

**T.C**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SOSYOLOJİ ANABİLİMDALI**  
**GENEL SOSYOLOJİ VE METODOLOJİ**  
**PROGRAMI**

**SOSYOLOJİ PARADİGMASINDA 1990'LARDA TÜRKİYE'DE**  
**GÜNCEL SANATIN DÖNÜŞÜMÜ(1990-1999)**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Hazırlayan:**  
**20046069 AZRA TÜZÜNOĞLU**

**Danışman:**  
**Prof.Dr. ALİ AKAY**

**İSTANBUL – 2007**

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no</u>
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
 GİRİŞ.....	 1
 I. ZEITGEIST(90'ların Ruhu).....	 3
1.1. Disiplinlerarasılık ve İlişkiselik.....	8
1.2. Merkez ve Periferi.....	13
1.3. Uluslararasılaşma.....	19
1.4. Gelenekten Kopuş.....	22
 II. 90'LARIN EŞİĞİNDE, SERGİLER ÜZERİNDEN TÜRKİYE'DE KÜLTÜREL PANORAMA	
2.1. Yeni Eğilimler Sergileri(1977-1987).....	24
2.2. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri(1980- ).....	30
2.3. Sarkis'in Çaylak Sokak Enstalasyonu (1986).....	35
2.4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri(1984-1988).....	37
2.5. A,B,C,D Sergileri(1989-1993).....	41
2.5.1. 10 Sanatçı 10 iş: A .....	41
2.5.2. 8 Sanatçı 8 İş: B.....	42
2.5.3. 10 Sanatçı 10 iş:C.....	43
2.5.4. 10 Sanatçı 10 iş:D.....	44
 III. İSTANBUL BIENALLERİ	
3.1. 1.Uluslararası İstanbul Bienali(1987) .....	46
3.2. 2.Uluslararası İstanbul Bienali(1989).....	52
3.3. 3. İstanbul Bienali (1992).....	60
3.4. 4. İstanbul Bienali(1995) .....	66

3.5. 5. İstanbul Bienali(1997).....	77
3.6. 6. İstanbul Bienali(1999).....	84

#### IV. '90'LARIN İLK YARISI

4.1 Seretonin Sergileri I-II(1989-1992).....	87
4.2. Anı-Bellek Sergileri I VE II.....	89
4.2.1. Anı Bellek I(1992).....	89
4.2.2. Anı Bellek II(1993).....	92
4.3. Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet(1995) .....	97

#### V. YURTDIŞI SERGİLERİ

5.1. Sanat/ Texnh Sergisi (1992) .....	100
5.2. A Foreigner is a Traveller Sergisi(1993).....	104
5.3. İskele(1994).....	110
5.4. İskorpit Sergisi (1998).....	113

#### VI. KÜRATÖRSÜZ '90'LAR

Genç Etkinlik 1, 2 , 3, 4 Sergileri.....	116
6.1. Genç Etkinlik I “Sınırlar ve Ötesi” (1995).....	117
6.2. Genç Etkinlik II “ Yersizyurtsuzlaşma” (1996).....	120
6.3. Genç Etkinlik III “Kaos” (1997).....	122
6.4. Genç Etkinlik IV “Kavramsız”(1998).....	124

VII. SONUÇ .....	127
------------------	-----

KAYNAKÇA.....	129
ÖZGEÇMİŞ.....	136

Azra TÜZÜNOĞLU tarafından hazırlanan **Sosyoloji Paradigmasında 1990 larda Türkiye’de Güncel Sabnatın Dönüşümü (1990-1999)** adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 220 / 06 / 2007

( Jüri yesinin nvani , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri yesi : Prof.Dr.Ali AKAY  
(Danışman)

Jüri yesi : Yrd.Doç.Dr.Sibel YARDIMCI

Jüri yesi : Yrd.Doç.Emre ZEYTİNOĞLU  
(Temel Sanat EĞt.Blm.)

.....  
.....  
.....

## ÖNSÖZ

Bugünden geriye doğru dönüp baktığımızda, 1990'ların Türkiye'de birçok alanda derin kırılmaların yaşantılandığı bir dönem olduğunu görürüz. Ekonomik krizler bir yana, bitmeyen bir savaş durumu, faili meçhul cinayetler, mafya-devlet-derin/devlet örgütlenmeleri, 1980'de hapse girenlerin tahliye olmaya başlaması, 1980'lerde ekilen köşe dönme mantığının yerleşikleşmesi, öte tarafta, görünürlük kazanmaya başlayan cinsellik, açılan sınır kapıları, önce özel radyo ve televizyonla sonra internette tanışma, cep telefonlarının kullanılmaya başlaması, bir yandan da Körfez Savaşı'nın televizyondan izlendiği yıllar..1990'lar, kapitalizmin iyice yerleşikleşmeye, küreselleşme kavramından bahsedilmeye başlandığı ve her anlamda duvarların yıkılmaya başlandığı yıllar oldu. 80'lerin sıkı rejiminden çıkıldığı, sosyal anlamda bir mutasyon yaşanan yıllardı. Toplumsal polarizasyon hızla artarken, gösterişçi tüketimin, kendini olanca vahşiliğiyle var ettiği zamanlar.. Hafta içi saatlerce çalışılıp, hafta sonu yeni açılan, son moda, havasız alışveriş merkezlerine “vitrin bakmak için” ailecek gezintilerin düzenlendiği zamanlar..Dünyada da bireyselleşmenin artmaya başladığı, “depresyon” üzerine teoriler yazıldığı yıllar(Prozac Toplumu) Her anlamda bir “bellek yitimi”nin yaşantılandığı zamanlar 90'lar...

Türkiye'de 90'lı yıllar, güncel sanatta ciddi bir kırılmanın yaşandığı, gelenekle kopuşun, sert çıkışların/sıçramaların görüldüğü, hem politik hem toplumsal ve kültürel alanda hem de sanatta yasak-aşmaların deneyimlendiği, bir anlamda milat noktası olarak tanımlanacak bir dönemdir. Tezin döneme bakışı, kendini sanat tarihsel bir araştırmanın sonucu olarak değil, daha ziyade sosyolojik/felsefi/politik çözümlemelerle kesişen bir aradalıkla sunmayı tercih etmektedir. Bu anlamda, öncelikle “dönemin ruhu” kavramının açıklamalara uygunluğu tartışılacak, sanatsal kırılmayı yaratan toplumsal-siyasal etkiler arka plan olarak kurulacak ve dönem içinde gerçekleştirilen ve kırılmayı örneklemekte büyük önem taşıyan sergiler, bu arka plan üzerinden tek tek incelenecektir. Döneme ilişkin yayınlanmış dergi, kitap, katalog ve sergi yazıları üzerinden değerlendirilen çalışma, 1990'larda, sanatçı, sanat ve sergilerin değişimini, toplumsal bir dönüşüm sürecinde ele almaya çalışacaktır. Bu anlamda Globalleşme sürecinde, bölgenin bir çekim merkezi haline gelmesiyle, iletişim kanallarının açılması, çeşitlenmesi ve işler hale gelmesiyle birlikte, görsel

sanatlarda yaşanan özgürleşme ve yenilik hareketi ile hem sanatçının hem de sanatın uluslararasılaşması meselesi irdelenecektir. Tüm bu çalışma, 90'ların ruhunu anlatmakta işlevsel olabilecek kuramlara bağlanmaya çalışılacaktır.

1990'larda, Türkiye güncel sanatında yaşanan durumun çoklu anlamlarıyla bir "kırılma" olduğunu iddia eden tezimin hazırlanma sürecinde bana verdiği destekten ötürü tez danışmanım Prof. Dr. Ali Akay'a, her türden ayrıntıyı hatırlayıp, benle paylaşan ve Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nin ve aklının kapılarını bana sürekli açık tutan Sayın Vasıf Kortun'a ve tezim konusunda benden daha çok heyecanlanan, verdiği sürekli destek ve bitip tükenmez enerjisiyle hayatımın da danışmanı olan Halil Altındere'ye çok teşekkür ederim.

Haziran 2007, İstanbul

## ÖZET

Politik sistemlerin çöküşü; mevcut değer sistemlerinin hayatı anlamlandırmada yetersiz kalması ve yeni ve başka bir hayat arzusunun kimi zaman imkansız gibi görünmesi ve tüm bu yapı içinde durduğu yerde, insanlık tarihinden ya da sadece ve en çok kendi tarihinde var olmaya çalışan sanatçı olarak insana bakmak, sanatçı-olarak-insan'ın hayatın içindeki duruşlarını araştırmak özgürleştirici bir yol gibi görünmekte. 80 darbesi sonrası suskunluğu bozan, yoksunluk ve yoksulluk beslenen, yeni ve yasakaşmacı sanat, ne ulusötesi yolculuklarda turistik/egzotik bir öge olmayı kabul etti ne de kendi ülkesinde bir yabancı olmaktan kurtulabildi. Avrupa'nın bu doğu ucu, 1990'larda kendini ve kentini, güncel sanat/sanatçılar açısından bir çekim noktası olarak keşfedilmiş buldu. Sanat hayattan ne zaman koşturdu, sözler ne zaman bu kadar sertleşti ve neden söylenmekte gecikti? Sanat ne zaman ihraç edilmeye başlandı? İçerisi ve dışarıları arasındaki ayırım nasıl bu kadar keskinleşti? Ulus-devlet ve temsili meselesi aşılabildi mi? Bu tez, pozitif bir strateji olarak sanat, toplumsalın dolayımında nasıl bir tekilliği var edebilir ve hayatta neleri değiştirmeye adaydır, soruları çerçevesinde '90'larda Türkiye'de Güncel Sanattaki dönüşümleri açıklamaya çalışmaktadır.

### Anahtar Kelimeler

- Zeitgeist
- Yasak-aşma
- Ağ Toplumu
- Merkez-Periferi
- Uluslararasılaşma

## SUMMARY

**In the era of the demolition of the political systems, and the inefficiency of the default normative systems besides the impossibility of the will to a new and a different lifeworlds to search for the artist's struggle for existence in his own historicity is a significant work to accomplish. The new and antagonistic art as breaking the unclosure and unspeakability of the coup 80's did not neither accept to be an item of an exotic determinance nor achieved to stand as a stranger in its indigenous country. This country as the eastern part of Europe, found itself as the center of gravity among the contemporary art-ists with its urban areas. When was art seperated from our everydaylife, when were the words become so harsh and why it was so late? When the art began to be imported? When the divergence between the exterior and interior became so apperent? Was the issue of nation-state and its representantion resolved? This thesis is based on the research of the transformations in Contemporary Art in Turkey especially focused on the period that of the 90's, which seeks to find how art as a positivistic strategy can achieve an individualistic existence within the social trajectories and what it can change in our lifeworlds.**

### **Key Words**

- **Zeitgeist**
- **Transgression**
- **Network Society**
- **Center-Periphery**
- **Internationallization**

## GİRİŞ

Bu tez kendine 1990-1999 arasındaki sanat üretimini anlamayı-araştırmayı temel aldı. Kuşkusuz bu zaman diliminin seçilmesinin bazı sebepleri vardı. Bu tarihsel dönemin seçilmesindeki en temel sebepler, sanatta ve kültürde, hiç olmadığı kadar yoğun ve kendini öncellerinden koparan bir üretimin bu dönemde var olmaya başlaması, 1980’lerde başlayan ve kendini siyasal, ekonomik ve politik alanda gösteren neo-liberal dalganın, sanata bulaşması ve bir anlamda sanatı bağımsızlaştırıp, özelleştirmesi ve bir başka sebep de, sanatsal üretimin “sanat için sanat”, “toplum için sanat” gibi tartışmalardan bağımsızlaşıp, güncel yaşam sorunları ve dinamikleriyle etkileşime geçebilmesi, kitle ve tüketim kültürüyle hesaplaşmaya başlamasıdır.

1980-1990 arasındaki dönemde, insanların birbirleriyle ve nesnelere kurduğu ilişkiyi ciddi bir şekilde dönüştüren toplumsal bir süreç yaşandı. Her süreçte olduğu gibi burada da, kişilerin kendine özgü sandığı hikâyelerin, aslında hem müdahil hem de tabi oldukları bir başka hikâye tarafından kapsandığının farkındalığıyla, büyük sözler etmektense, kendimi de bu hikayenin içinde küçük bir hikaye anlatıcısı olarak konumlamayı tercih ediyorum. Dolayısıyla, bir anlamda Nurdan Gürbilek’in, “Hayat karşısındaki güçsüzlüğünü kabul ederek işe başlamak zorunda” olma durumunu paylaşıyorum.<sup>1</sup>

Türkiye’de, 1980’lerden başlayarak, toplumsal, siyasal, kültürel alanda önemli dönüşümler yaşamaya başladı. Dönem, Jürgen Habermas’ın terimiyle yaşam-dünyaları arasındaki ayrışmanın hızla arttığı bir dönemdi. Yaşamsal etkinlikler birbirlerinden hızla kopmakta, atomlaşma-parçalanma yumuşak geçişli olmaktansa sert bir biçimde yaşanmaktaydı. Parçalanmış bir düzenin deneyimi, gündelik hayatın her parçasına sızılmaktaydı. –Post- Modern( Parçalanmış Hayat<sup>2</sup>) yaşam içinde, kimliklerin, kimlik temsillerine, ahlakın genel-geçer yargıya, “ben” ile “öteki” arasındaki “birlikte yaşama imkanının” askıya alındığı bir döneme işaret edilmekteydi.

<sup>1</sup> Nurdan Gürbilek, *80’lerin kültürel iklimine deneme*, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.11

<sup>2</sup> Zygmunt Bauman, *Parçalanmış Hayat*, Çev: İltar Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001

1980 darbesi, birçok alanda olduğu gibi Türkiye kültür ve sanatında da ciddi bir dönüşüm yaratmıştır. Toplumsal birçok alt alanında olduğu gibi sanatta da 80'lerin bu yankısı, "bastırılmış olanın geri dönüşü"nü getirdi. Bülent Somay'a göre, "Klişe, yani standartlaşmış türsel ve kültürel konvansiyonlar her zaman toplumsal olsun, kişisel olsun "bastırılmışın geri dönüşü" için daha uygun bir zemin sağlar." Bu anlamda, "türsel ve kültürel klişelerle hareket eden" sanatsal üretimler "tam da bu klişelere yerleşen kültürel bilinçdışının taşıyıcısı olmaya adaydır".<sup>3</sup> Bu bağlamda, psikanalitik çözümleme de, bilinçdışına itilen cinsellik, şiddet gibi arzuların, toplumsal alandaki uygulamasına bakıldığında, ezilen sınıfların fikirlerinin, duygularının bastırılması olarak görülebileceğini ve bu bastırılmış olanın da, bir de geri dönüşü olacağı söyler. Gürbilek'in ifadesiyle "bastırılmışın geri dönüşü" dönemi; "sözün bastırılması" döneminden "söz patlaması" dönemine geçiştir. Bu, bir anlamda Foucault'nun Cinselliğin Tarihi kitabında bahsettiği türden bir dönüşümdür.<sup>4</sup> 1990'ların bu söz patlaması ve cinsellikte söylem zenginliğinin çakışması ise, kültürel olduğu kadar ekonomik dayanakları da olan bir durumdur.

Bu geçiş dönemi, Özalıcı "köşe dönmeçi", kısa yoldan zengin olma yollarının araştırıldığı, tüketimden gösterişçi tüketime doğru hızla geçildiği dolayısıyla dükkanların tika basa doldurulup, "vitrin bakmaya" çıkıldığı bir dönemdir. Dönem, 1950'lerde başlayan, ancak kendini bu dönemde en büyük şiddetiyle gösteren, "taşra"dan "kent"e akış dönemidir. '60 ve 70'lerin politik arka planı üzerinde yükselen 80'lerde, ne olduğunu anlamadan bir şeyler olup biterken, 90'larda bu durum kendini alışkanlığa ve kanıksanmışlığa doğru iter. Dönemin dili "reklam dili", edebiyatı, alıntı ve pastişten ibarettir.

1980'den bu yana yaşanan bu siyasal-kültürel-ekonomik ve toplumsal dönüşümler elbetteki sanatsal dönüşümlerle de çokça kesişmekte, bu dönemin üretim birikiminin tanıklığıyla, tüm bu içerik kendini ortaya çıkarabilmektedir. Her ne kadar, ne bu

<sup>3</sup> Bülent Somay, Tarihin Bilinçdışı, Metis Yayınları, İstanbul, 2004

<sup>4</sup> Cinsellikle ilgili temel görüşümüz, "bastırma" teorisi üzerinde şekillenmekte, son 300 yıllık cinsellik tarihi, daha çok cinselliğin bastırıldığı, üremeye yönelik seksin teşvik edildiği ve zevke yönelik seksin ise şiddetle yasaklandığı sistematik bir sansür & baskı tarihidir. Bu kaderden çıkışın tek yolu olarak ise, cinselliği açıkça yaşamak ve hakkında açıkça konuşabilmek olarak görülür. Oysa Foucault'ya göre, cinsellik susturulmakta değil, giderek ve artan bir biçimde bir söylem olarak yeniden oluşturulmaktadır.

dönemi ne de Türkiye'nin modernleşme sürecinde aldığı yolu işaretleyen bir sanat müzemiz olmasa da, çeşitli ulusal ve uluslararası sergiler aracılığıyla değerlendirmeler yapmamız mümkündür.

1990'ların ruhunu oluşturan temel değişim ve dönüşümleri, "Zeitgeist" kavramının ışığında okumak, meselenin açılanmasına katkıda bulunacaktır.

## I. ZEITGEIST "Zamanın ruhu"

Hegel'in Zeitgeist olarak tanımladığı "zamanın ruhu" olarak Türkçeleştirebileceğimiz kavram, aslında karmaşık ve ayrıntılı içerikli bir tanımlamaya sahip değildir. En yalın anlamıyla, zamanın ruhunu, bir çağın genel entelektüel, ahlaki ve kültürel iklimi<sup>5</sup>ni işaret eden bu sözcük, bir bakıma "moda" olarak da tanımlanabilir. Trendlere aykırı bir Zeitgeist'tan bahsedilemez. O an için her yerde hakim olan Zeitgeist'in küçük bir cemaate değil, geniş bir topluma seslenmesi beklenir. O, her yerde olan ve bir süre daha olacak olandır.

Hegel'in tanımladığı üzere, her çağa hakim olan bir "tin" varsa eğer ve Minerva'nın baykuşu<sup>6</sup> ancak ve ancak alacakaranlıkta ortaya çıkıyorsa, bu araştırmanın, 90'ların "tin"ini çözümlemekle değil, araştırmakla ilgilenen, yanıtlar aramaktansa sorular soran bir çalışma olması kaçınılmazdır.

Zeitgeist, kendini "şimdi ve burada" mevcut kılan bir zihniyet ya da eğilim olarak kavramsallaştırılabilir. Kurumlara ve en kasıtsız davranışlarımıza dek işlemiş olan bir anlayıştır bu; zamanımıza egemen olmuştur. Ama buradan şöyle bir sorun doğmaktadır; bir dönemin anlayışı nasıl olur da daha önce yürürlükte bulunan anlayışı değiştirmeyi başarır? Elbette ki, yeni bir bakış dünyaya gökten zembille düşmez. Onun tohumları henüz hakimiyeti ele geçirmeden çok önce atılmıştır. "Bir önceki dönemin azınlığı"dır o. Ama çoğunluğu tarafına aldıktan sonra yeni bir dönem açmıştır. Demek ki, "Zamanın ruhu"nu belirleyen sadece yeni bir zihniyet olması değildir. Bu zihniyet, kalabalıklarca üstlenilmiş olmalı ve öbür zihniyetleri gölgede

<sup>5</sup> Hegel'den aktaran, Taylor Wilkins Burleith, Hegel's Philosophy of History, Cornell University Press, 1974.

<sup>6</sup> Hegel, Hukuk Felsefesinin Prensipleri, Çev: Cenan Karakaya, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1991, s.31

bırakacak kadar güçlü olmalıdır. Ve düşünülmediğinin aksine, Zamanın ruhunu değiştirmek hiç de öyle kolay değildir. Bu yüzden bir dönemi, diğeriyle karşılaştırırken kronolojiye güvenemeyiz. Bunun yanı sıra, öncülükle de alakası yoktur zamanın ruhunun. Minör bir gruptan ibaret kaldığı sürece bir bakış açısının zamanın ruhu ilan edilmesi acelecilik olacaktır. Ayrıca asla ideal bir duruma da işaret etmez. Tam tersine, halihazırda mevcut olan durumu betimler. Böyle bakıldığında, felsefi olduğu kadar sosyolojik bir mefhum olduğu da görülmektedir.

Sözcüğün etimolojisine bakıldığında, Zeitgeist'in, Zeit 'zaman' + Geist 'ruh' sözcüklerinden oluştuğu görülmekte. Geist sözcüğünün; İngilizce'ye Spirit, Fransızca'ya ise Esprit olarak çevrilmektedir. Alman idealistleri ise, bu sözcüğü kullanırken Fransızca yan anlamlarını da işin içine katarak kullanmaktadır. "Esprit" Türkçe'de "espiritüel" derken kullandığımız sıfatın köküdür. Yani, tek başına "Tin" ya da "zihin" değil, aynı zamanda espri, nükte anlamlarına da gelmektedir. Espritüel, yani Geistvoll-zeki&akıllı kişi-, nüktedan ve hınzır olan kişidir. Zekice ama oyunlu şeyler söyleyendir. Çift anlamlı deyimler kullanarak kişiyi, -bazen onu kızdırmak pahasına da olsa- türlü hilelerle kandırıp etrafındakileri neşelendirir. Bu ironidir. Romantizm; nüktedanlığın bu halini duyusal olanla düşünsel olanın birleşimi olarak yorumlar. Dönemin düşünürleri, entelektüel sahneye, estetik ile felsefeyi kaynaştırmak gibi büyük bir iddiayla çıkmışlardır. İronik sanatçı-filozof figürü bu yüzden romantik dönemin önemli bir figürlerinden biridir.

İronik kişi, içi dışı bir olmayan, özü sözü bir olmayan kişidir; size söylediklerine kendi içinden gülüyordur. Onu gördüğünüz gibi olmadığının, aslında sizinle dalga geçiyor olduğunun sadece o farkındadır. Böylesi bir konumda kendisini içsel ve sınırlandırılmaz bir özgürlüğe sahip addeder. İroni, bir şey söylerken aslında başka bir şeyi ima ediyor olmaktır. Bu anlamda, şizofreniden farklıdır. İroni, tek ayağı hakikatte/hakikati farkında iken, diğer ayağı ile öteki türlüünü araştırandır. Oysa şizofrenik, hakikati kaçırmış olandır. İroni, bir nevi "stratejik şizofreni" olarak tanımlanabilir. Özgürlük ve zorunluluğun sınırında var olan ironi, şizofreniyi bir oyun olarak alır. Şizofren, atomlarına ayrılıp parça parça dağılma tehlikesi yaşarken, ironi, oynadığı oyun içinde, farklı benliklerin imkanlarını araştırır ama sonuçta tüm bu

benlikleri kendine katarak zenginleşen bir yaşam kurar. <sup>7</sup>Tüm bu farklı kimlikler, ona belirli bir mesafeden dahil olurlar. O her daim, bu kimlikleri dönüştürme ayrıcalığına sahiptir. İroni, kendini “ben” olarak sunduğunda parçalanabileceğini farkında olan, bu sebeple, parçalanmadan önce parçalanacak olanı kendi parçalayarak sunandır. Bu anlamda, “istediği gibi olma” özgürlüğüne sahip olandır.

İroni'nin özgürlüğü, çifte açmazından gelir. O hem farkında olan, hem farkında oldukları içinde karar vermemiş olmanın masumiyetini yaşıyandır. Bu anlamda “ne o ne de bu” durumu içinde özgürlük alanı oluşturulur. Yine de ironi, rahatsız edici bir hakikati içinde barındırır. Bu, Milan Kundera'nın deyimiyle; “ironi rahatsız edicidir. Çünkü dünyanın bilinmezliğini ortaya çıkararak, bizi kesinliklerimizden mahrum eder.”

İronide bir yere bağlanmanın imkansızlığı temeldir. Doğal olan nasıl çoktan yitirilmiş, dünya büyüünden arındırılmış ise, ironi de, bu doğal olmama durumu üzerinde meşruiyetini kurar. Hakikatle söz arasındaki boşluğu, yarılmış bir bilinçle tamamlar.

İroni sözcüğü, Grekçe'de “eironeia”dan gelmektedir. “Eironeia”<sup>8</sup> latinceye “ironia” olarak geçer. “Eiron”, gizli olan, sır saklayan anlamındadır. “Eirein” fiil olarak “konuşmak”tır ancak Latinceye geçtiğinde, “konuşma içinde bir sır”, konuşmak için kendini saklayan bir giz olarak yerleşir. İroni, susarken konuşandır. O bir ima olarak, kendini sustuğu zaman var eden gerçekliğin içine yerleştirir. Her daim “temkinli bir mesafe”den oynanan bir oyundur ironi.

İroninin oyun olma karakteri, bizi, yaşamın ironik bir oyun oluşuna götürür. Bu Socrates'ın deyimiyle, “Gerçek şair hem trajik hem de komik olmalıdır; insan hayatının tümü aynı anda hem trajedi, hem de komedi olarak kabul edilmelidir.” sözüyle ilişkilidir. İroni, yaşamın kendisinin tekrar etmekte olduğunun farkında olan

<sup>7</sup> Belirlemeler için, Besim F. Dellaloğlu, Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum” Bağlam Yayınları, İstanbul, 1995

<sup>8</sup> “Hepimiz ironiyi, kastedilen anlamın, kullanılan sözcüklerle ifade edilen anlamın karşısı olduğu bir söz figürü olarak biliriz. (...) İroni, şeyleri (kendimiz de dahil) aşırı ciddiye almamaya ya da en azından şeyleri itibari değerleriyle ele almamaya yönelik bir taleple daima ilişkilidir. Hiçbir şey, ironik, tarafsız öz-bilinçliliği kadar, güncel postmodern “ruh durumunun” karakteristiği değildir.” Sim Stuart, Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü, s. 299

bir oyundur. Bu oyunda, özne, bizzat kendi üzerinden bir çiftkatlanma'ya (redoublement)gitmektedir.

Joan Huizinga'nın Batı Uygarlığında, bilim ve felsefede var olan önemli bir ikiliği dönüştürdüğü çalışması "Homo Ludens"te, oyunun ne kadar ciddi bir kavram olduğunu anlatır. Bilinenin aksine, oyunun, dinsel, toplumsal, tarihsel, iş dünyasına ait önemli görünen etki yaratan olguların ardından gelen bir takipçi değil, hepsini önceleyen temel kavram olduğunu savunur. Huizinga'ya göre, "oyun, kültürden öncedir, çeşitli kültürlerden çıkma ya da bir rastlantı sonucu değil, tersine çeşitli kültür biçimlerinin doğuşunda başlıca etkidir." Üstelik, "Kültür oyun biçiminde doğar, kültür başından itibaren oynanan bir oyundur"<sup>9</sup> demektedir. Bu anlamda insan olmanın temel özelliği olan "oyun", kültüre yol açarken, ironiyle kesişimi, kültürün içinde kendini ve dünyayı farkında bir bakışla üstüne katlar.

"Bugünkü kültürel çamuru yadsıyabilmek için, parmak uçlarımızda uyandırdığı o rahatsız edici kaşıntıyı duyabilecek kadar ona bulaşmış, ama aynı zamanda onu reddedebilecek gücü yine bu bulaşma içinde kazanmış olmak gerekir. Bu güç kendini bireysel direnç olarak ortaya koysa da sadece bireysel bir olgu değildir: Güçlü bir düşünsel vicdanın içinde, ahlaki süperego kadar, toplumsallık ânının da payı vardır. İyi toplum ve iyi yurttaşa ilişkin bir anlayıştan doğar böylesi bir vicdan."<sup>10</sup>

Bu anlamda kendinin muğlaklığının farkında olan bir bilinçle oynanan oyunun bir "bilinç yarılması"na ya da başka bir deyişle "ikili bir bilince" gittiği görülür. Bu Hegel'in "mutsuz bilinç" olarak tanımladığı, durum, "kendinin çifte bilinci olduğunu bilen bilinçtir."<sup>11</sup> Hegel için mutsuz bilinç "mutsuz, içsel olarak yarılmış bilinç, hep bir bilinçte ötekini bulmak zorunda kalır ve sırayla iki bilinçten de kovulur. Mutsuz bilincin kendisi, bir öz bilincin ötekine bakışıdır ve ikisi de kendisidir." Bu anlamda tek bir bilinç içindeki ikilenme hali, Türkçesiyle "ne desem yalan" halidir.

<sup>9</sup> J. Huizinga, Homo Ludens (Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme). Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 1995.

<sup>10</sup> Theodor Adorno, Minima Moralia, Metis Yayınları, İstanbul, 2005. S.30

<sup>11</sup> Hegel'den alıntılایan Nurdan Gürbilek, "Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe" Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

İroninin kaçınılmazlığı, öncelikli olarak onun temsil karşıtı (anti-mimetik) yöneliminden kaynaklanır. Jale Parla'ya göre, "Dilin temsil ettiği ya da edebileceği bir gerçeklik olduğu sanısı yanılısamadır. (...) dilsel işaretin nesneden olduğu gibi tüm gerçek dünyadan koptuğu, ontolojik olarak bildiğimiz tüm diğer nesnelere farklı bir şey olduğu görüşü, J. Baudrillard ve G. Deleuze gibi filozofların doğrudan Platon'u yeniden yorumlamalarıyla ifade edilmiştir."<sup>12</sup> Bu anlamda ironi, kendini, karşılıklı oyunda, diyalog, alegori ve nihayetinde, kendi kendisiyle oynamada bulur. Böyle bir ironi, belirlenemez ve çok biçimlidir. Ve bu anlamda açıklığa ulaşmanın ve herşeye rağmen konuşabilmenin bir yolu olarak kendini sunar. Hakikat ve varlık, bugün ancak, dil ve "ben"-özne-nin kendini, başka türlü de olabilecek olana teslim etmesi ve varlığının zorunlu olmayan başka nedenlere(zamansal, mekansal ve/ya nedensel) bağlı olduğunu keşfetmesiyle gerçeklik kazanır.

Sonuca gelecek olursak; Zeitgeist'ı, anlama çabası, "Zamanın ne getireceğinin vaktinden önce bilinemez" olması ve ancak bu konuda sorularla ilerleyen bir düşüncenin izlerinin paylaşılmasını mümkün kılar. Eğer tarihte bir süreklilik varsa ve zamanın ruhunu belirleyen saikler, gelişip çoğalmaya önceki dönem hala sürerken başlıyorsa, bizim araştırmamız zorunlu olarak, tarih akarken kenarda-azınlık olarak kalanlara yönelik olacaktır. Çalışma, Benjamin'in "Tarih Tezleri"nde belirttiği üzere, "tarihin havını tersine doğru taramakla"<sup>13</sup> ilgilidir. Sonuçta, hiçbir eğilimi, öbür eğilimler arasından sıyırıp egemen kılacak zorunlu bir kanun yoktur. Ancak, tarihe geriye dönüp bakıldığı zaman bir zorunluluk atfedilebilir. Hegel'in deyimiyle, ancak gün sona erip de hava kararırken minerva baykuşunun göklerde süzülmesi ve gün boyunca olup bitmiş olanlara kuş bakışı bir gözle baktığı o theoria yapma saatlerinde yakalanabilir tarihsel olgulardaki zorunluluk. Oysa, kendi özgür hareketi içinde tarih,

<sup>12</sup> Jale Parla, Don Kişot'tan Bugüne Roman, İletişim Yay., İstanbul, 2000, s. 367-368

<sup>13</sup> "Bu âna kadar hep galip gelenler, bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar. Her zamanki gibi ganimetler de alayla birlikte taşınır. Kültürel zenginlik denir bunlara. Ama tarihsel maddeci zafer alayını temkinli bakışlarla uzaktan izler. Çünkü bu kültürel zenginlikler, hiç istisnasız, dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemez bir kökene sahiptir. Varlıklarını sadece onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o çağda yaşamış nice adı sanı bilinmeyen insanın katlandığı külfetlere de borçludurlar. Hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Ve kültür ürününün kendisi gibi, elden ele aktarılma süreci de nasibini alır bu barbarlıktan. Bu yüzden tarihsel maddeci, kendini bundan olabildiğince uzak tutar. Kendine biçtiği görev, tarihin havını tersine taramaktır." Walter Benjamin, Son Bakışta Aşk, "Tarih Kavramı üzerine", çev: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 42-43

türlü oyunlar oynamaya meyilli, hınzır bir çocuk gibidir. Tinin hayatı, kendini tarihin bu süprizlerle dolu ilerleyişinde somutlaştırır.

