. Yere özgü çalışma örnekleri, daha çok sanatçının bir “etnograf” olarak çalıştığı yerlerde görülmektedir. 1990’lı yılların sonuna doğru Oda Projesi’nin çalışmaları bu kapsamda düşünülmelidir. Bunun yanında 5. İstanbul Bienali (1997) kapsamındaki “Karanfildköy Projesi” (Şeyma Reisoğlu Nalça,

²¹¹ age, 183.

²¹² Kosova, **Yavaş Kurşun II**, 2.

²¹³ Foster, 1996, 202.

Yasemin Baydar, Meral Özbek, Tül Akbal, Ursula Biemann) de “yöre halkına direkt olarak söz vermesi”²¹⁴ açısından benzer bir pratiğe işaret eder. Üretici olarak sanatçı (author as producer) karşısında yer alan etnograf olarak sanatçı (artist as ethnographer), sanatçının kültürel/etnik “öteki” adına mücadele ettiği, “yer”in ötekinin bölgesinde olduğu ve başat kültürün bu “yer”de altüst edildiği bir alana işaret eder.²¹⁵ Bu noktada sanatçı “öteki” olarak algılanmaz, sadece bu dönüştürücü özelliğe sahip olan ötekiliğe sınırlı bir ulaşımı vardır. Tam da bu yüzden, bu tür bir konumlanış ideolojik himaye tehlikesi taşır. Bununla birlikte, bu “tehlike” Türkiye örneğinde daha çok kentle olan ilişki açısından ele alınmıştır.

Mekanla kurulan ilişkinin artmasıyla çağdaş sanatta gündelik olanın da önem kazandığı görülmektedir. 1990’ların ortalarından itibaren özellikle uluslararası bienaller, yere özgü projeler ve temalı grup sergileri çağdaş sanat alanında gündelik olana göndermelerle doludur.²¹⁶ Gündelik dilin çağdaş sanata girmesi, konvansiyonel resim ve heykel dışında gündelik malzemelerin kullanımıyla ilişkili olduğu kadar, kültürün yanı sıra sanatta geçici olanın önem kazanmasıyla ilişkilidir. Bütün politik ve toplumsal çağrışımlarıyla çağdaş sanatta gündelik olan, popüler kültürel üretimlerin sanat alanına girmesi, iktidarın insanların gündelik hayatlarında aldığı biçimlerin ifşa edilmesi anlamında ele alınmıştır. Diğer yandan gündelik dilin sanat alanına girmesinin yanı sıra performatif olan jest olarak ya da tüm geçiciliği içinde görselleştirilmiştir. 1990’lı yıllarda Türkiye’de çağdaş sanatta gündelik olan dokümanter olması bağlamında kullanılmış, bir tür kaydırma yoluyla farklı anlamlarla yüklenerek alışlageldik algılama biçimleri ters yüz edilmiş, iktidarın gündelik yaşamdaki yeri ifşa edilmiştir. Bu anlamda, Ebru Özseçen’in çalışmaları gündelik hayatta sıradan olarak algılanan işlere yüklenen alışıldık anlamları kaydırır. *Acı Çikolata Aşkı* (Resim 40) isimli çalışmasında “kek yapmak gibi gündelik yaşamın en sıradan işlerinden birinin bile cinsel fanteziler uyandırırken, aynı zamanda da monoton bir işin sıkıcılığı ve tatlı dalgınlığını yaşatır.”²¹⁷

²¹⁴ Akay, “Sanatın Yaşama Tercümesi”, 1999, 139.

²¹⁵ Foster, 1996, 173.

²¹⁶ Stephen Johnstone, “Introduction/Recent Art and the Everyday, **The Everyday (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)**, ed. Stephen Johnstone, (Cambridge: MIT Press, 2008): 12.

²¹⁷ Erdemci, **age**, 70.

Gündelik yaşama ilişkin olanın çağdaş sanatta görünümü, genç kuşakta daha performatif olarak nitelendirilebilecek bir biçim almıştır. 90’lı yıllarda videonun yanı sıra özellikle fotoğraf kullanımı bu açıdan ele alınabilir. Bir mecra olarak fotoğraf, çağdaş sanatta belgeselin yanı sıra kurgusal nitelikleriyle de kullanılmıştır. Jameson’a göre, fotoğraf kullanımı, yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki farkın ortadan kalkmasıyla ve daha önceden karşıt olarak görülen “klasik”le “popüler” geleneğin birleşmesiyle ilişkilidir.²¹⁸ Linda Hutcheon’a göre ise, “postmodern fotoğrafçı”, bir sanat objesinin yaratıcısı olmaktan ziyade göstergeleri yönlendiren kişidir; izleyici ise, verilen mesajları aktif olarak çözer, böylelikle fotoğraf kullanımı temsil politikalarıyla ilişkilendirir.²¹⁹ Türkiye’de de 1990’lı yıllarda çağdaş sanatta bir mecra olarak fotoğraf kullanımı daha çok temsille ve temsil politikalarıyla ilişkilendirir, bu açıdan kimlik ve kültürel olan öne çıkar. Form kaygısı karşısında fotoğrafın görece olarak forma hizmet etmeyen yapısının yanında, biçimsel çözümlemelerden ziyade çeşitli jestlerin, gözlemlerin, kurgusal olanın doğrudan gösterilmesi, temellük edilmesi ve kavramsala daha yakın olması açısından da kolaylık sağlaması, onu hem daha demokratik bir mecra yapar hem de kullanıcısının göstermek istediklerinin daha hızlı iletilmesine olanak sağlar. 90’lı yıllarda Türkiye’nin gündeminde olan kimlik siyasetinin yanı sıra gündelik hayatın her alanında görülen tahakkümü ele alan daha genç kuşak sanatçılar bu mecrayı çokça kullanmışlardır. Bu sanatçılardan birisi olan Halil Altındere, *Annem Pop Art’ı Seviyor, Çünkü Pop Art Rengarenk* (Resim 41) isimli çalışmasında, sanatın şehirli, modern olanla ilişkilendirdiği algısının karşısında bir mizansen kurarak, bu önkabulü tersine çeviren bir resim sunar. Altındere, 90’lı yıllardaki çalışmalarında yerleşik algının tersine çevrildiği ya da ironik bir dille gösterildiği fotoğraflık çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bülent Şangar’ın çalışmalarında da ekonomik, politik, kültürel kodların kurgusal eylemlerle “taklit” edildiği görülür. *Kot Reklamı*’nda (Resim 42) Şangar, blue jean kot reklamlarını taklit eder, fakat bir fark vardır: kot reklamlarında mankenlerin verdiği (sivil) pozlar yerine askeri pozlar verir. Böylelikle, reklamlarla militarizm arasında, siville asker arasında bir bağlantı kurar. Birbirinden ayrı görünen bu iki alandaki sembolik şiddetin benzerliğine dikkat çeker. Altındere ve Şangar

²¹⁸ Jameson, **age**, 63.

²¹⁹ Linda Hutcheon, **The Politics of Postmodernism**, (London: Routledge, 2001), 45.

örneklerinde fotoğraf kullanımı, toplumsal kodların kullanıldığı, taklit edildiği, kurgulandığı ya da ufak jestlerle, değişikliklerle anlamın altüst edildiği, daha çok kültürel kodların kayıtlı olduğu performatif hareketleri gösterir. Aydan Mürtezaoglu’nun çalışmaları da bu açıdan ele alınabilir. Fakat burada, performatif olan fotoğrafik öğeye müdahale yoluyla olur – İstanbul manzarasını başıyla/çanak antenle eğen kadın, aile fotoğrafında küçük kızın göğüslerinin olacağı yere iki top eklemek.

Fotoğrafın genel anlamda kurgular oluşturularak toplumsal, politik kodları içermekle birlikte çeşitli müdahalelerle ya da kurgunun kendisiyle bir çeşit anlam kaymasına uğratması, Mitchell’ın bahsettiği şekliyle “ikonoklazm-olarak-eleştiri” (critique-as-iconoclasm)²²⁰ örnekleridir. Bu açıdan, bir topluma dair imajları temellük ederek, taklit ederek, kurgulayarak o toplumun kodlarını içeren fotoğraf, toplum hayatında yer alan birçok imajın ve bunlara yüklenen anlamların demistifikasyonuna alan açar. İkonoklazm olarak eleştiri basit anlamıyla, halihazırda toplumda bulunan bir tür “görsel arşiv”in kullanılmasını içerir. Arşiv olarak fotoğraf, bireysel/kolektif bellekle ilişkilendirir. Çalışmalarında fotoğrafın bireysel/kolektif bellekle ilişkilendirilmesinden ve gündelik hayattaki yerinden yararlanan ve resimden vazgeçerek bu ifade yolunu seçen Bülent Şangar, bu süreci şöyle anlatmaktadır:

“Fotoğrafa geçiş süreci aslında resim sonrasında serigrafi dönemini de içeriyordu. O dönemde, avangard söylemden, sanatta deneysellikten, kavramsal sanattan, sanatın sanat olmayanı da içeriyor olmasından etkilenmiş; sanat üretiminin tek bir ifade dilinden oluşmayacağını, disiplinlerarasılığın önemini de farketmiştim. Resmin kendi sorunları, kendi içine dönük yapısının artık önümü tıkadığını düşünerek, yeni ifade araçlarının arayışına girmiştım. Diğer yandan, görselle içeriğin aynı anda birlikte işlevsel olduğunu; birinin diğerine tercih edilemeyeceği bir dil üretmek istiyordum. Oysa daha önce görsel montajlama yapıyorken resimlerim gayet eklektik bir dil yükleniyordu. Bir arayış dönemi idi ve buradan bir yere varamayacağımı anlamıştım. Bu geçiş, yüksek lisans dönemi ve sonrasında gerçekleşti. Bu yolda, görsellik lehine ağır basan durumdan süreç

²²⁰ William J. Thomas Mitchell, **What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images**, (Chicago: The University of Chicago Press, 2006), 8.

İçinde, tedrici olarak, el becerisinin devre dışı bırakılmasıyla, vazgeçtim. Çünkü temsil ve tasviri sorgulayan kendine ait başka ya da farklı bir gerçeklik anlayışının arayışı içindeydim. Sanatsal ifade araçlarının değişimi ve kullanımına yönelik kısır tartışmaların yoğun olarak gerçekleştirildiği bir dönemdi. Bu değişim o günün koşulları içinden bakıldığında dikkat çekici idi. Kaldı ki, resimden, desenden o günkü tartışmaların imlediği anlamda radikal bir kopuşla da vazgeçmedim hiçbir zaman. Resim sonrasında, serigrafi ve fotoğrafla iş ürettim. Serigrafi ile resim yapmak; farklı imgelerin yan yana – parçalı kullanımı değil de; daha içten ve hakiki bir söylemle, bütünsel-fotografik imgeler üretmekti. Çünkü gerçeklik meselesi ile ilgili olarak fotoğrafın görsel etkisini, gücünü ve inandırıcılığını fark etmiştim.”²²¹

Şangar’ın bu ifadesinde görülebileceği gibi, sanatta temsil sorunun, gündelik hayattaki değişimle uyuşmaması meselesiyle yeni ifade olanaklarına dair bir arayışın 90’lı yıllardaki sanatsal üretimi etkilediği öne sürülebilir. Diğer yandan, bu sanata dair politik bir tutumun da oluşmasıyla ilişkilidir. Kavramsal arayışlarla başlayan bu süreç, gerçekliğe dair bir arayışta yeni mecralarda stratejik tercihleri barındırmıştır. 1970’li yıllardan itibaren başlayan kavramsal çalışmaların, sadece formel yenilikler olarak değil, aynı zamanda gerçeklik sorunuyla da ilişkilendirilmesiyle birlikte sanatta politize bir tutum oluşmuştur. Bu arayışlar, 90’lı yıllara gelindiğinde görsellikle içeriğin bir araya gelmesi çabasına dönüşmüştür. 1990’lı yıllarda eleştirel ve politik yaklaşımın ortaya çıkması bununla ilişkilidir.

1980 sonrasında post-yapısalcı ve postmodern teoriler bir yandan sanatçıların üretimlerine etki ederken, diğer yandan da üretimler bu paradigma içinde okunmaya başlandı. 80’lerde çağdaş sanatın ilk örnekleri olarak görülen çeşitli sergilerdeki kavramsal bütünlük eksikliğine karşılık, 90’larda böyle bir bütünlüğün göreceli olarak daha çok yakalandığı ve tartışmalarla çağdaş sanat ortamının canlılık kazandığı söylenebilir. 3. İstanbul Bienali’nin o dönemde sanat ve sosyal bilimlerde üzerinde çokça tartışılan bir kavram olan “megalopoller” üzerine kurulması, coğrafya, bellek gibi mefhumların öne çıkması, 90’lardaki sergilerin de postmodern söylem çerçevesinde

²²¹ Bülent Şangar, aktaran: Ali Akay, **Bülent Şangar: Gerilim İmgeleri**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), 20-21.

kavramsallaştırılması buna örnek olabilir. 90'lı yıllarda çağdaş sanatla sosyoloji arasında ilişki kuran Ali Akay'ın Bilar'da verdiği dersler, Toplumbilim dergisi etrafında yapılan kavramsal tartışmalar içerisinde sanatçılar da aktif olarak yer almışlardır. 90'larda çeşitli sergilerde, çağdaş sanat alanı içerisindeki tartışmalarda görülen yersizyurtsuzlaşma, kimlik/kimliksizleşme, göçebelik gibi postmodern teorinin merkezinde yer alan kavramların çağdaş sanat üretimindeki yeri büyüktür. Ali Akay'a göre sosyal bilimlerin sanata dokunması, formel değişikliğe eşlik eden bir kuramın ortaya çıkması anlamına geliyor ve böylece üretimler teorik boyuta oturuyordu:

“Formel bir değişiklik vardı, fakat bu formel değişiklik kavramsal ve teorik boyuta oturmuş değildi. Gülsün'ün bana 1991 yılında ‘Anı Bellek’ sergisinde söylediği, Konu-m-lar’dan (Bağlam Yay. 1991) sonra bu oldu zannediyorum. Ne zamanki bir kuram ortaya çıkmaya başladı burada, sanatçılar bunu okumaya başladılar. Yaptıklarının farkına varmaya başladılar ve kavramsal ve kuramsal bir şekilde bunu düşünmeye başladılar. Bu önce sosyal bilimlerin sanata dokunmasındandır diyeyim.”²²² (Akay, s. 30, Çalıkoğlu)

1980'li yıllardan itibaren tartışmaya başlanan postmodernizmin sanatı etkilememesi elbette düşünülemezdi. Bunun yanında, Akay'ın sanat ve sosyolojinin birbirini yakından takip etmesi olarak gördüğü bu durum, bir bakıma çağdaş sanatın post-kavramsalci karakteriyle de ilişkili olarak düşünülmelidir. Bunun yanında sanatçılar tarafından üretimleri teorikleştirmek gibi bir çaba karşısında daha çok sanat üzerine yazanlar, eleştirmenler ve küratörler tarafından sergiler ya da çalışmalar kavramsal bir çerçeveye oturtulmaya çalışılmıştır. Bu dönemde sanatçıların çalışmaları bağlamlarını hem malzeme kullanımı açısından hem de düşünsel olarak toplumsal olaylardan, yakın tarihten, siyasetten alıyordu. Bu yüzden postmodern teorilerin açık uçlu söylemi, bu dönemde ele alınan pek çok konunun kavramsal çerçevesinin çizilmesi için oldukça elverişliydi. Ali Akay'ın o dönemdeki pek çok yazısında var olan “sezgisel bir sosyoloji” anlayışı da toplu olarak sosyal bilimlerdeki bir paradigma değişiminden ziyade teorik bir yenilenme arayışı olarak düşünülmelidir. Sanatçıların o dönem için “yeni” olan postmodern teorilere olan ilgisi de postmodern anlatıyla bu dönemdeki üretimler arasında

²²² Ali Akay, Çalıkoğlu, 2008, 30.

bağlantıların kurulmasını sağlıyordu. Sergilerin doğrudan bu kavramlar etrafında yapılması (anı-bellek, yersiz yurtsuzlaşma, göçebelik gibi) da karşılıklı olarak sanatla diğer disiplinlerin birbirinden beslendiği bir üretim alanı açıyordu. Bununla birlikte, disiplinlerarasılık çabasının diğer yönden beslendiğini söylemek zordur. Sosyal bilimler çağdaş sanatla pek ilgilenmemişlerdir. Buna ek olarak, postmodernist okumaların Türkiye’deki politik, ekonomik ve sosyal durumu nereye kadar ve ne ölçüde çözümlediği bir tartışma konusudur. Belirli metinler yoluyla oluşturulan kavramsal çerçevenin sanatsal ve entelektüel üretimin ele alınan bağlamla ne ölçüde bağdaştığı düşünülmelidir. Postmodern teorik söylemin popüler hale gelmesinin bir sonucu olarak teoriyle pratik arasında bir boşluk oluştuğundan da bahsedilebilir:

“Sanatçılar birer ayaklı ansiklopedi halinde dolaşıyorlardı; okuyorlardı, doğru. Foucault okunuyordu, Baudrillard okunuyordu, Deleuze, Guattari, Jameson... (...) Ama yeni siyasetin teşhis edilmesi sırasında, bu metinler ile metinlerin dışındaki pratik siyasetin ne alakası vardı; kendileriyle ne alakası vardı? (...) sanatçıların büyük bölümü bu tip entelektüel alışverişlere – bana göre – metinler bağlamında esir oldular 90’larda.”²²³

Diğer taraftan, güncel sanat alanında üretim yapanların postmodern söylem ekseninde açtıkları tartışma alanları bir önceki dönemin radikal düşünce yapısından farklı bir paradigmaya dayandığı, Marksist sol jargona kıyasla daha az tanınır olduğu ve iktidara karşı referansları daha az tanınır bir dil kullanılarak yapıldığı için göreceli olarak daha özgür bir üretim ve tartışma alanı oluşturmuştur. Bununla birlikte, 90’larda Hale Tenger, Halil Altındere gibi sanatçıların milli sembollerle ilişkili yaptığı işlerinden dolayı “Türklüğe hakaret” iddialarından davalar da açılmıştır. Yine de görsel sanatlar üretimi Türkiye’de sol veya radikal gruplarla organik ve açık bağlar kurmamış ve böyle bir pratikle bütünleşmek yerine radikal söylemlerini doğrudan sol politik söylemle ilişkili olarak kurmamışlardır. Bu açıdan daha önceki sol ortamla ilişkiye geçmeyerek görece yeni bir dil kullanmasının eleştirel üretimlere daha özgür bir zemin hazırladığı iddia edilebilir. Bir diğer nokta ise, Demokrat Parti döneminden itibaren devletin görsel sanatlara ilgi göstermemesidir. Dolayısıyla, çağdaş sanat gibi temsille ilişkisi daha az tanınır olan bir alan görece daha özgür kalabilmiş, sergi yapılan yerlerin de şehrin

²²³ Emre Zeytinoğlu, Çalıkoğlu, 2008, 152.

eğlence sektörüyle ilişkilenen merkezleri olmasından dolayı daha çok sanatla ilgilenen belli bir grup dışında görünür olmamıştır (Ankara ve daha az İzmir’de çağdaş sanat sergileri yapılmakla birlikte İstanbul “merkez” olarak düşünülmelidir). Bir bakıma, 80’lerden itibaren düşünüldüğünde, sanat alanındaki çalışmaların dili (biçimsel-düşünsel anlamda) zenginleştikçe ve muhaliflikleri arttıkça daha az tanınır/anlaşılır ve daha az görünür olmuşlardır. Bu noktada, çağdaş sanat pratiğinin “dışarı çıkma” isteğindeki eksiklik önemli bir sorundur.²²⁴ Bu da çağdaş sanatın içinde bulunduğu paradoksal duruma işaret eder.

²²⁴ Erden Kosova, “Dışarı Çıkma Cesareti”, **Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007): 79-82

4. 1990'LI YILLARDA TÜRKİYE'NİN SOSYO-POLİTİK BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANAT

4.1. Depolitizasyon - Repolitizasyon

12 Eylül 1980 askeri müdahalesi, Türkiye'nin sert bir şekilde neoliberal ekonomiye geçişine yol açarken bu geçişin önündeki engellerin ortadan kaldırılması amacını taşıyordu. 1970'li yıllarda değişen dünya ekonomisinin yarattığı ağır sosyo-ekonomik koşullar ve ulusal kalkınmacı modelin sürdürülemezliği çerçevesinde bu değişim karşısında duran sol ağırlıklı kitle hareketinin bastırılarak yeni ekonomik modele geçilmesi amaçlanıyordu. Bu bakımdan Türkiye'ye özgü neoliberalizm, "1960 sonrasında kendi kaderine el koymak için harekete geçen Türkiye toplumunun kolektif iradesi nezdinde aslında demokrat modernliğin değerlerine karşı topyekün bir savaş açan bir otoriter zihniyet ile yapısal uyumu gözeten piyasacı mantığın sentezi üzerinden" şekilleniyor, bu yanıyla 1980 sonrası "otoriter-devletçi egemenlik terimleri ile piyasacı terimler giderek daha fazla birbirine referansla anlam kazanan yeni bir sentez" oluşturuyorladi.²²⁵ Diğer yandan, darbe, 1970'lerde yaşanan toplumsal çatışmayı ekonomik-politik hak taleplerinden ayırarak "anarşi, bölücülük ve terör" söylemiyle kendine meşruiyet zemini oluştururken, "milli bütünlük, milletin hak, hukuk ve hürriyetini korumak, can ve mal güvenliğini sağlayarak korkudan kurtarmak, refah ve mutluluğu sağlamak"²²⁶ adına devlet yönetimine el koymak bu taleplerin tam karşısına konuluyordu. Böylelikle, "milli bütünlüğü bozacak" her türlü politik eylemlilik ve toplumsallık marjinalize edilmiş oluyordu. 1983'te darbeden sonraki ilk seçimde başbakan olan Turgut Özal'ın yeni muhafazakar-liberal çizgisi iki temel üzerinde

²²⁵ Alev Özkazanç, "Türkiye'nin Neo-Liberal Dönüşümü ve Liberal Düşünce", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Liberalizm**, ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005): 637.