90'ların ruhu da işte bu alacakaranlıkta araştırılmaktadır..

Bundan sonraki bölümde 90'lar sanatındaki temel dönüşümler, bazı alt başlıklar ve maddelendirmelerle açıklanmaya çalışılacaktır.

### **1.1.Disiplinlerarasılık ve İlişkisellik**

90'ların sanattaki en temel dönüşümleri, dünyada da Türkiye'de de, disiplinlerarasılık, ilişkisellik ve giderek daha da büyüyen bir "ağ toplumu"<sup>14</sup>na doğru geçiş oldu. "Gerçeğin geri dönüşü"<sup>15</sup> bu döneme hakim paradigmaydı. 1980'lerin monolitik, homojen ulus devlet arzusu bu dönemde ister istemez hem politik, hem etnik, hem dinsel hem de cinsel olarak daha plüralist-çoğulcu-bir duruma dönüştü. McLuhan'ın "küresel köy" olarak tanımladığı, neoliberal dalganın yoğun bir "küreselleşme" hareketiyle kesiştiği bu dönemde, teknik alanlardaki gelişmeyle birlikte hem sermayenin, hem bilginin, hem de insanların dolaşımı hızla arttı. Dolayısıyla bilinen sınırlar, bilinmedik deliklerden ihlal edilmeye, dünyasal bir homojenleşmeye ve melezleşmeye doğru bir geçiş başladı.

Çoğulluk, "insani eylemin bir koşulu"<sup>16</sup> olarak, dünyada, ötekiyle birlikte olabileceğimizi imleyen kavramdır. Bu anlamda, varlığı görünür-duyulur kılan "başkalarıyla birlikte varoluş"u içerir. Öteki-siz, siz mümkün değildir.

#### **1.1.1. Yerel/Küresel**

"Ait oldukları yerle sınırlı daha büyük bir dünya ile bağlantıdan dolayı kirlenmemiş gruplar anlamına gelen yerliler, herhalde hiç bir zaman varolmamışlardır."<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Manuel Castells, The Rise of Network Society, Blackwell, 2000,

<sup>15</sup> Slavoj Žižek, Yamuk Bakmak, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2004

<sup>16</sup> Hannah Arent, Geçmişle Gelecek Arasında, İletişim Yayınları, 1996

<sup>17</sup> James Clifford, Routes, Harvard Up, NYC,1996

Etniklik/yerellik, “kendini tamamen doğal olarak sunan, türdeş, bölünmez ve yoğunlaştırılmış, her zaman yerel (örneğin İngiliz) doğmuş ve kalacak olan” dır. Bu anlamda, etnik-yerel olan kendini her zaman farklılıklara karşı tanımlayandır. Her şeyin değiştiği bir dünyada yerel olan, sabit olarak kurgulanan ve değişmeyendir. Yerel kimlikler, tanımlanan bir ötekiye karşı kendi “hayali cemaatler” ini kurarlar ve bu cemaat içinde kendilerini türdeş olarak düşerler. Bu, farkın silindiği bir yerde, “ortak” bir tarih, kültür, ekonomi, politika kurgusunun altında birleşmektir. Bu anlamda yerellik, tekil ve özcü nitelikleri olan, kesin, somut ve zaman-mekan ötesi bir sabitliktir. Yerel kimlik, çokça bellekle ilgili (hatırlamak ve unutmakla) ve yurt anlatılarıyla şekillenen, mekana bağlı, geçmişe doğru bir kurgudur. Bu anlamda da tüm ulus devletlerin kendilerini var ettikleri yerdir.

Küreselleşme, dünyayı küçültüp ve ötekiyle tanışma imkanı verir. Her ne kadar, bunun bir imkan olmadığı açık olsa da zira küresel dünya da “öteki” korunmaktadır, göreli bir homojenleşme getirir. Küresel dünyada ötekinin giysileri, mutfağı, kültürü, evcilleştirilmekte, küresel pazar içinde satılabilir olduğu sürece anlamlı olmaktadır:kültür ancak “egzotik” olduğu, pazara girdiği kadar tüketilebilirdir. Böyle bir durumda , yok olan, homojen tek kültür haline gelen “yerel” olan, ya kendini koruma çabası içine girer ya da küresele bağlanabileceği, bağlantı noktalarını araştırır. <sup>18</sup>Güçlü tekeller karşısında öteki, cins farklılıkları, dinsel, bölgesel, etnik farklılıklarını dile getirmenin, farkı fark ettirmenin yolunu arar. Ancak bu durum, küresel olana karşı yerel olan, “öz”ü arama , “öz”e dönme ve sonunda milliyetçiliğe, “kökten dinciliğe varan bir kimliğe geri dönüşe yol açabilir.”<sup>19</sup>

Ya da batının farklı kültürleri hegemonyası altına alıp, “egzotik”leştirdiğini görmek mümkündür. Tüm post-kolonyal eleştiri tarihi, batı kültürünün “ötekisi” olarak tanımlanan yerden/yerelden/etniklikten yola çıkarak, küreselleşmeyi, batılı ve üçüncü dünyalı kimliği sorgulamakla meşgul olmuştur.

<sup>18</sup> Zygmunt Baumann, Küreselleşme, Çev: A. Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 1999

<sup>19</sup> Stuart Hall, “Yerel ve Küresel”, Küreselleşme ve Dünya Sistemi, Çev:G.Seçkin-Ü.H.Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998 kitabı içinde. s: 56

Post-kolonyal eleştiriden öğrendiğimiz birincil şey; tek merkezli yapılara karşı çok merkezli yapıların&kimliklerin&durumların savunulmasıdır. Bu, sabit ve tamamlanmış bir kimliğin reddidir. Kimliğin oluşum içinde olduğunun kavranmasıdır. Hall, “kimlikler asla tamamlanmaz, asla bitirilemezler, öznellik olarak daima inşa halindedirler. ” derken, kimliğin bir süreç içinde, sürekli değişen, anlattıkça oluşan yapısına dikkat çeker. Kimlik, meçhul bir geçmişte aranması gereken bir “öz” ya da “töz” değildir. Bu anlamda batının kimliği de sanat tarihi de, böyle bir öz iddiasıyla var olduğu sürece geçersizdir. (Bu, kimliklerin tarihsiz ve köksüz oldukları anlamına gelmez, onlar her an kök salabilecek rizomlardır.)

Susturulmuş olanın saklı tarihinin yeniden yazılması, kimliğin inşasında kullanılacak bir yapı malzemesidir. Zira, bu tarih, yüzyıllarca (batının ya da sömürgeciliğin tarihi boyunca) gizlenmiş, yokmuş gibi davranılmıştır. Tarihin ele geçirilmesi, kendini üstün olarak sunan batının, “doğal üstünlüğü”nün nasıl inşa edildiğini ortaya çıkarmaktır. Kendi adına konuşmak, kendine özgü söz söyleme biçimleri istemektir. Hayali olarak dolaşılan “bildik” yerlerin bilmedikleştirilmesidir. O an, bir yerin, bir geçmişin, köklerin, bağlamların yeniden keşfedildiği bir “aydınlanma” anıdır. Söylemin her zaman bir yere ait oluşunun zorunlu kıldığı bir tarihi kurtarma çabasıdır. Benjamin’in “Tarih Üzerine” makalesindeki, “geçmişe bir kaplan sıçrayışı”yla atlayarak, her zaman iktidardakiler tarafından yazılmış olan tarihin yeniden yazılmasıdır. Zira tarih, bugünden yapılmaktadır ve hiçbir zaman bitmeyecek bir hikayedir. Ki bu hikaye, anlatıldıkça -kimin ağzından kime anlatıldığı- farklılaşır.

Hikayeye dahil olmak, kendilikten vazgeçilerek mümkün kılınmaz. “Ben, ötekinin bakışında yazılıdır. ”<sup>20</sup> Yani kimlik, ancak öteki ile gerçekleşen bir şeydir. Kimlik her zaman, bir süreç ve anlatı olarak, ötekinin gözünden anlatılır. Bu anlamda, “Ötekiyle yabancıyla bir arada yaşama, bizi bir öteki olup olmama olasılığı ile karşı karşıya getirir. Bu, sadece, ötekini kabul edip etmeme meselesi değildir, kendimizi onun yerine koymak demektir ki bu da insanın kendi için tahayyül edip yaratması demektir.” diyen Julia Kristeva’nın düşüncesine götürür. Bu noktada homojenleşmek ve silinmek değil, “farklılıklarımızla bir arada yaşayabilmek” temel sorun olarak

---

<sup>20</sup> F. Fanon, “Siyah Deri, Beyaz Maskeler” den aktaran Homi Bhabha, *Location of Culture*, Routledge, New York, 1994

durmaktadır. Batının kültür tarihine, sanat tarihine, “akıntıya sonradan dahil olmanın” verdiği kabul edilmiş bir eksiklik, “yaralı bir bilinç”le katılıyor olmak, 3. Dünyalılığın bir sorunsalıdır. Bu anlamda 90’lar, Türkiye sanatı için, ne egzotik ne silik bir kimlikle, daha çok dik başlılık ve meydan okuyan bir karşı-duruşla varolunmaya çalışıldığı zamanlardır.

### 1.1.2. Batılılaşma/Çağdaşlaşma

20 yy.ın başında yeşeren batılılaşma düşünceleri, aslında kökleri, 18. yy kadar giden Osmanlıdaki batılılaşma hareketlerinin girdiği çıkmazdan kurtulma, toplumu buna uyarılma çabasının ürünüydü. 18. yy. da imparatorluğun gerilemeye başlamasına kadar Osmanlı, batı karşısında kendini her zaman üstün görmüştür. Gerilemeyle birlikte, Osmanlı yüzünü batıya dönmüş ve öncelikle gerilemenin sebebi olduğunu düşündüğü “askeri alanda” batının kurum ve yöntemlerini taklit etmeye başlamış ve silah gücünün ülkeye nasıl ithal edileceği temel bir mesele olmuştur. “Batı ile farklı bir ilişki kuran ve Batı’nın bir ölçüde üstünlüğünü kabul eden bu devlet politikası, pek çok alanda batılılaşma idealinin temellerini atmaya başlamıştır.”<sup>21</sup> Yine de yapılan bu düzenlemeler, memleketin tamamında bir “modern bir devrim” gibi değil, daha çok “iyileştirme” olarak görünmüştür. Zira, Tanzimat öncesindeki “kısmi reform” düşüncesi, - yüzü batıya dönük- modernleşme politikasının meşruluk kazandığı 1839, Gülhane Hattı-ı Hümayun’dan sonra da aynı biçimde devam etmiştir. Osmanlı, Tanzimat döneminde bile batının idari, askeri ve siyasi modellerinin ardında bütünsel bir ideoloji, bir değer ve düşünce sistemi olduğunu fark edememiştir.

Osmanlı İmparatorluğu, “Batı’nın geçirmiş olduğu ve sosyal yapısını yeniden yoğuran ‘ayanlık’ inkılabı, pazar inkılabı ve sanayi inkılabı gibi önemli tarihsel gelişmelerden uzak kalmıştır”.<sup>22</sup> Kendi iç dinamikleriyle değişen, dönüşen batı karşısında Osmanlı, kendi tarihsel birikimleri-iç dinamikleriyle-, sosyal- kültürel dönüşümünü sağlayamamış, tepeden inme yöntemler ve batı taklitçiliğiyle değişimin yollarını aramıştır. Bu teknik ve yöntemler, kurumlar “ithal” edildiklerinden, hiçbir zaman tam

<sup>21</sup> Şerif Mardin, “Batıcılık”, Türk Modernleşmesi, Makaleler, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s.11

<sup>22</sup> Şerif Mardin, “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”, a.g.e., s: 30.

anlamıyla “milli bünyeye” kabul edilememiş, sindirilememiş, ancak uyarlanabilmişlerdir.

Ahmet Çiğdem’in değerlendirmesiyle, “Batılılaşma, kolonizasyon ve kapitülasyon ikilisiyle kapitalist pazarın büyümesini de kapsadığından, tarihsel evrimin Batı lehine olmak üzere eşitsiz gelişmesini içerir. Batılı olmayan toplumların, hangi adlarla adlandırılmış olursa olsun, yaşadıkları ya da maruz kaldıkları “modern” pratikler, tarihsel olarak asla “çağdaş” pratikler olmamıştır. Batılılaşma, bu halde zaten, bir “telafi edici” ideoloji ve “tarihsel gecikmişliğin” giderilmesinin bir aracı olarak kendisini kurmuştur.”<sup>23</sup> Bu anlamda, Osmanlı da doğal bir modernlikten değil bir modernleşme süreci bir eklemlenme çabasıyla bahsedilebilir. Modernliğe doğru atılan bu adım, içinde gecikmişliği ve eksikliği taşıyacaktır ki, geleneksel toplumdan modern topluma uzanan yolda “telafi edici” tepeden inme pratiklerin işleyişi meşruluk kazanabilsin. Bu anlamda gecikerek modernleşme, üstün olduğu düşünülen bir toplum, uygarlık “modeli” karşısında, yetersizliğin kabul edilmesi suretiyle telafi edici pratiklerin işlemeye başladığı “daimi” bir geçiş dönemidir. Zira kendi iç dinamikleriyle modernleşmemiş bir toplumun, modernleşme süreci, hiçbir zaman ulaşamayacak bir ufuk çizgisi: moderne sürekli yaklaşma çabasıyla ibaret olacaktır.

Batı’da modernite, toplum gerçeğini meydana getiren , kendiliğinden bir olguyken, Osmanlı’da ve yeni Türkiye’de dışarıdan ithal edilen ve bütün toplum gerçeğinin ona göre şekillendiği bir bağımsız üst kimliğe sahiptir. Bu anlamda modernite, toplumsal gerçekliğin ona göre “yontulmaya” çalışıldığı ideolojik bir kılıfa bürünmüştür. Cumhuriyet devrimi ve sonrasındaki gelişmeler incelendiğinde de, batıyı model alan bir sistemin, modern vatandaşlarının inşa edilmeye çalışıldığı görülecektir. Kültürel anlamda içselleştirilemeyen bu “ithal” düşüncelerin geçiş toplumu<sup>24</sup> nun “vatandaş”larında (tebaa değil) yol açtığı hazımsızlıklar ise incelenmeye değerdir.

<sup>23</sup> Ahmet Çiğdem, “Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon”, Modernleşme ve Batıcılık, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s: 68

<sup>24</sup> “Geçiş toplumu” olarak söz edilen toplumun sadece Tanzimat sonrasında değil, Osmanlı’dan Türkiye ye geçişte de hala geçerli olan bir modeldir.

Batılılaşmanın yansımaları bugün görüldüğü gibi, 90'larda da görülmekteydi. Toplumsal cinsiyet meselesi, yalın(dolayumsuz) politik sözler '90'lar dönemde tekrar duyulmaya başlandı. 80'lerin ölü toprağı serpilmiş politik zemini, 90'larda kendini "gecikmişlik endişesi"yle birlikte, yokluğu ve kaybedilmiş zamanları kazanmaya doğru bir sıçrayışa götürdü.

1987'de gerçekleşen ilk bienal, Türkiye'de "batılı" kültürün bir temsilcisi ve yeniden üreticisi olarak İslami düşünce akımları karşısında konumlandı.<sup>25</sup> Bienalin kurulması ve sonrasında devamlılık kazanan bir etkinlik olması ise, bazı eleştirmenler tarafından, Türkiye'nin Ab'ye entegre olma amacının bir parçası olarak görüldü. Ancak, kuşkusuz, Bienal, Türkiye güncel sanatının uluslararasılaşması konusunda önemli dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Batılılaşma hikayesinin bir parçası gibi düşünülebilecek olan çağdaş sanat sergileri, aynı zamanda, gecikmiş modernliği yadsırcasına, kendi hikayelerinin peşine düşmüşlerdir. Anı-Bellek sergilerinden başlayan ve İskele sergisine devam eden bir çizgide, Türkiye'ye özgü durumlar, daha geniş bir çerçeveden ele alınmıştır. Yerelliğin tuzağına düşmeden, çoğulluğun kakofonisinde boğulmadan üretebilen sanatçılar bu dönemde birçok çalışma üretmişlerdir.

## 1.2. Merkez ve Periferi

90'larda sanatta, ikinci en büyük dönüşüm, birinci dönüşüme bağlanabilecek, merkez ile periferi arasındaki dikotominin kırılmasıdır. Bu dönemde periferi merkeze taşınmakta, giderek farklar daha belirginleşerek, içerilmeye başlamaktadır. Bu anlamda yüksek kültür, alçak kültür ayrışmaları sorunsallaştırılmakta, aradaki sınırları belirleyen etkenler açığa çıkarılıp, bu ayrışmanın iki yüzlülüğü ortaya çıkarılmaktaydı.

Merkez ve periferi yakınlaşması, mekansal bir durumun yanısıra, kültürel-sosyal-ekonomik boyutları da içeren bir yan yanalıktır. Dünyada, teknolojilerdeki hızlı dönüşümler, iletişim imkan ve kanallarının artması, neo-liberal politikaların yarattığı özelleştirme dalgasının suni bir özgürlük alanı yaratması, kötü niyetli bir bakışla,

<sup>25</sup> Bu konudaki ayrıntılar için, bkz. 1. İstanbul Bienali bölümü.

tüketilecek egzotik alan arayışı/keşfi ve nihayetinde “ben”in yaratımının ötekinden geçtiğinin farkındalığı merkez&periferi dikotomisinin kırılmasında önemli bir rol oynar.

“Modern/uygar kültürün kendini içsel olarak tanımlayabilmelerinin nedeni bir ‘kurucu dışarıdır.’”<sup>26</sup> Kurucu dışarı sayesinde, kültürler, kendi özlerini, sahiciliklerini, türdeşliklerini kurabilmektedirler. Örneğin, Türk kimliğinin kurulması, Arap, Kürt, Rum, Ermeni vs. ötekilere karşı tanımlanmış bir birlik/ kimlik sayesindedir. Türk ulusu, aynı topraklarda yaşayan “farklılıklar”ı tanımaktansa, onları dışarıda bırakarak, ortak bir dil, inanç, kültür, tarih ekseninde “yaratılmıştır”. ( Kuşkusuz bu durum sadece Türk kimliği için geçerli değildir, Benedict Anderson’un tezi “Hayali Cemaatler”, bu kurguya işaret eder.)

Periferi, her zaman merkez tarafından tanımlanan, var edilen, hiyerarşik düzlemde ikincil bir konuma sahip olandır. Görmezden gelinip, aşağı görülmüş olanın gün yüzüne çıkışı, sanatta, ağların ve bağlantıların yarattığı durum üzerinden, uluslararası sanat sahnesine dahil olma çabalarının bir uzantısı olarak görülebileceği gibi, “bastırılanın geri dönüşü” olarak da okunabilir.

Edward Said’in, Oryantalizm kitabında tartıştığı, “batının, doğuyu, dolaşıma sokulacak bir bilgi olarak üreten bilimsel ve akademik metinlerin oluşturduğu bir temsil olarak görmesi”, ötekileştirme yoluyla, hem kendini hem ötekini tanıma, ve ötekini “bilindik bir şey”e dönüştürerek üzerinde hakimiyet kurmayı içerir. Metinler aracılığıyla ötekinin sınırları çizilmekte/belirlenmekte ve böylece aradaki ayrımlar (kimin ne olduğu : sömürge-sömürülen, yerel-evrensel, merkez-çevre) korunmaktadır.

Kendini hem çevre-merkez, hem alçak kültür, yüksek kültür olarak var eden hiyerarşik ayrımın temellerine bakmak, bu iki farklı tanımın, ne tür bir tarihsel süreç içinden geçip, hangi alan ya da sınıfsal ilişkiler ağında kendini kurduğuna bakmakla açıklanabilir.

<sup>26</sup> Zeynep Sayın, “Özne, İlkeselliğe Uymaz:çoğul ve melez kimlik” Toplum ve Bilim, Yaz, 1997, s:137 burada kullanılan “kurucu dışarı” kavramı Laclau’ya aittir.

Bourdieu'nun habitus kavramına bakmak, bu noktada bize önemli açılımlar sağlayabilir. "Habitus sınıflar arası ayrılaşma, farklılaşmada içselleştirilmiş zorunluluğun doğal bir davranış olarak şekillenmesidir; yani kişinin içinde bulunduğu toplumsal ilişkiler ağı içerisinde farkında olmadan edinmiş olduğu alışkanlıklarının toplamıdır."<sup>27</sup> Bu anlamda, alçak ve yüksek olarak tanımlanan, farkında olarak ya da olmayarak, bir takım kişi&alışkanlıkları içeren ve bu içermeyle, diğerlerini dışarda bırakan olduğu kadar, cinsiyetçi, sınıfsal, ırkçı, dinsel aşlamaları, ötekileştirmeleri de içermektedir. Yani, kendine homojen, saf-ari-, hijyenik bir dil geliştirendir. 80'lerin sonu, aşağı kültür olarak görülen arabeskin ve kebab kültürünün keşfedildiği bir zaman oldu.<sup>28</sup> Üstelik, "yalnızca yüksek kültürün dışındaki 'aşağı kültür'ün keşfi değil, aynı zamanda yüksek kültürün bunca yıldır yüksek olabilmek için kendi içinde bastırıldığı, aşağılara ittiği yanların da keşfi"<sup>29</sup>dir.

Ötekine kayıtsız kalınamayacak noktada, öteki keşfedilir. Türkiye için köyden kente doğru giderek hızlanan göç hareketi ve bununla beraber kentin çeperlerine doğru genişlemesi, gecekondulaşmanın artması ve minibüs kültürüyle beraber gelişen arabesk kültürü zorunlu olarak gündeme yerleştirir. Diğer taraftan sermayenin hızlıca akması, bilinçsiz ve gösterişçi bir tüketici topluluğunun oluşumuna yol açmış; teknolojinin hızlı değişmesi ve dönüşmesi ve gündelik hayata sızması, medya üzerinden reklam ve pop kültürün toplumsal yaşam içinde merkezi bir konuma oturmasında etken olmuştur.

Türkiye 1980'lerin ortasından sonra, dünya ekonomisi ve siyasetindeki değişimlerin etkisinde kalmış, Anadolu'dan büyük kentlere göç, büyük kentlerin megapolleşmesi, kent varoşlarında yetişen kuşakların varlık göstermesi, uluslararası ortamdan gelen tüketim kültürü etkilerinin toplumun en derinlerine nüfuz etmesi, tv ve diğer elektronik iletişim araçlarının günlük yaşamın içine girmesi, geleneklerin yitirilmesi modern ulus devlet yapısını ve bunun yaratmak istediği homojen toplumun yapısını değiştirdi. Türkiye, son yirmi yıl içinde farklılıkların bir arada varlıklarını koruma

<sup>27</sup> Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London, s. 170-73

<sup>28</sup> Bu konudaki başarılı bir araştırma için, Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*", İletişim Yayınları, 1991

<sup>29</sup> Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, s.106

savaşı vererek, direnerek bir arada yaşaması ve aynı zamanda, toplumu oluşturan tüm geleneksel, bireysel ve kültürel altyapıların yapı bozumuna uğraması ortamına girmiştir. Ve aynı zamanda, toplumda, tutuculuktan köktencilığe kadar giden bir karşı tepki / direniş alanı da bulunmaktadır.

Kültür alanında da bu karşıtlıklar belirgin biçimde görülmektedir. Kentsel yaşam içinde, çok farklı kültür çevrelerinden gelen insanlar, kendilerini ifade etmek, kimliklerini kent karmaşası içinde belirli bir yere konumlandırmak çabası göstermektedir. Kentsel ekonomi içinde çeşitli kültür biçimleriyle para kazanmak söz konusudur; yerel ve bölgesel kimlikler<sup>30</sup> pazarlanmaktadır. Kentteki yüksek kültür ile geniş kitleler arasındaki ilişki belirleyicidir.

Yüksek kültür Türkiye’de, Batılılaşma ile birlikte gelişen 150 yıllık bir olgudur. Batılılaşma-Modernizm-Uluslararasılaşma<sup>31</sup> gibi devlet güdümlü aşamalardan geçilmiş ve Post-Modernizm-Küreselleşme gibi, birey ve toplum odaklı aşamalara da şimdi geçirilmektedir.

Yüksek kültürü algılayıp, benimsemekte güçlük çeken ve yüksek kültüre karşı geleneksel kırsal kültürü ile yanıt veremeyen- çünkü bu kültürü artık arkada bırakmıştır- geniş kitleler, algılayamadıkları, anlayamadıkları, benimsemedikleri bu yüksek kültürü anlayabilecek, algılayabilecek benimseyebilecek bir düzeye çekmeye çalışmışlar ve bunu başarmışlardır. Yüksek kültürü benimsemek yerine, içinde arabesk, kitsch ve tüketim kültürü dozu yüksek olan bir yedek-alternatif kültür oluşmuştur. Burada dikkati çeken ise, geleneksel olarak sanat ve kültürü destekleyen ve yönlendiren devlet kurumlarının artık etkisini yitirmiş, güncel gelişmeler dışında kalmış ve geniş kitlenin yedek kültür isteğine boyun eğmiş olmasıdır.

Modernizmin ifadesi olan yüksek kültürün günümüzdeki durumuna baktığımızda, tüm bu dönüşümlerin, “modernist ütopya”yı yıktığını söyleyebiliriz. Bu, ütopyanın yokluğunu değil, ütopya’nın sekteye uğradığı bir durumu işaret eder. Kuşkusuz yasaların mükemmel ve sorunsuz biçimde bir devlet epey uzaktır. Ancak ütöpik olan, siyasal ve toplumsal anlamda bir yetkinlik kurmuş sistemdir. Bu anlamda, hem

<sup>30</sup> Küreselleşme karşısında, Yerel ve bölgesel kimlikler ayrı bir bölümde incelenmiştir.

<sup>31</sup> Batılılaşma bölümünde, bu konulara ilişkin bir tarihselleştirme yapılmaya çalışılmıştır.

bireysel ve hem de toplumsal yaşamın iyileştirilmesini öngören idealist bir şemadır. Bu anlamda ütopya, bir ideal olarak her zaman önümüzde durmaktadır. Ancak bu dikotomik yapı içinde, toplumun farklı kesimleri, kimliklerini çeşitli biçimlerde muhafaza edebilmektedirler. Bu anlamda, çok farklı toplum kesitlerinden gelen sanatçıların da, bu sekteye uğramış ütopyanın temsil edilmesinde önemli katkılarda bulunmakta olduklarını görürüz. Nihayetinde, sanatsal üretim, bireysel ütopyaları işaret etmektedir. Bireysellik de toplumsaldan ayrı düşünülemeyecek bir olaydır. Bugün, sanatçılar, sistemi acımasızca eleştirmekte ve bizi pesimistliğe sürüklemektedirler. Ancak bunun altında yatan sebep, her zaman dünyanın daha iyi bir yer olabileceğine dair umudun gizlenmesidir.

Türkiye'nin Tanzimat'la kendini açığa çıkararak ve Cumhuriyetle birlikte doruğuna ulaşan ütopyası, Batı ile bütünleşmektir. Zira, Batı ve Batı Modernleşmesi, Türkiye için, demokrasiyi ve refaha ulaşmış bir toplumsal yaşamı temsil eder. 90'larda başlayan-hız kazanan ütopya ise Batı'nın en içinde yer alan Avrupa Birliği'nde yer almaktır. Bu anlamda, AB'ye bağlanmak, ulusalcı/devletçi arzuların bir devamı niteliğinde düşünülebilir. Yüksek kültür de, kendini bu arzuya bağlar ve o alanda var olur.

Türkiye'nin ikinci yüzü ise, İslam'a ve 3. Dünyalılığa yönelik olandır. Burada bir kök düşüncesi ve modernizm-Batı karşıtlığı söz konusudur. Bu alanda, din ve inanç sömürüsü tüm şiddetiyle yaşanırken, otoriter rejimin kendini itaat üzerinden tekrar tekrar yenilemesi söz konusudur.

Bu ikili yapı içinde, sanatsal yapıya baktığımızda, 1970'lerde sanatın, sol kesimin eylem alanı, siyasetin görselleşmesi olarak kullanıldığı, 1980'lerde çokça bireyselliğin öne çıktığı ancak kolektif üretimlere bağlanan bir durumun söz konusu olduğu, 90'larda ise, 80'lerdeki parçalanma ile sesi kesilmişlerin aykırı seslerini çıkarabildikleri, toplum/devlet eleştirisinin, gündelik yaşam ve post-kolonyal eleştirinin kendini var ettiği bir alan olarak kurulması söz konusudur. Sanat, bu dönemde, hem Türkiye'deki hem de dünyadaki kültür sanayine angaje olmaya başlamış. Bir kısım üretimler, bu yan yanalıkta aykırı seslerini koruyabilirlerken, bir kısmı da bağımsızlığından ödün vermiştir.

1990’larda üretimde bulunan sanatçılara bakıldığında, 1980’lerle bir devamlılık sağlamayan, daha önemlisi, kendinden önceki üretimle hesaplaşmayan, yeni bir üretim görürüz. 90’ların siyasal ortamı içinde, henüz resmim ve heykel, temsil özelliğinden kurtulamamışken, sanat yapıtının kendisini, yerel ve uluslararası sanat sistemi içinde konumlaması, ancak çok yönlü “sorgulama”larla mümkün olabildi. Küreselleşme süreci, bu dönemde, kenarda-çeperde kalmış sanat ortamlarının merkez sanat ortamlarıyla iletişime girmesini öngörüyordu. dolayısıyla, 1990’lı yıllarda Batı sanat ortamı, Batı-dışı ülkelerin farklı modernizmini tanımaya hazırды, artık; Türkiye keşfedilmek için ilk sıralarda yer almaktaydı.

Öte yandan, Türkiye içinde çeperde kalanlar da, sanatın merkezi olan İstanbul’a taşınıyordu. İzmir-Ankara’dan sonra Diyarbakır, sanatsal üretimleriyle, merkezi zorluyor ve merkez içinde kendine yer arıyor/oluşturuyordu.<sup>32</sup>

Sanatta, yüksek-alçak kültür tartışmalarına paralel giden, sanatın üst sınıflara ait bir olgu oluşu, bu dönemde, kendini sorunsallaştırmaya ve dolayısıyla, verili tarihsel bir öğreti, kendini “sınıfsal çatallanmasına” bıraktı. Merkez olmayan merkezin-İstanbul’un-, çeperden sıkıştırılmasıydı söz konusu olan. Bu, ardıl kalmış olanın temsil hakkı istemesiyle başlayan ancak, temsili aşan bir kendilik zemininde gerçekleşen bir durumdu. Çeperlerin sanatla kendini ifade etmesi, sınıf meselesiyle birlikte, burjuva üzerine kurulan ulusçuluğu da sarsıyordu. Tek ses- tek renk değil, azınlık olanın, minör olanın temsiliydi söz konusu olan.

Bu anlamda Diyarbakır önemli bir örnek teşkil etmektedir. Deleuzyen anlamda bir “minörleşme”, hem sanatsal alanda hem yaşamsal alanda kullanılabilir bir stratejidir. Bu çoğunluğa karşı azalmaktır. Bir anlamda sadeleşmek, yüklerinden arınmış olmaktır. 90’larda, bu sadeleşme, keskinlikle birlikte taşınır merkeze. Yersiz yurtsuzlaşan bir dil ve üretimdir söz konusu olan. Artık homojen bir birlikten bahsedilemez. Hayali birlik, bir kez daha sekteye uğrar. Bu dönem için, periferiden merkeze doğru bir gidiş görürüz. Merkezin periferiye gelişi ise daha geçtir. ( DSM, Anadolu Kültür ve Ali Akay, Beral Madra’yla başlayıp düzenlenen birçok sergi..)

<sup>32</sup> Bu konudaki bir çalışma için, bkz. Şener Özmen, “Travma ve Islahat” (2007) yayımlanmak üzere olan kitabı.

Türkiye'nin kendi içindeki sanatsal dönüşümü, Batı'yla ciddi bir paralellik taşımaktadır. Bu dönemde, Doğu'dan Batı'ya göçü, AB başkentlerinin dış çeperlerine yerleşen farklı ırk ve dinlerden işçiler ya da göçmenlerin ve onların çocuklarının, bu kentlerin kültürünü etkilemeye başlamış olduğunu görürüz. Modernizmin en başından beri, esin kaynaklarını “öteki” kültürde aramaya ve bulmaya koşullanmış olan Batı sanatının, bu değişimden yararlanmazlık edemeyeceği gibi, 1990'lı yıllarda Doğu'lu sanatçıların –genellikle Batı başkentlerinde yaşayanlar- kabul edildikleri çoğul sergilerin patladığını görürüz. Bu anlamda, “öteki”, çeperde yaşayanlar merkezle etkileşime geçebilmiş, hatta onu dönüştürmeyi denemişlerdir.

### 1. 3. Uluslararasılaşma

Üçüncü dönüşüm, sanat marketindeki açılma ve uluslararasılaşma oldu. Sanatın sınırlarında olduğu kadar, sermayenin sanatla ilişkilendiği sınırlarda da bir değişme yaşandı.

1980'ler, dünyada kapitalizm, ‘ulusal kapitalizmin eklemlendiği’ bir düzenden, ‘ulus-ötesi’ oyuncuların öne çıktığı ve önem kazandıkları bir düzene doğru geçiyordu.<sup>33</sup> Teknik alandaki dönüşümler, ve bu gelişmelere bağlı olarak, kültürel alanda meydana gelen önemli değişimler bu dönemde yaşanmaya başlamıştır.<sup>34</sup>

20.yy'ın ikinci yarısından başlayarak dünya, ekonomik, teknolojik, siyasal, düşünsel ve felsefi alanlarda gerçekleşen hızlı dönüşümlere sahne olmuş ve tüm bu dönüşümler, öncekinden farklı bir döneme/postmoderniteye girildiği savını güçlendirmiştir. 1980'ler, belki de postmodern olarak adlandırılabilir bir dönemi işaret ediyordu. “Postmodern durum” 1980'den bu yana yaşantılanan durumdur. Lyotard'ın deyişiyle, “Bilgisayarlaştırılmış”, Bell'in deyişiyle, “sanayi sonrası” Harvey'in deyişiyle, “post-fordist”, McLuhan'ın deyişiyle, “medya-enformasyon” Baudrillard'ın deyişiyle, “sibernetik- elektronik” toplum ya da yine Baudrillard'ın ve Featherstone'un deyişiyle, “tüketim toplumu” şeklinde adlandırılan bu durum; bir teknolojik devrime yani, yeni iletişim/bilişim teknolojilerinin geliştirilerek

<sup>33</sup> Ina Blom&Mika Hannula&Lars Bang Larsen, “The 90's: What was it all about?” Nu, no1.volume 2

<sup>34</sup> Peter Hafter, “Meaning of the Social Changes in the End of 90's” Beograd, 1998, Yayınlanmamış doktora tezi.

yaygınlaşmasına ve aynı zamanda yeni teknik ve teknolojilerin yaygınlaşmasıyla kar sağlamada özgürleşme hareketine ve buna bağlı olarak da gelişen “postfordist” üretim biçimlerine işaret ediyordu. Ulusların boyutlarını aşan teknolojiler, ulusötesi ve uluslarüstü yapılanmaları çağırıyor, bu durum da ulus-devlet yapılanmasının zayıflamasına/aşınmasına sebebiyet veriyordu.<sup>35</sup> Adına küreselleşme de denen bu süreç, sermayenin, tekniğin de yardımlarıyla hızla dolaşımını sağlarken, bir yandan da imgelerin parçalanıp, bu hıza katılmasını, gösterenlerin göstergelerden koparak bir görüntü bombardımanını işaret ediyordu. Bu görüntü akışının dünyanın gerçekliği haline gelmesi, yani “simulasyon”<sup>36</sup> dünyası, “Irak’ta, gerçekten bir savaş yaşanmadı” sözlerini ifade etmeye götürebildi. Bu ulusu aşan bilgi, sermaye, görüntü, imaj, insan akışı, ulus-ötesi bir mekan-zaman algısını yarattı.<sup>37</sup> Teknolojide yaşanan hızlı gelişmeler, mekansal ve zamansal farklılıkların-uzaklıkların bir anlamda, daralmasına yani mekan-zaman sıkışmasına sebebiyet verdi.<sup>38</sup> Bilgi, bu dönemde alınıp, satılabilen bir meta haline dönüşmekteydi.<sup>39</sup>

Dünyada 80’ler, MTV’nin ve klip tekniğinin keşfine tanıklık ederken, Türkiye’de, 1980’lerin sonu, tek kanaldan çok kanallı, özel tv’lere ve sonrasında özel radyo kanallarına geçişe tanık olmuştur. 1980’lere dek, devlete ait olan TRT dışında neredeyse sadece yazılı olana indirgenmiş olan Türkiye basını Özal ile birlikte görüntünün önemini, bu anlamda iletişimin önemini keşfetmiştir. Her ne kadar 12 Eylül’ün yasakçı zihniyeti medyayı kontrol altında tutuyorduysa da, neo-liberalizmin bir uzantısı olan özel sektör, muazzam bir büyüme sağlamış ve engellenemez biçimde bu alanı ele geçirmeye başlamıştır. Sonrasında, ardı ardına açılan yeni medya kuruluşları, TRT’den çok farklı bir estetik ve politika gözeterek, farklı seslere, temsiliyetlere, üretim biçimlerine alan açmışlardır. Bir anlamda, radyo&TV, Özal dönemine ve tabii 80’ler sonu 90’lar başına damgasını vuran gelişmeler olmuşlardır.

Cumhuriyetin temel ideoloji taşıyıcısı olan TRT’nin hegemonyasının kırılması, özel sektörün basın aracılığıyla sesini Türkiye’ye ve dünyaya duyurabilmesiyle ilişkide bir durumdur. Bu anlamda, 90 ortalarında yaşanan internet devrimiyle birlikte

<sup>35</sup>David Harvey, Postmodernliğin Durumu, Metis Kitap, İstanbul, 2006, s. 170-180.

<sup>36</sup>J. Baudrillard, Simulakr ve Simulasyon, çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998

<sup>37</sup>Steven Connor, Postmodernist Kültür, çev. D. Şahiner, YKY, İstanbul, 2001, s. 332-333.

<sup>38</sup>David Morley& Kevin Robins, Kimlik Mekanları, Ayrıntı Yayınları, Mayıs 1997

<sup>39</sup>J. F Lyotard., Postmodern Durum, çev. A. Çiğdem, Ara Yay., İstanbul, 1990, s. 11

doruklarına varan bir bilgi akışkanlığı söz konusu olmaya başladı. Nurdan Gürbilek’in 80’lerin Kültürel iklimini anlattığı kitabından;

“1980’ler yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllardı. Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yandan söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir ‘Konuşan Türkiye’. Kısacası, Türkiye’de 1980’lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram ‘sözün bastırılması’ysa, ikincisi mutlaka ‘söz patlaması’ olmalı.”<sup>40</sup>

Sözleri aslında, o güne dek, yok sayılmış, söz imkanı bulamamış olanların yeni mecralar bulabilmesini temkinli bir mesafeyle dile getirir. Zira, farklı sınıflar, farklı görüşler, sanki bu imkanı bekliyorlarmış gibi medyaya akın ederler. “... aşağı kültür denen alandaki ifade patlamasının yanı sıra iştah, istek ve cinsellik patlaması da söz konusu olmuştur.”<sup>41</sup> Öte taraftan islamın, taşranın ve kent çeperlerindeki temsil istekleri de bu döneme damgasını vurur.

80’ler Gramsci’nin “Hegemonya” kavramının ekseninde işlediyse, 90’lar da Küreselleşme/Uluslararasılaşma ekseninde işlemiştir. Sanatta küreselleşme mevzusu da bu çerçevede değerlendirilebilir.

1990’lı yıllar, sanatta, küratörlü sergiler gerçekleştirildiği; dolayısıyla, Türkiye sanat üretiminin uluslararası sanat üretimine küratörler üzerinden eklemlendiği bir dönem olmuştur. Her ne kadar 90’lara küratörsüz, sanatçıların işbirlikleriyle yapılan sergiler damgasını vurduysa da, ulus-dışına çıkma, dolaşıma girme ve dolayısıyla dünya sanat sahnesinde bilinirlik kazanmanın yolu, yine adı Türkiye’de ilk defa bu dönemde zikredilen küratörler aracılığıyla olmuştur. Dönemde en çok üretimde bulunan küratörler ise, Beral Madra, Ali Akay ve 90’ların sonlarında Vasıf Kortun olmuştur.

<sup>40</sup> Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi*. (İstanbul: Metis Yayınları, 2001) 8-9 / 21.

<sup>41</sup> Gürbilek, 2001, s. 11

Estetiğin reddi, duygusallığın reddi ve sembolizmin ve temsilin reddi bu dönemde üst üste biner ve içerilir-her ne kadar üretilen işlerde&sergilerde tüm bunların zaman zaman içerildiğini görsek de- 90’lar boyunca, bu “red” halinin çeşitli biçimlerde gerçekleşmesine tanıklık ederiz. Özellikle “arabesk” kültürle birlikte yeniden keşfedilen “kitsch”, tüm estetik kuralları reddeden yapısı, eklektik, geçici ve düpedüz “kötü” görüntüsüyle, bu dönem sanatçılarının baştaacı olur. Kötü diye atılan ne varsa, üretime dahil olur.

Dönem sanatçıları idealist olmaktan öte hırslıdırlar. Dünyanın değişebileceğine dair umut taşırlar ve hırslarını besleyen de bu düşüncedir. Sanat ile hayat arasındaki travmatik kırılmanın, gediğin içini, bu farkındalıkla yüklü işlerle doldururlar.

Dönemin belki de en belirleyici özelliği, rahatsız, huzursuz, endişeli ve tedirgin olmaktır. Endişeli olmak, içinde iflah olmaz bir eleştirelliği ve farkındalığı barındırır. Bu endişe, sadece anlatıcının bir özelliği göstermez, aynı zamanda, dönemin ruhunu, izleyicinin tedirginliğini, anlatımın izleyiciyle buluşma anı endişesini, sınır aşmanın adrenalin dolu endişesini de taşır. Huzursuzluk, anlatmanın, anlatabilecek olmanın, kendinden önce anlatılmamış biçimde anlatabilecek olup olmamanın bilinmezliğinde yeşeren bir duygudur. Üstelik, toplumsal huzursuzlukla kesişen bir çifte kavrulmuşluğu da içerir.

#### **1. 4. Gelenekten Kopuş**

1990’ların en temel ayrışmalarından biri de, gelenekten kopuştu. Gelenekten kopuş içinde taşıdığı “öncü”- avangard duruşla olduğu kadar, içinde “gelenekle hesaplaşmayacak kadar derin”den bir “red” içermesiyle de diğer dönemlerde ayrışır. Bu anlamda Kemal İskender’in, 1980’lerin grup sergilerine atfedilen “öncü” sıfatını tartışmasını aşan bir belirlemedir bu. “Soysuz olma” halinin teorisi ise yine ve ancak kendi dönemselliğine bakılarak yapılabilir.

Bitki biliminde, “ağaç dibinden biten sürgün, hem ağacın gövdesinden uzaklaşmaya çalışan, hem de ondan bir türlü kopamayan”<sup>42</sup> anlamına gelen “piç”, dönemin “soysuz” sanatını tanımlamakta bir sıfat olarak kullanılabilir. Annesi belli ancak

<sup>42</sup> [www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)

babasız bir üretimdir söz konusu olan. Sanatın kırılğan ama tehlikeli kadınlarının ve kötü-yaramaz oğlanlarının kendilerine kanal bulmaya/varolmaya başladıkları bir dönemdir.

90'lar sanatı gerçek ve mecaz anlamlarda da babasızdır. Zira, 90'lara şekil verenler, risk alıp, söz söyleyenler hep kadınlardır. Hem kadın olarak, hem sanatçı olarak, hem vatandaş olarak, verili kimliklere karşı eleştirelliği kuranlar kadın sanatçılar olmuşlardır.<sup>43</sup>

1990'ların sanat ortamını önemli yapan özelliklerden belki de en önemlisi kadın sanatçıların etkileyici yapıtlarla öne çıkması olmuştur. Her ne kadar, 1980'li yılların başından beri sanat alanında kadın sanatçıların özel bir rol oynadığı görülse de, onlar Türkiye'de kadının "aydın görüntüsü"nü temsil ediyorlardı. Oysa, 90'ların kadınları, oldukça sert, atak, dikkat çekici ve eleştirel işler üretmekte ve kolaylıkla, ne dünyada ne Türkiye'de dışı-sanatçı portresine oturtulamamaktalardı.

Kadın sanatçıların, üretimlerinin birçoğu, ataerkil bir düzen içinde, kadının yaşantıladığı olumsuz deneyimlerini yansıtır. Post-modern söylemler, her ne kadar, toplumun her sınıfı ve kültüründen kadına yayıldıysa da, kurulu düzeni değiştirmek hiç kolay değildir ve kadınlar her zaman daha çok adım atmak zorundadırlar. Büyük anlatıların içinde, toplumun farklı kesimlerinden kadınların durumunu düzeltmek elbette ki salt sanatçıların başarabileceği birşey değildir. Hepsinden önce ataerkil kodların çözülmesi ve düğümlerinin açılması gerekir. Ancak, dönemin kadınları, tekil duruşlarıyla, büyük anlatıları geçersiz kılmak, kitlelerin modernist bakışlarını yıkmak için çaba gösterirler. Uluslararası rekabet baskısıyla, kadın sanatçılar, her daim çok anlamlı ve dikkat çekici işler üretmek durumunda kalmışlar ancak bu bireysel çabaları hiçbir zaman toplu bir harekete dönüşmemiştir. Yine de soru soran, eleştiren çalışmalarıyla kadın sanatçılar, 90'larda hem kendi adlarına hem de toplumdaki birçok katmanda yer alan kadınlar adına bu işlevi yerine getirirler. Kadın sanatçılar, bu dönemde, Türkiye'nin henüz ismi konulmamış güçlüklerini ve yasaklamalarını, cesurca dile getirir, gündeme gelirler.<sup>44</sup> Bir anlamda, 90'larda erkin boşluğunu

<sup>43</sup> Konuyla ilgili Aydan Murtezaoğlu, Hale Tenger, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur vb örnekler incelenebilir.

<sup>44</sup> Hale Tenger'in "Böyle Tanıdıklarım Var" çalışmasının TBMM gündemine taşınması böyle bir cesur duruşu yansıtır.

kadınlar doldurur. Bu anlamda da Türkiye güncel sanatının ataerkil değil, daha anaerkil bir damardan geldiğini söylemek mümkündür.

## **II: 90'LARIN EŞİĞİNDE, SERGİLER ÜZERİNDEN TÜRKİYE'DE KÜLTÜREL PANORAMA : '90'ları Hazırlayan Sergiler**

### **2.1. Yeni Eğilimler Sergileri (1977-1987)**

Yeni Eğilimler Sergileri, 1977-1987 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Bayramları kapsamında ikişer yıl arayla altı kez düzenlendi. Bu yarışma ve sergiler, görsel sanatlar alanında varolan/oluşan enerjiyi ortaya çıkarmış ve döneme önemli katkılarda bulunmuştur.<sup>45</sup> Füsun Onur, Şükrü Aysan, Sanat Tanımı Topluluğu gibi sanatçı ve topluluklar bu sergiler aracılığıyla görünür olmuş, yeni sesler-açılımlar edinilmeye başlanmıştır.

Geleneksel kalıpların dışına çıkabilmek için çaba gösteren, resim-heykel-yerleştirme gibi medyumlar arasında hiyerarşik bir düzenleme yapmadan daha yenilikçi bir açılım getirmeyi hedefleyen bu sergiler, dönemin özgün işlerini göstererek önemli bir misyon yüklenmiştir. Bu anlamda, çok da hareketli olmayan bir döneme, verdiği destekle bir ivme kazandırmış, “yeni” olana ilgi duyulması konusunda ön ayak olmuştur. Bu anlamda Yeni Eğilimler sergileri, hem sanatçılar, hem izler çevre için, gözlerin çağdaş sanata yönelmesi anlamında önemli bir atılım olmuştur.

1977-81 arasında bu sergilerin ilk üçüne katılan Serhat Kiraz, Cengiz Çekil, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Füsun Onur, Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların tümü resim ve heykel geleneği dışında olmamakla birlikte, çalışmalarıyla, bu sergilerin amacına uygun olarak izleyicileri şaşırtmış ve sanatçıların, Türk sanat ortamına, çağdaş sanat eğilimlerini sokma çabalarını gözler önüne sermişlerdir. Ayrıca, aynı dönemde Şükrü Aysan ve Serhat Kiraz'ın yanı sıra STT sergilerine katılan Ahmet Öktem, Alparslan Baloğlu, Ergül Özkutan ve İsmail Saray da bu doğrultuda önemli katkılarda bulunmuş sanatçılardır.

<sup>45</sup> 1. Yeni Eğilimler Sergisi, İstanbul, 1977

Yeni Eğilimler sergileri yani öncü konumunu korumak için hep yoğun bir çaba harcayan Akademi'nin bünyesinde, genç sanatçıların ortaya koyduğu alternatif yaklaşımlar, 1970'lerin sonuna denk gelen bu süreçte hemen yalnızca bu sergilerde gösterilmiştir. 10 yıllık dönem içinde 6 kez düzenlenen Yeni Eğilimler sergilerini tek tek ele almak, 90'lara kadar güncel sanatta yaşanan gelişmeleri-atılımları-ruhu anlamak manasında da önemli bir adımdır.

1. Yeni Eğilimler Sergisi (1977): Yeni Eğilimler sergisi'nin ilki için Akademi'nin davet metninde şöyle yazar:

“İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1977 yılında 22 Ekim-13 Kasım tarihleri arasında "İstanbul Sanat Bayramı 1977" adı altında bir sanat olayı gerçekleştirecektir. Türk sanatına evrensel ilişki boyutları kazandırmak, sanat ortamına canlılık, yoğunluk getirmek, sanatın toplumsal işlevini halkla bütünleşecek bir biçimde ortaya koymak amacı güden sanat bayramı için "2000 yılına doğru sanatlar olgusu" konusunu uluslararası düzeyde tartışacak, tüm sanat dallarını kapsayan gösteriler düzenleyecektir".<sup>46</sup>

Bu amaçla hazırlanan 1. Yeni Eğilimler Sergisi'nde birinciliği 'Pentür 1, 2, 3' adlı işiyle Şükrü Aysan almıştır. Resim dalında sergiye girenler arasında Cengiz Çekil, Canan Beykal gibi isimler vardı. Heykel dalında, sergiye kabul edilenler arasında, yakın dönem çalışmalarıyla isimlerini sık sık Türkiye ve dünyada duyduğumuz Ayşe Erkmen ve Füsün Onur da bulunmaktaydı.

D.G.S.A.'nın Sanat Bayramı ve 'Yeni Eğilimler' sergisinde, daha çok dönemin kavrayışından farklı bir anlayışa ve biçime sahip eserlere ödül verilmesi ve sergilenmeye değer görülmeleri, "yeni" olanın duyulması anlamında çok büyük önem taşımaktadır. Her ne kadar, bu sergilerde ödül alan çalışmalar, dünya güncel sanatı içinde "yenilikçi"-avangard bir özellik taşımasa ve daha çok 1960'ların sonralarındaki kavramsal sanat eğilimlerini çağrışırsa da, klasik/muhafazakar bir sanat geleneğinden

<sup>46</sup> 1. Yeni Eğilimler Sergisi, Davet Metni, İstanbul, 1977

kopmak anlamında çok önemli bir adımdır. Katılımcı sanatçıların risk alan, gelenekten kopmayı çağıran tavırları da bu anlamda serginin ana karakterini oluşturmuş, Türkiye’de biçim ve içerik açısından anlaşılması zor, izleyiciyi boşlukta bırakan işler gösterilmeye başlamıştır. Dönemin kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan bir yukarıdan aşağıya sanat durumunun( Akademi’nin sahiplendiği/üstlendiği genç ve yenilikçi sanat tavrının) “Genç Etkinlikler” sergilerinde dek süreceğini görüyoruz.

Yine de Genç Etkinlik Sergileri’nin Türkiye Güncel Sanatı için bir milat olduğunu söyleyebiliriz.

2. Yeni Eğilimler Sergisi (1979) 1979’da ikincisi düzenlenen yeni eğilimler sergisinde, başarı ödülleri, aralarında Ayşe Erkmen ve Serhat Kiraz’ın da bulunduğu on üç sanatçıya verildi. 'Görsel Yanılsamalı Algılama ve Gerçeklik' adlı işiyle Serhat Kiraz, 'Sürekli Düzenleme' adlı işiyle Ayşe Erkmen ikinci serginin en öne çıkan isimleri olarak değerlendirilebilir.

Serginin ikincisinin düzenlenmesi, bir devamlılık oluşturması ve güven vermesi açısından önemlidir. Bu sergide, ilkinden farklı olarak, eserler, klasik anlamda resim ve heykel olarak ayrıştırılmamış, ilk sergide kategori dışı işlerin bu klasik kalıplara sokularak değerlendirilmesi yanılığısı böylece düzeltilmiş oldu. İkinci sergi, kavramsal işlerin-obje ve yerleştirmelerin daha rahat bir biçimde görünürlük kazanması anlamında da değerlidir.

Bu dönem gerçekleşen tartışmalar iki farklı minvalde gitmektedir. Birinci eğilim; sergileri daha muhafazakar bir sanat anlayışı üzerinden değerlendirmekte ve Akademi’nin verdiği destek konusunda şüphelerini dile getirmekte, ikinci eğilim ise, bu sergileri ve sanatçıları daha çok Avrupa ve Abd’deki çağdaşlarıyla karşılaştırmakta ve çalışmaların yenilikçi bir yan taşımadığından dem vurmaktadır. Yine de çoklarının paylaştığı kanaat sergilerin/işlerin, çokça özgün deneyler olmalarıdır. Kavramsal bir sanat anlayışı üzerinden giderek daha fazla “obje” kullanılmaya başlamış ve bu durum sergi kataloğuna da yansımıştır. Sezer Tansuğ katalogda bu konuyla ilgili şu açıklamayı yapar:

"Yeni sanatsal eğilimleri yansıtabilme yolunda belirgin çabaları göze alabilen sanatçıdan, malzeme olanaklarının yanı sıra modern teknolojiyi de uğraş alanı içine alarak, bir yandan obje, bir yandan figür alanında yoğunlaştıkları dikkati çekmektedir. Ne var ki bir sanat yapıtının en özgün değerlerinden birini içerik yönünden ulaşabildiği etkinlik oluşturur. Yani tümüyle kendine özgü bir içerikle dolu olmadıkça, bir sanat yapıtı yeni bir malzemeye uygulanan teknik bir gösteriş çabasına girmek suretiyle amacına ulaşmış sayılamaz.

...

Yeni Eğilimler adı altında düzenlenen bu sergiler, içi boş bazı biçimsel gösterilerin bir oyun alanı değildir.<sup>47</sup>

Sezer Tansuğ'un da açıklamasında görüleceği gibi, yeni medyumların kullanılıyor oluşu bazı muhafazakar izleyicileri rahatsız etmekte, sanatın niceliği ciddi bir biçimde tartışılmaya başlamaktadır. Bu sergilerle karşımıza, geleneksel sanatın düşünce kalıplarının dayatmaları da çıkmaktadır. Zira, klasik düşünüşle, sanat farklı medyumlar kazansa da bazı hassasiyetleri göz önünde bulundurmak, örneğin önceki dönem çalışmalarla içeriksel bir devamlılık sağlamak durumundadır. Bu anlamda, Tansuğ'un hassasiyeti, 90'lara kadar ve günümüzde de izlerine rastlanan biçim-içerik tartışmasının öncülüdür.

### 3. Yeni Eğilimler Sergisi(1981)

Askeri darbeden sonra da "Yeni Eğilimler" sergilerinin devam ettiği görülmüştür. Ayşe Erkmen bu sergide, sonraki sergilerinde de çoklukla kullandığı mekana yayılan işlerinden birini sergiler. Üzerine herhangi bir şey çizilmemiş/boyanmamış 100 adet taşı, sergi mekanının içine dışına, diğer yapıtların arasına renkli bantlarla sabitler.

Bu sergide öne çıkan bir başka isim; Gülsün Karamustafa'dır. Karamustafa, 'Yarabbi Sen Bilirsin' işinde kültürel yozlaşmayı ele alır.

2.lık ödülü'nü alan Füsun Onur ise, yıldızlarla kaplı bir gökyüzünün altına bir karyola yerleştirir ve izleyiciyi "Resimde Üçüncü Boyut içeri Gel" diyerek içeri çağırır. Bu

<sup>47</sup> Sezer Tansuğ, 2. Yeni Eğilimler Sergisi Katalog Metni, İstanbul, 1979

anlamda, resmin sınırlarının ve mekanının oluşunu yeniden düşündüren bu çalışma resmin kalıpları içinde değerlendirilemez oluşuyla öne çıkmıştır.

4.Yeni Eğilimler Sergisi(1983) Şükrü Aysan tarafından düzenmiş, ilk kez Türk ve yabancı 48 sanatçının eserleri sergilenme olanağı bulmuştur. 1.lık ödülü, Görel Yontan'a ait olan ve mekanda oldukça geniş bir alan kaplayan ve üzerinde kırık ayna parçaları bulunan dağınık yatak enstalasyonuna verilmiştir.

Yeni Eğilimler sergileri belli bir bilinirlik ve devamlılık sağladığından olsa gerek, 4.'süyle birlikte dergilerde daha derli toplu eleştiriler de yayınlanmaya başlar. Bu eleştirilerin belki de en önemlisi Jale Erzen'in Boyut dergisine yazdığı ve 4 Yeni Eğilimler sergisini de kapsayan eleştirisidir:

“.....bugüne kadar gördüğümüz 'Yeni Eğilimler' sergileri bizim sanat ortamımızda alışılmamış birkaç örnek dışında, Anadolu'yu da, geleneksel resim türlerini de, toplumsal, yerel ve politik konuları da işleyen bir çeşitlilik içeriyordu. Ancak 4. sergide resim türlerinin ve çeşitliliğin yerini uç boyutlu ve estetikten çok kavramlarla ilgili yapıtlar almıştı. Bir yerde sağlıklı olarak değerlendirilebilecek bu sunu çeşitliliği bir yerde de bu sergilerin zayıf görüntüsüne ve vurgu eksikliğine neden olmuştur. Bu çeşitlilik ve tavır zayıflığı Türkiye'de ortak bir kültürel ve kavramsal anlayıştan gelişen 'yeni eğilimlerin' gerçekten var olmadığını ve Türk sanatında düşünce, amaç ve değer dayanışması sağlayan bir ortamın henüz gelişmediğini mi gösteriyor? 60 yıllık cumhuriyet tarihimizde heykelde ve resimde, kurumlar içinden de olsa, yeniliklerin bütünleşmiş bir sanatçılar gücü olarak değil, bireysel örnekler olarak çıktığı gibi, bugün de ileri çıkışlar bireysel, tikel adımlar olmaya mahkum mu?”<sup>48</sup>

Bu kısa alıntıdan da anlaşılacağı gibi, kavramsal sanat eğilimi, sanatçılar arasında yer etmeye başladıkça, farklı kanallardan kaygılar-eleştiriler de gelmeye başlıyor. Bu sergilerin yerel ortam ve dönem için oldukça yenilikçi tarzda işler gösterdikleri ve bu türden bir üretimi destekledikleri açıkça görülmekte. Erzen'in eleştirisindeki tekillik-bireysellik dönemin çoklu eylemi arzulayan politik yapılanmasından oldukça farklı, daha içe dönük, zor anlaşılan ve bu anlamda hümanizmi ve/ya halkçı-toplumculuğu

<sup>48</sup> Jale Erzen, “Yeni Eğilimler Sergileri”, Boyut Dergisi, İstanbul, 1983

içinde barındırmayan bir yapılanma. Bu daha çok “sanat için sanat” olarak tanımlanabilecek kendiyile-kendi sanatıyla derdi olan bir üretim. Bu anlamda, klasik resim-heykel anlayışını reddeden, biçim kaygısını arkaya iten bu türden bir kavramsal sanatın toplumsal kodlara uymayan bir üretim olduğunu söyleyebiliriz.

5. Yeni Eğilimler Sergisi 1985’te Kemal İskender tarafından düzenlendi. İskender, katalog giriş yazısında; “Yeniden önce başlığı altında sadece batıdaki örneklere öykünmeyi anlayan ve aktarmacılıkta ilk’leşen sanatçıların plastik kaygılardan yoksun sanat ürünleri, Yeni Eğilimler’in “Yeni”si için büyük bir tehlike oluşturmaktadır’ diyerek ve doğu-batı ayrımını yaparak, buraki üretimin batıdan farklılaşması gerektiği söyler. İskender, “Yeni” yi açıklarken, Türkiye’nin kavramsal sanatı üzerine inşa edebileceği bir sanat geleneği olmadığını, bu anlamda, “yeni” olanın batıdan daha farklı bir biçimde kurulması gerektiği üzerinde durur.<sup>49</sup>

Bu sergide Ayşe Erkmen, 2 “Uyumlu Çizgiler” ve “Tasarlanmamış Düzenlemeler” adlı iki işini gösterir. 'Uyumlu Çizgiler' Ayşe Erkmen'in ileriki işlerinde sıklıkla rastladığımız bir fikir etrafında inşa edilmiştir. Erkmen, size-spesifik bir üretimle, yani işini sergi mekanına ve/ya mekanın bir özelliğine göre inşa etmektedir. Bu işinde, salonun, mimari elemanlarına; merdivenlere, köşelere, sütunlara paralel, incecik renkli çelik borular, mekan içinde seçilen mimari elemanların önünde yer alırlar. Erkmen'in sergide yer alan diğer işi, 'Tasarlanmamış Düzenlemeler' kentin farklı alanlarından, herhangi bir müdahale yapılmadan alınmış sekiz görüntüyü içermektedir. Erkmen, kendi üretim çizgisine dair önemli ipuçları veren ilk işlerini bu sergilerde gösterme olanağı bulmuştur.

6. yani son Yeni Eğilimler Sergisi (1987) tüm Yeni Eğilimler sergilerinde ödül alan yapıtların fotoğraflarını da içeren kapsamlı bir katalogla birlikte sunulmuştur. Gülsün Karamustafa’nın birincilik ödülü aldığı bu sergi, başladığı günden ‘87’deki son sergisine kadar, günün sanatı için oldukça radikal-öncü işler göstermeyi başarabilmiş, resim ve heykel dışında bir sanat anlayışını temsil edebilmiş, en önemlisi de, belki de, “yeni”nin ne olduğuna dair önemli sorular sordurmuş olmasıdır. Hiçbir kurumun

<sup>49</sup> Kemal İskender, 5. Yeni Eğilimler Katalog Metni, İstanbul, 1985, s.13

sahip çıkmadığı bu işleri göstererek Yeni Eğilimler Sergileri hedefledikleri amaca ulaşabilmişlerdir.

Yine Kemal İskerder'in düzenlediği bu serginin katalog metninden küçük bir alıntının, bu sergiler ve amaçları ile ulaştıkları nokta konusunda önemli bir değerlendirme olduğunu düşünüyorum.

“Yeni Eğilimler Sergisi böylesi bir karmaşa ve gereksinmeler ortamında yenilik ve özgünlük peşindeki deneyci ve araştırmacı yaklaşımlara, yaratıcı bir kişilik arayışı içindeki gelen sanatçılara kendilerini gösterme fırsatı sağlamak amacıyla oluşturuldu. Bu yüzden adına Yeni Eğilimler dendi. (Oysa Yeni Eğilimler sergileri öncesi “elitist” tavırlı sanatçılar ödünsüzlüğünü şiddetle vurguladıkları bir anlayışla pop-sanat, kavramsal sanat, foto-gerçekçilik vb. gibi Batı'da güncellenen anlamları olduğu gibi Türkiye'ye taşıyan 'ilk'ler arasında yer alabilmek için, yalnızlık duygusuyla da yoğrulan "narsistik” bir boyut içinde birbirleriyle yarışıyorlardı.”<sup>50</sup>

## 2.2. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri (1980- )

İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin 1980'lerden beri yoğun bir çabayla sürdürdüğü Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit Sergileri, sanat ortamında güncel boyutta farklı eğilimleri ortaya koyan sanatçıları belirlemek amacıyla düzenlendi. <sup>51</sup>

Her yıl yüzlerce sanatçının yazar ve sanatçılardan oluşan seçkin bir jüri tarafından değerlendirildiği bu etkinliklerin ilk 10 yılında, Ayşe Erkmen, Ergin İnan, Hüsamettin Koçan, Güngör Taner, Mevlüt Akyıldız, Tayfun Erdoğan, Burhan Uygur, Şükrü Aysan, Mustafa Ata, Tomur Atagök, İbrahim Örs, Kadri Özayten, Gülsün Karamustafa, Şeyma Reisoğlu gibi profesyonel sanatçıların ödül aldığı görülmektedir. Dönemin genç ve orta kuşağı olarak görülebilecek sanatçılar aracılığıyla Türkiye sanat ortamının geniş- güncel bir panoraması çıkıyordu ortaya. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin etkisinin iyice zayıflamaya başladığı, sanatçıların -ve özellikle alternatif ifade biçimlerine başvuranların- temsil olanaklarının son derece kısıtlı

<sup>50</sup> agm, 1985

<sup>51</sup> Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Katalog Metni, İstanbul, 1980

olduğu bir dönemde Günümüz Sanatçıları sergileri, sanat ortamında ne olup bittiğini gösteren bir aynaydı.