²²⁶ Kenan Evren'in 12 Eylül 1980 tarihli radyo-televizyon konuşmasından, http://www.belgenet.com/12eylul/12091980_08.html, [27.08.2011]

şekillenecekti: “ilki bürokratik-hantal devlete karşı çıkarılan ‘girişimci birey’; diğeri ise İslami muhafazakar bir kimlik üzerinden devlete karşı çıkarılan ‘millet’”.²²⁷

Toplumsal muhalefetin Türkiye tarihinde zirvede olduğu dönemin ordu eliyle sona erdirilmesi, birçok partinin kapatılmasıyla beraber sendikal faaliyetlerin de engellenmesi, özellikle sol hareketlere dahil olanların cezaevlerine kapatılması, basınla birlikte birçok ifade kanalının sansürlenmesi gibi etmenlerin karşısında yoğunluklu olarak piyasa ekonomisinin “kışkırttığı” bir kitle kültürünün oluşması, 80’lerdeki paradoksal “özgürleşme”nin karakterini belirledi. Nurdan Gürbilek, Türkiye’de 1980 sonrası dönemi belirleyen bu paradoksal durumu şöyle ifade eder:

“80’lerin kültürel iklimini belirleyen, 80’leri önceki baskı dönemlerinden ayıran bu çakışmaydı. Olağanüstü Hal Bölge Valiliği ve Kürt hamiliği, Bülent Ersoy’a konan sahne yasağı ve basının eşcinselliği ya da travestiliği adeta kışkırtması, kültürel alandaki yasaklar ile kültüre sermaye akıtılması, kitlelerin taleplerini dile getirebilecekleri kurumların yok edilmesi ile neredeyse ilk kez bir kitle kültürünün ortaya çıkması, bütün bunlar aynı dönemin farklı yüzleriydi. 80’lerde bizleri birçok alanda, çoğunda çözemediğimiz bir çelişkiyle karşı karşıya bırakan da buydu. Birkaç yıl önce, bir arkadaşım bir soru atmıştı ortaya: ‘80’lerde festivallerin, hapishaneden yükselen çığlığı bastırmaya yaradığı söylenebilir mi?’ (...) soruyu soran, kendi sorusunu kendisi cevapladı: ‘Bunu söylemek yanlış olur, ama söylememek de yanlış olur.’”²²⁸

1980 sonrasının toplumsal yaşamını etkileyen en önemli etmenlerden birisi, yasaklamayla, bu yasaklamaların hem fiziksel hem de sembolik şiddet boyutuyla birlikte piyasa ekonomisinin vaat ettiği türden bir “serbestlik” ve “özgürlük” alanıydı. Bir yandan bir kapanmışlık haliyle (politik) diğer yandan bir açılma (ekonomik, kültürel) haliydi. Bu gerilim ise, o dönemde en çok medya alanında ifadesini buldu. Şiddetin, baskının görünmeyen yüzüyle serbestliğin, konuşmanın, iç dökme isteğinin görünen yüzü arasındaki çatışkı medyanın imaj ve “adlandırma” bombardımanı ile şekilleniyordu. Özal dönemi ekonomi politikaların sonucu olarak ortaya çıkan kentli yeni orta sınıf (‘yuppie’) dili, toplumdaki diğer kesimler pahasına medya yoluyla geniş bir yer buluyor ve kentli

²²⁷ Özkazanç, **age**, 640.

²²⁸ Gürbilek, 2009, 14.

olmanın gerekleri toplumdaki bu ufak kesimin beğenileri üzerine kuruluyordu. Bunun yanı sıra, kentsel mekanın yeni ekonomi politikalar sonucunda yeniden düzenlenmesi, yeni orta sınıfa yönelik sitelerin yapılması, farklı sınıfların bir araya gelmesi, temas etmesinin önünde bir engel oluşturmuştu. Toplumdaki farklı kesimlerin birbiriyle olan ilişkisinin kentsel düzenleme sonucunda azalmasıyla medya gerçekliği temsil eden bir konuma yerleşecekti. 1970'lerin kitleselliğinin sokağa, gündelik hayata müdahale eden yanına karşılık, darbe sonrasındaki kitlesel sessizliğin de bu gerçeklik algısının şekillenmesinde önemli bir payı olacaktı.

Darbe sonrasında kitlesel hareketliliğin susturulmuşluğuna, dışarı çıkamama haline ve darbe sonrası sessizliğe en erken reflekslerden biri Cengiz Çekil'in *Ters Görüntü* (Resim 43) isimli çalışması olmuştur. 1980 yılında İzmir, Galeri Aygıt'ta sergilenen bu çalışmada Çekil, *camera obscura* benzerinde bir düzenek oluşturarak sokağın görüntüsünü ters bir biçimde galerinin içine yansıtmaktadır. Aynı zamanda sokağın sesi de mekana taşınmaktadır. Sönmez'in "Türkiye'nin, Türk toplumunun 1980'de çekilmiş bir fotoğrafı" olarak nitelendirdiği bu yerleştirme, "her türlü politik çatışmanın, düşünme-yorumlama gerektiren entelektüel çabanın yasaklandığı bu yıllarda uygulanan sokağa çıkma yasağı"yla birlikte metaforik bir çerçeveye sahiptir.²²⁹ *Camera obscura*, öncelikli olarak, bir tür bireyselleşme (individuation) işleyişi uygular, yani karanlık bölgesi içerisinde izole, kapalı ve özerk bir gözlemci tanımlar.²³⁰ Kişinin artık "dışsal" olan dünyanın çoklu içerikleriyle ilişkisini düzenler, bir tür dünyadan geri çekilişe yönlendirir. Bu açıdan, görmeyi bedensellikten ayırır, bir çeşit içeridenlik metafiziğinden ayrılmaz. Burada, ev içine benzer bir mekanda sınırlanmış, dış dünyadan kopmuş bir özne mevcuttur. Çekil'in çalışmasında, *camera obscura*'nın öznesiyle darbe sonrası dönemin öznesinin benzer şekilde dış dünyaya içeriden bakması arasında bir analogi kurulabilir. Aynı dönemde sokağa çık(a)mama durumuyla birlikte görme rejiminin de değişmesinden, bireylerin dış dünyayla kurduğu ilişkinin ve kendilerini konumlamalarının değişmesinden de bahsedilebilir.

²²⁹ Sönmez, 2008, 60.

²³⁰ Jonathan Crary, "The Camera Obscura and Its Subject", *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff, (New York: Routledge, 2001): 245.

Türkiye’de 1980 sonrası dönemde toplumsal hareketliliğin tasfiye edilmesiyle dışarı ve içerisi arasındaki gerilimi, bu klostrofobik ortamı en iyi gösteren işlerden birisi de Hale Tenger’in *Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışarıdaydık/İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerideydik* (Resim 44) isimli çalışmasıdır. 1995 yılında 4. Uluslararası İstanbul Bienali sırasında Antrepo’da yer alan bu çalışmada Tenger, daha önceden mekanda bulunduğu bir bekçi kulübesini kullanarak etrafını tellerle çevirmişti. Kulübenin içinde, takvim yapraklarından alınmış dışarıya ait resimler, İstanbul manzarası ve bir pehlivan güreşi fotoğrafı, masada çay bardağı vardı ve bir radyodan nostaljik Türk sanat müziği şarkıları çalmaktaydı. Yerleştirme, ismini Edip Cansever’in *Oteller Kitabı*’ndan Sera Oteli şiirinin bir mısrasından almıştır. Bu çalışmasıyla ilgili olarak Tenger şunları yazmıştır:

“Aslında korku varsa, korku duyulması sağlanıyorsa içeri girmesiniz de, hep içeridesiniz demektir; korku duyulduğunun farkında olunmasa da. / Hayat içerinin dışarı, dışarının içerisi olduğu zamanlar içinde sürüp gidiyor ve öyle görünüyor ki bugüne kadar hiçbir politik sistem, en ferah görünen uygulamalarında bile, “dışarının dışarı” olmasını sağlayabilmiş değil. / Hepimizin şunu anlayabilmesi çok önemli: dünya üzerinde yaşıyoruz, başka gidecek yer yok – en azından şimdilik; hepimizin ömrü sınırlı ve özellikle yaşadığımız zamanlar içinde “çıkart” dediğimiz şey bütün anlamlarıyla ve nihai olarak “ben” ve “öteki” diye ayrılması mümkün olmayan bir içerik kazanmış durumda. / Bütün silahlar eskisinden çok daha çabuk geri tepiyor. / Artık bahçenizde huzur yoksa evinizde de yok.”²³¹

Tenger’in bu yerleştirmeye ilgili olarak bahsettiği korku, 80 sonrası dönemde dışarıyla ilişkilendirilen bir korkudur ve bunun tam karşısında içerisinin/evin güvenli olduğu algısı mevcuttur. Ev karşısında sokağın tehlikeyle, kirlilikle özdeşleştirilmesi, darbe sonrası dönemde bir yandan medya tarafından sokağın temsiliyle ilişkiliyken diğer yandan da yakın geçmişin (1970’ler) sokakta yaşanan politik çatışmasının sınıfsal ve tarihsel bağlamından koparılarak sadece bir sokak şiddetine dönüştürülmesinde yatar. 1980 darbesiyle sokak ordu tarafından depolitize edilmişse, 80 sonrasında medya tarafından

²³¹ Hale Tenger, 4. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu, 266.

toplumsal algıda kriminalize edilecektir. 90'lı yıllara gelindiğinde sokağın korkuyla özdeşleştirilmesi, medyanın sokak ve evi karşıtlık içinde kuran diliyle ilişkilidir.

Bununla birlikte, 1990'lı yıllar darbe sonrası toplumsal hareketlenmelerin de görüldüğü yıllar olmuştur. 1980'lerin sonlarına gelindiğinde, askeri rejimin hafiflemesinin de etkisiyle çeşitli illerde grevler başlamıştır. Bunun yanı sıra, 1984'te silahlı mücadeleye dönüşen Kürt hareketi artık medyanın görmezden gelemeyeceği kadar ciddi bir hal almıştır. 1960'lardan itibaren muhafazakarlar tarafından sosyalizm ve komünizme karşı desteklediği din olgusu, darbeciler ve Özal tarafından da desteklenmiştir. Kemalizmin kimlik krizine karşı İslam, ülkenin gerçek kimliğini yeniden kurmak için kullanılmıştır.²³² İslamcı hareketlerin yükselmesinde bunun etkisi büyüktü. 1990'lı yıllar da Kemalist laiklerle İslamcılar arasında görüş ayrılıklarının şiddetli olaylara dönüştüğü de olacaktı. Medyadaki türban tartışmalarıyla da alevlenen bu çatışkı Muammer Aksoy, Bahriye Üçok, Turan Dursun, Uğur Mumcu ve Sivas Madımak olaylarındaki gibi Kemalist gazeteci ve aydınlarla düzenlenen suikastlere dönüşecekti. 1990'lar aynı zamanda hala işkencenin devam ettiği ve faili meçhul cinayetlerin damgasını vurduğu yıllardı. Hale Tenger'in *Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü* (Resim 45) isimli çalışması böyle bir dönemde ortaya çıkmıştı:

*"O zamanlar, '80 darbesi üzerinden 10 yıl geçmiş olmasına rağmen, gündelik yaşama sinmiş baskılar yüzünden böylesine bir eser adını duvara yazmak bile bir problemdi. (...) Bu işin çıkışı iki olaya dayanır. Birincisi, Bahriye Üçok'un evinde bombalı paketle öldürülmesidir. Bu suikast ile aynı günlere denk gelen, Cumhuriyet gazetesinden takip ettiğim, iki aylığına hapse giren bir muhasebecinin travmatik ölüm hikayesi ise diğeri. (...) O zamanlar işkence çok yaygın olarak uygulanıyordu (...) üç ayrı tip kılıç... Şiddetin sadece tek bir coğrafyaya veya kültüre ait olmadığını altını çizmek için özellikle bu kılıç üçlemesi var."*²³³

1990'lı yıllar, aynı zamanda politik hareketlenmelerin de görüldüğü yıllardı. Feminist hareketin yanı sıra anarşist hareket de 80'lerle birlikte görülmeye başlamıştı. 1970'li yılların "bireysel inisiyatife izin vermeyen renksiz ve yekpare kolektivizm, 'öncü parti'

²³² Feroz Ahmad, *The Making of Modern Turkey*, (London: Routledge, 2003), 220.

²³³ Hale Tenger, Çalıkoğlu, 2008, 252-255

fikriyatının doğal sonucu lider kültü”nün 1980 sonrası dönemde değerini kaybetmesi, bunun bir sonucu olarak “bürokratik kolektivizm” teorisi ve pratiğinin sorgulanmaya başlaması²³⁴, 90’lardaki genç kuşağın politikayı bireysellikte birleştirme deneylerine de sahne oldu. Örneğin, 1995 yılında İstanbul ve Ankara’daki çeşitli üniversitelerin bir araya gelmesiyle, YÖK ve ücret düzenlemelerine itiraz eden akademisyenlerin “ders boykotu” karşısında YÖK’ün takındığı tavır, üniversitelerde milliyetçiliğin yükselmesi ve solcu öğrencilere yapılan saldırılarla harçlar ve üniversite içindeki hizmetlere yapılan zamlar ve taşeronlaştırmalar sonucunda bir inisiyatif olarak “Koordinasyon” kurulmuştu.²³⁵ Başından itibaren çok farklı “cephe”lerden beslenen ve kendine özgü bir dil kuran bu hareket kısa ama önemli bir deneyim olmasının yanı sıra 80 sonrası dönemin “apolitik gençlik” algısının da karşı-tezini oluşturuyordu.

Politik hareketliliğin dışında, neoliberalizmin de etkisiyle büyük şehirlerde (özellikle İstanbul, Ankara) gençler arasında altkültürel oluşumlar da görülmekteydi. Bu oluşumlar arasında rock, punk, heavy metal gibi müzik türleri etrafında oluşan çeşitli gruplar mevcuttu.²³⁶ 1970’teki gençlik hareketiyle karşılaştırıldığında zaman daha farklı bir yerde duran bu oluşumlar her ne kadar “apolitik” görünse de, aslında 1980 sonrası dönemin medya tarafından idealize edilen ve neoliberal değerlerle kodlanan “yuppie” tipine karşı bir duruş oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bir söylem olarak “gençliğin” farklılaşmış tüketim modellerinin “kişiselleşmiş bir biçimi” olarak görüldüğü, gençliğin bir meta ve ideal tüketiciyi temsil ettiği ve 80’lerde medyanın nostaljik bir imgeye dönüştürdüğü 1968 kuşağının da etkisiyle 80 sonrası gençliğin apolitik olarak lanse edildiği bir dönemde²³⁷ bu altkültürel oluşumlar, yeni bir karşı dil geliştiriyorlardı. Bunun yanında, 90’lı yıllar İstanbul’unda altkültürel oluşumlar açısından kültürel alanda mizah dergileri de önemli bir yere sahipti. Gündelik dili kullanan ve argoya yakın bir dille mizah dergileri, 90’lı yıllarda “televizyonun giremediği, konuşamadığı alt kültürlerden”

²³⁴ Gün Zileli, Emine Özkaya, “Türkiye’de Anarşizm”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Sol**, 2. bs., ed. Tanıl Bora, Murat Gültekinil, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008): 1160.

²³⁵ Kerem Ünüvar, “Kısa Ama Etkili ‘Bir Aydınlanma Anı’: Koordinasyon”, **Birikim**, Sayı: 264-265, (Nisan-Mayıs 2011): 11.

²³⁶ İstanbul’da rock müziği için: Ali Akay. Punk ve fanzinlerle ilgili olarak: Murat Altun, “The Photocopied 1990s: Youth, Culture and Fanzines”, (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Enstitüsü, 2005). Örneğin Nalan Yırtmaç post-punk ortamından sanat alanına geçmiştir.

²³⁷ Altun, **age**, 68-71.

beslenmiştir.²³⁸ Bu dergiler (90'lı yıllar düşünüldüğü zaman özellikle *Leman* dergisi) alt sınıfların değil, İstanbul'da yaşayan farklı arkaplanlardan gelen genç insanların kültürel / deneysel dünyasına dayanır.²³⁹ Mizah dergilerinde görüldüğü şekliyle groteskin, ironinin ve cinselliğin açıkça kullanıldığı, “itirafçı” dilin çağdaş sanatta gençler tarafından da kullanıldığı görülmektedir. Buna benzer bir dil, Erden Kosova ve Vasıf Kortun'un “kötü oğlanlar” olarak nitelendirdikleri sanatçılar (Halil Altındere, Serkan Özkaya, Şener Özmen, Tunç Ali Çam gibi)²⁴⁰ tarafından kullanılacaktır.

1990'lı yıllarda politize olmuş ya da mevcut toplumsal ortam içinde muhalif bir duruşu seçen gençlerin enerjileri çağdaş sanat alanında UPSD'nin düzenlediği Genç Etkinlik sergilerine aktarılmıştır. İlki 1995'te yapılan Genç Etkinlik, 90'larda sanatla uğraşmak isteyen gençlere çalışmalarını göstermeleri açısından seçilme için hiçbir kriterin uygulanmadığı ve güzel sanatlarla birlikte farklı disiplinlerden başvuran herkesin katıldığı bir sergidir. Bu açıdan, oldukça açık bir sergi olduğunu belirtmek gerekir. Katılımdaki bu açıklığın bir sonucu da sadece İstanbul'dan değil, farklı şehirlerden de birçok gencin sergiye katılması olmuştur. Koçan'ın sözleriyle bu durumun bir sonucu şudur:

*“... Genç Etkinlik Anadolu'daki insanların merkeze gelmelerine neden oldu. (...) baktım, bir sürü Doğu'dan batıya nasıl gidebilirim ve nasıl kendime yeni bir söylem alanı açabilirim diyen insanlar bütün uzak kentlerden genç etkinliğe katılmaya geldiler ve merkezle periferi orada buluştu.”*²⁴¹

Genç Etkinlik sergileri, Türkiye'nin sanatsal anlamda “periferisinin” de merkezde görünür olduğu bir alan açmıştır. Bu anlamda, Kürt sorunun ilk defa doğrudan görünür olduğu yerlerden birisi olmuştur.²⁴² Çalışmaların sergilemesini katılımcıların kendi yapması ve etkinlik boyunca yapılan panellerle de katılımcıların aktif olarak katıldığı bir tartışma ortamı oluşmuştur. Deneyim anlamında, Genç Etkinlik “eğitici bir işlevi de

²³⁸ Levent Cantek, “Mizah Dergileri ve Sol”, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Sol**, 2. bs., ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008): 1253.

²³⁹ Öncü, **age**, 177.

²⁴⁰ Ofsayt ama Gol

²⁴¹ Hüsamettin Koçan, Çalıkoğlu, 2008, 172.

²⁴² Ali Akay, “Threads of Progress Adhering to Modern Art in Turkey”, **Third Text**, Vol 22, Issue 1, (January 2008): 102.

üstlenmiş”, bir projenin nasıl sunulacağına dair deneyim elde edilmiştir.²⁴³ Bununla beraber, farklı disiplinlerden insanların böyle bir ortamda bir araya gelmeleriyle 90’lı yıllarda sanat alanında çokça bahsedilen disiplinlerarasılığın da denendiği bir platform olmuştur. Aykut Köksal’a göre, Genç Etkinlik Sergileri “gençlere özgür bir üretim alanı açan tek kurum olur.”²⁴⁴ Bu anlamda belki de, gençler açısından en önemli getirisi, eğitim kurumları dışında isteyen herkesin katılabileceği ve sadece çalışmalarını sergilemek açısından değil, bütün bir süreç içinde kararlarını aktif olarak alabileceği, mekanı aktif olarak kullanabileceği bir alan açması ve “eğitim kurumlarının sorgulanmasına yönelik bir zemin oluşturması”²⁴⁵ olmuştur denebilir. Genç Etkinlik’e katılanlar arasında İstanbul Bienali ve çeşitli yurtdışı sergilerine katılanlar ve çağdaş sanat alanında etkili olan pek çok kişinin çıkması buna bağlanabilir. Bu kişiler arasında Halil Altındere, Vahit Tuna, Ferhat Özgür, Neriman Polat, Mürüvvet Türkyılmaz sayılabilir. Süreyya Evren, “95 ruhu” olarak nitelendirdiği bu ruhu şöyle açıklar:

*“Şunlar bir arada çıkıyordu karşımıza ve Genç Etkinlik bu bir arada ortaya çıkışın en güzel simgesiydi: düşünsel anlamda Türkiye’de uzun yıllar ihmal edilmiş post-teorilerin heyecanla yaygınlaşması ve dönüştürücü imkan olarak değerlendirilmesi, buna eşlik eden yoğun bir siyasal gündem, ve isyankar, anarşizan bir dönüştürücü itki duygusu, hem her türlü siyasal iktidara, hem de kültür sanat içindeki iktidarlara karşı ve tüm ortodoksluklara karşı bir hareketlenmenin yürütüldüğü duygusunu pekiştiren işler ve çağdaş sanatın tüm bunlar için en elverişli zeminlerden biri olacağına dair hızla güçlenen kanı.”*²⁴⁶

İstanbul’daki Genç Etkinlik sergilerinin yanı sıra Ankara’da da Alman Kültür Derneği katkısıyla “Ankara’da Genç Sanat” (1998-2000) adlı bir sergi dizisi gerçekleşmiştir. Bunun yanı sıra, 2000’lerin başlarında Diyarbakır ve Batman gibi merkez-dışından sanatçılar (bunların arasında Şener Özmen, Cengiz Tekin, Erkan Özgen, Fikret Atay gibi sanatçılar anılabilir) Diyarbakır Sanat Merkezi’nin kurulmasıyla hem periferide hem de

²⁴³ Hakan Onur, Çalıkoğlu, 2008, 190.

²⁴⁴ Aykut Köksal, “Türkiye’de Çağdaş Sanat”

²⁴⁵ Hakan Onur, Çalıkoğlu, 2008, 191.

²⁴⁶ Evren, 2008, 16.

art-ist dergisi grubu (Halil Altındere, Vasıf Kortun gibi) etrafında merkezde yer alan ama merkez-dışının sorunlarını gündeme getiren çalışmalar üretilmiştir.²⁴⁷

Erden Kosova, “Genç Etkinlik” ve “Performans Günleri” gibi sergilerde görülen çalışmaların giderek “altkültürel dillerin kullanımı, kendini erotikleştirme, milli(yetçi) ikonların alaya alınması, sanatçı statüsüne dair düşüncüler gibi farklı yasakaşmacı biçimlere doğru” kaydığını öne sürer.²⁴⁸ Burada bahsedilen, 90’ların sonundan 2000’lerin başına uzanan süreçte Halil Altındere ve art-ist dergisi çevresinde toplanan bir grup sanatçı, küratör ve sanat yazarıyla birlikte Vasıf Kortun’un Proje 4L merkezli sergileri olmalıdır. 2002’de “Plajın Altında Kaldırım Taşları”, “Kötüyüm ve Gurur Duyuyorum”, 2003’te “Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm” gibi sergiler etrafında toplanan ve farklı şehirlerden gelen (Ankara, İzmir’in yanı sıra Diyarbakır, Batman) genç sanatçıların çalışmaları bir yandan Kosova’nın bahsettiği türden “yasakaşmacı biçimlere doğru” kaymış, diğer yandan sergilerin kavramsallaştırılması itibariyle daha çok “68 kuşağı”yla ilişkilendirilebilecek bir politikliğe gönderme yapmışlardır. Ali Şimşek, 90’lı yıllarda “68 hareketini etkilemiş sitüasyonizmin farklı bir geniş dönüş” yaşadığından bahseder ve Express, Roll, Leman, Öküz gibi dergilerle *underground* ve anarko yayınların, Radikal gazetesi yazarlarının bir kısmında da etkisi görülen türden bir “neo” ve “cool” anlayışından bahseder.²⁴⁹ Özellikle Leman dergisinde o dönemde yaratılan karakterlerde (“Maganda”, “Entel”, “Yurdum İnsanı” gibi) kristalize olmuş bu dilin bahsedilen “kötü oğlanlar” tarafından da benzer şekillerde kullanıldığını söylemek gerekir. Son merhalesinde “Türklüğün parodileştirilmesi” olarak zirve yapan bu anlayışın izlerini Halil Altındere’nin *Süper Türk* (Resim 46), Burak Delier’in *İsimsiz (Beyaz Yakalılar)* (Resim 47), Nasan Tur’un *Otoportre* (Resim 48) gibi çalışmalarında yeni orta sınıfın “ötekileştirme” stratejisi olarak kullandığı bu dilin stratejik bir biçimde devşirilerek bir tür tersten okuma yapıldığı, bununla birlikte bu dile çok uzak olmayan bir yerde durulduğu da söylenebilir.²⁵⁰

²⁴⁷ Bu üretimler “Diyarbakır mucizesi” olarak da nitelendirilmiştir. Bkz: Ofsayt Ama Gol.

²⁴⁸ Kosova, 2007, 50.

²⁴⁹ Ali Şimşek, “Yeni Orta Sınıf ve Söylem Terminatörleri”, <http://www.yasamdersleri.com/yazi.asp?id=856> (12.07.2011)

²⁵⁰ Elbette, bahsedilen bu sanatçıların tüm çalışmalarını ve sanatsal faaliyetlerini bu dille ilişkilendirerek genellemek yanlış olacaktır. bununla birlikte, 90’ların sonundan 2000’lere uzanan süreçte bu dille paralellikler oluşturan bir eleştirelliği de yadsımamak gerekir. Ayrıca, buradaki örneklerin erkek sanatçıları

Diğer taraftan, Nurdan Gürbilek'in bahsettiği biçimiyle 90'larda bir "kötü çocuk"luk mefhumuna da değinmek gerekir. Gürbilek, "Kötü Çocuk Türk" adlı çalışmasında, "haksızlık duygusuyla baş etmenin bir yolu"nın "babayı koruma isteği", diğerininse "çocukluğa yüklenen bütün olumlu değerleri (masumiyeti ve bozulmamışlığı, erdemi ve duygululuğu) hiç sayıp bir kötü çocuk, bir asi evlat olmak" şeklinde ortaya koyar.²⁵¹ 90'lı yıllarda bir çocuğun attığı "Yaşasın kötülük!" sloganıyla karikatürde "Zalim Şevki", "Canavar Koyun Orhan", "Kötü Kız", "Hain Evlat Ökkeş", "Beter Hamdi", "Kötü Kedi Şerafettin" arasında paralellik kuran Gürbilek, kötülüğün "çifte gecikmişlik" karşısında en iyi görüldüğü yer olduğunu ve bu çifte açmaza verilen bir cevap olduğunu ifade eder. Gürbilek'in Türk edebiyatı üzerinden yaptığı bu tespiti 90'lı yıllarda çağdaş sanat alanındaki gençlere uzatmak mümkündür. 90'lı yıllarda hem ironik dilin ("duygu patlamasını dengelemek") hem de kötülük mefhumunun kullanımı, bir yandan darbe travmasının yanında gelen açılmayı dengelemek, diğer yandan ise daha önceki dönemlerde Türkiye sanatında belirleyici yerini koruyan "özgün-taklit" modellerinin "toptan ihlal edilmesi"ni içerir. Bu tavır örneğin, Halil Altındere tarafından doğrudan kullanılmıştır.

Bu bağlamda ele alınan Genç Etkinlik ve Ankara'da Genç Sanat gibi sergiler, "yapay bir 'yitirilmiş gençlik' önyargısına karşı"²⁵² farklı coğrafyalardan gelen gençlerin gündelik hayat pratiklerinde kültürel alanın o dönemki vaadinden kaynaklanan bir ifade alanı bulduklarının bir göstergesiydi. Bu çabalar, kendilerinden önceki kuşağın politikliği karşısında tüketim ekonomisi ve medyanın da etkisiyle "apolitik" olarak nitelendirilen bu kuşağın bir kısmının da yaşadığı toplumda söz söyleme isteğini gösterir.

Yakın geçmişle (70'ler) bağları kop(arıl)an bu kuşak, o dönem içinde yeni olan çağdaş sanat yoluyla politik-eleştirel ifade biçimlerini de araştırdı. 90'lı yıllarda bellek mefhumu bir yandan nostalji ekonomisiyle ilişkilendirirken, diğer yandan da "gelenekle" bağları koparılmış bu kuşak için bir düşünme, hatırlama, eleştirelilik alanı açmıştı. Esra Ersen, 4. İstanbul Bienali'ndeki çalışmasıyla ilgili olarak kendi kuşağı ve belleğe dair şunları söylemiştir:

olduğuna da değinilmelidir. Yeni orta sınıfın bu mecralar yoluyla oluşturduğu dille ilgili olarak bkz: Ali Şimşek, **Yeni Orta Sınıf**, (İstanbul: L&M Yayınları, 2005), 86-118.

²⁵¹ Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, 3. bs., (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), 60.

²⁵² Hüsamettin Koçan, "UPSD Neler Yaptı?", **Hürriyet Gösteri**, Sayı 183, (Şubat 1996): 24-25.

*“Benim kuşağım birilerinin kulaklarına fısıldadığı üç maymunla mutluluk oyunu oynamayı öğrendiyse de, bazı oyunbozanların kulakları duymaya, gözleri görmeye, dudakları kıpırdamaya başladı. Yapıtlarımı var etmeye başladığım bu noktada bulunduğum coğrafyanın belleğindeki olgulardan yola çıkıyorum. Bu aynı zamanda bugünün ekonomik, politik, sosyal gerçeğini yaşayan, sorgulayan insanın geçmiş, bugün, gelecek arasındaki bir diyalog denemesi.”*²⁵³

Bu noktada, yakın tarihe dair bellek yitiminden kaynaklanan bir hatırlama isteğinden bahsedilebilir. 1990’lı yılların başlarında kavramsal sergilerle birlikte sanatçıların siyasal ve toplumsal konulara ağırlık vermeye başlamaları, yakın geçmişle bağların darbe eliyle ve sonrasında gelen süreçle silindiği bir dönemde bellek konusunun gündeme gelmesi kaçınılmazdı. Huyssen’e göre, 1980’lerden sonra “belleğin küreselleşmesi”, yani bellek ve geçiciliğe yapılan vurgu, postmodern kültürün mekana odaklanma teziyle karşıtlık içerir ve küreselleşme paradoksuna işaret eder.²⁵⁴ Huyssen bu paradoksal durumu, zaman-mekan daralmasına ve değişimin hızına karşı hissedilen kaygıya karşı bir duvar görevi görmesine bağlar. Türkiye’nin de 1980 sonrası geçirdiği hızlı dönüşümde unutma korkusuna karşı belleğe odaklanmadan bahsedilebilir. Bu odaklanmanın bir başka ayağı ise, daha önceden bahsedildiği gibi, tüketim kültüründe nostaljinin bir meta haline gelmesi ve çeşitli politik çatışkılarının tüketim üzerinden de ifade edilmesi idi. Bununla birlikte, 90’lı yıllarda çağdaş sanat alanında bellek mefhumunun önemini anlamak için düşünülmesi gereken bir başka nokta ise, yakın döneme dair hafızanın darbeye silindiği, buna karşılık geleceğe dair inancın yitirilmesiyle (tüketim ekonomisinin de etkisiyle) “şimdiki zamanın” öne geçtiği bir dönemde bu vurgunun önem kazanmış olmasıdır.

Toplumsal ve bireysel bellek konusuyla ilgili olarak belirtilmesi gereken bir başka nokta ise, medyanın (gazete, televizyon) görsel hafızanın oluşmasında önemli bir rol oynamasıdır. Özellikle, toplumsal ve politik olayların şiddetinin yoğun olduğu dönemlerde (iç savaş gibi) bu imgelerin bellekte edindiği yer, mecranın geçiciliği de göz önüne alındığında travmatik olacaktır. 1970’li yılların çalkantılı ve şiddetli politik ortamında sağ ve sol gruplar arasındaki iç savaş halinin medyadaki görünümünün böyle travmatik bir etki yaptığını söylemek abartı olmayacaktır. Ölümün kutsandığı bu imgeler

²⁵³ Esra Ersen, 4. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu, 122.

²⁵⁴ Huyssen, **age**, 21.

karşısında, ama tam da geçici/fani olan bu imgeleri kullanarak bir tür bellek oluşturma çabasına Cengiz Çekil'in *Yazısız* serisinde (Resim 49) rastlanabilir. Çekil'in *Günaydın* gazetesinin ardışık 12 sayısında gazetenin ilk sayfasındaki yazıları kapatarak müdahale ettiği çalışmasında, bir yandan bu imgeler "o andaki bağlamından başka bir bağlama" taşınarak "izleyicinin yeni anlamlara ulaşması için imgeyi yeniden kurabilmesi" sağlanır²⁵⁵, diğer yandan ise ticari bir meta olan ve geçiciliğe de gönderme yapan fotoğraflar, gündelik hayatın (geçici) şiddeti karşısında yazıdan ayrıştırılıp saklanarak, arşivlenerek bir tür bellek oluşturulmuş olur. Burada önemli olan, imgelerin kendisinin travmatik olmasından ziyade, ardışık 12 günün "rasgeleliği" içerisinde yazıdan arındırılan bu imgelerin kendi başlarına geçiciliği simgelemesidir.

Kitle iletişim araçları ve bellek arasında ilişki kuran bir diğer çalışma, Handan Börüteçene'nin 1985 tarihli *Kır Gör* (Resim 50) isimli yerleştirmesidir. Börüteçene, Çatalhöyük evlerinin planına göre oluşturduğu yerleştirmesinde, Hitit tabletleri seyirci tarafından çekiçlerle kırılmaktadır ve sanatçı bu süreci kaydederek videoda göstermektedir. Sanatçı, bir disiplin olarak arkeolojiyi ve Haftasonu gazetesi ve televizyon gibi dönemin kitle iletişim araçlarını bir araya getirerek, "iki karşıt kültürü ve yapıyı" birleştirmiş, "kitsch ve tüketim toplumu ilişkisini" ortaya koymuştur.²⁵⁶ Bunun yanında, arkeoloji ve kitle iletişim araçları, arkeolojik miras ve tüketim arasında kurduğu ilişkiyle toplumsal belleğe de değinmiştir. Anadolu'daki ilk yerleşim yerlerinden biri olan Çatalhöyük'teki yerleşim düzeninden yola çıkılarak günün kitle iletişim araçları ve tüketim maddelerinin yerleştirilmesi, 1980 sonrası toplumda yaşanan değişime işaret etmesi açısından da tarihle bellek mefhumları arasındaki geçişliliğe işaret etmektedir. Vahap Avşar'ın *Hotel Europa*'sı (Resim 51) da günün tüketim kültürü, turizm ve arkeolojik miras ve bellek kavramlarını bir araya getirir. Neoliberal ekonomi politikaların ülkenin her yerinde neden olduğu keskin değişimi ele alan bu çalışmanın da Kapadokya'nın bir yandan popüler bir turizm mekanı olması, diğer yandan coğrafyanın tarihiyle olan ilişkisi, arkeolojik belleğin tüketim ekonomisiyle nasıl çatışkılı bir biçimde iç içe geçtiğini gösterir.

²⁵⁵ Cengiz Çekil, aktaran Necmi Sönmez, 2008, 42.

²⁵⁶ Erdemci, *age*, 57.

Küratörlüğünü Vasıf Kortun'un yaptığı 1992 ve 1993 tarihli Anı-Bellek 1 ve 2 sergileri ise, kişisel belleğin yanı sıra Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte yaşanan kopuşu ve mitleri ele almaktaydı. Anı-Bellek 1 sergisinin yapıldığı Taksim Güzel Sanatlar Galerisi'nin "hafızasız ve hatırasız" bir mekan olmasına karşılık, Anı-Bellek 2: 50 Numara isimli ikinci serginin yapıldığı yer, bir zamanlar Fausto Zonaro'nun evi olan ve 1980 yılına kadar CHP'nin Beşiktaş İl Başkanlığı binası olmasıyla "cumhuriyet mitleri"nin sorgulanması anlamında mekanın belleği de işin içine katılmış oluyordu. Birincisinde "gelenek sorunundan sosyal alanda bedenin tezahürüne" uzandığını²⁵⁷ ifade eden Kortun, ikinci sergide devlet kurumlarının da etkisi altında oluşan görsel bellekte yer eden "mitlerin" deşifre edilmesinden bahseder. Bu sergilerde cumhuriyetin geçmişine dair toplumsal bellekte yer eden fotografik görüntüler de kullanılmıştı. Bunlardan biri olan Güven İncirlioğlu'nun *Helter Skelter*'ı (Resim 52), Anıtkabir'in "modüler" fotoğraflarının altında "İncirlioğlu'nun orta sınıf kahramanları dediği, Kızılay Meydanı'ndaki insan seli içinde" çekilmiş görüntülerde kadın çantası, pazar torbası gibi detaylara önem verilmiştir.²⁵⁸ Burada, cumhuriyetin ve bir ideoloji olarak Atatürkçülüğün en önemli simgelerinden bir mekan olan Anıtkabir'le, başkentin gündelik yaşamının, çeşitli tüketim pratiklerinin görülebileceği Kızılay Meydanı arasında kurulan bir zıtlıktan bahsetmek mümkündür. 1980 sonrası dönemde "mitik" konumunu yitirmeye başlamış bir ideolojiye ait değerlerin metaforu olarak Anıtkabir, tapınak formundaki anıtsal bir mimarisi ve Hitit aslanları gibi İslam öncesi Anadolu medeniyetlerine yaptığı ikonografik referanslarla seküler bir din olarak ulusu sembolleştirir.²⁵⁹ Anıtkabir'e ithaf edilen toplumsal ve politik anlamların mimarisinin anıtsal özelliklerinin dönemin orta sınıf motifleriyle bir arada kullanılması cumhuriyetin belleğiyle bugünün görüntüleri arasındaki zıtlığa işaret ederken, bir ideoloji olarak Kemalizm' dair motiflerin de yapıbozuma uğratılması anlamına gelir. Mehmet Erdener'in "extramücadele" projesi ise bir yandan cumhuriyet ikonografyasıyla toplumsal bellekte yer edinmiş olan çeşitli ikonografyaların stratejik bir biçimde bozuma uğratılmasına dayanır (Resim 53). Çağdaş sanatta cumhuriyetin fotografik belleğinin kullanımı Neriman Polat'ın *Büyük Ütopya* (Resim 54) çalışmasında da görülebilir. Gülsün Karamustafa'nın 1971 askeri darbesi

²⁵⁷ <http://www.anibellek.org/?p=461>

²⁵⁸ <http://www.anibellek.org/?p=434>

²⁵⁹ Bozdoğan, 2008, 439.

sırasında eşi Sadık Karamustafa'yla aranan birine yataklık yapma suçundan yargılandıkları davayı gösteren *Sahne* (Resim 55) isimli çalışmasında ise, sanatçının bireysel belleğiyle kolektif belleğin bir kesişimi görülecektir.

Karamustafa'nın çalışmalarında kişisel ve toplumsal belleğin pek çok noktada bir araya geldiği görülebilir. Bu açıdan, nesnelerin belleği ve sözlü tarih de önemli öğeler olarak bir araya gelir. Karamustafa, *Kuryeler* (Resim 56) isimli çalışmasında anneannesinin göçle ilgili verdiği bir alıntıdan yola çıkar: “Sınırları geçerken bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine dikerek gizliyorduk.” Belleğin hareket halinde oluşunun yanı sıra, yitik bir geçmişe, “ölülere ait, onlarla birlikte yiten bir bellek ve bilgi”²⁶⁰ söz konusudur. *Güllerim Tahayyüllerim*'de (Resim 57) ise, sanatçının 1950'lerde trende çekilmiş bir fotoğrafı yer alır. Burada sanatçının Ankara'dan İstanbul'a giden trende çekildiği fotoğrafı Türkiye'nin belleğiyle de ilişkilendirir. Kişisel belleğin toplumsal bellekle kesiştiği nokta burada cumhuriyetin modernleşme projesinin önemli bir parçası olan tren (“Demir ağlarla ördük ana yurdu dört baştan”), yine modernleşme projesini simgeleyen çocuk figürünün bir araya gelmesidir. Çocuk portrelerini, *Durum Duvarı* (Resim 58) çalışmasında tam tersi bir mantık içinde kullanan Neriman Polat ise, bir yandan yasal işlemlerde kullanılan fotoğraflardaki anonimliğe, kimliksizliğe işaret ederken, diğer yandan beyaz fonun önünde “tahayyülsüz” bir geleceği hissettirir.