Bu sergiler geleceğe dair ipuçları verirken, henüz galerilerin, sponsorlukların, müzelerin oluşmadığı bir dönemde önemli bir açığı kapatıyordu. Bu açık kuşkusuz, hem genç hem de orta kuşak diyebileceğimiz sanatçıların kendilerini tanıtmaya-ışlerini gösterebilme olanağı bulmalarıydı. Yeni Eğilimler Sergileri ile zaman açısından paralellik gösteren Günümüz Sanatçıları Sergileri de yeni tartışmaların başladığı sanat ortamı için uygun olanakları yaratmış, pek çok genç ve öncü sanatçının kendisini ifade etmesine zemin hazırlamıştır.

Resim Heykel Müzesi Derneği kataloğunda, Günümüz Sanatçıları sergilerini rakipsiz kılan devamlılıklarının sebebini, “seçici kurulların kalitesine” ve “serginin kavramsal dayanağının sağlamlığına” bağlar.<sup>52</sup> Gerçekten de yapılan sergileri bakıldığında, seçici kurulların özellikle çağdaş sanat konusunda yetkin isimler olmasına özen gösterildiği, sergi mantığının ise sürekli ve sürekli olarak, zamanın ihtiyaçlarına ve yönelimlerine bağlı olarak gözden geçirilmesi gerektiğini önemseyen bir bakış/tavır görüyoruz.

1980’de başlayan bu sergi dizisi, ilk yıllarda, sanatın kitlelerle buluşması bir zorunluluk olarak beklediği için olsa gerek, profesyonel denilebilecek sanatçıların katılımıyla gerçekleşmiştir. İlk 10 yıldan sonra ise, sergiler devam etmesine karşın, daha çok gençlerin-öğrencilerin katıldığı bir mecraya dönüşmüştür. Tabii bu durumda, ekonomik sermayenin sanatsal alana akışı, uluslararasılaşmanın kolaylaşmasıyla beraber şekillenmeye başlayan yeni bir sanat ortamı/durumunun da etkisi olduğu görülebilir. Nasıl ki Doğu Avrupa’daki sanat ortamı, SSCB’nin Açık Toplum Enstitüsüyle yakın ilişkileri sebebiyle canlanmıştı, Türkiye’de de sanat Bienal gibi uluslararası bir sergiyi finanse edebilecek neo-liberal sermayenin güçlenmesiyle var olmaya başlamıştır. Bu anlamda ekonomik dönüşümlerin de sergilerin anlam kazanmasında-yitirmesinde önemli bir etken olduğunu düşünüyorum.

---

<sup>52</sup> 10. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1989

1980'e dek ilk üçü, Uluslararası İstanbul Festivali çerçevesinde düzenlenen sergiler, 1981'le birlikte Günümüz Sanatçıları İstanbul sergisi adını aldı. Sergiler, yeni medyumlar yeni ifade yolları arayan genç sanatçıların ilgisini uyandırma amacıyla çıktığı yolda, gelenekselleşerek başarı kazandı.

Genç sanatçıların olduğu kadar, toplumun da yeni sanata ilgi-alakasını uyandırmayı hedefleyen sergilerin, özellikle Yeni Eğilimler Sergileri'nin sona ermesinden sonra oldukça önemli bir işlev üstlendiği söylenebilir.

Resim Heykel Müzeleri Derneği'nin ön ayak olduğu sergilerin amacı; 3. Sergi kataloğunda; dernek başkanı İsmail Tunalı, “ bir sanat mevsiminin sonunda resim, heykel, seramik, özgün baskı ve duvar halısı sanat dallarında ortaya konan sanat yapıtlarının bir araya gelmesini amaçlayan “günümüz sanatçıları İstanbul Açık hava sergisi” bu amacının yanı sıra, sanatı halkla doğrudan ilgi içine getirmesi isteğiyle bir bakıma sanatın yaygınlaşmasına da katkıda bulunmaktadır.”<sup>53</sup> Sözleriyle sergilerin amacını belirlemektedir. Bu anlamda serginin amacı yıllar boyunca değişmese de, içeriğinde önemli değişiklikler görülmüştür.

Beral Madra'nın Günümüz sanatçıları İstanbul sergileri konusundaki şu sözleri, sergilerin “öncü” özelliği konusunda önemli ipuçları vermektedir.

“ Alışlagelmişin ötesine geçmek, onaylanmış, kabul edilmiş yapıtların ve kolay beğeninin ötesinde var olan yaratıcılığı ortaya koymak, algılama ve gözlem güçlerinin ve bunları aktarma yöntemlerinin değiştiğini göstermek ve yapıtların hiçbir zorlama olmadan kendiliğinden oluşmuş evrensellikte yaratıldığını kanıtlamak, bu serginin amacıdır.”<sup>54</sup>

6. Günümüz Sanatçıları Sergisi broşüründe, Prof. Dr. Belkıs Mutlu, “Yalnız İstanbul değil, diğer şehirlerden de sanatçıların katılması bu serginin önemini arttırmakta ve 1985 Türkiye'si plastik sanatlarının güçlü bir panoraması yanında yeni

<sup>53</sup> İsmail Tunalı, 3. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Katalog metni, 1982

<sup>54</sup> Beral Madra, “Çağdaş Sanatın Kimliği” Hürriyet Gösteri Dergisi, İstanbul, Temmuz 1987

isimler ve yeni ümitler sunmaya fırsat vermektedir.”<sup>55</sup> sözleriyle sergilerin tüm bir Türkiye coğrafyasındaki önemini dile getirmiştir. Yine aynı metinde okuduğumuz şehrin kültür yaşantısında sergilerin önemi ve İstanbul’un “müstesna tarihi mekanları açısından çok özel” oluşu, birkaç yıl sonra başlayacak olan(1987) İstanbul Bienali’nin tarihi mekanlarla kurduğu ilişkiye bir zemin hazırladığı görülmektedir.

Günümüz sanatçıları İstanbul sergilerinin en önemli özelliklerinden olan “yarışma” kısmı, döneminde çok tartışmalara yol açmış olmasına karşın, tek bir seçiciden ziyade çoklu bir jürinin değerlendirmesini içerdiği için tercih edilir olmuştur. <sup>56</sup>Bu yarışmalı sergilerde, günümüzde önemlerini koruyan Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, Genco Gülan, Esra Ersen gibi sanatçıların ödül aldıkları görülmektedir.

9. sergi kataloğunda nüvelerini veren, 10. sergiyle birlikte iyice kendini hissettiren yenilikler gerçekleştirilmeye başlamıştır.

9. sergi kataloğundaki, “yapıtlar sanatçılarıyla birlikte bir bütün olarak ele alınmış, güncel sanatsal yönelimler bağlamında düşünülmüş, tartışılmış, özgünlük, ülkenin sanatsal ortamına katkı, sanatsal nitelik kriterleriyle hareket edilmiştir.” <sup>57</sup>

1990 yılından itibaren, bir galerici ile bir önceki yıl ödül almış olan sanatçılardan biri seçici kurula girmiştir. 1990 yılında, kataloğun renkli basılmasını da sağlayan Derimod firması temsilcisi, jüriye katılmıştır. Ayrıca 1990 yılında, önceki yıllarda gerçekleştirilmiş olan sergilerde ödül alan sanatçıların işleri yeniden gösterilmiş, böylece sergi belleği yenilenmiştir. Aynı zamanda, bu karar, her yıl gerçekleştirilen sergiyi önceki yıllarla karşılaştırma imkanı da tanımıştır.

Özdemir Altan’ın 1990 yılında çıkarılan katalog metninde yer alan sözleri, her ne kadar yenilikçi eğilimlere ve düzenlenen bu bağımsız sergilere karşı duyulan şüpheyi dile getirse de, 1990 yılının Günümüz sanatçıları sergileri için de bir kırılma olduğu söylenebilir.

<sup>55</sup> Prof. Dr. Belkıs Mutlu, 6. Günümüz Sanatçıları Sergisi Katalog Metni, 1985, s.3

<sup>56</sup> Tomur Atagök, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, Artist dergisi, 1993, sayı 21, s.8-9, İstanbul

<sup>57</sup> 9. Günümüz Sanatçıları İstanbul Kataloğu, Seçici Kurul Raporu, 1988

Altan metninde şöyle söyler:

“...tarihsel ve ekonomik konumu dolayısıyla tek ve sonsuza kadar idealist görünümlü olarak Akademi ve ona bağlı kurumlar kalabilmektedir. Belki 2. Derecede, yöneticileri gerekli duyarlılık ve sezgiye sahip olan özel kurum galerileri ve diğer galeriler..”<sup>58</sup>

1991 yılı Günümüz Sanatçıları İstanbul sergisi Seçici Kurulu; yayınlanan katalogta, “ Bugünkü durumunda Günümüz Sanatçıları sergisi, sanattaki genel eğilimleri yansıtmasının yanında, henüz yeşermeye başlayan ilgi ve eğilimleri de yansıtan bir kimliğe bürünmüştür. Böylece günümüzde sanatın hangi boyutlarda gezindiği hakkında bütüncül bir fikir vermesi açısından da yararlı olmaktadır.”<sup>59</sup>demektedir. Böylelikle sergilerin anlamlı bir işlev yükledikleri ve hem genç sanatçıların hem de yeni yeni oluşmaya başlayan çağdaş sanat izleyicisinin takip edebilecekleri bir platform yarattıkları görülmektedir.

1992 yılında Hasan Bülent Kahraman’ın önderliğindeki jüri “önceliği plastik değerlere vererek çalışılmış, plastik değerler paralelinde form, renk, malzeme uyumu ve değişik eğilimler gözetilerek değerlendirme” yaptığını ifade etmiştir.<sup>60</sup>

Bu bağlamda, günümüz sanatı kavramının taşıdığı içerik konusunda tartışmalara gidilmiş, yeni eğilimlerin niteliği tartışılmaya başlamıştır. Sergi, eklektik yapıların ve postmodern sanatın tartışıldığı bir kültürel alanın üzerine inşa edilmiş gibidir. Ancak hala tartışılan “Batılılaşma” olgusunun aşılammış bir motif olarak sergilerin hücrelerine işlediği görülmektedir.

Günümüze dek varlığını dönüştürerek sürdüren “ Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri”nin 20. Yıl kataloğunun o güne dek alevlenen tartışmaları ve göz ardına itilmiş konuları masaya yatırması bakımından faydalı bir kaynak olduğu görülmektedir.

Derneğin bildirisinin yanısıra, Necmi Sönmez, Ayşe Erkmen, Vasıf Kortun, Cengiz Kabaoğlu ve Hasan Bülent Kahraman gibi isimlerin yazılarının yer aldığı 20. Yıl

<sup>58</sup> Özdemir Altan, 11. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Metni, İstanbul, 1990

<sup>59</sup> 12. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, İstanbul, 1991

<sup>60</sup> Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Kataloğu, 1992, s.7

katalogunda öne çıkan tartışmalar, o güne kadar ki sergilerin işleyişi konusunda da önemli açılımlar sağlamaktadır.

Bu tartışma ve eleştirileri özetlersek:

- 1) Sergilere ilk yıllarda profesyonel sanatçılar katılmış, sonraki yıllarda yoğun katılım öğrenciler tarafından sağlanmıştır. Bu anlamda soru sormaktan çok cevap vermeye çalışan ancak “kavram üretmeye çalışmayan” yapıtlarla karşılaşmıştır.
- 2) Akademik eğitimin-sanat okullarının yetersizliği ve sanatçıların bir dil oluşturamamış olmaları, öğretmen-adam pozisyonunda işler yapmaları,
- 3) Yurtdışı sergi ve residency programlarının desteklenmemiş olması, Sanatçıların yurtdışı deneyimleri bulunmaması
- 4)Sergi açma imkanlarının kısıtlılığı,
- 5) yarışma formatının geçmişte kalması gereken, eskimiş bir düşünceye ait oluşu, jüri sergilerin sakıncaları,
- 6) Ekonomi ve sanat kesişiminde neo-liberal dönüşümlerin, kendine özgü yansımaları olması gerekeceği fikri, yani sergilerin kendini zamana uyarlamadığı düşüncesi.
- 7) Eserlerin “öyle olması gerektiği için” yapıyor gibi görünmeleri. Bu anlamda Batı’nın dilleri içinden çalınmış gibi görünen sözcükleri çalmaları/ödünc almaları ancak kendilerine ait dili kurmakla ilgilenmemeleri...<sup>61</sup>

Bu temel tartışmalar etrafında şekillenen Günümüz Sanatçıları İstanbul sergileri günümüze kadar sürekliliğini sağlamış olmasına karşın, kendisini yenilememesi, günün koşullarına uygun bir hale getirmemesi sebebiyle giderek kan kaybetmiş ve bugün için anlamını yitirmiş bir etkinlik olmaya yüz tutmuştur.

### **2.3. Sarkis’in Çaylak Sokak Enstalasyonu (1986)**

Türkiye’deki ilk sergisini Maçka Sanat Galerisi’nde açan Sarkis, uzun yıllar Fransa’da yaşadıkten sonra İstanbul’da yaşadığı zamanlara referans veren “Çaylak Sokak” adlı enstalasyonunu hazırlar. Tıpkı bir tiyatro sahnesi gibi kurduğu enstalasyonu, otobiyografik olmanın yanısıra, uzakta geçirdiği zamanların boşluğunu ve o tekrar

<sup>61</sup> “ 20. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri”, İstanbul, 1999

karşılaşma anını da içerir. Bu anlamda, o güne kadar gelen çağdaş sanat yapma biçimlerinden ayrışır.

Sarkis kendi işini şöyle anlatır.

“Son sergimi Türkiye’de Ankara’da 1963’de açmıştım. Yirmi yıl geçmişti aradan. Dünyanın birçok yerinde kişisel karma 200-300 sergi oluşturmuştum. Dönüş nasıl olacaktı? Bu arada bir soruyu dünyanın hiçbir yerinde sormuş değildim. Doğup büyüdüğüm yerde bunca aradan sonra nasıl bir sergi kuracaktım? İlk sergiyi 1960-61 yıllarından kalma guaj ve desenlerimle yapmaya karar verdik. Tıpkı bir sahnenin perdesi gibi. Sonradan perde açılacak ve başka, şimdiki anlatan sergi görünecek. Bu ikinci sergi Çaylak Sokak oldu. Hazırlarken çok heyecanlandığım sergilerimdir. Özgeçmişimi anlatan, bu kadar yıl sonra dönüşümün heyecanını dile getiren bir sergidir. Özgeçmişimi bir heykel kaidesi gibi kullanmaya karar verdim., Şöyle ki; 8-9 yaşlarında, amcamın, kunduracı Simon’un yanında, yaz tatillerinde çıraklık yaptığım kundura tezgahını bulduk. 80 küsur yaşındaki Simon amca bu tezgahı galeride gelip kurdu. Tezgahın üzerine ses kayıtlarından oluşan, ‘Lulu’ya benzeyen bir heykel kondurdum. Bandım üzerindeki kayıtlı ses Andrey Tarkovski’nin Nostalgia adlı filminin sesiydi. Çocukluğumdan kalma küçük bir banyo küveti de buldum. İçinde Simon amca domates yetiştiriyordu. İşlevi değişmişti. Onu da getirdim galeriye içine su koydum, bir de Sarıyer’den bulduğum bir balıkçı takasının küçük maketini yüzdürdüm. İçine bantlar koydum. Teyzemin 1940’lardan kalma lambalı bir radyosunu da getirdik galeriye, onun da üzerine banttı bir heykel koydum. Babamın ayakkabıları da geldi. Onların üzerine altın varakla (Kriegsschatz=Savaş ganimetleri) yazdım. Birkaç obje daha vardı sergide: Bir biblo, 1963 yılından kalma bir yağlı boya tuval ve galeride çizdiğim, bütün bu objelerin, heykellerin suluboyaları. Titreşen görüntüler gibi.”<sup>62</sup>

1990’ları başlatan, gelenekten kopuşun temeli olarak nitelendirilebilecek milat noktası Sarkis’in Çaylak Sokak enstalasyonu olarak görülebilir.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Beral Madra, 1991. Sarkis: Yaşamdaki Sertliğe Cevap Veremezsek Yaptığımız İşin Geçerliliği Yoktur, *Dekorasyon*, 31, s:115

<sup>63</sup> İlgili metinler için bkz. Nirven, N., 1987. Sarkis Sessizliği Sese Dönüştürüyor, *Güneş*, 29 Eylül, 9 ve

#### 2.4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri (1984-1988)

1984 yılında, Füsun Onur, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Ahmet Öner Gezgin, Hüsamettin Koçan, Zekai Ormancı, İbrahim Örs, Yusuf Taktak ve Sanat Tanımı Topluluğu üyelerinden Serhat'ın da aralarında bulunduğu bir grup sanatçı, İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Galerisi'nde bir sergi düzenlediler.<sup>64</sup>

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri, 1984 yılında dahi, içinde geçen 'öncü' kelimesinden dolayı eleştiriler aldı. Tıpkı Yeni Eğilimler Sergilerindeki 'Yeni' sözcüğünün tartışılması gibi, bu kez de “öncü” kavramı üzerinde duruldu. Öncü kavramı üzerine yapılan tartışmalar, dönem için oldukça kafa açıcı niteliktedir. Ölü toprağı serpilmiş sanat gündeminde bir canlılık getirmiştir.

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergilerinin ikincisi 1985 yılında Yıldız Üniversitesi'nde açılmıştır. Bu sergiye, Fuat Acaroğlu, Koray İş, Hale Arpacıoğlu, Mustafa Ata, Bedri Baykam, Canan Beykal, Ünal Cimit, Ayşe Erkmen, Cem Gencer, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Paul Mc Millen, Füsun Onur, Zekai Ormancı, Kemal Önsoy, Sarkis, Yasemin Şenel, Yusuf Taktak ve Gürel Yontan, resim, heykel, seramik ve yerleştirme işleriyle katılmışlardır.<sup>65</sup> Tomur Atagök, ilk sergiyle tartışılmaya başlanan, 'öncü' ismi üzerine katalogun giriş metninde şöyle söyler:

“Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' sergisi, sanatçı ile toplum arasındaki dil farkını gidermek, toplumla çağdaş sanatçıyı bütünleştirmek olanağını sağlamak amacıyla düşünüldü ve gerçekleştirildi. Bir yaratıcı, gözlemci, düşünür, yorumcu hatta yönlendirici olan sanatçının özgün yaratıcılığını topluma sunarak, toplumun alışlagelmiş düşün ve beğeni sistemlerinin yenileşmesine katkıda bulunmak, sanat aracılığıyla toplumsal bir görev olarak önem kazanmaktadır...Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, çağdaş gerçekleri yansıtan tavrıyla, İstanbul Festivalinin Uluslararası etkinlikleri ile bütünlük sağlayabilecek bir nitelik göstermektedir. Sergiye

---

Sönmez, Necmi, 1989. Sarkis, Ayasofya Hazinesi ve Andre Chenier, *Milliyet*,

<sup>64</sup> Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, İstanbul, 1984

<sup>65</sup> Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi Katalog Metni, İstanbul, 1985

özel çağrı ile katılan sanatçılar, çağdaş gereç ve uygulamaları, boyadan, heykele, mekana uzanan düzenlemeleri gerçekleştirirken, çağdaş düşünce ve mantıkların biçimlediği" anlatımlarda birleşmektedirler.”<sup>66</sup>

Dönem içinde yapılan tartışmaların, sergide yer alan eserler ya da serginin kendisine değil daha çok serginin ismine dair olduğu görülmektedir. Örneğin Beral Madra, serginin “öncü” niteliğine dair şöyle söyler:

“Öncü sözcüğü, Fransızca avantgarde sözcüğünden yerleşiyor dilimize, bu da bilindiği gibi, görülmemiş bir şeyi yaratma ya da özgün bir sanat olayının oluşumunda başı çekme anlamına geliyor ve 2. Dünya Savaşı sonrasında 1960'a değin gelişen sanat akımlarına ve sanatçılara özgü bir terim oluyor. 1979'dan bu yana uluslararası ortamda gelişen bu akımların ortaya koyduğu ve bir yerde tamamlayamadığı sanatsal sorunlar ve çözümler, günümüz teknoloji, ekonomik ve sosyal koşullarında yeniden yorumlar getirme anlamına gelen akıma da Trans avangarde ya da Post avangarde (öncü sonrası) deniliyor. Sanırım bu sergiyi düzenleyenlerin gözünden kaçmış bir terim bu... Bu sergiye, 'Güncel Türk Sanatından Bir Kesit' adı verilseydi, kitleye yönelik bu olay kitle tarafından daha doğru değerlendirilebilirdi”.<sup>67</sup>

Ancak Beral Madra, birkaç yıl sonra yazdığı bir başka metninde;

“ Alışılmalılığın ötesine geçmek, onaylanmış, kabul edilmiş yapıtların ve kolay beğenilerin ötesinde var olan yaratıcılığı ortaya koymak, algılama ve gözlem güçlerinin ve bunları aktarma yöntemlerinin değiştiğini göstermek ve yapıtların hiçbir zorlama olmadan, kendiliğinden oluşmuş evrensellikte, yaratıldığını kanıtlamak bu serginin amaçları. Bu anlamda, şimdiye değin eleştirmenlerce olumsuz karşılanan “öncü” sözcüğünün de bu amaçlar doğrultusunda kullanıldığını belirtiyor sanatçılar.”<sup>68</sup> demektedir. Bu anlamda, kendisinin de içinde olduğu öncü-fobik görüşler karşısında yumuşadığı görülmektedir.

Yine Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri için bir yazı kaleme alan Can Külahlıoğlu, hem serginin ismine hem de içindeki yapıtlara saldırmaktadır:

<sup>66</sup> 2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, İstanbul, 1984

<sup>67</sup> Beral Madra, 13. İstanbul Festivalinde Türk Görsel Sanatı Sergilerine Genel Bakış, Sanat Çevresi, 1985, s.81

<sup>68</sup> Beral Madra, Günümüz Sanatçıları ve Öncü Türk Sanatı Sergileri, Gösteri Dergisi, Temmuz 1987

"Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" adı sergi değil bir festivale, sıradan bir organizasyona bile yakışmayacak nitelikler taşıyordu. Öncelikle sergilenen yapıtların, hangi kıstaslara göre seçildiği, karanlıkta kalan nokta oldu. Eğer bu sanatçılar "Türk Resim Sanatının Öncüleri" olma gibi bir nitelik taşıyorsa, açık söylemek gerek, oldukça mütevazı davranıyorlar. 'Öncü olma' niteliklerini yapıtlarına yansıtıyorlar. Öncü sözcüğünün büyük sorumluluğu ve yükü içeren yüklemine ne yazık ki sergilenen hiçbir yapıt taşıyor. Canan Beykal'ın 'Osman Hamdi Beşlemesi' dışında, teorik açıdan deneysel olarak nitelenebilecek bir yapıta rastlanmıyor"<sup>69</sup>

Her ne kadar sergiye birçok farklı noktadan kötü eleştiriler geldiyse de, Ayşe Erkmen'in "Evvelzamanşuan" çalışması, Gülsün Karamustafa "Çifte Evliyalar ve de Yavru Ceylan" isimli duvar kolajı çalışması, Canan Beykal'ın, "8 Parçalık Bir Bütün" isimli çalışmaları dikkate değerdir. Erkmen, çalışmasında granit bir taşın iki yüzeyine aynı granit taşın fotoğraflarını yapıştırmakta, böylelikle gerçek ile görüntü arasındaki ayrışmayı sorun etmekteydi. Karamustafa, uzun yıllar, evlerin duvarlarını süsleyen, İsa ve Hristiyanlığa ait duvar halılarını, kitsch meselesine vurgu yapar biçimde montajlamakta ve sergilemekteydi. Beykal ise, Osman Hamdi'nin müzede yer alan resimlerinin kimlik bilgilerinin yer aldığı arka kısımlarından bir seri oluşturmakta ve böylelikle, kimlik meselesini sorunsallaştırmaktaydı.

3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi 1986 yılında, İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Galerisi'nde Hale Arpacıoğlu, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, Adem Genç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Füsün Onur, Zekai Ormancı, Yusuf Taktak ve Nil Yalter'in katılımıyla açıldı.

"Öncü" sıfatı hala sanat dünyasının gündemini meşgul ederken, Canan Beykal sergide yer alan çalışmasında bu soruna bir yanıt vermeyi tercih etti. 'Avant garde' isimli çalışmasında, Beykal, 'öncü' kelimesinin dört dildeki yazılışlarını ve karşılıklarını fotoğraf yoluyla yansıttı. Erkmen ise, yine mekana özgü bir çalışmayla sergiye iştirak etmişti. Erkmen çalışmasında, mekanın yerlerine boş kağıtlar sermiş, kenarlarına ise

<sup>69</sup> Can Külahhoğlu, İstanbul Festivallerinde Sergi Festivali, Gösteri Dergisi, Ağustos, sayı:57, 1985

parlak renkli toz boyalar serpmiş. Sergiyi gezenler, boyaları ayaklarıyla kağıtlara taşımakta, böylece interaktif bir çalışma gerçekleşmekteydi.

4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi, Atatürk Kültür Merkezi'nde, 1987 yılında, Erdağ Aksel, Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Adem Genç, Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Kemal Önsoy, İsmail Saray, Yusuf Taktak ve Adem Yılmaz'ın katılımıyla açıldı.<sup>70</sup>

İlk kez 4. Sergiyle birlikte eleştiriler “öncü” kelimesinden sergi içeriğine doğru bir geçişe tanık olmuştur. Sergiye, Bedri Bayram, “Demokrasi Kutusu”, çalışmasıyla, Erdağ Aksel de 'bürokrasi” temasını içeren daktilo ve kravat görünümünde heykelleriyle katılmıştır. Canan Beykal, ready-made, 1924 tarihli İngiliz menşeli bir fotokopi makinesi, Gülsün Karamustafa ise vazo içine koyduğu plastik çiçeklerini üzerine bir tül örtü sererek bir kaidenin üzerinde heykel gibi sergiler. Füsün Onur, “imin imi” çalışmasını, Ayşe Erkmen' ise sokakta bulduğu, tuğla ve bozuk florasan lambalarını mekana taşır.

5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi 1988 yılında neredeyse aynı isimlerden oluşan bir ekiple, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde açıldı.

Cengiz Çekil, sergiye ölüm-yaşam karşıtlığını yansıttığı bir çalışması, İsmail Saray 'Yakası Bırakılmayan Topraklar' adlı politik çalışması, Serhat Kiraz ise, işkence aletleri arasına sıkıştırılmış, gazete yığınlarından oluşturduğu çalışmasıyla katılır. Ayşe Erkmen, “Karşılaştırmalar” çalışmasında sergi mekanının merdivenlerini aşağıdan yukarıya ve yukarıdan aşağıya numaralandırır. Merdivenler hem 3 hem de 15 numaralıdır. Görecelik ve belirsizlik, bu bakışta görünür kılınır. Serginin bir önemli sanatçısı da Canan Beykal'dır. Türkiye'deki çocuk ölümlerine dikkat çeken çalışmasında Beykal, hastahanelerde yaptığı arşiv araştırmalarında, bir yaştan altında ölümü gerçekleştirmiş çocukların giysilerini, poşetler içindeki steril suyun içinde sergiler. Bu çalışma, Türkiye'nin güncel politikasıyla oldukça yakından ilişkili olmasıyla, diğer çalışmalar arasında sıyrılır.

<sup>70</sup> 4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1987

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergilerinin 5. Ve sonuncusundan sonra, kemik kadroyu oluşturan, Serhat Kiraz, Füsun Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, İsmail Saray, Cengiz Çekil, Osman Dinç farklı isimler altında, (A, B., C. .. gibi) sergiler düzenlediler. Amaçları belirlenmiş ve kendi seçtikleri isimlerle yanyana sergiler düzenledirler. 90'ları hazırlayan bu sergilerde, yaratıcı&politik çalışmaların ilk nüvelerini görürüz.

### **2.5. A,B,C,D Sergileri (1989-1993)**

1980'ler birçok sanatçının kavramsal işler yaptığı/yapmaya ve göstermeye başladığı bir dönem oldu. Yeni Eğilimler Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, A,B,C,D sergileri yeni bir sanat anlayışının görünür kılındığı ve yavaş yavaş yükselmeye başladığı bir oluşuma işaret eder. Bu sergiler, yükselen galericiliğe ve sanatın ticarileşmesine karşı sanatçı inisiyatifleri tarafından yapılmış olmalarıyla önem kazanırlar.

Öncü Türk Sanatından bir Kesit sergilerinden sonra, katılımcı sanatçıların bir kısmı, A, B,C, D sergilerini hazırlamaya başladılar. Sergiler, katılımcı sanatçı sayısı ile isim aldı. 10 Sanatçı 10 İş: A gibi..Bu sergiler, resim ve heykele kesinlikle yer verilmemesi ve daha çok kavramsal işlerin tercih edilmesiyle o güne kadarki diğer sergilerden ayrıştı.

#### **2.5.1. 10 Sanatçı 10 İş: A**

Sergisi 1989 yılında İstanbul Atatürk Kültür Merkezi galerisinde Alpaslan Baloğlu, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsun Onur, Ahmet Öktem, Ergül Özkutan ve İsmail Saray'ın katılımıyla düzenlendi.<sup>71</sup>

Alpaslan Baloğlu farklı ülkelerden sanatçıların materyallerini içerdiği söylenen kilitli bir bavulla katılır sergiye. Canan Beykal, “yoketme” teması üzerinden düşünürken,

<sup>71</sup> 10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1989

Cengiz Çekil, yanmış tahtalar ve kolanların çevresine su kaplar. Osman Dinç, sabahın erken saatlerinin ışığını yapay ışıkla kesiştirdiğinde yakaladıklarını görüntüler. Ayşe Erkmen, mekana özgü bir enstalasyon gerçekleştirir ve sergi salonunun havalandırma alanlarının replikasını yaratır. Serhat Kiraz, gerçekliği sorguladığı işinde, aslında hep bir gün öncesinin bilgileriyle yaşadığımızı dair bir meseleyi tartışır. Gazetelerde yer alan haberlerin bir gün öncesine ait olmasından yola çıkarak, bugünün aslında dün olduğunu belirler. Füsun Onur, resmin ve heykelin oluşum/yaratım sürecini aktardığı bir işle, Ahmet Öktem, Bürokrasiyi sorunsallaştırarak, İsmail Saray ise otoriteyi sorgulayan işleriyle katılırlar sergiye.

Bu 10 sanatçının 10 işi, birbirlerinden ve dönemin geleneksel resim anlayışından oldukça ayrı bir yerde konumlanırlarken, geleceğe ilişkin de bir dönüşümün başlangıcı olduğu hissiyatını verirler.

1987’de ilk İstanbul Bienali’nin gerçekleşmesi, Sanat Bayramları ve Öncü Türk Sanatından bir kesit sergileriyle birlikte, bu sergilerin de Türkiye Güncel sanatı için bir mihenk taşı, öncül oldukları söylenebilir.

**2.5.2. 8 Sanatçı 8 İş: B** sergisi Atatürk Kültür Merkezi’nde Canan Beykal, Selim Birsal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsun Onur ve İsmail Saray’ın katılımıyla gerçekleşti. <sup>72</sup>A sergisine katılan sanatçılardan birçoğunun B’de de yer aldıkları görülmekte.

Canan Beykal, sergiye ““Herşey-Hiçbirşey-Birşey” isimli enstalasyonu, Selim Birsal “Yerini Aç” adlı duvar enstalasyonu, Cengiz Çekil ise “Fani bir Anıt” isimli enstalasyonlarıyla katılmışlardır. Sergide, sanatta yüzyıl başında tartışılmaya açılmış olan sanatın “ne”liği meselelerine cevap arayan işler de yer almıştır. Serhat Kiraz” ikilem” adlı işinde, sanatın oluşumu üzerinde dururken, Füsun Onur, üç boyutluluğu tartıştığı resim ya da heykel olduğuna karar verilemeyen işiyle katılır. Osman Dinç’in “İlaman Dağı Destanı” isimli kuvvetli işi, İsmail Saray’ın siyasal ve toplumsal meselelere dikkat çeken işiyle paslaşır. Ayşe Erkmen, bu sergiye yine mekan üzerinden düşündüğü ve demir ile ışığı çarpıştırdığı bir çalışmasıyla katılır.