1990'lı yıllarda bellek mefhumunun önem kazanması, bir yandan 1980 sonrasında İslami hareketin de yükselmesinin etkisiyle Türkiye resmi tarihinde daha önceden açıkça sorgulanmayan konuların tartışılmaya başlamış olmasıdır. Darbenin etkisiyle oluşan sessizlik dönemi sonrasında, çağdaş sanatta 90'lar yakın geçmişten ziyade uzak geçmişle, yani cumhuriyet tarihiyle – darbe öncesi dönemin politik aciliyet durumu içinde konuşulmayan, tartışılmayan konuların – ilişkilenen toplumsal bellek çalışmaları görülmüştür. Bunun dışında, temsili anlamda belleğin oluşumu, belleksizlik, bellek yitimi üzerinde çeşitli çalışmalar da görülmektedir (Mürüvvet Türkyılmaz'ın mekanla ilişkilenen bellek çalışmaları düşünülebilir). Bellekle ilgili çalışmaların toplumun görsel hafızasında yer eden Kemalist ideolojiye dair ikonografinin yapıbozuma uğratılmasının yanı sıra, bir tür anımsama, unutmama ihtiyacı olarak da mekanın, nesnenin belleğiyle

²⁶⁰ Deniz Şengel, “Gülsün Karamustafa'nın İşlerinde Zaman”, *Arredamento*, (Mart 1994): 143.

ilişki kurmaya dayandığı söylenebilir (bu noktada Hüseyin Alptekin'in bir göçmen gibi nesneleri toplaması da böyle bir bellek oluşturmayla ya da nesneye yüklenen bellekle ilişkilendirilebilir). Darbe sonrası dönemin ve sosyo-politik ortamın hareketliliği içinde unutmama/toplama/arşivleme ya da başka türlü bir hatırlama ihtiyacı/arayışı, bir yandan bu sanatçıların bireysel anlamda geçmişle kurdukları ilişkiye, diğer yanda da bu ilişkinin kolektif bellekle olan bağlantısına dayanır. Özellikle resmi tarihe referans veren çalışmalar fotografik öğeyle ilişkilendirilir. Diğer yandan, bellek resmi tarihle ve gündelik hayatın şiddetiyle ilişki kurmadığı yerde mekanla, mekanın belleğiyle, bir tür bellek yitimine ve hatırlama ihtiyacına gönderme yapar.

4.2. Devlet – Şiddet - Muhafazakarlık

1989 sonrası neoliberal küreselleşmenin bir boyutu da şiddet mefhumunun anonimleşmesi olmuştur. Küresel sistemin “çıkış yeri belirsiz” sermayenin akışına açtığı alanın ideolojik anlamda hoşgörü ve çokkültürlülük gibi manevralarla desteklenmesiyle “belli bir kolektivitenin ve temellendirilmiş karşı duruşların doğrudan sonucu bir şiddet kavrayışının boşalttığı yeri, ‘apolitik’ bir şiddet tanımı” doldurmuştur.²⁶¹ İdeolojilerin çatışmasının yokluğunda kaynağını ve yönünü yitiren şiddet olgusu depolitize olur. Zizek'in “post-politik biyopolitikalar” olarak nitelendirdiği bu dönemde, ideolojik nedenlerin terk edilmesiyle insanları seferber etmenin tek yolu korkudur, bu yüzden de biyopolitikalar nihayetinde korku politikalarıdır: göçmenlerden, suçtan, yabancılardan korku.²⁶² Dolayısıyla, 1989 sonrasında “yeni dünya düzeni” şiddetin apolitikleştiği ve korku politikalarının hüküm sürdüğü bir dönemi belirleyecektir. Apolitik şiddet ve korku politikalarının dolaşımı ise basın ve medya yoluyla olacaktı.

Türkiye’de de 1980 sonrası apolitik şiddet tezahürleri gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinde ve televizyonlardaki aile faciaları, aşk cinayetleri, trafik kazası haberlerinde, ölüm sahnelerinde geniş yer bulacaktı. İpek Duben'in *Aşk Kitabı* (Resim 59) isimli çalışması da üç yıl boyunca Türkiye ve Amerika’da yayımlanan çeşitli gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden topladığı 100 aile içi şiddet ve taciz olayını ele alıyordu. Paslı

²⁶¹ Özgür Taburoğlu, “Küresel Sapmalar: Endüstri Sonrasında Sınıf, Politika ve Şiddet”, **Birikim**, Sayı 92, (Kış 2002): 143.

²⁶² Slavoj Zizek, **Violence: Six Sideways Reflections**, (New York: Picador, 2008), 40.

çelik plakalara basılmış bu haberler, şiddetin apolitik yüzünü gösteriyordu. Burada olduğu gibi, gazetelerin üçüncü sayfalarından alınmış bu türden bir apolitik ve asosyal şiddete maruz kalanlar, “belirli bir aidiyet veya hegemonik/politik karşı duruşları sonucunda mağdur olmaz, sadece şiddetin sahnesini rastlantısal olarak paylaşan talihsiz insanlar sayılırlar.”²⁶³ Bu haberlerde yer alan insanların mağduriyetleri de şiddetin keyfiyetiyle, daha çok akıldışı sansasyon boyutuyla, cinnetle, felaketle özdeşleşir. Burada ele alınan şiddetin “aşk”la ilişkili olarak üçüncü sayfada sıradan cinnet haberlerine dönüştürülmesi de onu toplumsal ve politik içeriğinden arındırarak skandallaştırır, irrasyonel ve keyfi bir şiddet anına dönüştürür.

Türkiye’de 1980 sonrası dönemde apolitize şiddetin yanında ve belki de Türkiye’nin diğer coğrafyalardan bir farkı olarak da düşünülebilecek türden, politik bir mesajın olduğu, bir tür sindirme politikasının, “devlete kafa tutanı bekleyen tehlikeyi önceden sezdirmeye yönelik alaturka bir ibret hikayesi”nin de medyada yansıtılan şiddet görüntüleri içinde önemli bir yeri vardır.²⁶⁴ 1990’lı yıllarda faili meçhul ölümlerin, Kürt sorununun doğrudan çatışmaya evrildiği bir dönemde ölü militan ve gerillaların görüntülerinin gazete ve televizyonlarda teşhiri şiddetin ve ölümün politik yüzünü gösterir. Aslında 1980 öncesi dönemde de sağ-sol çatışmasının gündelik hayatta birçok insanın ölümüne neden olmuş ve bunlar basında yer bulmuştur. Örneğin, Cengiz Çekil’in 1976 tarihli *Günce* (Resim 60) işi böyle bir dönemin ürünüdür. Çekil, 7 Mayıs 1976’dan itibaren her gece bir hatıra defterine “Bugün de yaşıyorum” mührüyle birlikte günün tarihini basmıştır. Gündelik bir ritüel olarak hatıra defteri yazmak, kişinin kendi hayatıyla, düşünceleriyle, hissettikleriyle ilgili bir kayıt tutma uğraşıdır. Bu kayıt tutma uğraşının doğrudan ölüm/yaşam üzerinden şekillenmesi ve diğer yandan bireysel düşünce ve duyguların bu ritüelden çıkarılması, dönemin politik şiddetinin ve ölüm korkusunun boyutlarına dikkat çekmektedir. Bu çalışmayla paralellik taşıyan bir başka örnek Halil Altındere’nin *Bugün de Ölmedim Anne* (Resim 61) isimli çalışması ise, 1980 sonrası dönemde şiddetin değişen karakterine dair bir ipucu verebilir. Süreyya Evren’e göre, Altındere’nin çalışması (ve bu çalışmayla aynı dili kullanan “Kör Talih” (1998), “Seni Seviyorum” (1998) da dahil olmak üzere), “dilleri olmadığı için kendilerine yöneltilen

²⁶³ Taburoğlu, *age*, 145.

²⁶⁴ Gürbilek, 2010, 30.

dille” oynayan, “milliyetçi aksesuarlarla milliyetçileri eleştiren” susturulmuşların dilidir, susturulmuşlar ‘suçlu’ların resmi sunum dilini kullanarak gündelik mesaj gönderirler.²⁶⁵ Bu noktada, iki çalışmanın benzerliği ölümün, şiddetin gündelik hayata nüfuz etmiş olduğunun baştan kabulüdür (“Bugün de yaşıyorum”, “Bugün de ölmedim”). Altındere’nin doğrudan şiddetin dilini kullanarak susturulmuşluğunu devlet ideolojisinin araçlarını/nesnelerini (bayrak, kurşun) kullanarak, bununla birlikte kendi susturulmuşluğunu da bir “suçlu” portresi çizerek göstermesi, “öteki”nin, yabancının susturulmuşluğuna, Gürbilek’in bahsettiği şekliyle “yabancının ölümü”ne²⁶⁶ de işaret eder.

Altındere’nin benzer şekilde resmi sunum dilini kullandığı bir başka çalışması da *Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz*’dir (Resim 62). Gözaltında “kaybedilmiş” on iki kişinin fotoğraflarını pula dönüştürdüğü bu işinde, ilk defa 1995 yılında Galatasaray’da “kayıp” anneleri olarak toplanan Cumartesi Anneleri eylemlerinden etkilenecek, çoğu zaman polis müdahalesinin olduğu eylemlerin yapıldığı yerin karşısındaki PTT binasını da işin içine katar. Böylece kayıpları “yerine ulaştırılmayan bir postayla ilişkilendirir”ken²⁶⁷ aynı zamanda da devletin sembollerinden biri olan pulu kullanarak ulusal temsil diliyle susturulmuşluğu ifşa eder.

Medyada şiddet haberlerinin temsilleri, şiddete maruz kalanların birer “yabancı” olarak ele alınması ve şiddetin toplumsal ve politik bağlamlarından koparılmasıyla yabancının/farkın ölümü, Bülent Şangar’ın pek çok çalışmasında ele alınır. Şangar, “Küreselleşme: Devlet-Sefalet-Şiddet” sergisinde yer alan çalışmasında (Resim 63) bir linç sahnesiyle kendi ölüm ilanlarını aynı anda sergiler. Ali Akay’a göre, Şangar burada diğer çalışmalarında da ele aldığı üç temayı bir araya getirmektedir: şiddet, ölüm ve kurban temaları.²⁶⁸ Şiddet ve ölümün medyadaki temsillerinde kurbanın “yabancı” olan, “öteki”, “fark” olarak gösterilmesi, benzerlerin yer aldığı bir toplum algısını öne çıkarır. Aynı tema, *Benzeri İle Yaşayanın Ölümü Benzerinden Olur* (Resim 64) isimli çalışmasında yabancının ortadan kalktığı yerde benzerliğin sessiz bir ölüm ve şiddetle ilişkilendirilendirilmesi şeklinde ortaya çıkar. Yine, kendini çoğalttığı *İsimsiz*

²⁶⁵ Evren, 2008, 41.

²⁶⁶ Gürbilek, 2010.

²⁶⁷ Evren, 2008, 47.

²⁶⁸ Akay, 2009, 112.

(*Pencereler*) (Resim 65) çalışmasında da bu türden bir benzerlik/ikizlik temasının yanı sıra iç-dış/kamusal-özel arasındaki eşiğin aşılamamasına da işaret etmesi bakımından Türkiye’de orta sınıfa dair bir okumaya da açılır. Şiddet, “yabancınn ölümü”, ikizlik gibi temaların 1980 sonrası Türkiye’inde anlaşılması açısından orta sınıfa, değişimine değinmek gerekmektedir.

12 Eylül sonrası dönemde, şiddet ve ölümün alt sınıflarla, varoşlarla özdeşleştirilmesi şehirdeki mekan politikalarının değişimiyle de ilişkiliydi. İstanbul’un 1990’lı yıllarda yeniden yapılandırılmasıyla ilgili olarak üst ve orta sınıfların şehir dışında yeni sitelerin ve alışveriş merkezlerinin ortaya çıkması, şehir merkezinin küresel tüketime açılarak “vitrinleşmesi”yle, daha önceden bir arada bulunan farklı sınıflardan insanların rastalaşabileceği yerler azalıyordu. Bunun yanı sıra, 1980 sonrasında “ev” kavramı, medya tarafından sokağın “pisliği”, tehlikesi karşısında konumlandı. Burada, yeni orta sınıfların neoliberal ahlaki değerleri, medya aracılığıyla üst ve orta sınıflara da nüfuz edecekti. Ev mefhumunun medya yoluyla orta sınıf algısında sokağın, dolayısıyla tehlikenin, şiddetin ve ölümün karşıtı olarak konumlanmasıyla benzerlerin birlikte ve dışa karşı korunaklı yaşadığı alanlar haline gelmesinin yanı sıra bir başka neoliberal-muhafazakar değerler olarak “aile” kavramı ve gelenek de önem kazanacaktı.

1990’lı yıllarda ev ve aile mefhumlarını dış-ıç/kamusal-özel alan ayrımıyla da ilişkilendiren sanatçılardan birisi Hale Tenger olmuştur. Tenger, 1997 tarihli *Sandık Odası* (Resim 66-67-68) isimli yerleştirmesinde, çocukluğunda İzmir’de yaşadığı evin bir benzerini kurgulamıştır. Herşeyin “yerli yerinde” olduğu bir “iç düzen”e karşılık, 1980 darbesiyle ilgili haberlerin duyulduğu, sonra maç yayınına geçilen bir radyo “dışarıdaki dünyayı evin içine taşıyordu.”²⁶⁹ Evin geneline hakim olan “düzen” ve “huzur” karşısında, sandık odası kalabalık ve renkliydi. Bu yerleştirme, bir yandan 1980 darbesi ve faili meçhuller, tutuklama ve işkencelerle sonuçlanan devlet şiddeti karşısında toplumdaki insanların geneline hakim olan sessizlikle ilişkilenen yanıyla, “hayaletler” üretir.”²⁷⁰ Devlet şiddetiyle yapılan bir tür “işbirliği”nin huzursuzluk verici suküneti kurgulanır. Faili meçhullerin, suçluların, rehinelerin “hayaletleri” radyo aracılığıyla eve

²⁶⁹ Antmen, *age*, 86.

²⁷⁰ Nermin Saybaşıllı, *Dadanma ve Hale Tenger’in Çalışmalarında Ses Üzerine*, (İstanbul: Galeri Nev Yayınları, Aralık 2009), 4.

girmiş olur. Bu sessizlik durumu, orta sınıf muhafazakarlığıyla da ilişkilendirilebilir. Diğer yandan ise, “evin ne keşfedilecek bir ‘dış’, ne de dış dünyaya karşı sığınılabilir bir ‘iç’ olmadığı”na işaret eder.²⁷¹

Orta sınıf muhafazakarlığı ve aile mefhumuyla geleneksellik, iç-dış, kamusal-özel ayrımları ekseninde mahrem olanın medyada şiddetin bir parçası olarak yer bulması, Bülent Şangar’ın 90’lı yıllardaki çalışmalarının temelinde yer alan temaları oluşturur. Özellikle kurban temalı çalışmaları bu açıdan şiddet-kurban-birey-aile-geleneksellik-muhafazakarlık-yerellik temalarının göç ve (küresel) şehir yaşamıyla da bütünleştiği çok katmanlı okumalara açılır. *İsimsiz (Baba Nasihati)*’nde (Resim 69) arka planda dönemin tipik bir orta sınıf evi, bir baba oğluna “nasihat” vermektedir. Oğul suçluluk duygusu içinde, bir yandan da yumruklarını sıkarak sessizlik içinde babayı dinlemektedir. Dış sese dair tek işaretin televizyon olduğu evin düzenliliği ve babanın nasihatıyla oğlun sessizliği gerilim ögesini oluşturmaktadır. Yine, baba-oğul ilişkisine dayanan, fakat gerilimin içeriden dışarıya, meydana taşıdığı *Kurban* (Resim 70) çalışmasında dini ritüel, gelenek, küresel şehir, tüketim toplumu gibi öğeler bir araya gelmiştir. Ali Akay’a göre, bu çalışma, Batılılaşmanın tersine İslamlaşmayı, modernizm ve kapitalizmle “mitolojik figürlerin” yan yanallığını göstermektedir.²⁷² Bu çalışma, 1990’lı yıllarda İslamcılığın etkisinin arttığı ve modernleşmenin tartışmaya açıldığı bir dönemin ürünüdür. *İsimsiz (Kapılar)* (Resim 71) çalışması ise, yine ev içi, mahrem olanla geleneksel ritüel, baba-oğul ve geleneğin devamı ekseninde aile kurumunun sürdürülmesi anlamında muhafazakarlıkla ilişkilendirir. Babanın “nasihat” verdiği ve yumruklarını sıkarak oğlunu babanın yerini alması, ailenin yeni “reisi” olmasıyla toplumsal ahlaki yapının devamına, yeniden üretimine değinilir. *Kurban Bayramı*’nda (Resim 72) ise, dini ritüelin göç sonrası kentsel manzara içinde nasıl pratik edildiğini gösteren belgesel bir çalışmadır. Burada, daha önce bahsedilen çalışmalardaki kentli orta sınıf görüntülerine karşılık, 1980 sonrasında İstanbul’un değişen kentsel yapısında alt sınıfların aynı kurban kesme ritüeline dair “topografik ve antropolojik”²⁷³ bir kayıt sunar. Bütün bu çalışmaların kesişim noktalarında duran kurban, kent, orta sınıf, gelenek ve muhafazakarlık temaları 1980 sonrasında küreselleşme sonrası şiddet temasıyla ilişkilidir. Zizek, post-politik

²⁷¹ Antmen, **age**, 87.

²⁷² Akay, 2009, 32,34.

²⁷³ Akay, **age**, 43.

biyopolitikalar döneminde, insanların çıplak yaşam (*bare life*) indirgenmesi ve savunmasız Öteki'ye karşı duyulan saygının narsistik öznelilik tutumuyla uç noktalara götürülmesinin aynı kökten geldiğini öne sürmektedir.²⁷⁴ Bu iki ucun ortak noktası, daha yüksek amaçların reddedildiği bir dönemde hayatın nihai amacının yaşamın kendisi olduğu mefhumudur. Şiddetin amacını yitirerek cinnete dönüştüğü yer burasıdır. Türkiye'de darbeden 10-15 sene geçmiş olmasına rağmen, hala faili meçhullerin, gözaltında, hapisanede işkencelerin devam ettiği 90'lı yıllarda şiddet-cinnet-kurban ve çıplak yaşam temalarıyla orta sınıf muhafazakarlığının bu kesişimi, kapitalist sistemin sürdürülmesinde toplumun ahlaki değerlerini devam ettirmede en önemli kurum olan aileyi bu resmin içine yerleştirir. Sistemin yeniden üretilmesinde ailede babanın yerini oğul alacaktır. Öncesinde baba nasihati dinleyen, kurban olan oğul sonrasında "amaçsız" şiddeti eline alan failin kendisi haline gelecektir.

1990'larda başıboş şiddet olgusuyla ilişki içinde konumlandırılacak muhafazakarlık mefhumuna, mahrem olana, içeriye "içeriden bakan"²⁷⁵ bir sanatçı da Aydan Mürtezaoğlu'dur. Mürtezaoğlu'nun çalışmalarında toplumsal mekanın ataerkil düzenlemesine ufak jestlerle müdahale eden, bununla birlikte mekansal-toplumsal-ahlaki kurguların "içinde" yer almaya devam eden bir kaçış çabası görülür. Bir yandan kabullenme, diğer taraftan jestlerle ifşa etme durumu mevcuttur. Mürtezaoğlu'nun *Aile Salonumuz Yukarıdadır* (Resim 73) isimli çalışmasında, toplumsal mekanın kullanımındaki muhafazakarlık ele alınır. Çeşitli lokantalar, pastanelerde ya da kahvelerde görülebilecek olan bu ibare "Aile salonumuz yukarıdadır" ibaresi ailelere, bekar erkek ya da kadınlarla birlikte oturmaktan rahatsızlık duyabileceği önkabulüyle ayrı bir alan açıldığına işaret eder. Bu mekanlarda, aileyle ilişkili ahlak kurallarının dışarıda da "korunacağına" dair bir varsayım vardır. Mürtezaoğlu'nun çalışmasında ise, böyle bir aile salonu barok fresklerine benzer şekilde tavana yansıtılmıştır. Burada, (orta sınıfa mensup) ailelerin sandalye ve masaların plastikliğine ve aşağı bakan çocuğun antipatik görünüşe rağmen göğe yükselmeleri, kutsallıkla dünyevilik, toplumsal ahlak kurallarıyla muhafazakar kapalılık arasında bir tür ihlal alanını olanaklı kılar.

²⁷⁴ Zizek, **age**, 42.

²⁷⁵ Kosova, Ofsayt Ama Gol.

Hale Tenger, Bülent Şangar ve Aydan Mürtezaoğlu'nun çalışmalarında, 1980 sonrası orta sınıfla ilişkilendirilebilecek sessizlik ve muhafazakarlık mefhumlarının ele alındığı görülür. Bu üç sanatçının da kendi yaşamlarından, hatta orta sınıfa mensup olmalarından yola çıktıkları öne sürülebilir. Özellikle Şangar ve Mürtezaoğlu'nun işlerinden kendi “suret”lerini kullanmaları, Erden Kosova'nın bahsettiği şekilde “kendine nesnesinin dışında bir konum biçen ‘eleştiri’nin (criticism) tersine, eleştirdiğimiz toplumsallığın bizzat kendisi tarafından kurgulanmış olduğumuz ve bu yapısallığın dışında bir yere çıkamayacağımızı hatırlatan ‘eleştirelilik hali’ne (criticality)” vurgu yapar.²⁷⁶ Toplumsal ahlak kurallarına dışarıdan bakmaktansa içeriden, sanatçı olarak öznenin kendisini de resmin içine koyduğu bir bakışı olanaklı kılması anlamında bu çalışmalar, Türkiye’de toplumsal ahlak kurallarının çelişkisini göstermeleri bakımından önemli örneklerdir.

1990’lı yıllarda muhafazakarlığa eklenen bir başka olgu da 1980 sonrası dönemde yükselişe geçen milliyetçilik olmuştur. Bir alt damar olarak toplumda var olan milliyetçilik olgusu, 1990’larda Güneydoğu’daki Kürt sorununa ve Refah Partisi’nin 1995 seçimleriyle birlikte koalisyon ortağı birinci parti çıkmasına bir tepki olarak gelişti.²⁷⁷ böylelikle İslami kesime karşı bir sembol olarak Atatürk’ün yanı sıra cumhuriyet bayramlarına da ayrı bir anlam yüklendi. Kemalist laik kesimler dışında politik gücün dışında kalan kesimler için de “Türkiye” mefhumu 90’lı yıllarda önemli bir sembol haline gelecekti. Yael Navaro Yashin, halk kültüründe var olan bu mefhumun, 90’lı yıllarda toplumun sosyal ve politik olarak kıyısında kalmış olan genç erkekler için ütöpik bir boyut kazandığını öne sürer.²⁷⁸ Buna göre, sosyo-politik anlamda toplumun kıyısında kalmış genç erkekler için “Türkiye’nin iyiliği” sosyo-ekonomik zorluklar içinde bir metafor haline gelmiştir. Devletçilik kültürünün önem kazandığı dünyada bir “kronotop” olarak devlet bu insanların ihtiyaç duydukları işlevleri sağlar. Asker uğurlama törenlerinden futbol maçlarına kadar devlet mefhumu, “apolitize” görünen bu pratiklerde merkezi bir konuma yerleşmiş ve politikleşmiştir. Politize olan bu pratikler, aynı zamanda da küresel güçler karşısında devletin kendini sınadığı önemli alanlar olmuştur. Vahit Tuna’nın *Birinci Dünyayı Tekmele* (Resim 74) isimli çalışması, “Türklük”

²⁷⁶ Kosova, *age*.

²⁷⁷ Bali, *age*, 313.

²⁷⁸ Yael Navaro-Yashin, *Faces of the State: Secularism and Public Life in Turkey*, (Princeton: Princeton University Press, 2002), 122.

meftumunun futbolda nasıl politize olduğunu gösterir. Diğer yandan, Avrupa karşısında tehditkar “Türklük” imgesini yeniden canlandırır. Halil Altındere’nin *Bir Türk Dünyaya Bedeldir* (Resim 75) isimli çalışması ise, bu milliyetçi sloganın “dış düşmanlara karşı” kullanılmasına değinirken, *Ya Sev Ya Terket* (Resim 76) ise “iç düşmanlara karşı” bir uyarı ve tehdit unsuru olarak kullanılan, her ikisi de milliyetçi ideolojinin iki farklı ucunu gösterir.

90’lı yıllarda çağdaş sanat alanında da militarizm meftumunun ele alındığı görölmektedir. Bir yandan Güneydoğu’da Kürtlerle yaşanan savaş, diğer yandan 1989 sonrasındaki Körfez Savaşı ve Yugoslav iç savaşının etkisi sanatçıların çalışmalarında mevcuttur. Özellikle de savaşların basında ve televizyonda “seyirlik” hale gelmesi, savaşın ve şiddetin herkesin erişimine açık bir şekilde görselleşmesi önemli bir etkidir. Selim Birscl, Körfez Savaşı’nın kendi üzerindeki etkisine dair şunları söylemektedir:

“Krakow ‘Unknown Europe’ sergisine davet edilmişim. Aynı dönemde Körfez savaşı yaşınyordu ve bu durum beni çok etkilemişti. Televizyondan savaşı izliyorduk. Bir ekran karşısında, her birimiz o görünmez uçağın, F117A’nın, birer pilotuyduk. Hani şu, bir evin baca deliğinden geçirip ve üç kat aşağıda patlayan o akıllı bombanın yaratıcısıydık. Beyaz satıh üzerinde, bulanık gözükcn uçak siletlcri, seyircinin dokunuşuyla netleşiyordu ve ne olduklarını belli ediyorlardı.”²⁷⁹

Hale Tenger, *Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek* (Resim 77) enstalasyonunda Bosna savaşıyla ilgili olarak medyada yer alan görüntülerle Kırklareli’ndeki Gaziosmanpaşa Boşnak Sığınma Kampı’nda kalanlarla yaptığı konuşma kayıtlarını bir araya getirmişti. Tenger, gazetelerden topladığı görüntüleri kavanozlara koymuş ve bu kavanozları da laboratuvarlardakine benzeyen raflara yerleştirmiştir. Savaşın medyadaki görüntüleriyle bu sesleri birleştiren Tenger, “yaşanan vahşeti okumakla dinlemek arasındaki derin farkı sergi mekanına” taşıyordu.²⁸⁰

1990’lı yıllar devletin Güneydoğu’da Kürt gerillalara karşı açtığı savaşın şiddetinin en yoğun olduğu dönemdir. 12 Eylül dönemiyle birlikte başka bir boyuta taşınan Kürt sorunu, 1990’lı yıllara gelindiğinde devlet şiddetiyle ortadan kaldırılmaya çalışılacaktır.

²⁷⁹ Selim Birscl, *İşler Üzerinden ve Yanlarında*, (İstanbul: , 2002)

²⁸⁰ Ahu Antmen, *age*, 42.

Bu dönemde şiddetin boyutlarının arttığını ve televizyonlarda, gazetelerde ölü gerilla bedenlerinin açıkça teşhir edildiği görüntüler, askerlerin “ay yıldızlı tabuttan ibaret”²⁸¹ görüntülerinin yer aldığı görülmektedir. 1995 yılında Ankara’da yapılan “Gar Sergisi” de Güneydoğu’daki savaşın şiddetinin arttığı bu dönemde, hem dönemsel hem mekansal açıdan kritik bir noktada duracaktı. Bu serginin açıldığı günün akşamında Ulaştırma Bakanlığı tarafından provokatif bulunarak ve “bu kritik zamanlarda kamu güvenliğini ve akıl sağlığını tehdit ettiği” gerekçesiyle toplatılması²⁸² da kritik noktada durduğunu gösterecekti.

Vahap Avşar’ın, bu sergide yer alan “Son Damla” (Resim 78) isimli çalışması içi “kan” (pancar şerbeti) dolu olan plastik bidonların gar mekanında yerleştirilmiş ve bekleme salonunda gösterdiği videodan oluşur. Ölümünün en yüksek rakamlara ulaştığı bu dönemde kan dolu bidonlar ölümlerin ve şiddetin boyutlarını işaret ediyordu. Selim Birselle ise, bu sergideki *Kurşun Uykusu* (Resim 79) isimli çalışmasında 12 insan bedeninin kağıt kalıplarını almış ve bunları grafitle kurşun rengine boyayarak yerleştirmişti. “Kurşun Uykusu” ismiyle doğrudan ilişki kurulacak şekilde, kurşun gibi ağır bir uykuyu, savaşın “zayıatları”nın suskun ve ağır uykusunu gösteriyordu. Avşar’ın çalışması gibi Birselle’inki de hem bulunduğu mekan hem de dönemsel anlamda oldukça doğrudan işlerdi. Tren garının askerlik yapmaya gidecek gençler için bir geçiş noktası olması, aynı zamanda bu garın herhangi bir gar değil başkent Ankara’daki gar olması bu çalışmaların doğrudanlığını daha vurucu kılıyordu. Serginin açıldığı gün toplatılması, 90’lı yıllar düşünüldüğü zaman bu çalışmaların, içinde bulundukları konunun (zaman-mekan) bağlamıyla direkt olarak ilişkiye geçmesinin yarattığı huzursuzlukla ilişkiliydi. Bu açıdan bu sergi, 1990’lı yılların en sert çalışmalarından birisiydi.

²⁸¹ Gürbilek, 2010, 27.

²⁸² <http://www.vahapavsar.com/lastdrop.html>

5. SONUÇ

Bu çalışmada, Türkiye’de 1990’lı yıllarda çağdaş sanatta eleştirel yaklaşımlar, neoliberal dışa açılma, postmodern paradigma ve sosyo-politik bağlam olarak üç ayrı başlık altında ele alınmıştır. Çalışmanın amacı, Türkiye’de 1990’lı yıllarda çağdaş sanatta gözlemlenen eleştirel yaklaşımların görülme nedenini dönemsel bağlamı içinde incelemektir.

Çalışmanın birinci bölümünde neoliberal dönüşümün hem sanat alanında hem de kültürel alanda yarattığı değişimler ele alınmıştır. Neoliberal dönüşüm, bir yandan sanat piyasasının canlanmasında etkili olurken, diğer yandan sanat ortamının hareketlenmesiyle birlikte sanatın yeni anlamlar kazanmasında ve piyasa karşısında daha eleştirel tutumların ortaya çıkmasında belirleyici bir etmen olmuştur. Bunun yanı sıra, yabancı yayınlara ulaşmanın kolaylaşması ve çeviri sayısındaki artış, dışarıyla eşzamanlı bir tartışma ortamının oluşması açısından önemlidir. Sanatsal alandaki bu dönüşümle benzer şekilde, dönemin hükümetinin bilinçli tercihinin bir sonucu olarak hızla tüketim ekonomisine açılmak, toplumsal algıda da çeşitli kırılmalar yaratmıştır. Ekonomik alandaki dönüşümün bir etkisi, kültürle olan ilişkinin Nurdan Gürbilek’in deyimiyle bir “vitrin ve seyir” ilişkisine dönüşmesi, toplumda müzikten ideolojiye her şeyin metalaşmaya başlaması olmuştur. Bu noktada meta fetişizmi, vitrinler Nur Koçak, Erdağ Aksel gibi örneklerde görüldüğü şekilde sanatçıların konusu haline gelmiştir. Diğer taraftan, bu metalaşmadan 1980’lerle özdeşleşen arabesk olgusu da payını almıştır. Türkiye’de 1980’li yıllar düşünüldüğünde toplumsal yapıyı anlamak için en önemli olgulardan biri olan arabesk, artık sadece köyden kente göçle ilişkilenen bir müzik türü değildir. Aynı zamanda, ekonomik, politik ve kültürel alanların kesiştiği noktada döneme özgü bir “dil”le ilişkilidir. Gülsün Karamustafa’nın çalışmalarında bu dilin devşirilerek doğrudan kullanıldığı görülebilir. Bütün bu ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimin etkileri ise en yoğun olarak İstanbul’da hissedilmiştir. İstanbul, bir yandan Türkiye’nin en büyük finansal merkezi haline gelmiş, diğer yandan toplumsal yapıdaki keskin dönüşümün en

görünür olduğu kent haline gelmiştir. İstanbul, ekonomik, kültürel ve sanatsal faaliyetlerin merkezi konumunda olduğu gibi, en çok göç alan kent olması bakımından toplumdaki çatışkılarının da en fazla hissedildiği yer olmuştur. Bunun bir sonucu da, İstanbul’un dışa açılan imajına karşıt olarak görülen ve arabesk olgusuyla da ilişkilendirilen “taşralılık” olmuştur. Medyanın da etkili olarak dile getirdiği bir “nostaljik” duyarlılık bu dönemde yaşanan dönüşüm karşısında verilen tepkilerden biri olmuştur. Bu türden bir nostaljik duyarlılığın izleri özellikle Fusun Onur’un çalışmalarında görülebilir.

Ekonomik ve kültürel dışa açılmanın bir sonucu da sanatın devletin resmi söylemiyle bağlarını koparması olmuştur. Türkiye’de modern sanat tarihinde görülen “Batı’yı yakalama” mefhumu, dışarıyla eşzamanlı ilişkilerin gelişmesiyle birlikte anlamını yitirmeye başlamıştır. Bu noktada, resmi söylemle sanat arasındaki bağları kuran bir kurum olarak Akademi’nin 1980 sonrasında YÖK yasasıyla “antidemokratik” bir yer haline gelmesi de etkili olmuştur. Akademi, diğer taraftan, özellikle İstanbul Bienali’nin etkisiyle Batı sanatının öğrenildiği ya da iletildiği bir yer olmaktan çıkmış, böylelikle “kültür elçiliği” görevi de gücünü yitirmeye başlamıştır. Sanatın resmi söylemle bağlarını koparmasında etkili olan bir başka olgu ise, 1980 sonrasında devletin baskıcı ve yasaklayıcı söylemine karşılık kültürel alanın Nurdan Gürbilek’in deyiimiyle bir “özgürlük vaadi”ni barındırması olmuştur. Bu “özgürlük vaadi” tüketimle ilişkilenen bir olgu olduğu kadar, Hale Tenger’in ifadesiyle çeşitli “nefes odacıkları” da açmıştır. Politik alanda ifade olanaklarının ortadan kaldırılmasına karşılık bu alanda biriken enerjiler bir yanıyla kültürel alana aktarılmıştır. Böylelikle sanat da çeşitli görüşleri dile getirmenin bir aracı haline gelmiştir. 1990’lı yıllarda SANART ve UPSD gibi derneklerin ve sivil inisiyatiflerin kurulması da sanat alanının devletin resmi söylemiyle bağların koparılmasıyla ilişkilidir. Bu noktada, derneklerle inisiyatifleri birbirinden ayrı ele almak gerekir. Dernekler, sanat piyasasının oluşmasında ve uluslararası sanat ortamıyla eklemlenmeyle birlikte sanat ortamında üretim ve tartışma alanının açılmasını amaçlarken, inisiyatifler sanat piyasasından bağımsız bir duruş geliştirme amacıyla olmuşturlardır.

Dışa açılmanın bir başka getirisi ise, küreselleşen sanat haritasında yer almak olmuştur. 1990’lı yıllarda diğer çevre coğrafyalarda olduğu gibi İstanbul Bienali bu açıdan önemli

bir yere sahiptir. Türkiye’de çağdaş sanatın küresel sanat ortamına eklemelenmesinde özellikle 3. ve 4. bienaller kritik bir noktada dururlar. Bu bienallerde yapılan seçimler (tematik ve küratöryel anlamda) Türkiye’deki çağdaş sanatın “yer”ini ve “yönelim”ini belirlemiştir. Sanatçıların özellikle bienal yoluyla kurulan ilişki ağları aracılığıyla yurtdışındaki büyük sergilerde yer alması, 90’lı yıllarda sanatçılarda özgüven artışı beraberinde getirmiştir. Diğer taraftan, sanatçıların küresel sanat ortamına eklemelenmesi “dolaşımda olan sanatçı” olgusunu da gündeme getirmiştir. Bu olgu, fiziksel ve kavramsal anlamda “yer değiştirme” mefhumuyla açıklanmıştır. Fiziksel anlamda “yer değiştirme” sanatçıların çalışmalarının bir coğrafyadan diğerine taşınmasıdır ve İnci Eviner’in deyimiyle 90’lı yıllar düşünüldüğünde bu “ciddi bir şeydir.” Fiziksel anlamda yer değiştirmeye ilişkilenen kavramsal yer değiştirme ise, sanatçıların üretimlerinde yere özgü, mekansal bağlamları da göz önüne almalarıdır. Bunun en iyi örneklerinden birisi Ayşe Erkmen’in çalışmalarında görülmektedir. Küresel sanat ortamına eklemelenmenin bir başka sonucu ise, temsil sorununun gündeme gelmesi olmuştur. Temsil sorunu, sanatçıların çalışmalarında hem Batı’nın diğer kültürlerle bakışındaki Oryantalist algıyla hem de merkez-periferi ikiliğiyle ilişkilenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, çağdaş sanatın paradigması olarak postmodernist söylem ele alınmıştır. Batı’da 1960’lı yıllardan itibaren modernliğe dair bir eleştiri olarak ortaya çıkan postmodernist paradigma, sanat alanında modernist paradigmanın geçerliliğini yitirmesiyle ilişkilenir. Sanatta “ilerleme” fikrini, stillerin birbirini izlemesini ve avangardizm, özgünlük gibi kavramları tartışmaya açan postmodern paradigma, Batı’nın kendi eleştirisini yaptığı ölçüde kendi dışındaki coğrafyalara da dönmesine yol açmıştır. Bu paradigma değişimi Batı dışı coğrafyaları da etkilemiş, bununla birlikte her coğrafya kendi modernlik deneyimiyle ilişkilenen, kendine özgü bağlamı içinde postmodernizm tartışması yapmıştır. Türkiye’de çağdaş sanat alanında, bu paradigma değişimi temel olarak Batı’yla “ara kapatma” telaşının geçerliliğini yitirmesiyle ilgilidir. Çağdaş sanat alanında postmodern paradigma, bir başka açıdan, modernlik deneyimine dair eleştiri içerir.

Bu noktada, bu paradigma değişimiyle ilgili olan, dahası 1990’lı yıllarda çağdaş sanat alanında eleştirel bir tavrın oluşmasında etkili olan bir başka etmen ise temsil sorunudur. Temsil sorunu, Cengiz Çekil örneğinde olduğu gibi, 1970’li yıllarda da mevcut olan,

fakat dönemin toplumsal çalkantısı içinde kendini bir “aciliyet” olarak ortaya koyamayan ya da sanatsal beğeni üzerinde yeterince etkili olmayan bir sorun olmuştur. Ancak 1980 sonrasındaki kavramsal ve deneysel çalışmalar, 1990’lı yıllarla birlikte teorik bir çerçeveye oturmaya başladığı zaman, temsil problemi eleştirel bir zemin bulmuştur. Bu eleştirel zeminin postmodern paradigmayla ilişkisi, Ayşe Öncü’nün ele aldığı şekilde, 1980 öncesinde etkili olmuş Marksizm’den farklı olarak mikro iktidar eleştirilerine olanak sunmasıdır. Örneğin, toplumsal cinsiyet sorunu bunlardan birisidir. 1990’lı yıllarda toplumsal cinsiyet sorunu çeşitli sanatçılar tarafından farklı biçimlerde ele alınmıştır. Eleştirelilikle yeni temsil biçimlerinin/dilin bir araya geldiği bir başka olgu ise *kitsch* olmuştur. *Kitsch* estetiği Gülsün Karamustafa ve Hüseyin Alptekin’in çalışmalarının önemli bir noktasıdır. Bu estetiğin kullanımı mekansal vurguyla birlikte göç ve kimlik temalarıyla birleşmiştir. Diğer yandan, gündelik nesneler ve ifade biçimleriyle birlikte mecra olarak fotoğraf kullanımı öne çıkmıştır. İfade olanaklarındaki bu açılımlarla eleştirel bir duruş birbirine paralel düşünülmelidir. Çağdaş sanatın bu farklı temsil biçimlerini/dilleri kapsaması onu aynı zamanda iktidar eleştirilerinde daha az tanınır kılmakta da etkilidir. Bununla birlikte, eleştirel tavır alışı, dışarıya/sokağa açılmakta “yetersiz” kaldığını belirtmek eleştireliliğin boyutlarına dair fikir verebilir.

1990’lı yıllarda çağdaş sanat alanında eleştirelilik mefhumunun en politize örnekleri ise, dönemin sosyo-politik bağlamıyla ilişkilendiği noktalarda görülmüştür. 12 Eylül askeri darbesi sonrasında, toplumun politik ifade kanallarının baskı ve şiddet yoluyla kapatılması bir suskunluk dönemini getirmiştir. Buna karşılık 1990’lı yıllar, toplumsal hareketliliğin yeniden başladığı ve daha önceki dönemlerde dile getirilmeyen çeşitli kimliklerin, sorunların irdelendiği bir dönem olmuştur. 12 Eylül askeri müdahalesi sonrasında medya aracılığıyla da topluma sunulagelen “apolitize gençlik” söylemine karşılık, üniversitelerde öğrenci hareketlerinin görülmesi ve (marjinal boyutta da olsa) büyük şehirlerdeki altkültürel oluşumlar buna karşıt bir durumun da varlığına işaret etmektedir. Çağdaş sanat alanında da UPSD tarafından ilk 1995’te düzenlenen Genç Etkinlik sergileri, Ankara’daki Genç Sanat gibi etkinlikler gençlerin enerjilerinin kanalize olduğu bir alan açmıştır. Özellikle Genç Etkinlik sergileri, o dönemde Türkiye’nin hem merkezini hem periferisini bir araya getirmiş ve Kürt sorununun da dile getirildiği bir yer olmuştur. 90’lı yılların genç sanatçıları gündelik dil ve mizah kullanımı, Erden

Kosova'nın bahsettiği yasakaşmacı ifadelerle de bütünleşmiştir. Bu noktada, 90'lı yıllarda Nurdan Gürbilek'in ele aldığı "kötülük" mefhumu, gençlerin hem darbe travmasından sonraki açılmayı dengelemek, hem de "özgün-taklit" ikiliğini "toptan ihlal etmek" için başvurduğu bir tavır olmuştur (bu tavır özellikle Halil Altındere ve Serkan Özkaya'da belirgindir). Diğer taraftan, yakın geçmişle bağları kop(arıl)an genç kuşak sanatçılar, bireysel/kolektif belleğe dair okumalara da girmiştir.