<sup>72</sup> 8 Sanatçı 8 İş: B Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1990 s.3

Katalog metninde dile gelen, sanatçıları bir araya getirenin “benzer bir kaderi paylaşmak” olduğuna kanaat getiren görüş oldukça önemli.<sup>73</sup> Zira, şimdi sanatçılar, biraradalıklarını yaşayıp/duyumsayarak, sanatın toplumsallaşması konusunda da ortak hareket etmeye başlanacak bir noktaya doğru götürecek onları. Öncü Türk Sanatı sergilerinde başlayan bu sanatçı beraberliği, kendini küratörsüz, kurumsuz, inatla-ırsarla ve en önemlisi açık bir zihinle C ve D sergilerine ve sonrasında daha da genişleyen bir enerjiye aktarmış, Türkiye Güncel Sanatının 90’lı yıllarının temeli olmuştur.

**2.5.3. 10 Sanatçı 10 İş:** C sergisi 1992 yılında Atatürk Kültür Merkezi galerisinde açılmıştır. B sergisine katılanların yanısıra o sıralar İstanbul’da bulunan Alman sanatçı Knut Bayer de sergi katılımcısı olmuştur.

Beral Madra'nın sergi kataloguna yazdığı metindeki belirlemeleri bu sergiler hakkında genel bir değerlendirmeyi içerir:

Sergi ismi “ Serginin önce bir A’sı B’si olduğunu ve gelecekte de sürdürüleceğini belirler. Sonra bir imzasızlık, somut gerçeklik ve yöntem çağrıştırır. ”<sup>74</sup>

Bu bağlamda Madra, serginin anonim dokusuna işaret ederken, döneme ait de önemli bir belirlemede bulunur. Bu belirleme “Kollektiflik”tir. Gerçekten de, 90’ları hazırlayan bu sergilerin temel özelliği sivillikleri, devletten ve kapitalden uzaklıkları yanısıra anonim bir dil üzerinden tekilliklerini öne çıkarmadan ortaklaşabilmeleri idi. Bu anlamda sanatçıların yıldız oldukları değil, kendilerini kollektif bir üretim ve eylemin parçası olarak gördükleri bir zamandan bahsediyoruz.

Madra yazısında “Sanatçıların ürettikleri yapıtlar, kendileri, çevreleri, dünya hakkında sordukları sorular üzerine kurulur”ken kollektif bir bilinç ve ortak yadsımayı da içerdiklerini belirliyor. Bu anlamda yadsıma üzerinden gelişen-üretilen bir sanat kollektivitesinin varlığından söz edebileceğimizi görüyoruz.

<sup>73</sup> 8 Sanatçı 8 İş sergi Kataloğu, İstanbul, 1988, s:3

<sup>74</sup> age, s. 6

Canan Beykal işinde, savaşta korunması gereken alanları işaretlemek üzere kullanılan bir sembolü sergi alanına getirir ve kültürel kimlik ve tarihsel geçmiş ve geleceğin korunmasından bahseden bir mesele ortaya atar. Ayşe Erkmen, mekanın fiziksel ve kültürel özellikleriyle uğraşmayı sürdürdüğü, tavan ve yer döşemesinden oluşan işini sergiler. Selim Birsnel, savaşın bir oyun olup olmadığı, çocuklara ait bir oyuncak üzerinden sorgular. Cengiz Çekil'in Z Sunağı adlı işi, ilkel toplumlarda tanrıyla bir alıp-verme eylemi olarak görülen bu mekanı, şimdi yeni bir model üretmektedir. Füsun Onur, yerleşik düzenin sembolü sıradan bir sandalyeyi, göçebe topluluklara ait beyaz tüllerle sararak, fetişistik bir yüklemeye yapmakta bizi geçici ve kalıcı olan üzerine düşündürmeyi hedeflemektedir. İsmail Saray'ın işlenmemiş doğal materyallerle ürettiği işi insan hakları ihlalleri, işkence ve ölümlerin sorumluluğunu derinden hisseden bir sanatçının belirlemesi olarak görülmeli. Serhat Kiraz'ın bir araştırma olarak tasarladığı işi, Adem Yılmaz ve Alman Sanatçı Knut Bayer'in de işleri C sergisinde yer almıştır.

Sergi, tam da Körfez Savaşı tüm hızıyla devam eder, Bosna'da şiddetli çatışmalar baş gösterir, Türkiye adı konulmamış bir iç savaşa doğru sürüklenirken, savaşı ve savaş durumunun kanıksanır oluşunu problematize etmesiyle, yani bir anlamda güncel-politik olanla ilgilenmesiyle öne çıkıyor. Belki de bu belirleme bize, 90'ların artık 80'lerin apolitik, kayıp-sesiz- bastırılmış kuşağının yavaş yavaş uyanmaya ve çevresine, dünyaya yeniden daha politik bir gözle bakmaya başladığına dair veriler veriyor. Bu anlamda, sanatçının “zararsız” şeylerle uğraşan ve “güzel” sanat yapan bir özne olarak değil de, bizzat değişimi hedefleyerek, “işaretleyen”, “dönüştüren” biri olarak varolmaya başladığını görüyoruz.

**2.5.4. 10 Sanatçı 10 İş:D sergisi** 1993 yılında, bu kez farklı bir mekanda, Maçka Sanat Galerisi ve Koleksiyon Mağazasının Nişantaşı'na bakan 2 mağazasında gerçekleştirilmiştir.<sup>75</sup> Galerinin arka odasında Canan Beykal'ın üç niş içine 2 kutu yerleştirdiği işi bulunmaktaydı. Birinin içi kırmızı keçe kaplı ve üzerine haç çizilmişken, diğeri, kürkle kaplı ve üzerine yıldız kazınmış. İki kutuyu birbirine bağlayan bir elektrik kablosu yerleştirilmiş.

<sup>75</sup> 10 Sanatçı 10 İş: D Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1993

Fusun Onur, sergi girişine “ Bursası” yazılı demir bir tabela yerleştirmiş, Serhat Kiraz mağazanın içine neon rakamlı cam tabakalar yerleştirmiştir. İsmail Saray, yine mağazanın içine, birer sözcükle beraber 6 adet fotoğraf asmış, Selim Birsnel ise, kolsuz bacaksız bir modeli kapı önüne yaslamıştı. Ayşe Erkmen, mağaza vitrinine çok bilinen bir çocuk masalını yazmış, pencereye ise üzerine seramikler yapıştırılmış mobilya parçaları dayamıştı.<sup>76</sup>

Yeni eğilimler ve Öncü Türk Sanatı sergileri ile başlayan ve A, B, C, D sergileri ile devam eden bu yeni eğilim, D sergisinde mekan kullanımının farklılaşmasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Bir mobilya mağazasında sergi açılması, form olarak farklılaşan ve giderek kavramsal sanata doğru meyil gösteren Türkiye Güncel Sanatının mekansal ve yerleştirme olarak da artık yenilik aradığına işaret eder. Özellikle sanatçılardan Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz ve Selim Birsnel’in “mağaza” üzerine düşünen-mağazayla ilişki kuran size-specific işleri, mekanın da sanatta düşünülmesi gereken bir unsur olduğunu anımsatmıştır. Yanısıra, 80’lerde başlayan ve Özal’ın başbakan ve cumhurbaşkanlığına gelmesiyle iyice hız kazanan neo-liberalizm akımının, 90’ların başında yaşanan onlarca ekonomik dönüşümün, bir sergi mekanı olarak mağazanın seçiminde oldukça önemli bir rol oynadığını düşünüyorum.

---

<sup>76</sup> age, 1993, s:9

### III. İSTANBUL BIENALLERİ

#### 3.1. 1.Uluslararası İstanbul Bienali (1987)

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından 25 Eylül-15 Kasım tarihleri arasında gerçekleştirilen ilk Bienalin ismi, o zaman daha mütevazı bir özellik taşıyordu: 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri. O güne dek İstanbul Müzik Festivali ve Sinema Günleri'ni düzenleyen vakıf, ilk kez 1987'de, "Uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzeyde bir kesitini yurdumuzda sergilemek, Türk izleyicisine ve sanatçısına uluslar arası sanat ortamında evrensel sanatın gelişimine katkıda bulunan sanatçıları tanıtmak, Türk sanatçıları uluslararası sanat ortamına sunmak, uluslar arası sanat olgusunu oluşturan birimler ile Türkiye'deki birimler arasında ilişki ve iletişim kurmak" gibi amaçlarla uluslararası bir sergi düzenlemeye karar verir.<sup>77</sup>

Prof. Doğan Kuban, Aydın Gün, Beral Madra, Prof. Belkıs Mutlu ve Sezer Tansuğ'dan oluşan ve "düzenleme komitesi" olarak anılan ekip tarafından hazırlanan ilk bienalin konsepti; "Tarihi Mekanlarda Çağdaş Sanat" olarak belirlenmişti.

Dönemin vakıf başkanı Aydın Gün, "Bu yıl İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri'ndeki "tarihsel mekanda çağdaş sanat" teması ile dramatik bir boşluğun kapatılmasından da öte, sanat ve kültür ortamımıza çok yeni, orjinal ve düzeyli bir boyut kazandırmış olacağız."<sup>78</sup> sözleriyle bir kendi tarihiyle hesaplaşan bir sanat yapma tarzının özlemine duyduğunu iletir.

Modernleşme projesinin bir devamı gibi görünen ve temelinde "çağdaşlaşma" amacını güden ilk İstanbul Bienali, kendini hem dönemin siyasi karışıklığı hem de koyu bir İslam damarının güçlenmesi sebebiyle bir put kırıcı gibi görmüştür.

Gün, bu ilk bienalin "Gecikmiş ya da çok geciktirilmiş bir kültür olayı" olduğunu, "mayın tarlalarında yürümek gibi güç ve tehlikeli olduğunu" söylemiştir.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> 1. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, *Tarihsel Mekanlarda Çağdaş Sanat*, İstanbul, İKSV, 1987

<sup>78</sup> age., s.11

<sup>79</sup> age., s.11

Yine katalog metninde İKSV Başkanı Eczacıbaşı'nın;  
 “İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın görsel sanatlara verdiği özel önem, elbet bir rastlantının sonucu değildir. İslam dini, uzun bir puta taparlık geçmişe tepki olarak tasviri yasaklamış; böylece resim ve heykel sanatları yüzyıllar boyunca uygulanamamıştır. Fatih Sultan Mehmet gibi Rönesans'ı Türkiye'de de gerçekleştirmek isteyen, bu amaçla ünlü bazı İtalyan resim ustalarını Türkiye'ye getirip Enderun ressamlarına bunlardan ders aldirtan; hatta Bellini gibi bir sanatçıya kendi portresini yaptıran öncü devlet adamı, yazık ki, daha sonraki Osmanlı sultanlarınca izlenmemiştir. Resim ve heykel sanatları, Türkiye'de ancak 19. Yüzyılın ikinci yarılardan sonra yeniden ele alınabilmiştir.”<sup>80</sup>

sözleriyle, İslamın, görsel sanatların gelişiminde önemli bir engel olduğunu ifade eder. Bu anlamda Eczacıbaşı ailesi “aydınlanmacı” bir tavırla, toplumu çağdaş sanatla buluşturmak arzusu duymaktadırlar. Türkiye’de örneklerine çoklukla rastlandığı üzere, bienalimiz de yukardan aşağıya inen, halk için halka rağmen düsturuyla hareketlenen bir etkinlik olmuştur.

İlk bienal sergileri dört ayrı mekânda ve son İstanbul Bienallerinden oldukça farklı bir yapılanmayla gerçekleştirilmiştir.

"Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" sergileri Aya İrini Kilisesi ve Ayasofya Hamamı'nda, diğer sergiler İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile Askeri Müze'de gerçekleştirildi.

### **Resim ve Heykel Müzesi**

"Batı Anlamında Türk Resmi"nin korunarak gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak amacıyla 1937 yılında Atatürk'ün emriyle kurulan Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlenen "İstanbul Koleksiyonlarında Çağdaş Türk Resmi" Sergisi, doğum tarihleri 1900 ile 1925 yılları arasına rastlayan ve Cumhuriyet döneminde biçimlenmeye başlamış özgür ve ilerici sanat yapısına katkılarını günümüzde de sürdürmekte olan ressamlarımızın yapıtlarından seçilmiş yaklaşık 150 resimden

---

<sup>80</sup> age., s.6

oluşturulmuştur. Bu resimler, 30'u aşkın koleksiyondan derlenerek, aralarında Cevat Dereli, Ali Çelebi, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Eren Eyüboğlu, Adnan Varınca, Nejad Devrim, Neşet Günal, Adnan Turani, Turan Erol gibi sanatçıların bulunduğu 23 ressamın yapıtlarının bulunduğu bir sergiye dönüşmüştür.<sup>81</sup>

Müzenin bir başka bölümünde ise "80'li Yıllarda Fransız Sanatı Sergisi" düzenlenmiş, 14 genç sanatçının 50 yapıtından oluşan bir sergi hazırlanmıştır. Bu sergiye, Robert Malaval, Jean Pierre Bertrand, Robert Compas, Philippe Cognée, Denis Laget, Eric Dalbis, Philippe Favier, Jean Michele Alberola, Bernard Frize, Patrick Tosani, Jean Lucvilmouth, Richard Baquie, Ange Leccia, Philippe Cazal katılmışlardır.

### **Askeri Müze**

Askeri Müze'deki sergiler, ulusal ve uluslararası sergiler olmak üzere iki farklı biçimde düşünülmüştür.

Ulusal sergiler ise beş alt grupta hazırlanmıştır.

- 1) Heykel Sergisi
  - 2) Seramik Sergisi
  - 3) Galeriler Sergisi
  - 4) Erol Akyavaş ile Burhan Doğançay'ın sergileri
  - 5) Ergin İnan sergisi
- 1) Heykel Sergisi: Başta İlhan Koman'ın tek başına olmasının karar verildiği ancak sanatçının vefatıyla Handan Börüteçene, Saim Bugay, Gürdal Duyar, Ali Teoman Germaner, Meriç Hızal, Füsun Onur ve Seyhun Topuz'un katılımıyla gerçekleşen bir sergi olmuştur.
  - 2) Seramik sergisi: Alev Ebuzziya, Candeğer Furtun, Atila Galatalı, Güngör Güner ve Melike Abasıyanık Kurtiç'in katılımıyla gerçekleşmiştir.
  - 3) Galeriler sergisi; o dönemde fuarlar henüz Türkiye'de işlerlik kazanmadığı için böyle bir çözüm düşünülmüştür. İstanbul'dan ve Ankara'dan çok sayıda

---

<sup>81</sup> Bülent Berkman, Türk Sanatçılarının Dünya Ustalarıyla Coşkulu Buluşması, Milliyet Sanat, 15 Eylül 1987, S. 176, s. 32-41

galeri, kendi koleksiyonlarından bir seçkiyle fuara katılmışlardır. Sergi, Uluslararası Sergiler bölümünde yer almıştır. İstanbul'dan Baraz; Özdemir Altan, Neş'e Erdok, Adnan Çoker, Cumalı; Hayri Karay, Lebriz; Erdal Alantar, Maçka; Hale Arpacıoğlu, Nur Koçak, Füreya, Tem; Komet, Teşvikiye; İbrahim Örs, Burhan Uygur, Urart; Yunus Tonkuş, Utku Varlık, Ankara galerilerinden Artisan; Utku Varlık, Hayri Karay, Komet, Nev; Koray Ariş, Burhan Uygur, Tanbay ise Tamer Akakıncı ve Timur Kerim İncedayı'nın yapıtlarını sergilemiştir.

- 4) Erol Akyavaş, Burhan Doğançay'ın resim sergilerinin önce Ayasofya Hamamı'nda yer alacağı bildirilmiş ancak, mekanın işlerine etkisinden kaygı duydukları gerekçesiyle, sergileri Askeri Müze'ye alınmıştır.
- 5) Ergin İnan'ın "Doğu-Batı" sentezi olarak gördüğü resimleri yine bu alanda sergilenmiştir.

Bu sergiler dışında, kültürel kurumlar ve elçilikler tarafından desteklenen Uluslararası sergiler de gerçekleşmiştir. Cenevre'deki Petit Palais Müzesi'nin genel yönetmeni Oscar Ghez'in koleksiyonundan 40 Fikret Mualla tablosunun sergilenmesi epey yankı uyandırmıştır.<sup>82</sup>

Uluslararası sergilerde Polonya, Yugoslavya ve Kanada'dan sanatçıların işleri sergilenmiştir. Polonya'dan Art Center Studio Koleksiyonu'ndan Tadeusz Dominik, Marek Jaromski, Monika Malkowska, Slawomir Ratajski, Erna Rosenstein, Jacek Sempolinski, Jacek Sienicki, Jerzy Stajuda, Jonacz Stern, Jerzy Szot, Jan Tarasin, Marek Wryzkwowski, Andrej Zwierchowski işleri gösterilmiştir.

Yugoslavya'dan, Djuro Seder ve Aneta Svetieva ve Kanada'dan "10 Çağdaş Sanatçı" 30 desen ile uluslararası sergiler bölümüne katılmışlardır. Kanada'dan katılan sanatçılar; David Bolduc, Sheila Butler, Oliver Girling, Betty Goodwin, Lynn Hughes, Shelag Keelay, Ed Radford, Chrisreed, John Scott, Robert Youds'dır.

<sup>82</sup> 1. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, *Tarihsel Mekanlarda Çağdaş Sanat*, İstanbul, İKSV, 1987

## **Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat**

İlk Bienalin temelini oluşturan “ Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” kısmı, iki ayrı tarihsel mekânda gerçekleştirilmiştir.

İKSV tarafından yazılan basın bülteninde tarihsel mekanların seçilmesi, “olayı yurt dışında da çekici hale getirmek için, İstanbul'un tarihsel öneminin vurgulanması ve görkemli tarihsel anıtların sergi mekânı olarak kullanılması” görüşü ortaya çıkmış ve bir Bizans yapısı olan Aya İrini ile bir Osmanlı mekanı olan Ayasofya Hamamı ana mekanlar olarak seçilmiştir. Aya İrini, yapıtlarını İstanbul'da oluşturacak yabancı sanatçılara, Ayasofya ise Türk sanatçılara ayrılmıştır.

### **Aya İrini**

Serginin bu kısmı Fransa'dan Jean-Michel Alberola ve François Morellet, Avusturya'dan Arnulf Rainer, Almanya'dan Marcus Lupertz, İtalya'dan Gilberto Zorio ve Michelangelo Pistoletto'nun katılımıyla gerçekleşmiştir.

"Arte Povera" akımının temsilcisi olan iki İtalyan sanatçı Gilberto Zorio ile Michelangelo Pistoletto sergide oldukça ilgi çekmişlerdir.



Şekil 3.1.1. Michelangelo Pistoletto, Aya İrini, 1987

### **Ayasofya Hamamı**

"Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" konsepti çerçevesinde Ayasofya'da sergilenmek üzere önce 8 Türk ressamı belirlendi: Erol Akyavaş, Bedri Baykam, Burhan Doğançay, Mehmet Gülerüz, Mehmet Gün, Sarkis, Ömer Uluç ve Şenol Yoroğlu.

Erol Akyavaş ve Burhan Doğançay, "mekânın değerlendirilmesi ve yapıtların bu mekâna yerleştirilmesi konusunda endişeleri olduğunu" belirttiklerinden sergileri Askeri Müze'ye aktarıldı.



Şekil. 3.1.2. Sarkis, Mimar Sinan Hamamı

### 3.2. 2.Uluslararası İstanbul Bienali (1989)

1989 yılında, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Genel Müdürü Aydın Gün başkanlığındaki Danışma Kurulu Prof. Doğan Kuban, Beral Madra, Prof. Belkıs Mutlu, Prof. Dr. Bülent Özer, Sezer Tansuğ tarafından ikincisi düzenlenen İstanbul Bienali, Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzesi'nde ve Berlin'de Dokuz Sanatçı, Avusturya Öncü Sanatı, Dolmabahçe Sarayı Hareket Köşkü'nde Gün'ün Son Çalışmalar Sergisi ve Genç Avusturyalı Öncü Sanatçılar Sergileri, Aya İrini ve Süleymaniye İmareti'nde Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat Sergileri, Basın Müzesi'nde S.S. Gürcistan Cumhuriyeti Sergisi, Askeri Müze'de İtalya ve İspanya Sergileri ile 80'li Yıllarda Türk Resmi Sergisi, Atatürk Kültür Merkezi'nde Genç Türk Sanatçıları ve İki Kişisel Sergi, Yıldız Üniversitesi'nde Yugoslav ve Yunanistan

Sergileri, tarihi yarımada Ayasofya Müzesi Hazine Dairesi ve Meyyit Kapısı, Aya İrini Bahçesi, Hipodrom ve Cankurtaran sahil yolu ve Yerebatan Sarnıcı'nda Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat sergilerini kapsamına almıştır.<sup>83</sup>

İKSV Başkanı Aydın Gün, Hürriyet Gazetesi'ne verdiği röportajda,

" Birinci bienali yaptık. O sırada dış ülkelerden sergi düzenleyiciler, eleştirmenler geldi. Hem sergi düzenleyiciler hem de batıda bu konuda çalışan, uluslararası sergiler düzenleyen kuruluşların önemli kişileri davet ediyoruz. Onlarda buradaki olayı izliyor, sanatçılarımız tanıyor. Birinci bienalde bile sanatçılarımızı dış ülkelerde tanıtma yolunda önemli bir adım atıldı. Bu yıl bu adımın çok daha büyük olacağı düşüncesindeyim." <sup>84</sup> demiştir.

Bu anlamda, serginin giderek uluslararasılaşacağına dair bir öngörü olduğu ve öneminin arttırılmasına yönelik çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Bienalin yüzünün batıya döndüğü ve özellikle Avrupa'dan eleştirmen/küratör/sanatçıların davetli olduğu görülmektedir. Bu durumun, bir anlamda Atatürk'ün "muassır medeniyet" seviyesine ulaşmakta bir yöntem/araç olarak düşünüldüğü, İKSV Yönetim Kurulu Başkanı Eczacıbaşı'nın ilk bienal kataloğu yazısında da görülmektedir. Eczacıbaşı, katalogda yer alan "Neden İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri" yazısında; Atatürk'ün

"Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icap ettirdiği şeyleri yapmaz, itiraf etmeli ki o millet tarik-i terakkide yeri yoktur." Sözlerini alıntılamış ve çağdaş görsel sanatlarda ilerlemeci bir yol olarak bu sözleri benimsemiştir. Bu anlamda, bienalin kuruluşunun "aydınlanmacı" bir fikrin ürünü olarak kurulduğu söylenebilir.

Sergilerin 2 yılda bir yapılmasının uygun görülmesiyle, İstanbul Çağdaş Sanat sergileri olan ismi, İstanbul Bienali'ne dönüştürülmüştür. "Bienal'in ülkemizdeki

<sup>83</sup> 2. İstanbul Bienali Kataloğu, *Tarihsel mekanlarda çağdaş sanat*, İstanbul, İKSV, 1989

<sup>84</sup> Aydın Gün, Hürriyet Gazetesi, 14 Ağustos 1989

çağdaş sanat ortamının sorunları, gereksinimleri, koşulları göz önüne alınarak saptanan ilke ve amaçları saptanmış ve aşağıdaki şekilde maddelenmiştir:

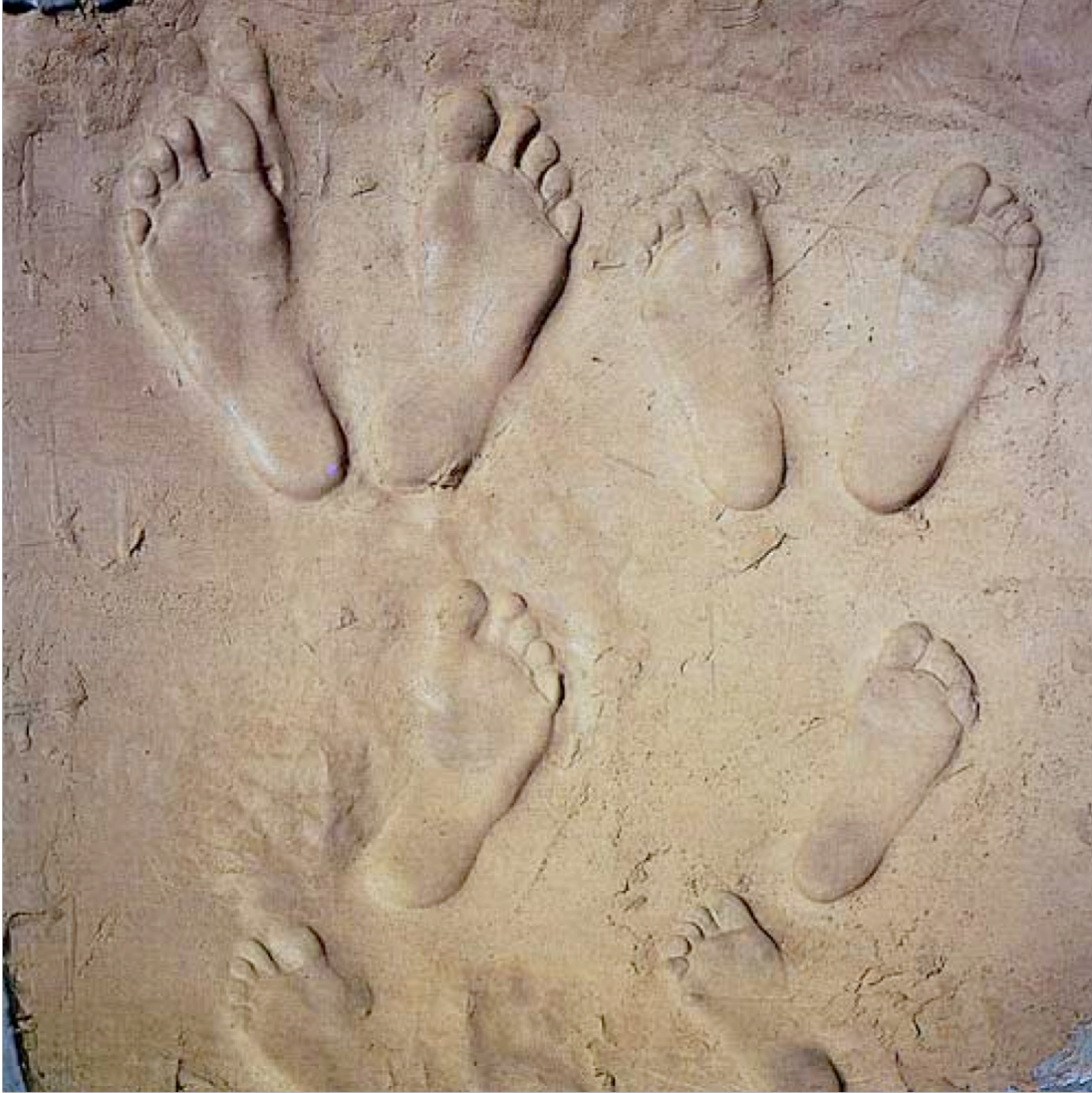
1. Uluslararası çağdaş sanat ortamını her yönüyle ülkemize getirmek.
2. Ülkemizdeki çağdaş sanat ortamını uluslararası ortama tanıtmak.
3. Çağdaş sanat alanında uluslararası bir ilişki ve iletişim sağlamak”<sup>85</sup>1987 yılına dek, sadece film ve müzik festivalleri düzenleyen İKSV'nin çağdaş sanat sergileri düzenlemeye başlaması, kuşkusuz, hem 1980'lerin yoğun baskıcı-siyasi belirlemelerinin azalması hem de gizliden gizliye akan bir dip akıntısı gibi o güne dek gelen karma-küratörsüz sergilerin artık bir belirleyici-ihitiyaç doğuran hale gelmesiydi. Öte yandan, Bienal, çağdaş olanla kurduğu ilişkiyle, neo-liberal bir ekonominin iştahını kabartan, İstanbul'da turistik olanı açığa çıkararak, sanat üzerinden kenti satışı çıkartan bir işleve sahip olacak gözüyle de bakılan bir araç olmuştu. Bu anlamda Bienalin, en başından beri İstanbul'la ve İstanbul'un tarihsel özellikleriyle organik ilişkili bir kurmuş olduğu açıktır. Zira İstanbul, yoğun biçimde uluslararasılaşma sürecine girmiş, bünyesindeki yeni değişimleri, “kendi kimliğinin egemenliğinde kurmak zorunluluğu”nu yaşamaya başlamıştır. İşte İstanbul Bienali, bu yerel-küresellik dengesini kurma yolu olarak, tarihsel ve turistik mekanları, en yeni olanın kullanımına açarak bir ara yol bulmaya çalışmıştır. Sonraki Bienallerde bu formülün işlemediğine dair görüşler ortaya çıkmışsa da, 9. İstanbul Bienali'ne dek, bu formülün dönüştürülerek kullanılmaya çalışıldığı görülmektedir.

“1987 yılında Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla düzenlenen 1. Uluslararası İstanbul Bienali'nde yabancı sanatçıların bir Bizans kilise mekanı değerlendirmeleri, Türk sanatçıların ise bir Osmanlı mekanı yorumlayan projeler hazırlamaları öngörülmüştü. 2. Uluslararası İstanbul Bienali bu yaklaşımı değiştiren farklı bir görüş açısı getirerek, Osmanlıya özgü mekan oluşumlarından birisini yabancı sanatçılara açtı. Türk sanatçılar da bu kez Bizans mekanını değerlendirmeye çağrıldılar.”<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Beral Madra, *Arredamento Dekorasyon*, 1989, s.8

<sup>86</sup> Sezer Tansuğ, *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat*, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989

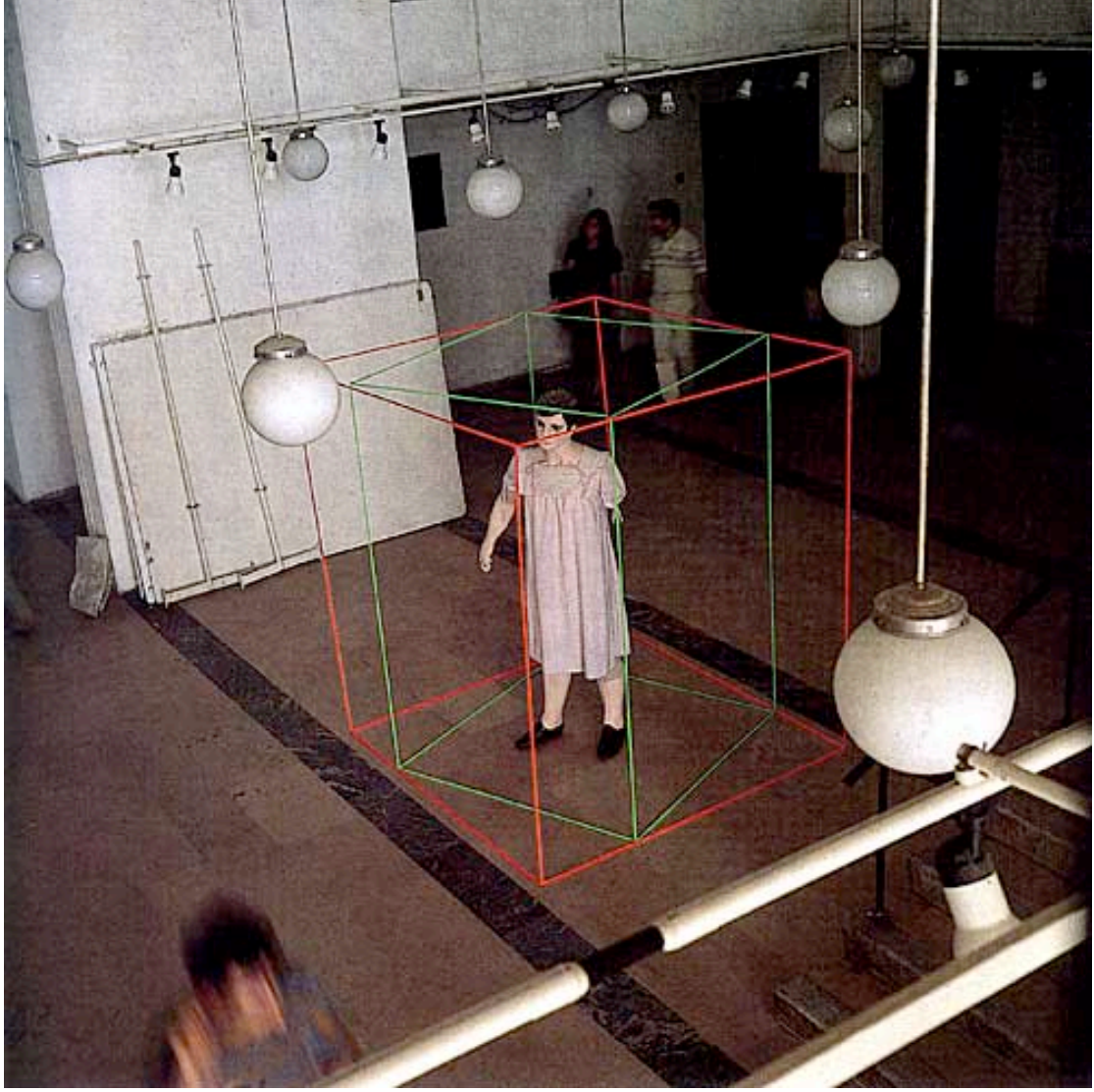
İki yıl önce düzenlenen “tarihi mekanlarda çağdaş sanat” konseptinin bu sergiyle birlikte yavaş yavaş bir gelenek halini almaya başladığı görünmektedir. Ancak, Tansuğ’un belirttiği gibi 1989 Bienali’nde Osmanlı-Bizans mimarileri Türk ve Yabancı sanatçılar arasında paylaşılmamış, daha karma bir oluşuma gidilmiştir. Erol Akyavaş ve Serhat Kiraz, Aya İrini Kilisesi'nin dini özelliklerini ön plana çıkarılan işler üretmişler, Ömer Uluç, “Bizans tarihi ve süsleme sanatı tekniklerinden yola çıkarak o dönemin öykülerini kendi sanat üslubu ile dile getirmeye çalışmıştır.”