Neoliberal küreselleşmenin bir sonucu da 1990'lı yıllarda gündelik hayatta şiddet mefhumunun öne çıkması ve apolitik bir karaktere bürünmesidir. Apolitik şiddet ve korku politikalarının hakim olduğu bir dönemde, şiddet ideolojik anlamlarında sıyrılarak cinnetle, felaketle özdeşleşmiştir. Türkiye'de medya yoluyla şiddet sadece apolitik yanıyla değil (üçüncü sayfa haberleri), aynı zamanda da "devlete kafa tutanı bekleyen tehlike"yle de ilişkilendirilmiştir. Özellikle Kürt sorununun tırmandığı ve faili meçhul cinayetlerin darbe sonrasında devam ettiği bir dönemde şiddet teşhirleri de dışarıda olanın, "yabancınnın ölümü"nü simgelemiştir. Bu noktada 12 Eylül sonrasındaki dönemde yine medya tarafından öne çıkarılan "ev" kavramı, sokağa karşı konumlanmış, aile kavramıyla birlikte muhafazakar değerler ön plana çıkmıştır. Bülent Şangar'ın çalışmaları, bu üç mefhumun, medya-şiddet-muhafazakarlığın kesiştiği noktalarda yer alması bakımından önemli örneklerdir. 1990'lı yıllar düşünüldüğünde muhafazakarlık ve şiddete eklenilen diğer iki olgu ise milliyetçilik ve militarizm olmuştur. Güneydoğu'daki çatışmanın en yoğun hissedildiği dönemde yapılan "Gar Sergisi" bu bakımdan hem kamusal alanda mekan kullanımı bakımından hem de sergilenen çalışmaların dolaysızlığı düşünüldüğünde, 90'lı yıllarda çağdaş sanat alanındaki eleştirel üretimlerin en önemli örneklerinden birisidir.

Ele alınan üç temel etmen birbiriyle ilişki içinde düşünülmelidir. Bu üç etmenin kesişim noktaları çağdaş sanatın konu edilen dönemdeki örneklerini oluşturduğu gibi, bu dönemde eleştirel üretimlerin karakteri üzerinde de belirleyici olmuştur. Türkiye'de 1990'lı yıllarda çağdaş sanat alanında eleştirel üretimlerin ortaya çıkması temelde, neoliberal dışı açılma ve bunun darbe yoluyla yapılması açısından paradoksal bir açılma ve kapanma haliyle ilişkilendirilmektedir. Açılma-kapanma gerilimi düşünüldüğünde, 90'lı yıllar bir ara dönem olarak algılanabilir. Bu dönemde çağdaş sanat alanındaki eleştirelilik de bu gerilim noktasında konuşlanmıştır. Ekonomik ve kültürel alandaki açılmayla

paralel olarak politik alandaki kapanma ele alınan eleştirelilik halinin karakterini anlamak açısından önemlidir. Dışa açılmayla birlikte sanatsal üretimlerin küresel anlamda dolaşıma girmesi, modernist paradigmanın kırılmasına yol açtığı gibi temsil sorununu da gündeme getirmiştir. Türkiye’de sanat alanının resmi söylemle de bağlarını oluşturan modernist paradigmanın aşılması, bir yandan kurum olarak Akademi’nin belirleyiciliğini yitirmesi ve bienallerin küresel sanat alanında “yeni” olanı gösteren yer haline gelmesinin bir sonucudur. Diğer yandan ise, çağdaş sanatın postmodern paradigmayla kesiştiği noktalarda daha önceden problem olarak öne çıkan özgünlük sorunsalıyla birlikte “ara kapatma” söylemi de geçerliliğini yitirmiştir. Öte yandan, 70’li yıllarda da mevcut olan ve politiklik/eleştirelilikle ilişkilenen temsil sorununun, 1990’larla birlikte kavramsal çerçeveye oturtulması ancak dışa açılmayla mümkün olmuştur. Bu bakımdan, paradoksal olan bir başka nokta ise, Batı’nın kendi dışındaki kültürlere bakmasıyla ve 90’lı yıllar düşünüldüğünde özellikle periferi coğrafyalarında yapılan bienallerin açtığı yoldan bir temsil biçiminin (çağdaşlık/contemporaneity) gündeme gelmesi ya da görünür olmasıdır. Batı’nın kendi dışındaki coğrafyalardan coğrafi/yerel gerilimleri talep ettiği olgusu göz ardı edilmemelidir. Bununla birlikte, Türkiye’de çağdaş sanat alanında üretim yapanların bu talebe cevap vermek amacıyla üretim yaptıklarını söylemek de yanlış olacaktır. İçinde bulunduğu coğrafi bağlamı içinde düşünüldüğü zaman, 90’lı yıllarda çağdaş sanat üretimlerinin toplumdaki sosyo-politik çatışıklardan yola çıktığını söylemek gerekir. Bu çalışmada ele alınan dönemde çağdaş sanat alanının paradoksal bir yerde durması, eleştireliliğin açılma-kapanma gerilimine dayanmasıyla ilişkilidir. Açılmanın getirdiği “özgürlük”le gelen muhalif duruş/tavır alış, kapanmaya ilişkin açılımlar yapmış, bunu görünür kılmıştır. Türkiye’de 1980 sonrası dönemin bir sonucu olarak muhafazakarlığın arttığı bir dönemde bu tür üretimlerin ortaya çıkması, ancak bu ilişkinin paradoksal yapısı göz önüne alındığında anlaşılabilir.

Sanatsal üretimleri içinde bulundukları dönemselsel bağlamda ele almanın indirgemecilik gibi bir dezavantajı olabilir, çünkü Bakhtin’in de ileri sürdüğü şekliyle, sanatsal üretimler sadece üretildikleri dönemin ürünü değildirler, aynı zamanda kökleri geçmişe de uzanır.²⁸³ Bununla birlikte, sanatsal üretimler aynı zamanda kültürün ayrılmaz parçaları

²⁸³ Mikhail Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, ed. Caryl Emerson, Michael Holquist, (Texas: University of Texas Press, 1986), 1-7.

olmaları bakımından içinde bulundukları dönemle ilişkilendirirler. Bu ilişki, hiçbir zaman doğrudan bir etkileme yoluyla anlaşılmasa da kültürle sanatsal üretimler arasındaki ortak noktalardan hareketle çeşitli okumalar yapılabilir. Bu çalışmanın amacı da dönemsel bir genelleme yapmaktan ziyade bu ortak noktaları ele alarak belirli bir coğrafyada belirli bir dönemdeki üretimlerde görülen eleştirel yaklaşımlara dair çeşitli yorumlar sunmak olmuştur.

Bu noktada, 1990'lı yıllarda çağdaş sanat alanında eleştirel yaklaşımların ortaya çıkmasında belirleyici olduğu öne sürülen üç temel etmen (neoliberal dışa açılma, postmodern paradigma ve sosyo-politik bağlam), bu değişimin belli bir açısına işaret eder. Bu üç etmen, dönemin karakteri üzerinde belirleyici olduğu kadar sanatsal alanda da yansımalarını bulur. Çalışmanın amacı da bu üç etmenle çağdaş sanat alanındaki üretimlerin kesiştiği noktaları anlamaya çalışmak olmuştur. Bu açıdan, çağdaş sanat alanında ele alınan dönem içindeki tüm üretimleri aktarmaktan ziyade, bahsedilen kesişim noktalarıyla ilişkilenen örneklerden yola çıkılmıştır. Çalışmaya dair bir eksiklik olarak görülebilecek bu seçim, aynı zamanda kavramsal çerçevenin çizilmesi için gereklidir. Bir diğer eksiklik ise, burada ele alınan sanatçıların sosyo-ekonomik konumlarının sanatsal alanla ilişkisinin kurulması noktasındadır. Bununla birlikte, bu daha kapsamlı bir çalışmanın konusu olabilir.

KAYNAKÇA

Ahıska, Meltem. "Occidentalism: The Historical Fantasy of The Modern". **The South Atlantic Quarterly**. 102: 2/3. (Spring/Summer 2003): 351- 379.

Ahmad, Feroz. **The Making of Modern Turkey**. London: Routledge, 2003.

Akay, Ali. **Sanatın Sosyolojik Gözü**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999.

_____. **Sanatın Durumları**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.

_____. **Bülent Şangar: Gerilim İmgeleri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

_____. "Threads of Progress Adhering to Modern Art in Turkey". **Third Text**. Vol 22. Issue 1. (January 2008): 99-104.

Aksel, Erdağ; Güloğlu, Ferhan röportajı.
<http://istanbulmuseum.org/artists/erdag%20aksel.html> [22.04.2011]

Alıçavuşoğlu, Esra. "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı".
<http://www.iudergi.com/tr/index.php/sanat/article/viewFile/1305/1135>
(11.04.2011)

Altındere, Halil. "Giriş: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006". **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007: 3-9.

Altuğ, Evrim. "Medya ve Mesajları: Türkiye’deki Güncel Sanat Eleştirisine Dair Notlar", **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007: 80-86.

Altun, Murat. "The Photocopied 1990s: Youth, Culture, and Fanzines". Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, 2005.

Alptekin, Hüseyin. "Karşılıklı Gerçekler Kaderlerin Yeniden Haritalandırılması", **Uluslararası Sanat Dünyası ve Bu Dünyanın Dışarıda Bıraktıkları Üzerine Bir Kahve Sohbeti (7. İstanbul Bienali Sırasında)**, <http://www.kahve-house.com/conversations/turkish/exclusions.pdf>. [07.06.2011]

Antmen, Ahu. **Hale Tenger: İçerideki Yabancı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

- Arat, Yeşim. “Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadınlar”. **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999: 82-98.
- Aysan, Şükrü. **Akademiye Tanıklık 1 Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar: Resim ve Heykel**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2003.
- _____. **Sanat Olarak Betik**. İstanbul, 1980. (Alıntı: Nancy Atakan, “Türkiye’de Kavramsal Sanat”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995: Ek 2, Levha 98-103)
- Ayşe Erkmen resmi internet sitesi, <http://www.ayseerkmen.com/>, [05.10.2011]
- Bali, Rifat N. **Tarz-ı Hayattan Life-Style’a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekanlar, Yeni Yaşamlar**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Barthes, Roland. **Image-Music-Text**. London: Fontana Press, 1977.
- Bauman, Zygmunt. **Modernity and Ambivalence**. Cambridge: Polity Press, 1993.
- _____. “Sociology and Postmodernity”. **The Sociological Review**. Vol. 36. Issue 4. (November 1988): 790-813.
- Baykam, Bedri. **The Monkey’s Right to Paint and The Post-Duchamp Crisis**. İstanbul: Literatür Yayıncılık, 1994.
- Belting, Hans. “Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate”. <http://globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf>. [10.04.2011]
- Berktaş, Fatmagül. “Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**. 4. bs. Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekinil. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007): 275-285.
- Best, Steven; Kellner, Douglas. **The Postmodern Turn**. New York: The Guilford Press, 1997.
- Bijloos, Emma. “Beyond The Obvious: Independent Artist-Run Spaces in Istanbul”. <http://www.labforculture.org/en/directory/contents/region-in-focus/turkey/beyond-the-obvious-independent-artist-run-spaces-in-istanbul> [12.06.2011]
- Birsel, Selim. **İşler Üzerinden ve Yanlarında**. İstanbul, 2002.
- Block, René; Constantinos, Osman konuşması. 4. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1995: 20-34.
- Bourdieu, Pierre. **Distinction: A Social Critique of The Judgement of Taste**. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

- _____. **The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature.** Cambridge: Polity Press, 1993.
- Bozdoğan, Sibel. “Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış”. **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik.** Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999: 118-135.
- _____. “Art and Architecture in Modern Turkey: The Republican Period”. **The Cambridge History of Turkey.** Vol 4. Turkey in The Modern World. Ed. Reşat Kasaba. New York: Cambridge University Press, 2008: 419-471.
- Bunulday, Solmaz. “1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde ‘Toplu Sergiler’ ve ‘Kavramsallaştırma’”. Doktora Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Bürger, Peter. **Avangard Kuramı.** 2. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Cantek, Levent. “Mizah Dergileri ve Sol”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Sol.** 2. bs. Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekin. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008: 1246-1257.
- Çalıkoğlu, Levent. **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- _____. **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Cosentino, Antonio; Güngör, Onur röportajı. <http://blog.onur-gungor.com/antonio-cosentino-ile-hafriyat-uzerine> [23.05.2011]
- Crary, Jonathan. “The Camera Obscura and Its Subject”. **The Visual Culture Reader.** Ed. Nicholas Mirzoeff. New York: Routledge, 2001: 245-252.
- Danto, Arthur C. **After The End of Art: Contemporary Art and The Pale of History.** Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Danto, Arthur C. “Sanat ve Uluslar Söylemi: Bienal Sergileri Üzerine Düşünceler”, 4. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1995: 55-57.
- Debord, Guy. **Society of The Spectacle.** London: Rebel Press, 2004.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. **Anti Oedipus: Capitalism and Schizophrenia.** (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996)
- Dirlik, Arif. **Dialogues on Cultural Studies: Interviews with Contemporary Critics.** Ed. Shaobo Xie, Fengzhen Wang. University of Calgary Press. Calgary. 2002: 9-46.

- Duben, İpek Aksüğür. “Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Yeni Eğilimler Sergisi”. **Milliyet Sanat**. Sayı 83. (Kasım 1983)
- Duben, İpek ve Yıldız, Esra. **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.
- Durakbaşı, Ayşe; Cindoğlu, Dilek. “Encounters at The Counter: Gender and The Shopping Experience”. **Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey**. Ed. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber. London: I.B. Tauris&Co. Ltd., 2002: 73-89.
- Eagleton, Terry. **The Illusions of Postmodernism**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 1996.
- Enwezor, Okwui. “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”. **Research in African Literatures**. Vol. 34. Issue 4. (Winter 2003): 57-82.
- Erdemci, Fulya. “Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek”. **Modern ve Ötesi 1950-2000**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007: 37-85.
- Erkmen, Ayşe; Morhayim, Riella
şöyleşi. <http://istanbulmuseum.org/artists/ayse%20erkmen.html> (21.05.2011)
- Ersen, Esra. 4. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1995: 122.
- Erzen, Jale N. “İstanbul’da Sanat: Çağdaş Gösteriler ve Tarihe Bir Bakış”. **İstanbul Nereye?: Küresel Kent, Kültür, Avrupa**. Haz: Deniz Göktürk, Levent Soysal, İpek Türel. (İstanbul: Metis Yayınları, 2011): 283-303.
- Evren, Süreyya; Kosova, Erden. “9B Üzerine”. **art-ist**. Sayı 4. (Aralık 2005): 6-22.
- _____. **Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2008.
- Ferguson, Bruce W.; Greenberg, Reesa; Naime, Sandy. “Mapping International Exhibitions”. **The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe**. Ed. Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, (Cambridge: MIT Press, 2006): 47-56.
- Filipovic, Elena. “The Global White Cube”. **The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe**. Ed. Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, (Cambridge: MIT Press, 2006): 63-84.
- Foster, Hal. **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture**. Seattle: Bay Press, 1983.

- _____. **The Return of The Real: The Avant-Garde at The End of The Century.** Cambridge: MIT Press, 1996.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces". **The Visual Culture Reader.** Ed. Nicholas Mirzoeff. New York: Routledge, 2001: 237-244.
- Gamble, Andrew. "Neo-liberalism". **Capital & Class.** Vol. 25. No. 3. (Autumn 2001): 127-134.
- Graf, Marcus. "Uluslararası İstanbul Bienali 1987-2007". **Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006.** İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007: 64-72.
- Gürbilek, Nurdan. **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi.** 5. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Gürbilek, Nurdan. **Kötü Çocuk Türk.** 3. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Harvey, David. **The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change.** Cambridge: Blackwell Publishers, 1990.
- Hopkins, David. **After Modern Art 1945-2000.** New York: Oxford University Press, 2000.
- Hutcheon, Linda. **The Politics of Postmodernism.** London: Routledge, 2001.
- Huyssen, Andreas. "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia". **Public Culture.** Vol 12. No 1. (Winter 2000): 21-38.
- İçduygu, Ahmet, Keyman, E. Fuat. "Globalization, Security, Migration: The Case of Turkey". **Global Governance.** Vol. 6. Issue 3. (Jul-Sep 2000): 383-398.
- Jameson, Frederic. **Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism.** Durham: Duke University Press, 1991.
- Jay, Martin. **Cultural Semantics: Keywords of Our Time.** London: Athlone, 1998.
- _____. "Foreword". **Postmodernism and The Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism.** Ed. Ales Erjavec. Berkeley: University of California Press, 2003: xv-xviii.
- Johnstone, Stephen. "Introduction/Recent Art and the Everyday". **The Everyday (Whitechapel: Documents of Contemporary Art).** Ed. Stephen Johnstone. Cambridge: MIT Press, 2008: 12-23.
- Karamustafa, Gülsün; Şengel, Deniz. **Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji.** İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1992.

Kenan Evren, 12 Eylül 1980 tarihli radyo-televizyon konuşması, http://www.belgenet.com/12eylul/12091980_08.html, [27.08.2011]

Keyder, Çağlar. “Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu”. **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999: 29-42.

_____. “İki Sementin Hikayesi”. **İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında**. 3. bs. Haz. Çağlar Keyder. İstanbul: Metis Yayınları, 2009: 206-221.

Koçak, Nur. “Vitrinler ve Ben”. <http://www.minesanat.com/NurKocak/nurkocak.htm> [22.05.2011]

Koçak, Orhan. **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.

Koçak, Orhan. “Modern Sanatın Elli Yılı”. **Modern ve Ötesi 1950-2000**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007: 25-36

Koçan, Hüsamettin. “UPSD Neler Yaptı?”. **Hürriyet Gösteri**. Sayı: 183. (Şubat 1996): 24-25.

Kortun, Vasıf. “Zayıf Kurgular, Hızlandırılmış Kaderler”. **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007: 44-47.

Kosova, Erden. “Başka Bir Yerde”. **Resmi Görüş: Güncel Sanat Seçkisi 2**. Haz. Vasıf Kortun, Merih Danalı. İstanbul: Refika Gıda ve Yayın Tanıtım, 1999: 100-108.

_____. “Turkey”. **In The Gorges of The Balkans: A Report**. 2003: 38-40. <http://www.vladimir-nikolic.com/foto/crossword%20puzzle%20in%20the%20exhibition%20catalogue.pdf>, [12.06.2011]

_____. “Türkiye’de Güncel Sanat”. **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007: 48-50.

_____. “Yavaş Kurşun II”. Red Thread. Sayı 1. <http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=26>, [20.03.2011]

_____. Kortun, Vasıf. **Ofsayt Ama Gol**. <http://ofsaytamagol.blogspot.com>. (12.07.2011)

_____. “Dışarı Çıkma Cesareti”. **Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007: 79-82.

- Koyuncu, Mahmut. "Türkiye’de Kimlik, Temsiliyet ve Kültürel Aracılık (1985-2005)", Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Kozanoğlu, Can. **Cilalı İmaj Devri**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.
- Köksal, Aykut. "Türkiye’de Çağdaş Sanat".
<http://www.arkitera.com/diyalog/aykutkoksal/makale21.htm>, [25.08.2011]
- _____. **Anlamanın Sınırı**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009.
- Krauss, Rosalind E. **The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: MIT Press. 1993.
- Kuhn, Thomas. **The Structure of Scientific Revolutions**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Madra, Beral. **Çağdaş Sanatın Kimliği**. İstanbul: Galeri BM Yayınları, 1989.
- _____. **İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları 1987-2003**. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2003.
- _____. "Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat". **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007: 28-42.
- McEvilley, Thomas. "Arrivederci Venice: The Third World Biennials". **Artforum International**. Vol. 32. No. 3. (November 1993): 114-118.
- Meschede, Friedrich. **Ayşe Erkmen: Uçucu/Şimdi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Mirzoeff, Nicholas. "What is Visual Culture?". **The Visual Culture Reader**. Ed. Nicholas Mirzoeff. New York: Routledge, 1998: 3-13.
- Mitchell, William J. Thomas. **What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images**. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- Muraz, Özlem. "Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- Navaro-Yashin, Yael. **Faces of the State: Secularism and Public Life in Turkey**. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Osborne, Peter. **The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde**. New York: Verso, 1996.