Şekil. 3.2.1 Serhat Kiraz, 1989

## GELENEKSEL YAPILARDA ÇAĞDAŞ SANAT

Aya İrini Müzesi'nde sergilemeye katılan sanatçılar Mehmet Aksoy, Neşe Erdok, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Serhat Kiraz, Anne & Patrick Poirier olmuştur. Süleymaniye Külliyesi içinde yer alan İmarethane binasındaki sergilemeye Richard Long, Daniel Buren, Jannis Kounellis ve Sol Le Witt katılmıştır. Süleymaniye imaretinin iç mekanı ve avlusu kullanılmış, dört sanatçı minimalist ve kavramsal sanat alanında değerlendirilebilecek işlerini bu mekanda ve bu mekan için (site-spesifik) üretmişlerdir. İç mekanda Richard Long kırmızı toprakla bir zemin-yol belirlemiş, Sol Le Witt ise kemerli ve tepe pencereli kısa duvarda geometrik duvar boyamalarını gerçekleştirmiştir. Daniel Buren avluyu çevreleyen kemer ve kubbeleri renkli bantlar ile belirlemiş, Kounellis ise aynı bölümde metal kalkanlarını sütunlara ilâştirmiştir.



Şekil. 3.2.2 Gülsün Karamustafa, Çifte Hakikat, Ayasofya Müzesi, 1989



Şekil.3.2.3.Rainermang, Krizlerin Balesi, 1989

### **ASKERİ MÜZE**

2. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında Askeri Müze’de 80’li yıllarda Türk Resmi konulu bir sergi düzenlenmiştir. Sergide yer alan sanatçıların, Batı sanatıyla bazı temas noktaları belirleyerek, kendilerini daha çok bu anlayış üzerinden kurmaya/oluşturmaya çalıştıkları görülmektedir.

Askeri Müze’de gerçekleşen 80’li yıllarda Türk Resim Sanatıyla ilgili Sezer Tansuğ’un belirlemeleri oldukça yerindedir:

“Türkiye’de 80’li yıllar, serbest piyasa ekonomisinin liberal ortam koşullarına uygun olarak, daha çok sanat pazarının gündemdeki canlılığını koruduğu bazı özellikler taşımaktadır. Özel, sanat galerilerinin, resmi galerilerin etkinlik payını tümüyle ortadan kaldırdıkları bu dönemde, Batı’nın sanat pazarlarında şans arama sorunlarının tartışılmaya başlandığı bir dışa açılma felsefesi doğmuştur. Yoğunlaşan ve hızlanan iletişim, Türkiye’nin ve evrensel dünya ile bağlarını sıklaştırdığı oranda, resim sanatçılarının da Batı’da geçerli olan düşünce ve akımlara uygun eser üretimleri belirginlik kazanmıştır.”<sup>87</sup>

Bugün dahi tartışılan “-e doğru” sanat yapma biçimi, 80’lerin sonu için akademik eğitimin bir parçası olarak görülmüş, kavramsal ve/ya minimalist işler yapmak, batıya açılmak isteyen sanatçının can simidi olarak adlandırılmıştır.

80’li yıllar, yeni-ekspresyonizmin yükselişine tanık olmuştur. 2. Dünya Savaşı sonrasında oluşan Amerikan soyut-ekspresyonizmini dayanak olarak alan 80’li yılların yeni - ekspresyonist eğilimleri, Türkiye’de de kendine bir yer açmıştır. Soyut – ekspresyonizm tarzı, toplumsal depresyona gönderme yapan bir bireysellik ve figüratif biçim bozumlarıyla üretilen bir çeşit kaotik üslup olarak, Türkiye’de de oldukça çok sayıda takipçi bulmuştur.

### 3.3.3. İstanbul Bienali (1992)

İstanbul Bienalleri, 1980’lerde Türkiye’nin siyasi ve toplumsal ülke içi kavgalarla mücadele ettiği bir dönemde geliştirilmişti. 1980’ler, 70’lerden miras alınan, kontrol edilemez hale gelen sağ-sol marjinalliğe cevaben yapılan askeri darbenin gölgesinde geçti. 90’ların başlangıcı ise Özal’la birlikte üretilen batılı tipte bir ekonomik

---

<sup>87</sup> age, s. 35, 1989

liberalizmin ve aynı zamanda 1950'lerden beri komünizme karşı geliştirilen/beslenen bir dini fundamentalizmin patlayıcı bir beraberliğiyle şekillenmeye başladı.<sup>88</sup>

Bu toplumsal durum içinde, Uluslararası İstanbul Bienali güncel sanatla ve uluslararası sanat dünyasıyla bir alışverişi hedeflemiş<sup>89</sup> ve bu hedefle birlikte iki kavramsal proje ilgi odağı olmuştur:

1. Türkiye'de akademinin belirlediği, klasik/geleneksel modern ve aslında muhafazakar sanat yapma biçimlerine karşı, Türkiye sanatı ve pek tabii Türk toplumu, hem dünyada hem de Türkiye'de üretilen güncel sanatla ilişkide olmalıdır.
2. Yükselen iki değer( İstanbul ve çağdaş sanat) bir araya gelip, bir sinerji yaratmalı ve bu hedef doğrultusunda Türkiye ile dünya sanatı arasında bir iletişim-alışveriş ortamı inşa edilmelidir. Bu anlamda Türkiye sanatı uluslararası dolaşıma katılmalıdır.

Bu belirlemeler ışığında 1990'lara girildiğinde, hiç de yabana atılmayacak bir ekonomik dalgalanmanın(krizin) bienali de vurduğu görülür. 1991 yılı sonbaharında yapılması gereken 3. Uluslararası İstanbul Bienali, bir yıl sonraya 1992 yılına ertelenir.

Hürriyet Gazetesi'yle yaptığı röportajda İKSV Başkanı Aydın Gün, ertelenme sebeplerini şöyle anlatır:

“Ertelemenin, iki temel nedeni var: birincisi, mekan sorunu, buna alt yapı sorunu da diyebiliriz. İkincisi finansman sorunu. 1. Uluslararası İstanbul Bienali'nin dayandırılacağı amaç ve ilkeleri incelemek üzere yurtiçi ve yurtdışından davet edilerek oluşturulan ilk danışma kurulumuz, uluslararası standartlara uygun bir mekana sahip olmamamızı da dikkate alarak, elimizdeki tarihi mekanları da "Tarihi Mekanda Çağdaş Sanat" başlığı altında bir bienal yapmanın uygun olacağına karar vermişti. Bu fikri ortaya atan ünlü İtalyan eleştirmen ve sergi düzenleyicisi Germano Celant olmuştu. Bu öneri tüm kurul üyeleri ile yönetim kurulumuz tarafından da benimsenmişti.”<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Belirlemeleri; Şerif Mardin ve Nilüfer Göle'nin çalışmalarına borçluyum.

<sup>89</sup> bkz. Nejat Eczacıbaşı, 1. İstanbul Bienali Kataloğu, Önsöz, İstanbul, 1987, s.3

<sup>90</sup> Aydın Gün&Sezer Tansuğ; Hürriyet Gazetesi Röportajı, 01 Aralık 1990, s.21

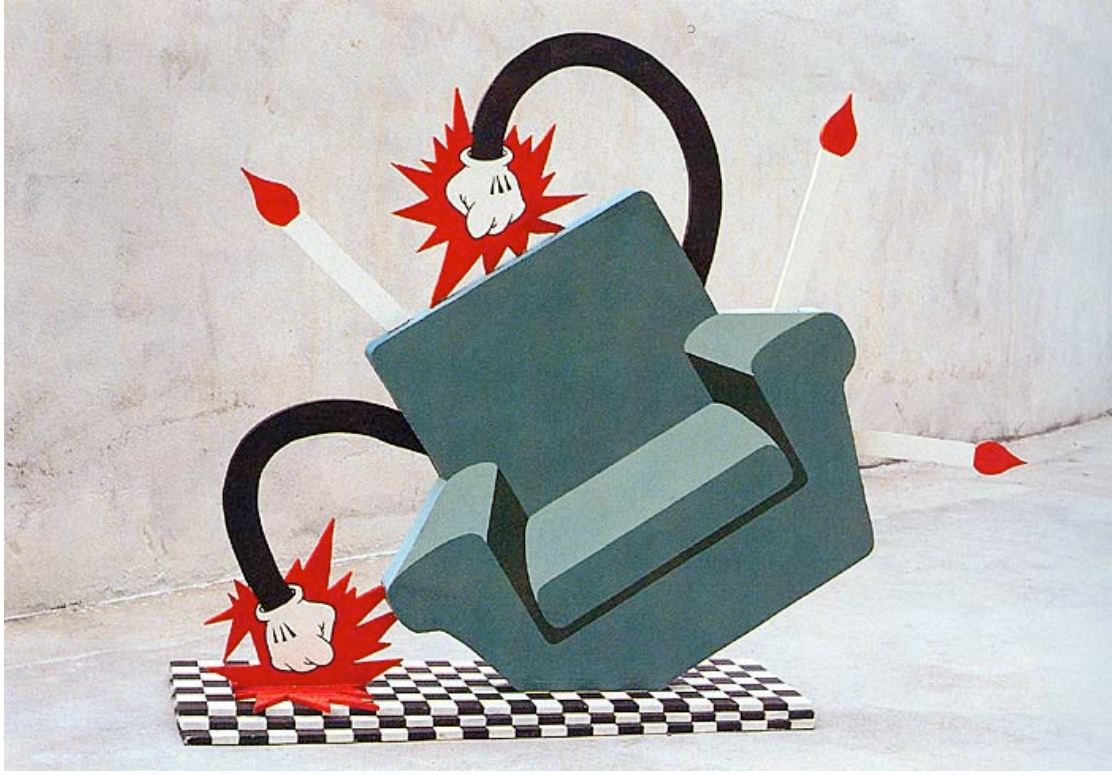
Görüldüğü üzere, dönemin ekonomik çalkantıları bienalin gerçekleştirilmesinde de önemli sorunlara yol açmıştır. Asil Nadir gibi, 1980’lerde Özalcı köşe dönmeçi politikalarda sermaye yapmış isimlerin sponsorluğunda gerçekleşmiş olan bienalin erteleme kararı, geleceğe dair devamlılık sorularını da beraberinde getirir.

Kurumsallaşmama meselesi, devletin plastik sanatlara desteğinin olmaması, sponsorluk meselelerinin henüz olgunlaşmamış olması gibi konular, dönemin para/sermaye sanat siyaseti hakkında önemli ipuçları vermektedir. Görüldüğü gibi, sanat çevresi, henüz küçük galerilerin, bağımsız sergilerin yapıldığı, çok daha küçük ölçekte iş gören bir yerellikle var olmaktadır. Bienal gibi uluslararası bir serginin kendini var edebileceği, kültürel ve ekonomik sermaye henüz kendini oluşturma aşamasındadır.

1992’de gerçekleşen 3. İstanbul Bienali’nin birinci ve ikinci bienalle karşılaştırıldığında, az miktarda radikal değişiklik içerdiği görülmektedir. Bienaldeki en önemli değişiklik “mekan” seçimindedir. Sergi, şehre yayılmış çok sayıdaki tarihi bina yerine İtalyan bir mimar tarafından restore edilen ve eski bir tekstil fabrikası olarak kullanılmış olan Feshane’de yapılır. Bu seçimin, bienale en önemli etkisi, Türk ve yabancı olarak mekansal olarak da ikiye ayrılan sanatçıların tek bir mekanda yan yana gelmelerine olanak sağlamasıdır.

Bienalin radikal farklılıklarından ikincisi, Türkiyeli sanatçı seçimi ve sayısındadır. İlk kez bu bienalde, Türkiye’den 5 sanatçı seçilmiş (Selim Birsnel, Gülsün Karamustafa, Hakan Onur, Hale Tenger ve Canan Tolon) ve bu sanatçıların hepsi 30 yaş ve altında “genç sanatçı” kategorisine alınabilecek sanatçılar olmuşlardır. 3. İstanbul Bienali’ne 15 ülkeden 74 sanatçı katılmış ve sergi, “Kültürel Farklılığın Üretimi” konsepti çerçevesinde oluşturulmuştur.<sup>91</sup>

<sup>91</sup> 3. İstanbul Bienali Kataloğu, “Kültürel Farklılığın Üretimi”, İstanbul, 1992



Şekil. 3.3.1. Hakan Onur, İki Yüzlü Davranışlar Üzerine Çeşitlemeler 2, 1992



Şekil.3.3.2. Selim Birsell, Yıkılmak, 1992

Geleneksel Mekânlarda Çağdaş Sanat fikri ilk kez bu sergide iptal olmuştur.

“İstanbul'da düzenlenen önceki iki bienalde uluslararası sergiler değişik tarihsel alanlarda sunulmuştu. Bu bienalde ise yeniden düzenlenerek Türkiye'de ilk çağdaş sanat müzesine (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi) dönüştürülen Feshane'de yapılacaktır. Şimdi artık kimlik ve kültür çeşitliliği tek çatı altında birleşebilir ve sergi bir bütün olarak algılanabilir.”<sup>92</sup> Nejat Eczacıbaşı'nın bienal kataloğundaki sözlerinden de anlaşılacağı gibi, kentin tarihsel alanlarına(tarihi yarımada) dağılan bir bienalin sıkıntıları, mekanı eski bir üretim merkezine çekmiş, aynı zamanda sergi, daha bütüncül bir hal almıştır.

Tarihsel mekanların bienal alanı olarak kullanımı konusunda İKSV direktörü Aydın Gün şöyle söyler:

“2. Bienalde "Tarihi Mekanda Çağdaş Sanat" temasının bizi bir "tekrarlayıcılık süreci"ne ve sanatçılarımız da bir "sınırlandırmaya" çektiğini gördük. Ayrıca ve en önemlisi bu uygulama eleştirmenlerimizin ve sanatçılarımızın haklı eleştirilerine ve yakınmalarına neden olmuştu. Evrensel sanat gelişimine katkıda bulunan sanatçıları ve yapıtlarını ülkeniz halkına tanıtmayı ve çağdaş sanatçılarımız uluslararası sanat ortamına ve kendi kamuoyumuza tanıtmayı amaçlayan Uluslararası İstanbul Bienali, şehrin birbirinden çok uzak yerlerine dağılarak ve Türk sanatçılarıyla yabancı sanatçıları ayrı ayrı salonlara alarak bu amaçlarına ulaşamaz diyerek eleştirilmişti.”<sup>93</sup>

Gelen eleştiriler ve Feshane'nin Türkiye'nin ilk güncel sanat müzesine dönüşmesi ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi adını alması fikri, bienal mekanının değişmesine sebep olur.

Vasıf Kortun, hem bienalin hem de Türkiye'den katılımın küratörü olarak çalışmıştır. Çağdaş sanatsal merkezler ve periferi arasındaki ilişkileri ve aynı zamanda da yerel ile global kimliklerin karşılaşma anlarının inşasını ve bu karşılaşmaların yarattığı kültürel farklılıkların analizini içeren bienal konseptiyle ve Vasıf Kortun'un 3. İstanbul

<sup>92</sup> Nejat Eczacıbaşı, 3. İstanbul Bienali Kataloğu, “Kültürel Farklılığın Üretimi”, Önsöz, İstanbul, 1992, s.5

<sup>93</sup> Aydın Gün&Sezer Tansuğ, Röportaj, Hürriyet, 01 Aralık 1990, s.21

Bienali'ne damgasını vurduğu söylenebilir. Günsel Renda, Nilgün Özayten, Oya Eczacıbaşı'dan oluşan Danışma Kurulu'nun önceki bienallerden gelen bir gelenek olarak Vasıf Kortun'a miras kaldığı da gözden kaçırılmaması gereken bir ayrıntıdır.

Hemen her ülkeye verilen belirli bir yaratıcı kavram çerçevesinde işler üretilmesi ilk kez bu bienalde istenmiştir. "Örneğin, Ruslar, 'başyapıt' temasının işlendiği 10 yapıyla Kanadalı 7'ler Grubu ' Kanadalıyız ama Kanada değiliz' esprisiyle, Bulgarlar post - komünizm dönemiyle ilgili ve Rumenler süpriz olacak Osmanlı etkisi temasıyla katılmışlardır. Türk sanatçılar ise, İstanbul konulu ' megalopol' kavramı üzerine çalışmışlardır."94

Belçika'dan Jan Fabre, İtalya'dan Sergio Fermariello ve Kanada'dan Jana Sterbak gibi sanatçıların katılımıyla gerçekleşen bienal, o döneme dek asıl önemli işlerini 20-30 yıl önce yapmış olan "star sanatçı"ların katılımıyla yapılmıştı ancak 3. Bienalle birlikte henüz genç olan bu anlamda rüştünü ispat etmemiş ancak gelecekte parlayacak, çağın nabzını elinde tutan genç insanlardan seçilmeye çalışılmıştır.

---

<sup>94</sup> Uğur Günyüz, Sanat Dünyamız Canlanacak, Cumhuriyet Gazetesi, 18 Ağustos 1992



Şekil.3.3.3.Jan Fabre, Küvet, 1992

Türkiyeli sanatçıların etrafında iş üretmesi beklenen “Megalopol” kavramı bienal küratörü Vasıf Kortun’un yazmış olduğu “ Mekan Ruhu olarak İstanbul” yazısında irdelenmiş, kavramın etimolojisinden yola çıkılarak, günümüz Türkiye’sine kadar uzanan yansımaları üzerinde açıklamalara gidilmiştir.

Megalopol, Kortun’un yazısında,

“Megapol modeli mekan denetimi ve halkın yönetimi ile ilişkilidir. Megapol sözcüğü gramer olarak Grekçe'nin kurallarına uygun olmadığı gibi, fiziksel büyüklük ifade etmeye çalışan bir sözcük olarak da Grekçe'de kavramsal karşılığı yoktu. Yani megapol yönetimine ilişkin bir terimse, megalopol da tinsel bir değerlendirmedir.”<sup>95</sup> olarak açıklanmıştır.

<sup>95</sup> Vasıf Kortun, *Mekan Ruhu Olarak İstanbul*, 3. İstanbul Bienali Kataloğu, “Kültürel Farklılığın Üretimi”, İstanbul, 1992

Bu anlamda, Megalopol terimi, Antik Yunan'dan alınmış İstanbul'un dönüşümüne ait bir belirlemedir. İstanbul'un merkeze oturtulduğu bu kavram, sadece bienalin değil, o dönemdeki birçok serginin de temel çerçevesini oluşturmuştur.<sup>96</sup> Bu bağlamda, konunun dönemin ruhuyla ilgili bir dönüşümün temeli olarak bienal çerçevesine katıldığı söylenebilir.

#### 3.4. 4. İstanbul Bienali (1995)

1995 yılında düzenlenen 4. İstanbul Bienali'nin direktörü olarak ilk kez yabancı bir küratör, René Block seçildi. Uluslararasılaşmanın bir göstergesi olarak da okunabilecek bu durum, “yabancı küratör sistemi”nin de bir başlangıcıydı. Bu sistemde küratörün, belirlediği sergi konsepti üzerinden, bu konseptte uygun sanatçıları davet etmesi söz konusudur. Ana mekanı Salıpazarında bulunan Antrepo Gümrük Binaları olan 4. Bienal'de ayrıca Aya İrini Müzesi ve Yerebatan Sarnıcı kullanıldı.

İlk kez 4. bienalle birlikte, İstanbul bienali gerçek anlamda uluslararası ölçekte ve büyük bir sergi olmuştur. 52 ülkeden 118 sanatçının katıldığı sergi, yoğun olarak Türkiyeli sanatçıları ağırlamıştır. Türkiye'yi, Türkiye Güncel sanatını yakından takip eden Rene Block'un davet ettiği 19 sanatçı, bienalde işlerini gösterme olanağı bulmuştur. Küresel anlamda, sanat dünyasına hitap edebilecek uluslararası-büyük ölçekli sergi yapma biçimine doğru olan yönelimi işaret eden René Block'un sergisi, homojen olmaktan uzak, daha demokratik ve Türkiye içinden üretildiğinin farkında olan bir sergi oldu. Sergi konsepti olarak belirlenen ORIENT/ATION (Paradoksal bir Dünyada Sanatın Görünümü), içinde taşıdığı yön belirtgeci ile bir sözcük oyunu yapmakta, Block'un ifadesiyle, “doğu ile batı arasındaki ilişkileri ve şark ile garp arasında bir köprü olarak İstanbul'un anlamını genel olarak analiz etmekteydi.”<sup>97</sup>

Fulya Erdemci Katalog metninde, 4. İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesini şöyle açıklar:

<sup>96</sup> Bkz. “İstanbul Sergisi”, Taksim Sanat Galerisi, Emre Zeytinoğlu'nun katılımıyla..

<sup>97</sup> Rene Block, 4. İstanbul Bienali Kataloğu, İKSİV, İstanbul, 1995, s.20

“Bienal'in konsepti, Rene Block'un enerji ve sezgisinin İstanbul şehriyle buluşması sonucunda ortaya çıkan ORIENT/ATION (Yönelim/Yönelme) kavramıdır ve izleyicinin bulunduğu yere, diline ve kimliğine göre değişen çok - katmanlı anlamlar önermektedir. Rene Block "Orient/ation" (yönelim/yönelme) kelimesinin Türkçe kökeninde, ne Doğu (Orient) ne de "Batı" (Occident) sözcüklerinin yer almadığını, ancak "yön" (direction) sözcüğünün bulunduğunu fark ettim. Türkçe'de yönelim/yönelme sözcüğünün kökü, Batı dillerinin tersine, belirli bir yönü çağırıştırılmaz (Doğu'ya işaret vermez).”<sup>98</sup>

Bu anlamda Block'un bienal kavramının, başka yönlerle ilişkisi içinde belirlenen bir “yer” üzerinden şekillendiği, bu anlamda, bu dile özgü olanın, yine buradan belirlenmesini, daha çok Türkiye'ye yakın ülkelerden seçilen sanatçıların, komşuluk, yan yanalık, doğruluk, batılılık gibi kavramlar üzerinden biraraya getirilmesiyle ilişkilendirilmiştir. Türkiye'nin ve aslında İstanbul'un fiziksel olduğu kadar, zihinsel ve sanatsal coğrafyadaki yerini de belirlemeye yönelik bir adım olarak René Block'un İstanbul Bienali, özgün bir bakış/çözüm olarak bienal tarihinde de bir kırılmaya sebep olmuştur.

Bienalin Orient/atiton teması Bienal Kataloğu'nda Prof. Arthur C. Danto tarafından şu şekilde açıklanır:

"Bugün İstanbul dünyada merkez düşüncesini saçma bulmaktadır ve merkez tartışması “Orientation” (Yönelim) amblemiyle ustaca somutlaştırılmıştır. Amblemden merkezi hiç bir yerde olmayan, Kuzey'le Güney'in yan yana verildiği, Batı'nın görünürlerde olmadığı, İstanbul'un kendisinde bir nokta olduğu bir pusula karikatürü bulunmaktadır.. Pusula, paradoksal bir dünyanın sanat görüşü içinde işlevini yitirmiş. İstanbul amblemi, yönleri ya da hiyerarşileri olmayan bir dünyada, kentin bir alan olarak uygunluğunu kanıtlar.”<sup>99</sup>

René Block ise İstanbul için nasıl bir Bienal düşündüğünü şu sözlerle açıklıyordu:

“..."

Bence genç Bienaller ilginç bir fenomeni yansıtıyor: Latin Amerika, Asya, Afrika, Avustralya ve Doğu'nun kendi kültürlerine duydukları güven giderek gelişmekte ve yeni metropoller uluslararası bir diyalog başlatma ve sürdürme konusunda daha istekli görünmektedirler.

<sup>98</sup> Fulya Erdemci, Önsöz, 4. İstanbul Bienali Kataloğu, İKSV, İstanbul

<sup>99</sup> age, s:57

İstanbul gibi bir kentin böyle bir diyaloga ihtiyacı var mı, peki? Bunun tek bir yanıtı var: Evet.

İstanbul Türkiye'nin sanat merkezidir. Çeşitli kültürlerin bir arada eriyip bir mozaik oluşturduğu uzun bir geçmişe sahip bu kentte, önemli sayıda sanatçı yaşamakta ve çalışmaktadır. Bu sanatçılar toplumdan yalıtılmış bir biçimde, gizli kalmış büyük bir yaratıcılık ve enerji potansiyelinin temsilcileridir.

...

Doğulu bir dünyanın sınırlarında gerçekleştirilecek olan bu Bienal için Oriention sloganını bulurken, Orient (Doğu) sözcüğünün Fransızca ve İngilizce'deki orientation ya da Almanca'daki Orientierung kelimelerinin de kökenini oluşturduğunu keşfetmek beni çok heyecanlandırdı. Tüm bu dillerde orientation (yönelim) kelimesi için coğrafi anlamda kullanılan orient sözcüğünün kaynak alınması rastlantı olamaz. Bu başlık, bu slogan, sergiyi İstanbul'un yeri, tarihi önemi ve coğrafi konumu üzerinde odaklaştırmamı sağladı. Bu nedenle Orientation kavramını rastgele değil, dinamik bir kavram olarak ele alıyorum. Bu Bienal'in konusu, bütün Bienaller'de olduğu gibi çağdaş sanattır. İstanbul Bienal'i olduğu için de kısmen de olsa Doğu geleneği ile ilgili olan bir çağdaş sanat.

...

Bienale katılan 110 sanatçıdan 39'u kadın, yani neredeyse %40 ağırlığında. Türkiye'den ondokuz sanatçı davet ettim. Bunların dördü yurtdışında çalışıyor. Üçü ise İstanbul dışındaki şehirlerde yaşıyor. Yüzü aşkın sanatçı ve küratörün Bienal sırasında İstanbul'u ziyaret etmesi bekleniyor. Bunlar beraberinde pek çok yeni fikir ve esin getirecekler ve buradan da bir o kadarını götürecekler. Teması başka olan bir sergi için bambaşka sanatçılar seçerdim. Diğer bütün sergiler gibi Bienaller de yarışma ya da kalitenin ölçülmesi değildir. Bu seçimler, her üç mekandaki sergilerin görünümüyle ilgili olarak benim kendi hayalimde yaşattıklarımın çeşitli ülkelerden sanatçılarla nasıl buluştuğunun ortaya konulmasıdır.

...<sup>100</sup>

4. İstanbul Bienali için tema olarak seçilen Orientation (Yönelim/Yönelme) kavramı, Rene Block'un dikkat çektiği gibi özellikle batı dillerindeki “yön” belirtgeci kelimelerin “orient” kökünden gelişini keşfetmesiyle anlam kazanan, izleyicinin bulunduğu yere, diline, kimliğine bağlı olarak, çok anlamlılık arz eden bir sözcük/kavramdır. Her ne kadar kavram, Batı dillerinde Doğu'yu temel alarak yerini belirleme anlamını çağırıyor olsa da, Türkçe'de yer/yön/yönelme/yönelim sözcükleri, sadece bir yönü ifade etmekte ancak bu yönün hangisi olduğuna işaret etmemektedir.

<sup>100</sup> a.g.e, s:20-22

Bu durumlar arasındaki farklılığı Fulya Erdemci Alice Harikalar Diyarı'ndaki şu diyaloga benzetir :

"Alice Harikalar Ülkesi'ndeki, Alice ve Kedi diyalogunda olduğu gibi, kendini bir yöne doğru yöneltme eylemi , kendi başına önem taşır.

...

'Lütfen söyler misin bana, buradan ne yana gidebilirim?'

'Bu gitmek istediğin yere bağlı' dedi, Kedi.

'Neresi olursa olsun önemi yok' dedi Alice.

'O zaman ne yana gitsen olur', dedi kedi.

Alice sözünü açıklamak amacıyla, 'Yeter ki bir yere varayım', diye ekledi. Tabi varırsın', dedi kedi, 'yürümekten yılmazsan, bir yere varırsın elbet.' Doğu, Batı, Kuzey, Güney, büyük ölçüde kişinin durduğu yere göre değişir. Belirli bir yere ulaşmak amacıyla olmasanız bile, "hiç bir yer" bir varış noktası olamaz. Kişi her zaman bir yerde ve/veya "bir yere varma" yolundadır. Gidilen, ait olunan, yaşanılan bu "yer"in kendi başına bir varlığı yoktur. Ancak başka yerlerle ve yönlerle ilişkisi içinde belirlilik kazanır. "Burası" bile aynı zamanda bir başka yerdir ve yalnızca "orası " dolayımıyla olanaklıdır. Önemli olan kendini bir yere yöneltmektir. Bu anlamda Bienal'in konsepti Orient/ation (Yönelim/Yönelme), bir yere ait olmanın tek yolunun "yönelmek" olduğunu ileri sürer.

İstanbul kültür ve Sanat Vakfı, sanatçıların yanı sıra izleyicinin de kendini "bir yere" yöneltmesi için, yönler ve yerler arasındaki bu diyalogu ön plana çıkartmaktadır; en azından şimdi ve burada."<sup>101</sup>

Türkiye'ye yakın ülkelerden bu kadar çok sanatçı seçilmesinin sebebi de bir anlamda bu yer&yönü işaretlenmekti.

4. İstanbul Bienali'nin en önemli özelliklerinden birisi farklı mekanların birbiriyle kurduğu ilişkiselliği. Belirlenen tema etrafında birçok sanatçının bu sergi için yeni işler ürettikleri görülmektedir.

### **Antrepo:**

Önceki bienallerden farklı olarak, Block serginin ana mekanı olarak Antrepo I'i seçer. "Salıpazarı-Tophane'deki Denizcilik İşletmelerine bağlı I no.'lu Antrepo; 4.Uluslararası İstanbul Bienali'nin ana sergi mekanını oluşturdu. Avrupa yakasında yer alan Antrepo, bir yandan eski İstanbul'u, öte yandan Asya'yı gören bir konumdadır. Mekana özel tasarlanan yapıtların sergileneceği diğer alanlar ise Aya İrini Müzesi ve Yerebatan Sarnıcı olarak belirlenmiştir. Bu farklı, ama konumları

<sup>101</sup> age, s:19

açısından bağlantılı üç mekan, sergilerin gerçekleştirilmesinde eşsiz olanaklar sundukları gibi, sanata ve sanatçılara da yeni esin kaynağı sağlamıştır.”<sup>102</sup>

Antrepo binasında kolonların araları paravanlarla kapatılıp, oluşan odacıklar içinde işler sergilenir. Antrepo’da yer aşan işlerin birçoğu, mekanın bulunduğu bölge içindeki ilişkilerini, bir anlamda tarihi yarımadaıyla, boğaza aynı uzaklıktan bakıyor olmanın sorumluluğunu üstlenerek, daha çok yön kavramı üzerine düşünen işler üretirler. Sergi alanında oldukça çok sayıda sanatçının işlerinin yer alması, işlerin kime ait olduğu konusunda belirsizlik yaratmış, sergi, kurulumuyla, bir anlamda kolektif bir görünüm kazanmıştır.