- _____. "Conceptual Art and/as Philosophy". **Rewriting Conceptual Art**. Ed. Michael Newman, Jon Bird. London: Reaktion Books, 1999: 47-65.
- Öncü, Ayşe. "Global Consumerism, Sexuality as Public Spectacle, and The Cultural Remapping of Istanbul in the 1990s". **Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey**. Ed. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber. London: I.B. Tauris&Co. Ltd., 2002: 171-190.
- Özayten, Nilgün. "Türkiye’de Obje Sanatı Kavramsal Sanat Post-Kavramsal Sanat Eğilimleri". **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007: 10-26.
- Özbek, Meral. "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği". **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. 2. bs. Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999: 168-187.
- Özkazanç, Alev. "Türkiye’nin Neo-Liberal Dönüşümü ve Liberal Düşünce". **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Liberalizm**. Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005: 634-657.
- Özyürek, Esra. **Nostalgia for The Modern: State Secularism and Everyday Politics in Turkey**. Durham: Duke University Press, 2006.
- Pelvanoğlu, Burcu. "Sürelî Sergiler-Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri", http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm [17.07.2011]
- Platt, Susan N. "Public Politics and Domestic Rituals: Contemporary Art by Women in Turkey, 1980-2000". **Frontiers: A Journal of Women Studies** Vol 24. No 1. (2003): 19-37.
- Resmi Görüş, <http://www.anibellek.org/>, [12.06.2011]
- SANART, <http://www.sanart.org.tr/mission.html>, [10.03.2011]
- Sanat Tanımı Topluluğu, <http://www.sanattanimitoplulugu.com/STT'nin%20Sanat%20Anlayisi.htm>, [21.07.2011]
- Saybaşılı, Nermin. **Dadanma ve Hale Tenger’in Çalışmalarında Ses Üzerine**. İstanbul: Galeri Nev Yayınları, Aralık 2009.
- Sönmez, Necmi. **Cengiz Çekil: Bir Tanık**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 2008.
- Stallabrass, Julian. **Art Incorporated: The Story of Contemporary Art**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

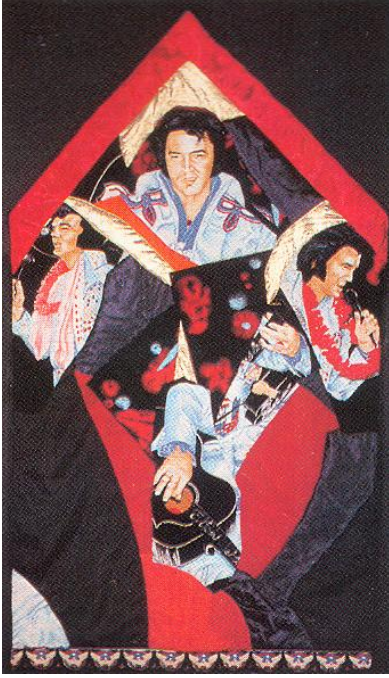
- Şengel, Deniz. "Postmodernizm' ve Teori". **Çağdaş Düşünce ve Sanat**. Haz. İpek Aksügür Duben, Deniz Şengel. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği, 1991: 37-55.
- _____. "Gülsün Karamustafa'nın İşlerinde Zaman". **Arredamento**. (Mart 1994): 142-145.
- Şimşek, Ali. "Yeni Orta Sınıf ve Söylem Terminatörleri". <http://www.yasamdersleri.com/yazi.asp?id=856> [12.07.2011]
- _____. **Yeni Orta Sınıf**. İstanbul: L&M Yayınları, 2005.
- Taburoğlu, Özgür. "Küresel Sapmalar: Endüstri Sonrasında Sınıf, Politika ve Şiddet". **Birikim**. Sayı 92. (Kış 2002): 138-162.
- Tan, Pelin. "Sanatçı Kolektifleri, İnisiyatifler ve Sanatçılar Yönetimindeki Mekanlar". **Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006**. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, 2007: 130-134.
- Tansuğ, Sezer. "1950'den Bu Yana Türk Resminin Özellikleri". **Gergedan**. No. 19. (Eylül 1988): 28.
- Tenger, Hale. 4. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1995: 266.
- Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, http://www.upsd.org.tr/psd_kurulus.htm, [12.04.2011]
- Ünüvar, Kerem. "Kısa Ama Etkili Bir 'Aydınlanma Anı': Koordinasyon". **Birikim**. Sayı: 264-265. (Nisan-Mayıs 2011): 10-17.
- Vahap Avşar resmi internet sitesi, <http://www.vahapavsar.com/>, [23.08.2011]
- Vidler, Anthony. **The Architectural Uncanny: Essays in The Modern Unhomely**. Cambridge: MIT Press, 1994.
- Yardımcı, Sibel. **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Yıldız, Esra. "Giriş". **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**. Ed. İpek Duben, Esra Yıldız. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, Nisan 2008: 12-35.
- Zileli, Gün; Özkaya, Emine. "Türkiye'de Anarşizm". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Sol**. 2. bs. Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekinil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008: 1153-1168.
- Zizek, Slavoj. **Violence: Six Sideways Reflections**. New York: Picador, 2008.

EK 1



Resim 1

Gülsün Karamustafa, *Yarabbi Sen Bilirsin*, 1981, 66x48 cm, karışık teknik



Resim 2

Gülsün Karamustafa, *Elvisli Seccade*, 1986, tekstil kolaj, 180x105 cm



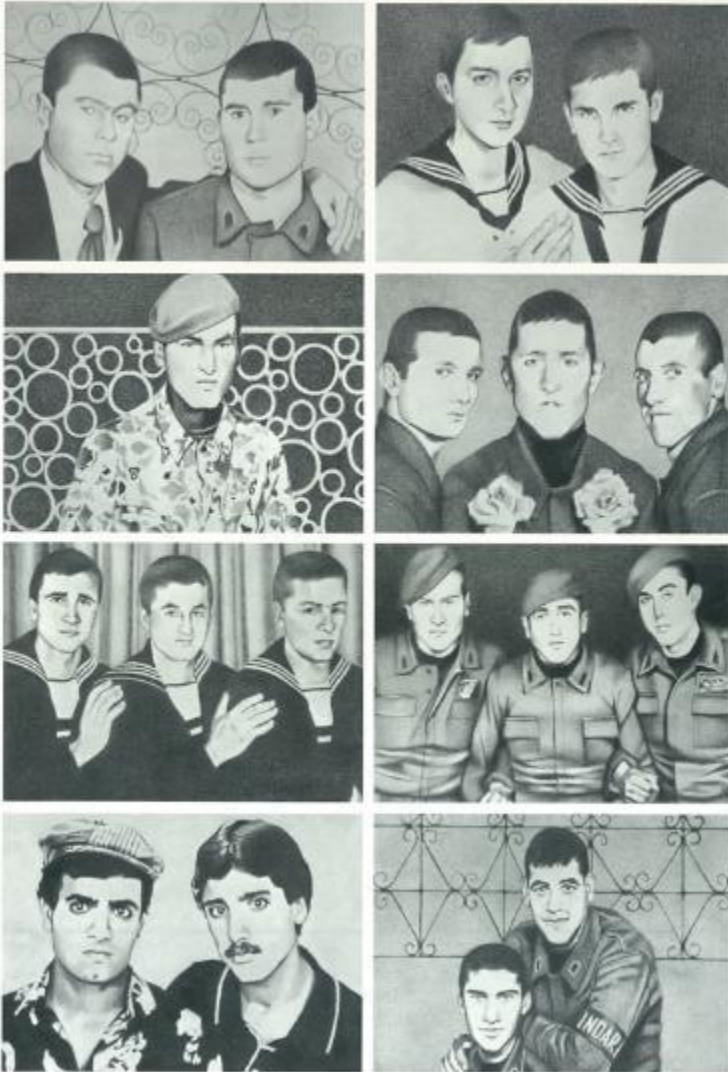
Resim 3

Erdağ Aksel, *Mikser*, 1984, tuval üstüne yağlıboya ve akrilik, 140x110 cm



Resim 4

Nur Koçak, *Ebrusan Vitrini I*, 1993-1996, 31x140 cm



Resim 5

Nur Koçak, *Mutluluk Resimleriniz*, 1981, kağıt üzerine kara kalem, 10,4x14,6 cm



Resim 6

Füsün Onur, *Kalıt*, 1993, 47x35x35 cm



Resim 7

Füsün Onur, *Eski Eşyaların Düşü*, 1985



Resim 8

Sarkis, *Çaylak Sokak*, 1986, Maçka Sanat Galerisi



Resim 9

Ayşe Erkmen, *Sculptures on the Air*, 1997



Resim 10

Gülsün Karamustafa, *Presentation of an Early Representation/Erken Bir Temsiliyetin Sunumu*, 1996, lazer baskı, 600x550 cm



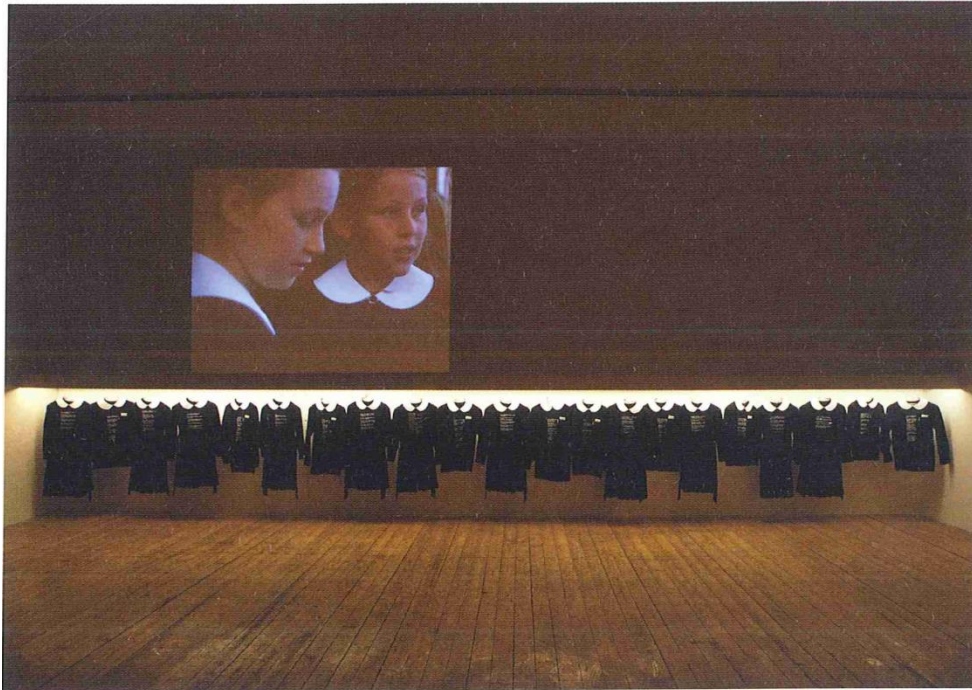
Resim 11

Ayşe Erkmen, *Emre ve Dario*, 1998, video



Resim 12

Hale Tenger, *Kesit*, 1996, video projeksiyon



Resim 13

Esra Ersen, *Türküm Doğruyum Çalışkanım*, 1998



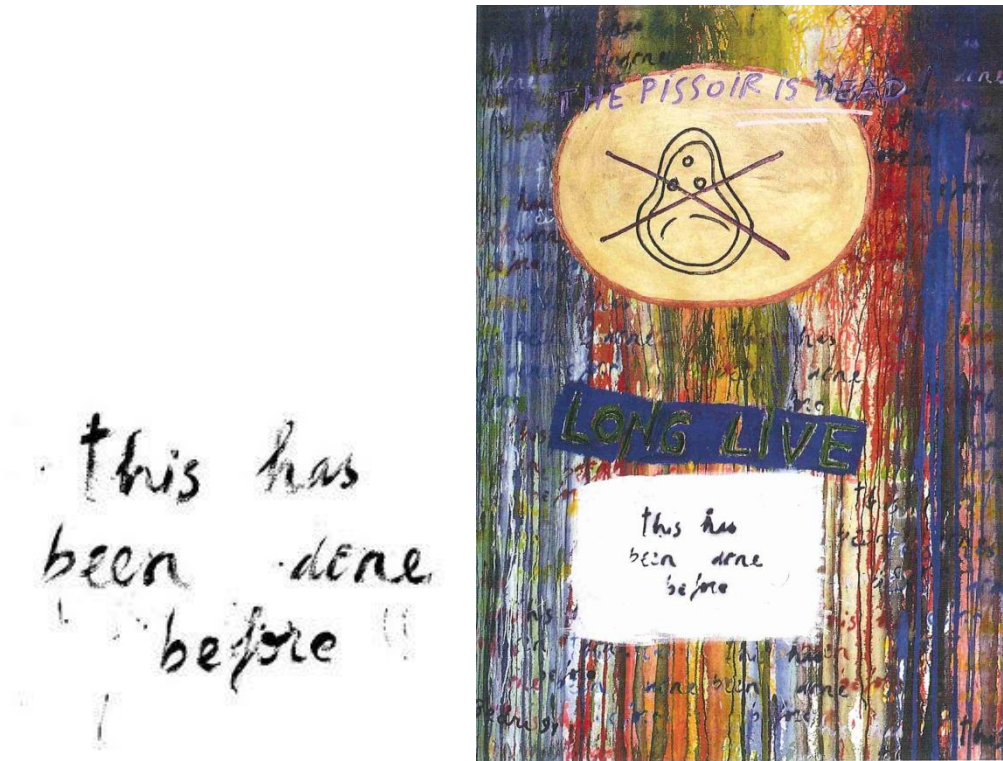
Resim 14

Altan Gürman, *Montaj 4*, tahta üstüne selülozik boya ve dikenli tel, 123x140x9 cm



Resim 15

Şükran Moral, *Sanatçı*, 1994, fotoğraf, 170x127 cm



Resim 16

Bedri Baykam, *This Has Been Done Before*, 1987, tuval üzerine akrilik, 162x202 cm

Resim 17

Bedri Baykam, *Pisuar Öldü*, 1991, tuval üstüne karışık teknik, 213x155 cm

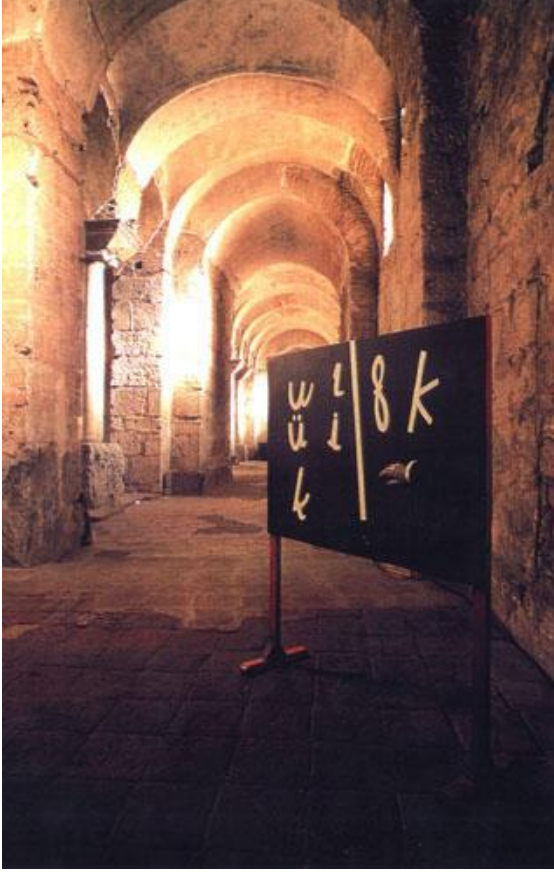


Resim 18

Marcel Duchamp, *Fountain/Çeşme*, 1917



Resim 19
Serkan Özkaya, *Mona Lisa Upside Down*, 1998



Resim 20

Aydan Mürtezaoğlu, *Karatahta*, 1992, 140x175 cm



Resim 21

Halil Altındere, *Tabularla Dans*, 1997, dijital baskı, 110x140 cm



Resim 22

Vahap Avşar, *Atatürk*, 1991, tuval üstüne yağlıboya, harita üstüne asfalt ve akrilik, 225x175 cm



Resim 23

Vahap Avşar, *Sıfır*, 1991, 210x210 cm



Resim 24

Vahap Avşar, *Özgürlük ve Macera*, 1992, tuval üstüne yağlıboya, 156x132 cm



Resim 25

Hale Tenger, *Kant'ın Portresi*, 1994



Resim 26

Hale Tenger, *Anatomik Olarak Modern İnsanlar*, 1998



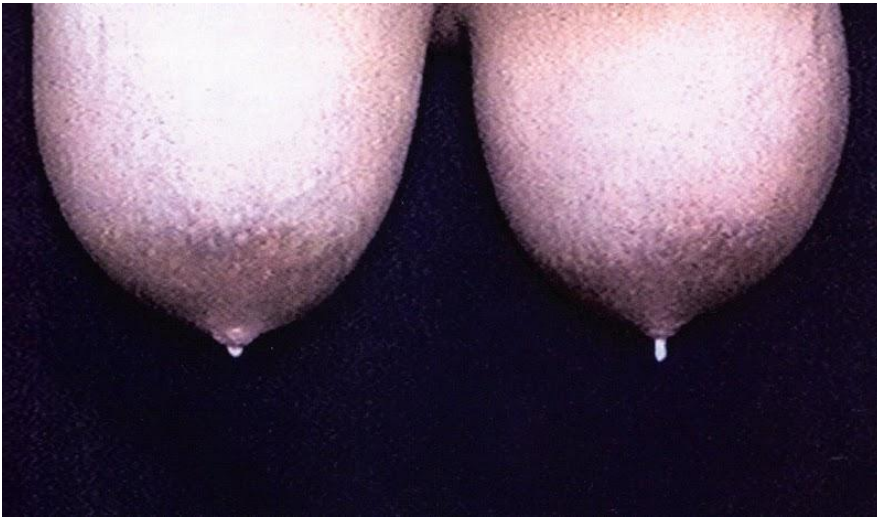
Resim 27

İpek Duben, *Şerife 2*, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 180x130 cm



Resim 28

İnci Eviner, *Coğrafya*, 1993, tuval üstüne karışık teknik, 228x154 cm

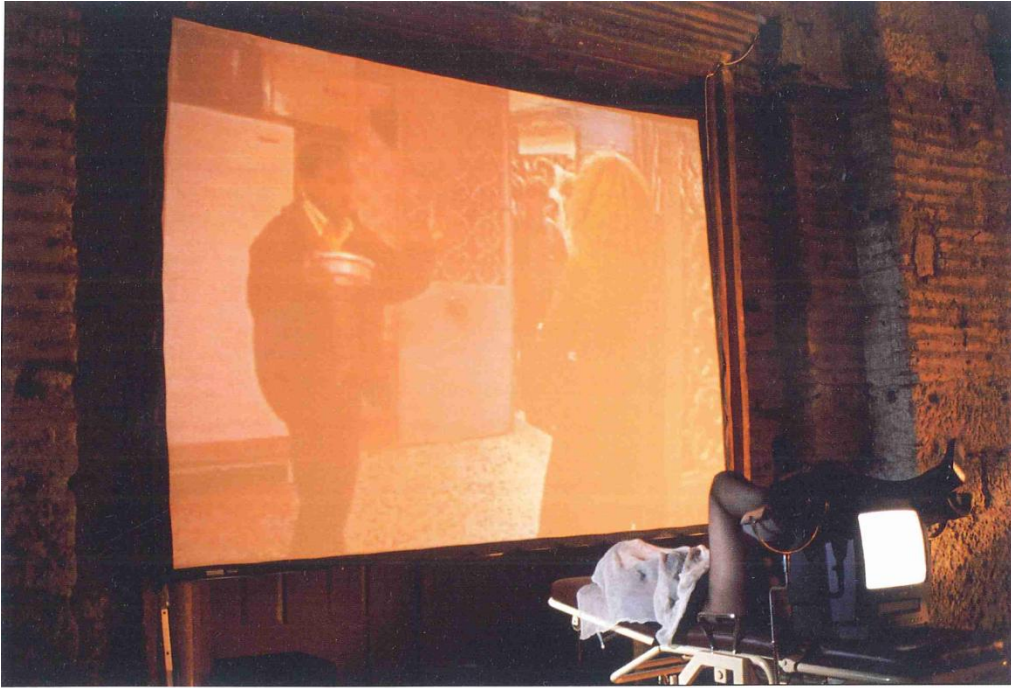


Resim 29

Canan Şenol, *Çeşme*, 2000, video



Resim 30
Canan Şenol, *Nihayet İçimdesin*, 2000, tabela



Resim 31
Şükran Moral, *İstanbul-Speculum*, 1997



Resim 32
Aydan Mürtezaoğlu, *Top/less*, 1999



Resim 33
Jujin, *Sere Mehe*, 1998, performans



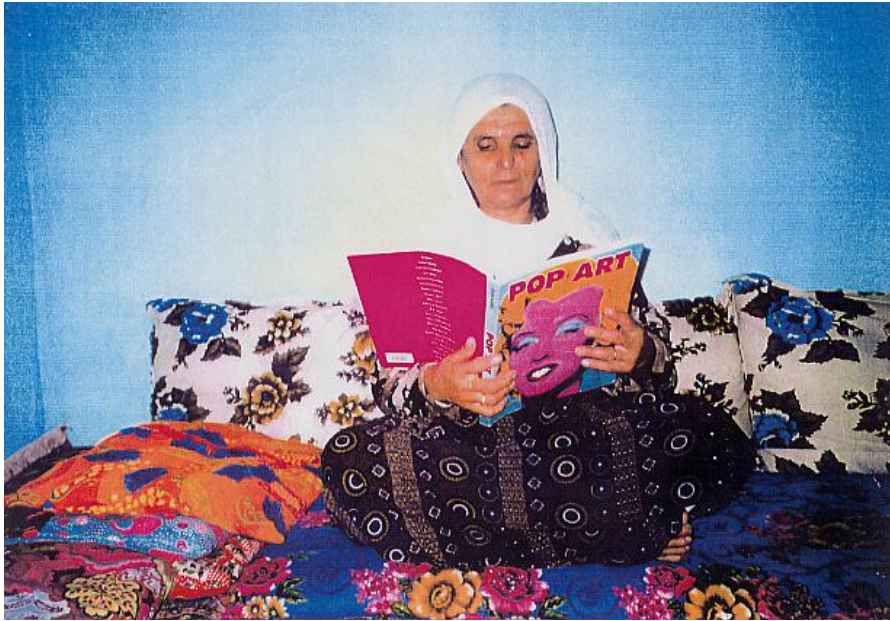
Resim 34
Ferhat Özgür, *Bir Göçün Çok Yönlü Görsel Analizi*, 1996