Antrepo’da Hüseyin Alptekin& Micheal Morris, Aydan Murtezaoğlu, Hale Tenger, Gülsün Karamustafa, Sarkis, Ayşe Erkmen’in işleri, hem mekanla hem konseptle kurdukları ilişki açısından öne çıkan çalışmalar oluşlardır.

Alptekin& Morris’in işleri, binanın girişine konulmuş, üzeri 3500-4000 kadar kırmızı, yeşil, sarı toplanlarla yüklü, Rus malı bir kamyonudur.



Şekil.3.4.1. Hüseyin Alptekin& Micheal Morris, “Turk/Truk”, 1994

<sup>102</sup> age, s:20-22

Hüseyin Alptekin çalışmalarını şöyle değerlendirmektedir:

"Görsel olan bir şeyi kavramsallaştırıyoruz. Önce serginin hikayesini anlatayım. Bütün sergilerde geçerli olan çalışma prensibi, yöntem, metod, stil, deneyim, yaşantı, plastik ve kavramsal arasındaki ilişki, görsel, vizüel, vizyon: Sergi denilen şey; hem bir öncesi vardır, esnası ve sonrası olan bir süreçtir. Benim çerçevem bu. Ne yapılıyor? Tematik sergiler yapılıyor. Mesela Devlet, Şiddet, Sefalet. Bienal de Orientation da böyle bir sergi. Size bir tema ya da kavram veriliyor. Bir kavram verildiğinde şöyle bir süreç başlıyor sanatçıda: Başlıyorsunuz bunun etrafında dönmeye. Sanatçının işi yok, mesaisi yok ve bir vizyonla bu kavramın size yol açtığı ya da getirdiği bir vizyonla yaşamaya, bakmaya başlıyorsunuz. Bir kamera gibi, her türlü algısal ve kavramsal , vizyonel bir süreç başlıyor. Burada iş kendi kendisini şekillendiriyor. Ortaya, esnası bölümü çıkıyor. Burada neler oluyor. Bir, yapıyorsunuz, üretiyorsunuz, sonuca varıyorsunuz, prodüksiyon ya da bozmak gibi olaylar oluyor. Esnada, sezgisel, planlı, rastlantısal...

Bu serginin hikayesi: Epeyce bir zaman Michael Morris ile iş yaptım. İki ayrı dil, milliyet, kültür ama yapılıyor böyle işler. Rene Block geldi, sanatçıları seçti. Birgün beni de davet ettiler. Mekan gezmeye gittik. Antrepo'ya gittik. Orada şöyle birşey oldu: Önce dosya istediler. 5 tane proje verdim. Gerçekleşmiş olan en sondaki proje idi. En önemsiz olan. Mekana giriyorsunuz. Kocaman bir mekan, kirli, karanlık, loş, acıip bir yer. Terasa çıktık. Ben mekana girer girmez bu mekanda olacağım dedim. Terastan baktığımızda gemileri gördüm. Rus gemileri. Limon yüklüyorlardı. Aşağıdan bir hamal bağırdı. "Limon istermisin?" diye. O sırada benim kireçlenmem var ve sağ elim tutmuyordu. Sağ kolumu kullanırım, korkunç bir tedavi kullanıyordum. "Limon istermisin?" deyince "ver bakalım" dedim ve 15-20 m den bir limon attı ve ben sol kolumla tuttum. Maarria Wirkkala ;"it's a miracle" dedi. Diğerleri fark etmedi. Bu limonu eve götürdüm ve ecza dolabıma koydum. Mekan burası olacaktı. O andan itibaren başladı bir sürü şey. Kolumla ilgili hadise, niye bana limon atıldı, niye ben o limona talip oldum, niye o gemiler gidiyor...

Hikaye orada başladı. Ben gidip bir proje gösterdim Rene Block'a. Toplarla dolu bir kamyon. Block tamam dedi. Yer ile ilgili pazarlık yaptık. Bunun birtakım fizik meseleleri var. Kapı, giriş, yükseklik vs. ben istediğim kamyonu bulur, getirir koyarım diye düşündüm. Michael çok geç geldi bunun için ben konuyu seçmiş oldum, malzemeyi seçmiş oldum. Geç geldi ve "it's fine", dedi. Yazı Çeşme'de geçiriyorum. Ödemiş'te bir top fabrikası buldum. Kafamdaki kamyon da Chrysler cinsi, kasası Türkiye'de yapılan, geometrik, İslamik bir tasarımı olan kamyonlar. Kafamdaki kamyonu aradım uzun zaman, ama istediğim biçimde olanını bulamadım. Vakit yok. Para yok. Bütün kamyoncularla konuşuyorum. Katalog çıkana kadar henüz serginin esnası sırasındayız.

Beni etkileyen bir şey daha vardı. Ben çok araba kullanırım. Şehirlerarası yollarda da bu kamyonlar aşırı yüklenmiştir. Balyalar sarkar. Deli gibi

yüklenir. Aslında onların hepsi hareket eden enstalasyonlar. Sürekli bunları görüyorum. Hafızamda sürekli bu görüntüler var.

Neden kamyon: Türkiye'deki kamyon adedi AB'deki tüm kamyon adedinin üç katı. Demiryolu yok. Arabesk bir kamyon edebiyatı var. "Ömür biter yol bitmez", biz bunu tersine çevirdik. "Yol biter, ömür bitmez" olarak. Çapraz okumalara da açık. Bir bakıma her yol biter ama hayat bitmez. Ama ben bu meselenin arabesk ya da kitsch yanı ile hiç ilgilenmedim. Temiz bir kamyon olacaktı ve üzerinde yüklenmiş toplar.

Neden kamyonun geometrik yapısını önemsiyordum? Çünkü bu memlekette hep bu yapılıyor. Ben bunu daha çok İslam kültürü ile ilişkilendiriyorum. O kasa Türkiye'de yapılıyor. Kimi zaman tabutu anımsatıyor. Estetik açıdan tek dingilli bir kamyon arıyordum. Şöyle sıkıntılar başlıyor: Çok büyük bir kamyon olsun ve çok yüklensin.

Kamyon kahasının içine bir konstrüksiyon yaparsınız ve üzerine daha az top yüklersiniz. Ama biz bu triklerle girmedik. Bunun içinde bir samimiyet de olması gerekiyor. Gerçekten yüklemek ve onu yüklerken yaşamak. Bunlar hep esnası.

Top fabrikasının içine girilmiyor. Sırrı var bunun. Bir topun üzerinde Ödemiş yazıyordu. Nereye giderseniz bütün topların üzerinde sign gibi bir marka vardı. Topları hep asmak gerekir. Yere koyunca toplar hava kaçırıyor. İşaret taşı gibi bunlar ortaya çıktı. Değişik markalar ortaya çıktı. Ödemiş'e gittim. Annem de geldi.

Sonuçta o topu yükleyip seyahat edip getirmek çok önemli. Sırtınızda öyle bir topla seyahat etmek önemli. Biz bu kamyonu İzmir'den gemi ile getirdik. Sonunda bir Rus kamyonu bulduk. Burada Rus gemileri var. Biz bir Rus kamyonu buluyoruz. Bu kamyonu bir gemi ile getiriyoruz. Bütün bunlar planlanmış değildi. Ama öyle oldu. İş bittikten sonra tekrar o kamyonu gemiye yükleyip geri götürdük. Ben götürdüm. Kamyonu kısmen kullandım da.

Kullanmasam bile sürekli mücadele halinde idim. Şehir içinde bu kadar yüklü kamyon yasak. Ege'de köyler arasında ya da otoyolda kullanmak mümkün ama şehir içinde olmuyor. Polislerle çok uğraştım. Bu kamyonlar Rusya'dan askeriyeğe bağış olarak geliyor. Sonra da sivil olarak satılıyor. Bu kamyonlar sadece Narlıbahçe'de var. Estetik olarak tam aradığımı değil ama...

Bütün bunlar işin görünmeyen tarafı. Orada sonuçta bir obje görülüyor. Bir kamyon ve üzerinde üç renk top. Çünkü o sırada o fabrika üç renk top çıkarıyor. Sarı, kırmızı ve yeşil. Avrupalı gazeteciler gelip neden bu renkleri kullandığımı sordular. Tamamen tesadüf !

Burada sürekli bir göç var, transportasyon var. Özellikle Doğu ile ilişkimiz kamyonlar. Aslında her tarafla ilişkimiz kamyonlar üzerine kurulmuş. Bunlar da anlamla, kavramla, yönle, orientation ile ilgili örtüşmeler. İşin içinde rastlantısal, sezgisel kısım var ama vizyon hep

önemli oluyor. Artık o vizyonla yaşamaya başlıyorsunuz. O renkler öyle tesadüfen olmuş olabilir. Ama ben bu işle uğraşırken çocukluktan olan Kürt arkadaşlarım da yardımcı oldular. Hiç bir şekilde politize bir anlam yüklemek istemedim. Bir Batılı gelip de bunu kurcalamaya başladığında kendimi satmadım. " <sup>103</sup>

Türkiye'ye özel bir transportasyon aracı olan kamyon, deniz yoluna değil karayoluna cevap vermekte. Mekanla ilişkilenen çalışma, gündelik hayattan alınan sembolleri tersine çevirerek işlemekte, anlam kaymaları yaratmaktadır. Çalışma, arabesk kültür ve kitschle olduğu kadar, göçmek, doğu-batı ile de ilgilidir.

Sergiye katılan işlerden bir diğeri Aydan Murtezaoğlu'nun "İsimsiz" çalışmasıdır. Binanın girişinde yerleşen çalışma, salonlara ve üst katlara geçişi sağlayan ara kapının üzerine İstanbul haritası yerleştirilmiş, şeffaf pleksiglas malzemeyle yeniden yapılmasıdır. Murtezaoğlu işini şöyle tanımlar:

"Antrepo'daki iş mimari fonksiyon açısından tam yerine oturmuştu. O kapının bir formu vardı. O form da bizim yaşadığımız yere aitti. Antrepo'nun dışa açılan bir kapı olması gibi...Yine bir tasvir vardı orada. O açık denizdeki bir balıkçı olarak düşünmüştüm oradan geçmeyi. Bulduğumuz yerin farkında olamamak var. Birileri bir sınır koyuyor. Orası bir eşikti. İnsanlar ise dokunarak, o kapıyı açarak o sınırı bir anlamda bozuyorlardı. Orada bir geçiş yeri olarak düşündüm. Kapıyı ters koymuştum, normal İstanbul haritası çıkışta olması gereken biçimde görünüyordu. Nerede olduğumuzu, biraz yaşadktan sonra anlayalım istedim. Özen gösterilmiyor. Birkaç kez kırıldı, düştü. İnsanla bire bir ilişkiye girmesi. Bütün isimleri dışarı çıkarken, semt adlarını, dışarı çıkarken okuyabiliyordun. Bunu kesen usta bile onu Türkiye haritası zannetti." <sup>104</sup>

Bulduğu bu eski gümrük binasında anlam kazanan çalışma, yer-yön meselesine cevap veriyor olduğu kadar, İstanbul ve Boğaz'da bulunmakla da ilgili bir farkındalık yaratıyor. Hale Tenger'in "İçeri giremedik, çünkü hep içerdeydik, dışarı çıkamadık, çünkü hep dışardaydık" isimli, eski bir ahşap kulübenin etrafına tel örgülerle çevrelediği çalışmasının içine bakıldığında, küçük bir bank, küçük bir masa, duvarlar ve renkli pencereler ve doğa manzaralarıyla kaplanmış olduğu görülmekteydi. Masanın üzerindeki küçük radyodan ise Türkçe şarkılar duyulmaktaydı.

<sup>103</sup> age, s. 203

<sup>104</sup> age. s.147

Tenger,

"Bu mekan bir gümrük, liman binası. Orada, o mekan içinde kullanılmış, eski, pis bir bekçi kulübesi vardı. Kulübenin camlarını manzara resimleri olan takvim yaprakları ile kapatmışlardı. Bu bir tür içe dönük bir tutumdur. Dışarı açılabilir bir mekanda, sınırların kalkabileceği bir mekanda küçük bir kulübe içinde sahte dış mekan görüntüleri ile içe dönük bir mekan yaratmak. Burası da devlete ait bir mekan. Resmi bir daire. Kulübe ikinci katta asansörün yanında duruyor. Etrafını tel örgü ile çevirerek bu içe dönüklüğü vurgulamaya çalıştım. Tel örgülerin tepeleri olması gereken tersine korunan mekana doğru içe bükülmüştü. Bu içe dönüklüğe katkıda bulunuyordu. Tel örgülerle içerisi dışarıdan korunuyordu. Dışarıda sanat eserleri vardı, daha geniş bir halkada Karaköy, daha geniş bir halkada İstanbul ve Türkiye....

Camlardaki manzaralar dışarıyı görmeye engel oluyor. Bir gözetleme kulübesi ama dışarıyı göremiyorsunuz ama dışarıya adına görülmesi istenen bir manzara da var: Takvim yapraklarındaki doğa resimleri.

Antrepodaki kulübe, ilk gittiğimde aynı yerde duruyordu. Tek yaptığım biraz sağa ortaya çekmek oldu. Başka kulübeler de vardı ancak ben onu seçtim çünkü içi ve özellikle pencere camlarının takvim yaprakları ile kaplanmış olması çok çarpıcıydı. Yani kulübenin kendisi o haliyle, o mekanda zaten çok şey söylüyordu. Böylece ne yapmak istediğim kafamda doğrudan şekillendi.

Radyodan gelen ses aslında bir bant kaydı idi. Seçtiğim şarkılar çocukluğumuzdan, sadece radyonun olduğu günlerden kalma idi. Kimi neşeli, kimi kederli, naif sözlü şarkılar. Kulübenin olduğu bölümdeki duvarları özellikle boyattırmadım. Duvarların, binanın gümrük deposu olarak kullanıldığı zamanki haliyle kalması benim için önemli idi; çünkü Feshane binası da bir önceki

Bienal için hazırlanırken, gene böyle allanıp pullanmıştı. Sergi sonrası, o haliyle, öylece kullanılmadan kaldı. Bugün de hala kullanılmıyor. Hani bizim misafir odası sendromu gibi. Evin en özenilerek döşenmiş, en düzgün yeri olan salonun yalnız misafir gelince kullanılması geleneği. Bienal bitince herşey bitiyor. Ayrıca bu işin bir önceki bienalde yaptığım işle doğrudan bir bağlantısı var. Mahkemelik olmama sebep olan anlayışa cevabi bir nitelik taşıyordu.”<sup>105</sup>

...

“İşin gümrük binasının içinde olması, sınır/ülke/sıla/sürgün ve aynı zamanda içine sığınılan o küçük kulübe (dünyaya açılan pencerelerinin üzerine resimler yerleştirilmesi) gene tuhaf bir dönüşle bu ortamdaki varolma biçimine işaret ediyordu. Tabi kulübeyi aynı zamanda hem sınır bekçisi, hem de hapis konumuna sokan tellerden de ayrı ayrı anlamlar çıkıyordu. Bir de bunların üzerine, Edip Cansever'in bir şiirinden

<sup>105</sup> age, s.62

alıntıladığım isim, hikayeyi bir o kadar daha komplike hale getiriyordu.”<sup>106</sup>

Tenger’in içeri-dışarı meselesini sorunsallaştırdığı bu oldukça politik çalışması, bir nöbetçi kulübesi üzerinden izlenme ve korunma mekanizmasını tersine dönüştürürken, Antrepo’nun tarihselliğine de göndermede bulunuyordu.

### Aya İrini:

Aya İrini Müzesi içinde, giriş katında, Joseph Beuys, Jose Barzi, Shikego Kubota, Nam June Paik, Cengiz Çekil, Bjorn Noorgard, Aydan Murtezaoğlu, Ken Unsworth, Karin Sanders, Marcel Broodthaers, Henrietta Lehtonen, Olaf Metzel, Handan Börüteçene, Mat Colishaw, Tony Oursler, Yufen Quin, İlya Kabakov, Ceal Floyer, İskender Yediler, ve Goran Petercol yer aldı.



Şekil.3.4.2.Olaf Metzel, “Beşiktaş”, 1994

<sup>106</sup> age, s:62-63

Üst katta ise Füsun Onur, Sophie Calle, Shirazed Houshiary, Rachel Whiterea, Mona Hatoum, Finnboгу Petursson, Tom Claassen, Diego Medina, Mona Hatoum, Anish Kapoor yer aldı.

Aya İrini Kilisesi'ndeki sergilemede Türk ve yabancı sanatçılar bir arada ve aynı tema ile ilişkilendirilerek düzenlemelerini yaptılar. Zaten Block'un da dikkat çektiği gibi, İstanbul Bienali, "Venedik ve Sao Paolo Bienalleri'nden farklı olarak, davet edilen ülkelerin ulusal katılımlarını ön plana çıkarmamıştır. İstanbul Bienali'nin Sanat Yönetmeni René Block, dünyanın çeşitli ülkelerinden bağlantı kurduğu küratörlerin de katkılarıyla, bu ülkelerin sanatçılarını Bienal'e davet etmiştir.<sup>107</sup> Katılan ülkelerin koordinatörleri, katalog ve tanıtım çalışmaları için gerekli materyallerin sağlanmasından, yapıtların ulaşımından, sigortalanmasından ve sergi mekanlarına yerleştirilmesinden sorumlu olmuşlardır. Sanatçı seçiminde de, Bienal'in ulusal olmayan temasını vurgulamak için, sanatlarını doğdukları ülkelerin sınırları dışında sürdüren sanatçılar üzerinde yoğunlaşmıştır."

4. İstanbul Bienali için tercih edilen mekanlarda yer alan sanatçılar, mekanların tarihsel, dinsel ve ulusal anlamları, ters-yüz edecek çalışmalar göstermeyi tercih etmişlerdir.

Sergiye paralel olarak, René Block, Yabancı Kültür İşleri Enstitüsü (IFA) için hazırladığı ve İstanbul'daki gösteriminden sonra yıllarca sürecek bir dünya turuna çıkacak olan retrospektif "Fluxus" sergisi olan Çok Düğümlü Uzun Bir Hikaye'yi de (Almanya'da Fluxus 1962-1994) İstanbul'da gösterdi.

Fluxus hareketinin tabu-yıkan, disiplinlerarası karakteri, Block'un Fluxus projesini Bienal için ideal bir öneri olarak adlandırmasına ön ayak olmuştur. Bir anlamda, müze karakteri de taşıyan bu proje, İstanbul'un güncel sanat müzesinin eksikliğine bir cevap da içermekteydi.

---

<sup>107</sup> age, s.22

### 3.5. 5. İstanbul Bienali (1997)

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği 5. Uluslararası İstanbul Bienali, 4 Ekim - 9 Kasım 1997 tarihleri arasında gerçekleştirildi. 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü, 1988 - 92 yılları arasında Barselona Bianeli'nin sanat yönetmenliğini üstlenen, 1996 yılında Rotterdam'da düzenlenen Avrupa Bienali Manifesta I'in küratör ekibi içinde yer alan İspanyol küratör Rosa Martinez üstlendi.<sup>108</sup>

Toplamda 40 ülkeden 86 sanatçının katıldığı 5. Uluslararası İstanbul Bienali, ana sergi mekanı olarak Darphane - i Amire'yi kullandı. Darphane-i Amire dışında, Aya İrini Kilisesi, Yerebatan Sarnıcı, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi ve Kız Kulesi sergi mekânları olarak seçilmişti. Ayrıca şehrin garları olan Sirkeci ve Haydarpaşa, Atatürk Havalimanı, billboardlar gibi kamuya açık alanlar da bienal mekanı olarak kullanılmıştı. Önceki bienallerde olduğu gibi "İstanbul" yine serginin merkezinde durmaktaydı. 5. bienalin özel bir niteliği ise, ortalamanın üzerindeki kadın oranı ve direkt-siyasi işlerden bilinçli olarak uzak durulmasıydı. Bireysel bir duygu olarak sanat, bu bienali domine eden unsur olmuştur.

Rosa Martinez'in 5. İstanbul bienali için belirlediği kavramsal çerçeve, "Yaşam, Güzellik, Çeviriler ve Diğer Güçlükler Üstüne" oldu. Martinez, bienal çerçevesi Ahu Antmen ile yaptığı söyleşide şöyle ifade eder:

"Başlığı belirlerken dünyada gerçekleştirilen sergilerde yinelenen klişelerden kaçınmaya çalıştım. Önemli sosyal - kültürel sorunlara işaret etse de "kimlik ve ötekilik", "içdiş" ya da "çokkültürlülük" gibi kavramlar çok sık kullanılır oldu. Seçtiğim başlıkla, çağdaş düşünce ve yaratının bugün karşı karşıya kaldığı bazı önemli sorunlar, tartışılın istedim. Sözelimi; yaşam ile sanat arasındaki bağlantı; çağdaş sanatta güzellikten yeniden haz duymaya başlama olasılığı; bir yaratının duygu ve düşüncelerin bir çevirisi olarak yapıta, dile yansıdığı bilincinin uyanması...Bienalin, farklı kültürleri, değişik estetik anlayışları bünyesinde barındıran bir kentte gerçekleştiriliyor olması da ayrıca önemli. İstanbul, Doğu ile Batı arasında bir köprü, bir kapı olması özelliği ve bitmez tükenmez enerjisiyle beni son derece heyecanlandırıyor. Bu nedenle sanatçılara kentin özellikle "kapıları"na ilişkin işler üretmelerini öneriyorum. Havaalanı, tren istasyonları, Asya ve Avrupa

<sup>108</sup> 5. İstanbul Bienali Kataloğu, "Yaşam, Güzellik, Çeviriler ve Diğer Güçlükler Üstüne", İKSV, İstanbul, 1997

yakaları arasında gidip gelen vapurlar, farklılıklar arasında bağlantı kurmak açısından birer metafor olabilir.”<sup>109</sup>

Ayrıca Martinez; “Sanat, insanın bilim, teknoloji, kitle iletişim, politika, cinsel kimlik gibi diğer bilgi ve deneyim alanlarından türemiş işaretlerle oynayabileceği 'öteki' ile ilişkimizi değerlendirmenin ve dönüştürmenin mümkün olduğu bir uzam olarak da görülebilir. Bu bakış açısıyla edilgen bir 'ayna estetiği'nden değişim halinde, çok yüzeyli ve etkin bir 'prizma estetiği'ne yönelebiliriz ki orada bakış çok yönlü ve kapsayıcı olacaktır.”

Günümüzde sanatın, "içerik, ideoloji ya da duygulanımı (pathos) gerekliliğini göz ardı etmeksizin, 'güzel'in yol açtığı baş dönmesi ve yoğunluğu yeniden kazanmak istediğini" anlatan Rosa Martinez, "Güzellik zamandışı ve evrensel değildir; güzellik seyredende uyanan hazla bağıntılı öznel bir deyimdir. Estetik değerler beğeni anlayışının tarihsel ve kültürel çeşitlemelerine bağlıdır ve bütüncü bir bakış açısıyla, güzellikten içeriye ulaşabilir, zihinle bedeni, düşünceyle duygulanımı, retorikle felsefeyi, hazla bilgiyi kaynaştırabilir, böylece yeni bir yaşam anlayışına varabiliriz"<sup>110</sup>der.

Martinez, bienal kavramı içinde yer alan “çeviri”nin, yaratmanın her biçiminde üstü örtülü olarak varlığına işaret ederken 'yaratma'yı bir "yer değiştirme edimi, bir alandan (yaşamdan,kültür, deneyim) ötekine doğru (görsel ya da şiirsel diller) bir hareket" olarak görüldüğünü ifade eder. Bu anlamda, "Farklı alanlar (kültürel, cinsel, dilbilimsel...) arasında yolculuk etmek çeşitli risk ve güçlükler barındıran maceralı bir seyahattir. Bu güçlükleri inceleme ve onların üstesinden gelme süreci, tercüme, yaşam ve güzellikle ilişkili konuların doğasında vardır." der.

İstanbul üzerinden düşünen bir küratör olarak Martinez, İstanbul'un her zaman doğu-batı arasında bir “kapı” işlevi gördüğü klişesinin üzerine gider ve sergisini kentin kapılarına da taşır. Kentin tarihsel özellikli kapıları bir yana, küresel bağlantıları olan, İstanbul'un dönüşümünü de yansıtan sınır kapıları seçilir. Havaalanı, garlar, Taksim ve Sultanahmet meydanları kentin dönüşümüne yanıt veren yerlerdir.

<sup>109</sup> Ahu Antmen, “Dünyayı Yeniden Yaratmak İçin Sanat" Cumhuriyet Gazetesi, 1997

<sup>110</sup> agm, s.22

Martinez'in bienali, seçtiği mekanlarla olduğu kadar, kavramsal çerçevenin duygusallığıyla da kendinden önceki bienallerden ayırır. Martinez, kendi sözleriyle bienali şöyle anlatır:

“5. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılan sanatçılar, çağdaş sanat ortamının türlü gerilimlerini ve belirsizlikleriyle yüzleşmeye ve onları yorumlamaya yarayan bir köprü niteliğinde işler ortaya koydular. Birey de toplumsal farklılıklara da saygı gösteren ortak bir dil oluşturmaya çalışıyorlar. Bu amaçla uluslararasılaşmanın (transnationalizm), bölgecilik reddedişin (deterritorialization) ve melezleşmenin (hybridization) hızla yeni gerçeklikler haline geldiği yeni bir paradigmaya uyum sağlamak için, süregiden bir çözümleme ve anında çeviri sürecine katılıyorlar.

Bariz bir toplumsal değişim bağlamında, çağdaş kültürün halletmesi gereken belli başlı meselelerden biri, birey ve kültürün kimlik kavramlarının nasıl yeniden formüle edileceğidir. Bireysel özgünlükleri ortadan kaldıran dogmatizmi sorgulamak, küreselleşme ile yerel kültürlerin hayatta kalmasını dengelemek ve yeni teknolojilerin ortaya çıkış hızıyla olduğu kadar göçler ve kültürel pazarların yeniden düzenlenişleriyle de ilintili yer değiştirmeyi yeniden tanımlamak gerekmektedir.”

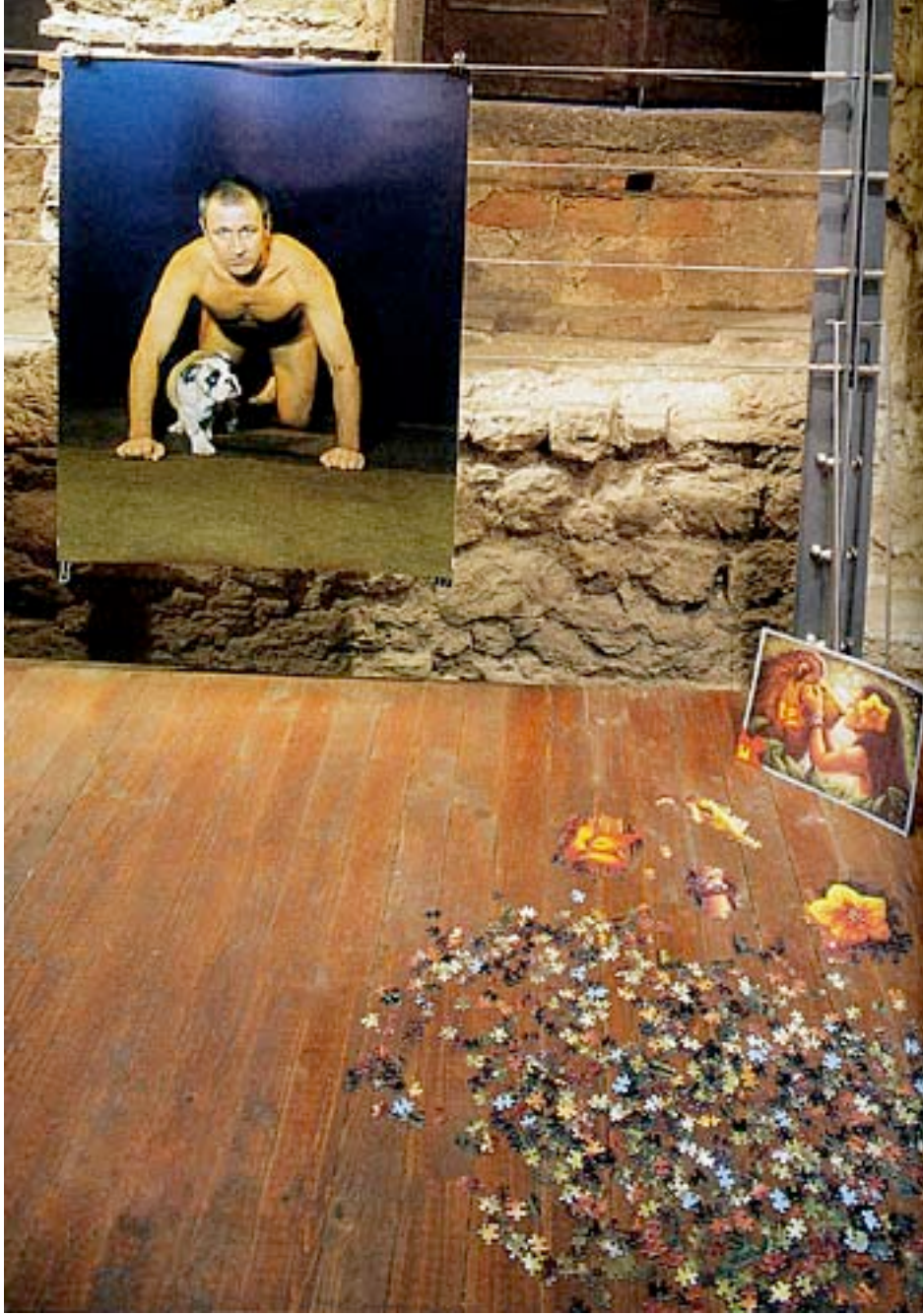
Sonuçta bienallerde amaçlanan; kurumsallaşarak, galeri mekanlarına sıkışan sanat anlayışını kırmak, farklı farklı mekanlarda izleyiciyle daha yakın bir iletişime geçebilmek, merkezîyetçi değil, daha molar bir yapıda, sanatçıların kendilerini daha özgür biçimde ifade etmelerini sağlamaktır. Genelde satın alınıp-satılması zor yapıtların sergilendiği bienaller, neo-liberal sosyal-kültürel, ekonomik düzenlemeler içinde sanatın bir “direnme noktası” olabilmesine olumlu etkide bulunma potansiyeli taşımaktadır.

Martinez'in bienali, ulus-devlet temsiline dayanmayan bir yapı kurmuş, sanatçılar arasında kuşak farkı gözetmemiştir. İlk bienalden itibaren tartışılan, bu çaptaki bir serginin İstanbul'la kuracağı ilişki meselesine, Martinez, küreselleşme ile yerellik arasına sıkışan, ara-kimliklerin, sınır durumların tartışıldığı işlerle yanıt vermiştir.

Serginin en provakatif işleri yakın coğrafyadan, Slovenja'dan katılan sanatçı topluluğu IRWIN, şiddet yüklü, kışkırtıcı işleriyle, Oleg Kulik, tüm kişiselliğini ortaya döken işleriyle tanıdığımız genç İngiliz sanatçısı Tracey Emin ve kimlikleri kullanarak kimliksizleştirme sürecini anlatan çalışmasıyla Halil Altındere olmuştur.



Şekil.3.5.1.Irwinlive, 1997



Şekil.3.5.2. Oleg Kulik, Geleceğin Ailesi, 1997



Şekil.3.5.3.Tracey Emin, Pera Palas Oteli Performansı, 1997



Şekil.3.5.4 Halil Altındere, Tabularla Dans, 1997

Altındere'nin "Tabularla Dans" çalışmasında, dönemle dolaysız bir bağlantı kuran, kişiselini, politik olan üzerinden okuyan/okunur kılan bir tavırla karşılarız. Verili olan kimliğinde, Altındere'nin doğum tarihi, pek çok Doğu Anadolu'nun da olduğu gibi, 01.01.19.. olarak yazılmıştır. Bu işaretleme, belirli bir tavra işaret ettiği kadar, 01'deki milada işaret edercesine, başka bir gerçekliğe doğulduğunu, doğduğu anda belirler. Bu anlamda, sanatçı tüm şiddetiyle yaşanan kimliksizleştirme politikalarını deneyimlerken, aslında bunun çok daha eskiye dayanan kökenleri olduğunu ve her bir vatandaş kimliğiyle kimliksizleşirken, Doğu'da doğanların, doğum tarihleri sıfırlanarak, iki kez kimliksizleştiklerini ifade eder. Sanatçı, devletin resmi ideolojisi, tüm iktidar söylem ve pratikleriyle hesaplaşırken, kimliği her anlamda "büyüterek" bu gizil görülen ancak çok açık bağlantıları görmemizi sağlar. Sanatçı, resmi ideolojinin meşruiyetini sorgularken, kendini, bir ulus-devlet vatandaşı-üstelik ikinci defa kenarda bırakılmış-biri olarak, açığa çıkarır. Ki aslında açığa çıkardığı, resmiyetle sıkıştırılmış insanın kimliği/kimliksizliğidir.