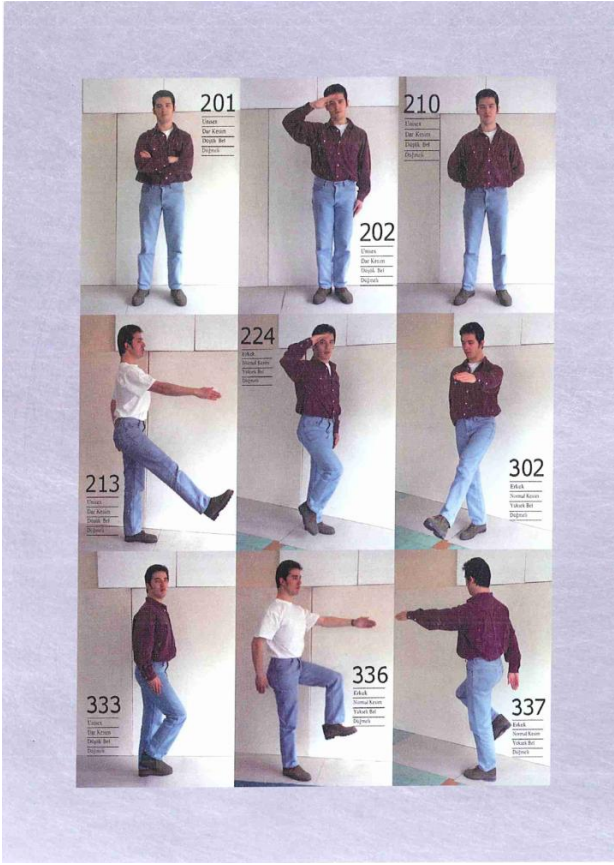
Resim 35
Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*, 1992



Resim 40
Ebru Özseçen, *Acı Çikolata Aşkı*, 1998, video



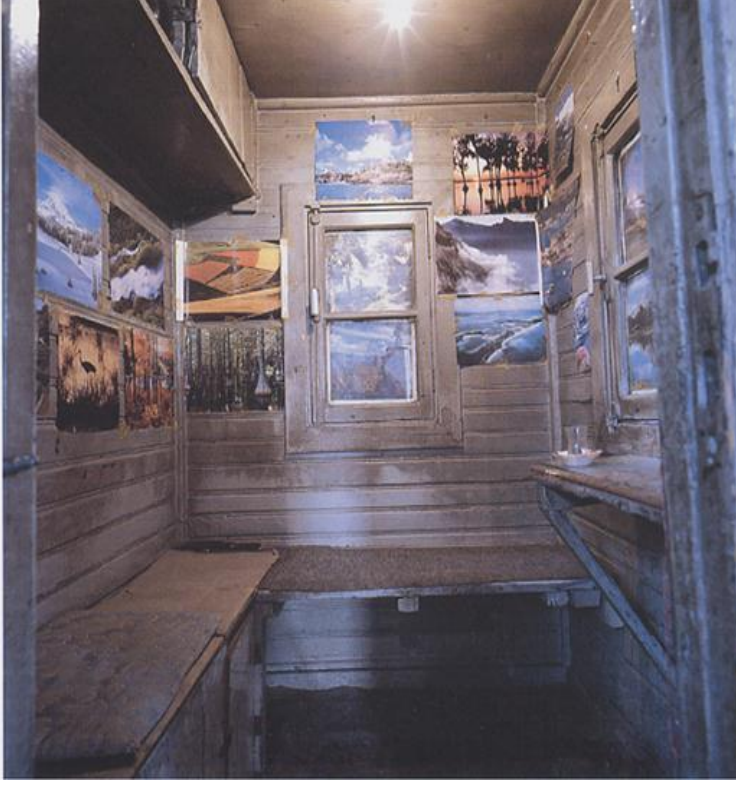
Resim 41
Halil Altındere, *Annem Pop Art'ı Seviyor Çünkü Pop Art Rengarenk*, 1998, fotoğraf,
150x100 cm



Resim 42
Bülent Şangar, *Kot Reklamı*, 1994-2007, fotoğraf



Resim 43
Cengiz Çekil, *Ters Görüntü*, 1980



Resim 44

Hale Tenger, *Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışarıydık/İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerideydik*, 1995



Resim 45

Hale Tenger, *Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü*, 1992



Resim 46

Halil Altındere, *Süper Türk*, 2002, fotoğraf, 70x100 cm



Resim 47

Burak Delier, *İsimsiz (Beyaz Yakalılar)*, 2001, 100x150 cm



Resim 50
Handan Börüteçene, *Kır Gör*, 1985



Resim 51
Vahap Avşar, *Hotel Europa*, 1992



Resim 52

Güven İncirlioğlu, *Helter Skelter*, 1992



Resim 53

Extramücadele, *Mazgalyürek*, 2000



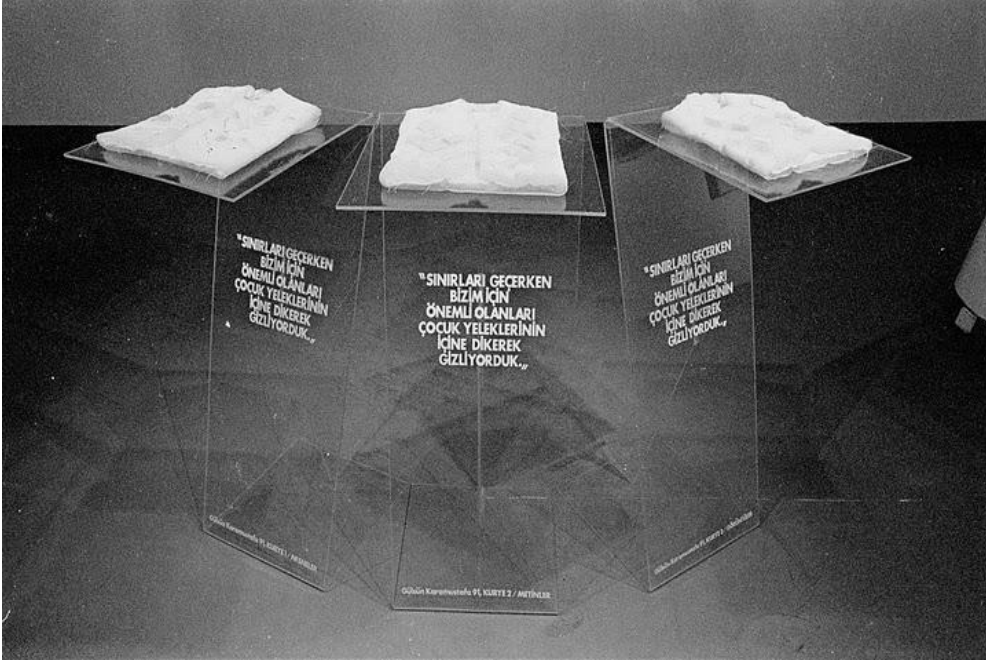
Resim 54

Neriman Polat, *Büyük Ütopya*, 2000



Resim 55

Gülsün Karamustafa, *Sahne*, 1998



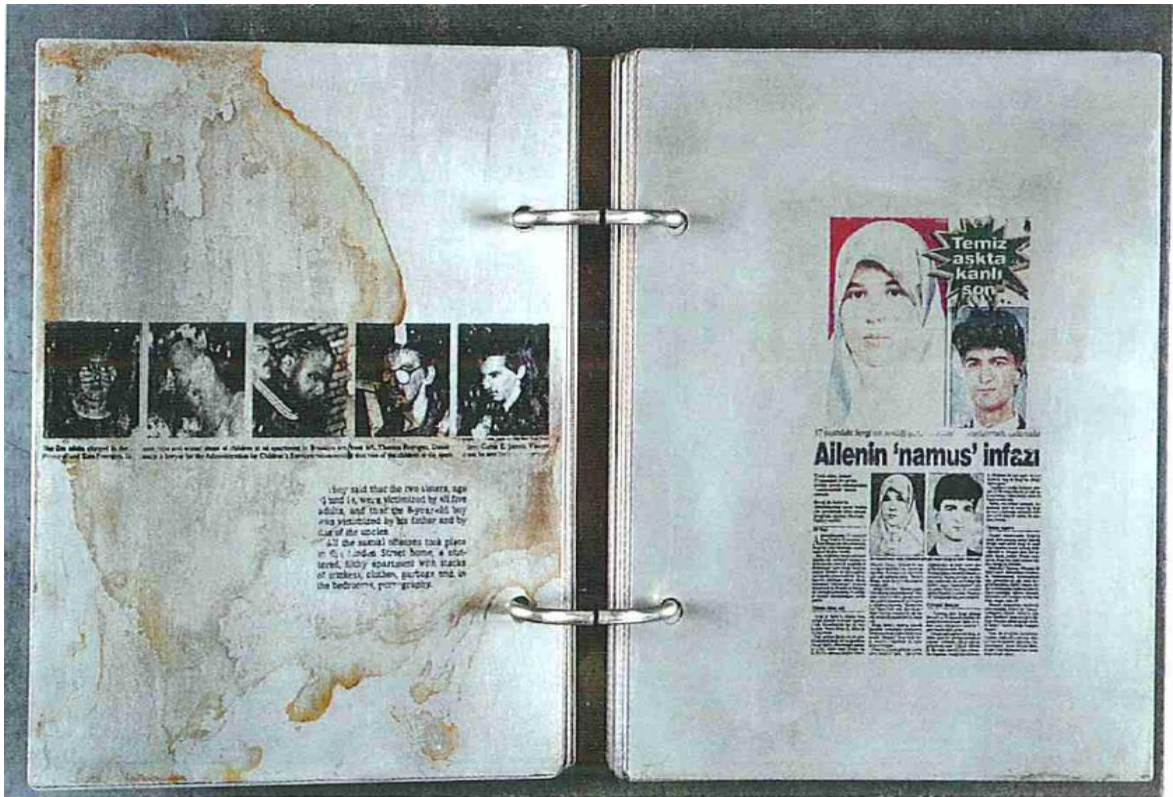
Resim 56
Gülsün Karamustafa, *Kuryeler*, 1991



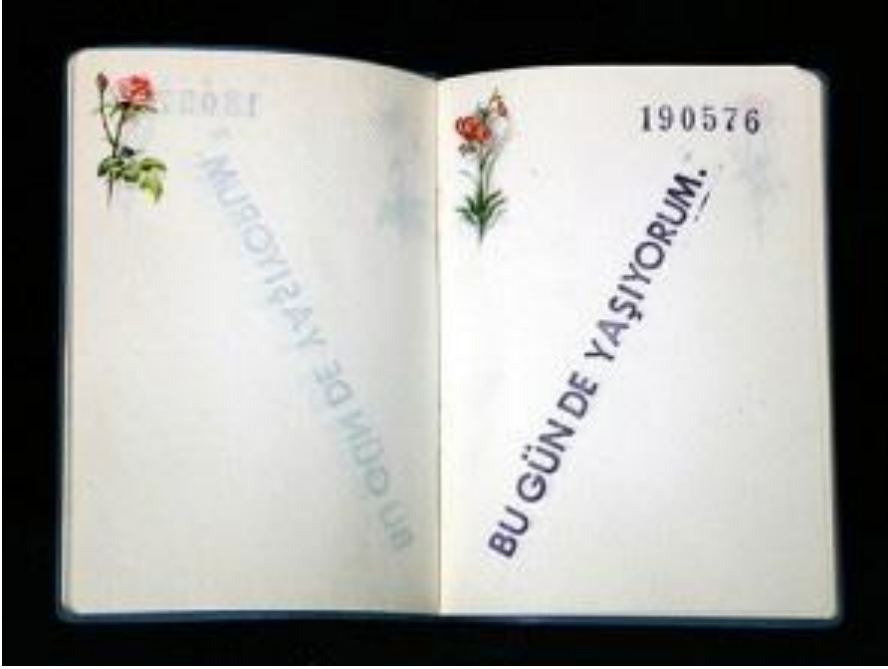
Resim 57
Gülsün Karamustafa, *Güllerim Tahayyüllerim*, 1998



Resim 58
Neriman Polat, *Durum Duvarı*, 1997



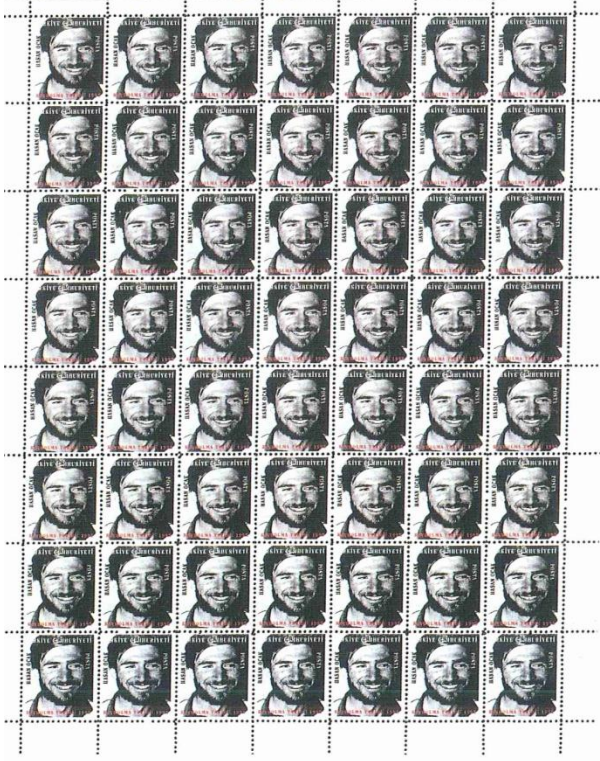
Resim 59
İpek Duben, *Aşk Kitabı*, 1998-2001, 107,5x86,5x41 cm



Resim 60
Cengiz Çekil, *Günce*, 1976

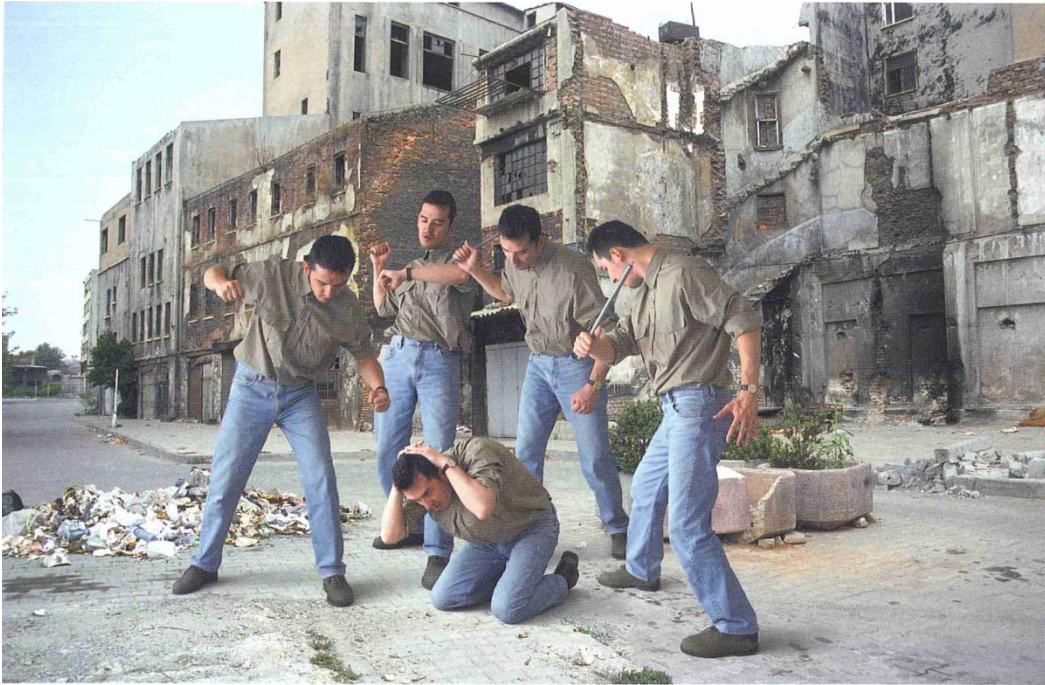


Resim 61
Halil Altındere, *Bugün de Ölmedim Anne*, 1999, fotoğraf, 100x150 cm



Resim 62

Halil Altındere, *Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz*, 1998, dijital baskı, 21x29 cm



Resim 63

Bülent Şangar, *Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet*, 1995, duratrans baskı, 120x78.5 cm



Resim 64

Bülent Şangar, *Benzeri ile Yaşayanın Ölümü Benzerinden Olur*, 1996, fotoğraf



Resim 65

Bülent Şangar, *İsimsiz (Pencereler)*, 1997



Resim 66-67-68
Hale Tenger, *Sandık Odası*, 1997



Resim 69

Bülent Şangar, *İsimsiz (Baba Nasihati)*, 1995, tuval üstüne serigrafi, 120x170 cm



Resim 70

Bülent Şangar, *İsimsiz (Kurban)*, 1994, tuval üstüne serigrafi, 240x170 cm



Resim 71

Bülent Şangar, *İsimsiz (Kapılar)*, 1998, fotoğraf, 16x(66x100 cm)



Resim 72

Bülent Şangar, *Kurban Bayramı*, 1997-1999, fotoğraf, 6x(100x66 cm)



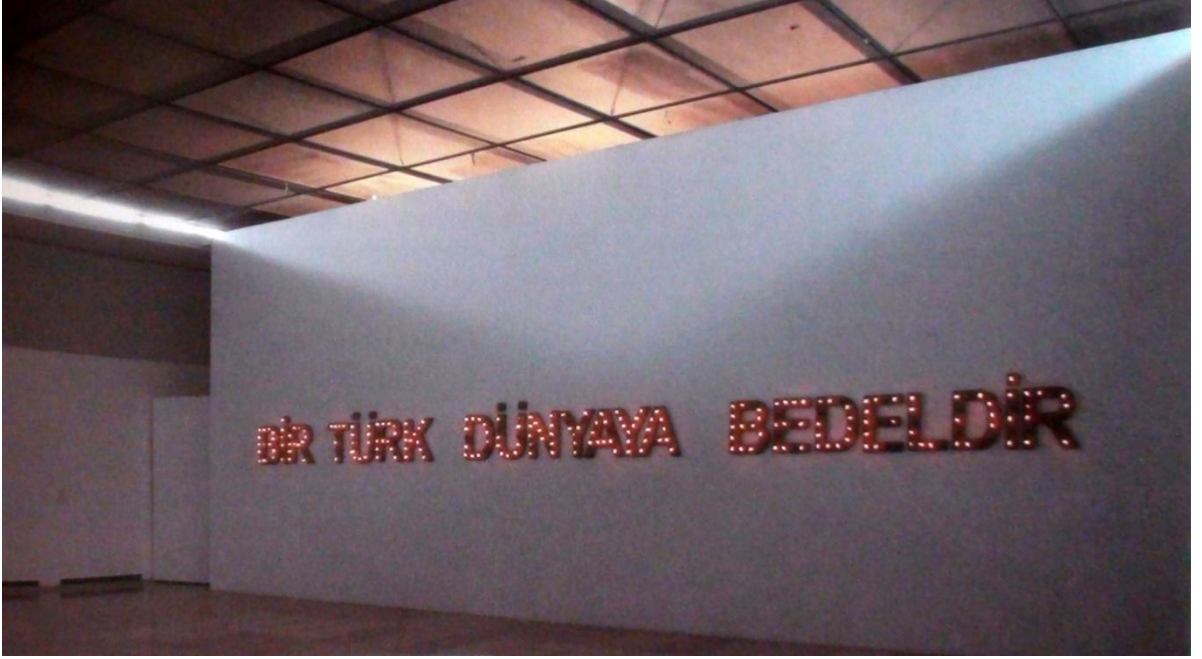
Resim 73

Aydan Mürtezaoğlu, *Aile Salonumuz Yukarıdadır*, 1998



Resim 74

Vahit Tuna, *Birinci Dünyayı Tekmele*, 2001, fotoğraf



Resim 75

Halil Altındere, *Bir Türk Dünyaya Bedeldir*, 1998



Resim 76

Halil Altındere, *Ya Sev Ya Terket*, 1998, dijital baskı



Resim 77

Hale Tenger, *Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek*, 1993



Resim 78

Vahap Avşar, *Son Damla*, 1995



Resim 79
Selim Birsell, *Kurşun Uykusu*, 1995

ÖZGEÇMİŞ

Yüksek Lisans: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Bölümü, 2008-2011.

Lisans: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, 2002- 2007.

Lise: 60. Yıl Anadolu Lisesi, İzmir, 1995- 2002.

Doğum Tarihi: 29.05.1984.

Yayın:

- *Sıradan İnsanın Trajedisi ve Sokak Öyküleri*, Rh Sanart Dergisi, Haziran 2008.

Sergi / Proje:

- *Müphem Haller*, Yıldız Teknik Üniversitesi Yüksel Sabancı Sanat Merkezi, Nisan 2010.
- *Sitüasyonist Enternasyonel Sergisi*, çevirmen olarak katılım, Tüypap Kitap Fuarı, Karşı Sanat ve 6.45 Yayınları, Ekim 2008.
- *Barış İçin 100 Dakika*, kısa film ile katılım, 2003.