1990'lara ait en güçlü imajlardan biri, Altındere'ye ait bu çalışma olmuştur.

### 3.6. 6. İstanbul Bienali (1999)

1999 yılında düzenlenen 6. İstanbul Bienali'ni Kocaeli'nde gerçekleşen büyük depremin gölgesinde gerçekleştirdi. "Tutku ve Dalga" başlığını taşıyan 6. bienalin küratörü Kolombiyalı Paolo Colombo'ydu ve Colombo, önceki bienalde bireysel dönüşümler üzerine yapılan vurguyu sahiplendi. Yeni bir sözün peşinden koşmak yerine, kişiselliği öne alan bir yaklaşım benimsedi.

Bienale 31 ülkeden 59 sanatçı katıldı. Önceki sergilerle karşılaştırıldığında daha küçük ölçekliydi. 6. İstanbul Bienali'nin direktörü Fulya Erdemci'ye göre, bienalin bilinçli olarak küçültülmesi diğer büyük ölçekli sergi pratiklerinde gördüğümüz sürekli bir yıl öncesinden daha da büyük ve daha da gösterişli hale gelme çabasına bir tepkiydi. Sergi mekânları olarak Aya İrini Kilisesi, Yerebatan Sarnıcı ve Dolmabahçe Kültür Merkezi kullanıldı.

Paolo Colombo bienal konseptinde İstanbul'a "çokkültürlülüğün mekanı" olarak atıfta bulunmakta, Tutku ve Dalga başlığıyla da İstanbul'un çokuluslu-çokdilli karakterine gönderme yapmaktaydı.

"Türkçe'deki "dalga" sözcüğü Yunanca'da "tutku" (dalgas) anlamına gelir. 1892'de Arnavutköy'de doğan ve yüzyılın ilk yarısında Hafız Burhan'la birlikte İstanbul'un en büyük seslerinden biri kabul edilen Antonis Dhiamantidhis de sahne adı olarak "Dalgas"ı kullanıyordu; çünkü başka hiçbir sözcüğün onun müziğinin yoğunluğunu, sesinin modülasyonunu ve doğum yeri olduğu kadar ilham kaynağını da oluşturan İstanbul'u böylesine iyi yansıtamayacağını düşünüyordu.

"Tutku ve Dalga" duygusal bir durumu çağrıştırmakla beraber, bu şehri hem bölen hem de birleştiren denizi, dolayısıyla fiziksel bir varlığı da vurguluyor. Bu başlık serginin kavramsal yapısına işaret ederken, her türlü sanatsal yaratımın temel taşları olan bireysel tarihlere, duygusal yoğunluğun nitelikleri ve derecelerine duyulan derin bir ilgiyi de gösteriyor."<sup>111</sup>

Bu sözlerle Colombo, bienalin bireysel hikayelere bağlılığını vurgularken, totalinde, 6. bienalin, günümüz toplumunun çoğulculuğuna ve heterojenliğine ve bunun birey üzerindeki etkilerine odaklanmak konusunda bir tavır sergiliyordu. Bu anlamda Martinez'in 5. İstanbul Bienali'nin bir devamı gibiydi.

<sup>111</sup> Paolo Colombo, 6. İstanbul Bienali Kataloğu, "Tutku ve Dalga", İKSV, 1999, İstanbul

“... "Tutku ve Dalga", gittikçe artan sayıda sanatçının siyasal ve toplumsal sorunlara pragmatik çözümler yerine şiirsel katarsis önermelerinde de görüldüğü gibi, kişisel tarihlerin ve çağdaş dünyada duygusal yatırımların önemi sorularını gündeme getirecektir.

Zamanda belirli bir anı yakalamayı amaçlayan tüm etkinlikler gibi, bu sergi de kendi çağdaşlığımız konusundaki bilinç düzeyini; yani dünyaya dair deneyimlerimizin merkezini oluşturan hızlı değişimler, teknolojik gelişmeler, kültür çatışmaları ve sınırların birbirine karışması gibi olguları yansıtmıştır. Çağımıza ayna tutarken, günümüz sanatsal manzarasını belirleyen son derece bireysel ve imgeye yönelik işler aracılığıyla sanatın duygusal nabzını da tutmuştur.”<sup>112</sup>

6. Bienal, siyasi olarak angaje sanat yerine daha kişisel sorunların, bireyselliğin öne çıktığı bir bienal oldu. Kortun’un değerlendirmesiyle Colombo’nun bienali, bir gençlik rüyası, adeta “uyuyan bir güzel”di.<sup>113</sup>

Kentin yeni ve dönüşen ticaret-eğlence ve üretim merkezlerinden ziyade, yine ve yeniden turizm sektörünün aktığı alanlara bienali taşımak, kentle kurulan ilişki anlamında oldukça geçersiz işleyen bir model kurdu.

Bugünün İstanbul’unu ve günün çağdaş üretimlerini anlamaya çalışmaktan ziyade, kendi kavramının nasıl işlediğiyle ilgilenen bienalin, belki de en çok eleştirilen kısmı da, İstanbul’u tarihselliği üzerinden pazarlaması oldu.

6. Bienal’in belki de en önemli ve üzerine konuşulmaya değer işi, Aydan Murtezaoğlu’nun banka oturmuş, kafasını eğmiş, denize bakan fotoğraf çalışması oldu. Murtezaoğlu, bir bankın üzerinde, Galata Kulesi’nin de içinde olduğu kentin çarpık görüntüsüne eşlik etmektedir. Bankın ardında bir köpek uyumakta, sanatçı/kadın önündeki duran/akan denize bakmaktadır. Bu fotoğraf, hareket halinde oluşla durağanlık arasında/arada durmaktadır.

Deniz, sureti yansıtan bir aynadan ya da akıp giden bir sudan çok, bir kaybı barındıran/içeren/taşıyan bir işlevdedir. Deniz muhafaza edendir; hem yeniyi hem yitip gideni. Aydan’ın denize baktığında gördüğü, ne şimdiki kendisidir(suretidir) ne

<sup>112</sup> Paolo Colombo, 6. İstanbul Bienali Kataloğu, İKSV, 1999, İstanbul

<sup>113</sup> Kortun, Vasıf, “A Sleepy Biennial”, Flash Art, Nisan, 1999

de değişim. Yitirilmiş olanın ardından, olup biteni anlamaya çalışıyor, bu anlama çabasında kendine uygun bir pozisyon arıyor gibidir. Sanatçı ne durmakta ne de hareket etmektedir: O, aramaktadır.

Ekseni kaymış, yamulmuş bir manzaraya bakarken, sanatçı, hem o manzaraya dâhil olduğunu bilir, hem de kendini “sorunlu olanı” göstermekten alıkoyamaz. İçerden içeriyi eleştirir. Kent eksenindeki çarpıklık ise, sanatçının duruş/pozisyon arayışının zorunluluğunu ve hayatiliğini gösterir.

Montajlamayla, kent ekseninin kaymış olması ya da kentin tanımlanamayacak bir biçimde duman altında olması, sanatçının kentte yakaladığı bir “anlamı” işaret eder. Miyop/hipermetrop durumların ortasında, sanatçının altından kayan zemin,-üstelik eser depremde 2 ay önce yapılmıştır- 1999’da meydana gelen depremle ortaya çıkan gerçeği de gösterir: deprem olmazdan önce bile, altı-üstü sağlam olmayan, kay(g)an bir yerde sanatçı kendine sağlam durabileceği bir zemin+pozisyon aramaktadır.



Şekil. 3.6.1. Aydan Murtezaoğlu, İsimsiz, 1999

## IV. '90'LARIN İLK YARISI

### 4.1 Seretonin Sergileri I-II (1989-1992)

1989 yılı sonunda , Haliç'te bulunan Feshane binasında, bina henüz restore edilmemişken düzenlenen bir sergi olan Seretonin, Arhan Kayar'ın ön ayak olmasıyla hazırlanmıştı.<sup>114</sup>



Şekil. 4.1.1. Feshane

Sergi, Atilla Özdemiroğlu, Cana Dölay, Çağatay Karaçizmeli, Gürel Yontan, Komet, Korhan Gümüş, Mehmet Güteryüz, Tan Oral, Türkel Minibaş ve Arhan Kayar'ın herhangi bir üst kurul olmadan, kendi kendilerinin gerçekleştirdiği bir organizasyon olmuştu.

90'larda Türkiye'deki sanat üretimine ivme kazandıran en önemli dinamiklerden biri olan sanatçılar ve meslek örgütleri dayanışmasının bu serginin varolmasında da bir yapıtaşısı olduğu görülmekte. Büyük-küçük tüm sergilerin, döneme ait yapılanması, sanatçı inisiyatifleri ve işbirliği ile oluşmalarıydı. Genç Etkinlik" (1, 2 ve 3),

<sup>114</sup> Seretonin Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1990

"Performans Günleri" (1, 2, 3)'nin yanı sıra Seretonin sergileri(1, 2) de bu akımın bir devamı olarak görülebilecek sergilerdi.

Serginin en önemli özellikleri, hem bu sanatçı dayanışmasıyla kurulan/kotarılan bir sergi olması, hem seçtiği mekanın özellikleri hem de katılımcı sanatçıların, kendilerini aştıkları cesur işler gösterebilmeleri idi. Kanımca 90'ların en önemli sergilerinden biri olarak görülebilecek Seretonin Sergileri, bu cesur tavrıyla, kendinden sonrakileri de etkilemiş, sınırları aşındırmış işler yapmıştır.

Atilla Özdemiroğlu, diğer sanatçıların yapıtlarından yola çıkarak doğaçlama bir müzik üretimine gitmiş, Cana Dölay, Feshane'nin çeşitli mekanlarına ve diğer sanatçıların işleri arasına silikon canlılar yerleştirmiş, Çağatay Karaçizmeli, sunmaya çıplak fotoğraflar yapıştırmış, sonrasında dekupaj testeresiyle bu figürleri yerlerinden ederek fotoğrafa 3. Bir boyut kazandırmaya çalışmıştır. Gürel Yontan, kullanılan ve kullanılmayan boşluklar üzerinden, toprak kullanarak yedi dizilik bir düzenleme gerçekleştirmiş, Komet, yüksekçe bir yere astığı kafesin içinde hiç ses çıkarmadan ancak ağzını açıp kapayarak sözlük okumuştur.

Ağrı kesici etkisi ve anti-depresif özelliği olan, vücudun bu doğal salgısı Seretonin kavramı ışığında, 90'ların başında düzenlenen bu serginin, sonraki dönemler için de dimağ açan, oldukça yaratıcı bir kavramsallığı barındırdığı, Ayhan Kayar'ın küratörlüğünde yapılmış olmasına karşın, katalog metninde dahi 9 sanatçının ortak çabalarıyla yapıldığına dair yapılan vurgu ve hem işlerin mekanla kurduğu ilişkiyle hem de nostaljik olmayan bir tarihselliği çağırın mekanlarda düzenlenmesiyle(site-specific)önem kazanan bir sergi dizisi olduğu söylenebilir.

## **Seretonin II**

Seretonin II sergisi 14 Ekim - 1 Kasım 1992 tarihleri arasında, sanatın farklı dallarından 60 sanatçıyı ağırlamıştı. Gazhane'nin kültür alanı olarak değerlendirilmesi amacıyla sanatçılar yan yana gelip bir dizi etkinlik sunmuştu.<sup>115</sup>

<sup>115</sup> Sergi hakkında yeterli bilgiye ulaşmak mümkün olmadığından, gerekli değerlendirmeler yapılamamaktadır.

## 4.2. Anı-Bellek Sergileri I VE II

Vasıf Kortun'un küratörlüğünde, ilki 1992'de Taksim Sanat Galerisi'nde ikincisi 1993'te Akaretler Sıra evleri 50 numarada, Anı Bellek I ve Anı Bellek II adlı iki sergi düzenledi. İlk sergiye Halil Akdeniz, Gülsün Karamustafa, İpek Aksüğür Duben, Selda Asal, Michael Morris-Hüseyin Alptekin katıldı. Akaretler 50 numarada gerçekleşen 2. Sergiye ise, Lerzan Özer, Taner Ceylan, Emre Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Güven İncirlioğlu, İsmet Doğan, Vahap Avşar ve Eliza Proctor katılmışlardı. Kortun'un bellek üzerinden işleyen bu sergilerinin ilki belleksiz bir mekana bellek yerleştirmek, bir anlamda "0" noktası üzerinden geriye doğru hatırladıklarımıza ve/ya unutmak istediklerimize bakmak, ikinci sergide ise Cumhuriyet tarihiyle paralel ve geriye doğru çatallanan bir tarihi olan mekanın izleri üzerinden, güçlü bir yapıyı/tarihi kazmak yeniden üretmekti yapılan... Bu sergilerle Kortun, bir dizi sergi üzerinden o dönemin flulaşan "toplumsal belleği"ni yeniden ve bu kez sanat üzerinden oluşturmaya-hatırlatmaya çalışmıştı.

### 4.2.1. ANI BELLEK I (1992)

Kortun'un ilk Anı-Bellek I sergisi için yazdığı şu satırlar belki de sergilerin neden ve nasıl yapıldığını anlamamız için bir kılavuz olabilir:

"Türkiye resminde "uluslararası" ya da "gelenek kökenli" olmaya çalışan ve görünürde uzlaşmaz olduğu sanılan çoğu sanatçının paylaştığı, işlerinin görsel montajlama üzerine kurulu olmasıydı. Gelenekçi ya da evrensel olduğu savunulan bu işler görsel aktarma ve çevirme biçimiyle varolmakta ve aktarılan kaynakların yapısal ve düşünsel boyutları es geçilmekteydi. Gelenek, gelenekselcilik-evrenselcilik gibi, kavramın içi boşaltılana kadar yorulmuş, ancak ardında anımsanmaya değer bir tartışma bırakmamış genelgeçer, zaten kendisi de aktarma olan bir şemsiye kavramdı."<sup>116</sup>

Kortun'un kolunun altında portfolyolarla çıktığı Mannheim yolculuğunda, Türkiye sanatına bir seferi olarak bakan sözcükleri, aslında tam da yola çıktığı yönden bakan

<sup>116</sup> Vasıf Kortun, Anı-Bellek sergileri, 1993, İstanbul (resmigorus.blogspot.com sitesinden alıntılanmıştır.)

birinin gördükleri. Zira Kortun'un, "batı"ya doğru yaptığı bu yolculuk, Türkiye ile mesafesini arttırırken, geleneksellik-evrensellik meselesini, uluslararası ve/ya yerel olmayı, kendine de mesafe alarak görmesini sağlamıştır.

Sergideki sanatçılardan İpek Aksüğür Duben'in, çıplak bedenini tekrar ve tekrar gösterdiği kişiliksizleşen figürü, geleneğin, bu anlamda da türk-islami beden kullanımını anımsatan ama tam da onun içinde bir başkalık kuran yansıması biçiminde görünmektedir. Bedenin bu halleri, hem kendinin bir replikasını sunuşu hem de bu replikanın çıplak oluşu, bedenin içeriğini boşaltmaz. Aksine, onu tüm anlamları ve yan anlamlarıyla birlikte kucaklar ve bir reddiye olarak da bedeni-ni yeniden üretir. Bu anlamda Duben'in beden algısı, toplumun anı-belleğine teğellendiği anda/alanda, hem aydınlanmanın bedeni hem de resmi devlet politikasının tahakküm altındaki bedenine karşı kendini var eder. Bu bakışta, Duben'in işi, hem tüm tahakkümlere karşı "kadın oluş"un hem de resmi politikalara, genel-geçer ahlaka karşı bir birey olarak varolmanın yansımasıdır.

Serginin bir başka sanatçısı Halil Akdeniz'in kullandığı arkeolojik semboller, cumhuriyetten önceki Anadolu Uygarlıklarını anımsatır. Arka planda bir yazıt gibi duran figürler ön kısımda ise beyaz-boş bırakılmış kısımlar bize cumhuriyet ve öncesinde bilinmeyen "Anadolu Uygarlıkları" arasındaki tuhaf gerilimi ve bir anlamda bitmemiş bir hikaye olduğunu anımsatır. Tuvaller, zımparalanıp eskitilmiş, semboller yüzeye çıkarılmıştır. Kortun'un belirttiği gibi; bu resimlerde,

"Yaşa(n)mışlık, gerçeklik yoktur. Proje, tümüyle sun'idir. Bu sun'ilik de resimde 'arkeolojik ölçüm aletleri' ile, yani geçmişin "ilmi" ölçümü' ile, katlanır."

Bu anlamda, geçmişin-geleneğin hiç düşünülmeden Avrupa üzerinden sahiplenilmesidir burda konu edilen. Bellek, kimin belleğidir, kimin üzerinden kazanılmış ve/ya kaybedilmiş bir bellektir, bunun sorgulaması yapılır. Bu cumhuriyetle, Türk-İslam sentezi bir geleneğin kaligrafinin, minyatürün de mesafe ile tartışılmasını içerir. Zira, artık, Kortun'un da bahsettiği bu "sun'i"lik, ne şarkiyatçı bir bakışla ikisini de içermeyi öngörür ne de birini veya diğerini korumaya alır. Hepsinin farkında ama hepsine mesafeli ve eleştiren bir gözdür bu. Bu herhangi bir biçimde, düşünmeden montajlamak değildir. Picasso'nun Kuzey Avrupa yerlilerinden alıp,

yeniden ürettiği bakışın üzerinden bir geleneğe sahip olunamayacağını bilen bir bakıştır.

Selda Asal'ın çalışması, okunamaz ve üst üste, katman katman bir yazı sunar bize. Halil Akdeniz'in işiyle bu anlamda bir kesişme yaratan Asal'ın çalışması, kirli bir tuval'in taşıdığı yoğunlaşmış ve okunamaz bir belleğin sergiye taşınmasıdır.

Gülsün Karamustafa'nın işi, kadın üzerinden taşınan bir tarihin- belleğin görüntüsüdür. Karamustafa'nın işlerinin bir çoğunda görülebileceği üzere, bu çalışmasında da, tarihe, geçmişe ve aslında tüm kimlik katmanları üzerinden kendi kendine bakan bir kadın-anne-çocuk-komşu vb birileri vardır. Karamustafa bizi, hikayenin bir noktasında alır ve gösterdiği parçalar üzerinden yaşantılananlara tanık eder. Bazı parçalar gösterir ve bu parçaların yan yanılığı/ard ardılığı üzerinden bir üretime gitmemizi bekler. Bu belleğin yeniden üretimidir.

Alptekin ve Morris'in işi sabunlar ve zımparalar, başta anlaşılması güç ama düşünüldüğünde, bizi farklı anılara refere eden bir iş. Sabun, gündelik yaşamdaki çıplak kullanımının aksine, 2. Dünya savaşının o utanç anlarına götürür bizi. Üstelik, bu savaşın ve yıkımın kalıntılarının belleklerden silinmesi/silinmemesi gibi, sabun da iz bırakmadan siler/silinir. Bu anlamda kendini var ederken yok eden sabun ve işlerken kendi kendine iz bırakan zımparanın yan yana oluşları, bir imkansızın, bir yitimin şimdi ve burada, tüm geçiciliğiyle var olmasıdır.

Serginin geneline baktığımızda, belleksiz bir mekanda açılan ve anılar( hem toplumsal hem kişisel hem ulusal) üzerinden bir ağ örmeye çalışan bu serginin 90'ların ilk yarısında, hem sanat tarihimizin oturduğu kaynakları irdelemesi hem de köken, gelenek, kopuş gibi tematikler üzerinden güncel yani şimdiye dair bir okuma yapmaya gidilmesi açısından çok önemli olduğunu söyleyebiliriz. Kortun'un alamet-i farikası, sanatçıları yan yana getirirken, birbirleriyle konuştukları, kesiştikleri ve ayrıştıkları noktaları, ciddi bir sanat tarihsel arkaplan üzerine kurması ve bunu yaparken de, tam da 90'larda iyice kendini gösteren, ulus-devlet modernleşmesi, yükselen faşizm ve krizi gibi konuları, çok daha kişisel gibi görünen, tevazu sahibi bir kavram olan "anı ve bellek" üzerinden irdelemesidir. Bu anlamda sergi, hem sanatın sınır sularında, hem de güncel&resmi politikaya bulaşmış olmakta, tüm çıkmazları ve kabul edilen/yitip gidenlerin eleştirisiyle kendini var etmektedir.

#### 4.2.2. Anı Bellek II (1993)

İstanbul bir taşra görünümünde iken bile Akaretlerde, saraya yakın Beşiktaş semtinin Maçka'ya çıkan evleri, her daim bir sınıfsal-kültürel farkla varoldu. Akaretlerin 50 numarasında yer alan ve bir dönem saray ressamı Fausto Zonaro'nun yaşadığı ve sergiler açtığı evi, ve sonrasında Cumhuriyet Halk Partisi İlçe Merkezi olarak kullanılan bu mekan, ikinci serginin yeri olarak seçilmiştir. Anı Bellek'in ironik belleksiz mekanının aksine, belleği fazlasıyla anılarla yüklüdür. Üstelik, şaşırtıcı bir biçimde, bu mekan, Akaretler Sıra Evlerinde yapıldığı günden bu yana aynı numaradadır. 12 Eylül 1980'e kadar CHP ilçe binası olarak kullanılan bu mekan, birçok öğrenci için, sanat eğitimi de verilen bir merkez olmuştur. 80'le birlikte Türkiye'nin ilk partisinin de kapatıldığı tarihe tanıklık etmiş bir mekan bu.

Bu anlamda, ilk sergiden farklı bir bellek ve 4 beyaz duvarın ötesinde bir mekanla karşı karşıyayız.

Lerzan Özer'in CHP'nin kuruluşunun temeli 6 ok ve ortada kırılmış bir oktan oluşan "Beynim Kalbur Gibi" enstelasyonu, delik deşik edilmiş olmayı çağırır. Altı Ok'u ifade eden, C.H.P amblemiyle birlikte ortada tek başına duran "ok" kendi oluşuyla orada köklenerek, her şeye rağmen, varolacağını hissettirir. Bu anlamda, resmi ideolojinin dışındaki oluşumların kök saldıdığı bir kanadı işaret eder.

Karşısındaki odalarda Emre Zeytinoğlu'nun dosyalar ve florasın ışıklarla hazırladığı enstalasyonu bulunmaktadır. Bürokrasiyi sorunsallaştıran bir enstalasyondur bu. Gri renkte boyanmış duvarlar, florasınla aydınlanmış, odanın içine çok sayıda dosya konulmuştur. Bu iş, tam da modern yaşam içinde ismi değil, numaraları olan insanın çıkmazını yansıtır. Ne işe yaradığı bilinmeyen bu dosyalar yine ne işe yaradığı bilinmeyen insanlar tarafından düzenlenir ve bilinmedik bir eylemin sürerliliği böyle sağlanır. Bu Kafkaesk-saçmalık mekanizması kabardıkça kabarır ve sararan dosyalarda kendi belleğini saklar-var eder. Burda, kişinin kendini başka bir "kimlik"le görmesi, aynı zamanda bürokrasinin belleğinin bu florasınlar ve dosyalarda billurlaşması mümkündür. O dosyalarda saklanan, bir absürd "zaman" dır.

Merdivenden yukarı çıkarken Bülent Şangar'ın duvara asılı basılı işlerini görürüz. İzmir, Bülent Şangar'ın iki resminde serigrafı ile tuale geçirilir. İzmir, Kurtuluş

Savaşı'nın bir sınır kenti olarak, yıkımın haritasını sunar bize. Bu, İzmir nezdinde cisimleşmiş bir Türkiye görüntüsüdür. Resimlerde, birinde iki, birinde ise bir dizi erkek çocuğun oynadığı oyunlar görünmektedir. Kağıttan uçak uçurmaya çalışan çocuklar görürüz bu resimlerde. Üçüncü resimde ise yangın kovaları resmedilmiştir. Bu iş, Emre Zeytinoğlu'nun bürokratik enstalasyon sanatıyla paslaşırken, devletin ciddiyetinin aslında bir oyun olduğunu da gizliden gizliye hatırlatır.

Merdivenden çıkıldığında Aydan Murtezaoğlu'nun karatahtası ile karşılaşılır. Aydan Murtezaoğlu'nun işinde, karatahta, bir anıt gibi durmaktadır.

Çalışmada, eski Türkçe harflerin Latince alfabeye uyarlandığı bir karatahta görülmektedir. Karatahtanın sağ alt yanına kolun alt bölümüyle birlikte bir plastik el kopyası monte edilmiştir. Bir sehpa üzerine yerleştirildiğinde bu obje, Türkiye'de yaşamış/okumuş herkese, okul kitaplarında basılı olan, Atatürk'ün elinde bir değnek ile yazılanları işaret ederken gösteren fotoğrafı anımsatacaktır. 1993 tarihli bu çalışma bize, sanatçının kendine ait yeri, Türkiye modernleşmesi üzerinden belirlemesi anlamında bir araştırma içinde olduğunu gösterir. Buradaki harfler anlamsızdır. Ama sanki yavaş yavaş anlam kazanacak gibi durmaktadır. Aydan Murtezaoğlu işinde, tıpkı, Vahap Avşar gibi, cumhuriyetin kuruluşundan beri kutsal bir figür, ikona gibi duran ve hakkında konuşulamayan Atatürk'ü ve onun nezdinde Cumhuriyet ideolojisini sorunsallaştırır. Sanatçı, Osmanlı'da beri devletle içiçe olmağının bedelini, suskun ve saygılı bir dil geliştirmekte bulur. Zira üretimi, önce saraya sonra devlet kurumlarına olan sanatçı, hem izleyeni hem de müşterisi devlet olduğundan, eleştireliliğini “askıya almaktadır.” Oysa, sanatçının asıl derdi olan/olması gereken “muhaliflik” böyle bir ilişkisellik içerisinde tam anlamıyla imkansızdır. Murtezaoğlu'nun ve aslında sergiye katılan tüm sanatçıların derdi, bu imkansızlığı bir kırma anı yakalamak, hem mekanın belleğine hem de toplumsal belleğe bir an olsun, farklı bir damar katmaktır. Yani Lerzan Özer'in 7. Okunun bir hakikat olduğunu gerçekleştirmektedir.

Üst katta cumbalı odada Güven İncirlioğlu'nun düzenlemesi yer almaktadır.

“İncirlioğlu'nun Helter Skelter isimli, bir dizi çift parça fotoğraf panosundan oluşan işinde, altta, keskin ışıktaki çekilmiş, insansız, belli bir modülerlik içinde verilen Anıtkabir manzaraları vardır. Yukarı bölümde ise, İncirlioğlu'nun orta sınıf

kahramanları dediği, Kızılay Meydanı'ndaki insan seli içinde çekilmiş, hafif flu figürler görülür, belli detaylara önem verilir; sade bir kadın çantası, bir pazar torbası vb.”<sup>117</sup>

Anıtkabir fotoğraflarının tripodla, uzun süre pozlanarak, müthiş bir netlikle çekilmesi, bunun, yapının mimarisi ile katlanması, ve insan figürlerinin geçiciliği, bunların anlık çekimleri, iki ayrı fotoğraf anlayışına da işaret eder.

İngilizce “aceyle, telaşla” anlamına gelen Helter Skelter aynı zamanda ünlü bir Beatles şarkısıdır. Paul McCartney’in sözlerini yazdığı bu şarkı, “Roma İmparatorluğu’nun kuruluşundan çöküşüne” tüm serüvenini anlatır.”<sup>118</sup> Bu anlamda şarkıyla bir paralellik kurarak da okunabilecek bu iş’te, hem Türkiye’nin modernleşme serüveni anlatılır hem de bunun eleştirisi yapılır. Bildik olan bilmedikleştirilerek, fotoğraf aracılığıyla, alelacele kurulmuş yapıların da filmi çekilir.

İncirlioğlu’nun bulunduğu odanın sağında İsmet Doğan ve Vasıf Kortun’un Zonaro’ya saygı için hazırladıkları bir oda, solunda Taner Ceylan’ın düzenlemelerinin bulunduğu odalar bulunur.

İsmet Doğan’ın hazırladığı odada mumdan, beyaz bir lahit durur. Lahitin içinde yavaş yavaş eriyen buz kalıpları vardır. Kefen bezi gibi perdelerden geçen, odanın bembeyaz duvarlarından yansıyan ışıkla, içeriyi ilahi bir şekilde aydınlanır. Yerde, Zonaro’ya ithafen bir yazı durur. Zonaro, İsmet Doğan’ın ilk resim derslerini aldığı bu bina, binayı uzun yıllar kullanan partinin kuruluş esasları, sergi bittiğinde, içinde taşıdığı buzun suya dönmesi gibi, kendisi de ortada kalmayacak olan, bu geçici lahit, bir zaman aralığında durmaktadır.

Taner Ceylan’ın “kişisel olanın siyasetini” taşıyan resimleri, Osmanlı’nın homo-erotik fantezilerini ve dünyasını anımsatır. Odasında yalnız bir genç oğlan kendini tatmin etmektedir. Resim, fotoğrafa yaklaşırken, Ceylan, Osmanlı’yla paslaşır. Bu anlamda unutulmuş-unutulmak istenen ve ya bastırılan tarihimizin “utanç” anlarını yüzümüze

<sup>117</sup> Kortun, age, 1993

<sup>118</sup> Paul McCartney, : Many Years From Now. New York: Henry Holt & Company, 1997

çarpar. Sanatçı, çalışmasında kendi kimliğine, kendi bedenine sahip çıkarken aslında bize, saklı bir tarihin de kapısını aralamaktadır. Bu anlamda, üstünü örtüp, yalan söylemekte değil, tüm çıplaklığıyla kendini ortaya koymaktadır.

Eliza Procter'ın çay bardaklarından oluşturduğu düzenlemesi, Serotonin 2 sergisindeki işinin bir devamı olarak düşünülebilir. Bu sergide “Procter, fabrikada çalışan işçi sayısı kadar çay bardağını, çayla doldurulmuş ve pencerelere yerleştirilmişti. Bardaktaki çay, zaman geçtikçe kömür tozuyla kirlenmekte ve azalmaktaydı.”<sup>119</sup>

Anı-Bellek II sergisindeki işinde ise Procter, üzerine gün ışığı kullanılarak vücut izleri basılmış bir tülbent içinde çay bardaklarını yerleştirir. Çay bardaklarının ağırlığı tülbenti aşağıya çekerken, tülbent, gün ışığını süzmektedir. Süzülenleri, taşınanları ve dibinde kalanlar-tortularıyla- geçmişten bugüne ve bugünden-şimdiden- geleceğe doğru taşınacak olanlar nelerdir? Çay bardağı, ülkemize ait simgesel özellik taşıyan en önemli nesnelere biridir. Tülbent ise, çoklukla baş örtmekte kullanılıyor olsa da, yaratıcı biçimlerde de sıklıkla kullanılır. Örneğin, ütünün hassas bir kumaşa yapılmasını engellemek ve ya çeşitli besinlerin süzülmesi işlemi için. Bu anlamda Procter, çay bardağını geçmişe doğru giden bir imge olarak mekana geri getirirken, onu çıplak bir nesne olarak değil, zamanın taşıyıcısı ve süzgeci olarak da alır. Bardaklar, kendilerinin olduğu kadar, süzülüp gelen anıların tortusuyla da ağırlaşmaktadırlar. Bu yerleştirme, zamanı, sosyal tezahürleri olan bardak/tülbent gibi nesnelere üzerinden cisimleştirmektedir.

Procter'ın yanındaki büyük odada Vahap Avşar'ın fotoğrafları yer almaktadır. Avşar'ın Sıfır/Cypher adlı işi, Atatürk büstleri sunumu ve yapılışındaki bayağılıktan yola çıkarak, aslında birçok çevre ülkedeki öncü karakterlerin/liderlerin paylaştığı kitsch'liği işine taşır. Avşar'ın Atatürk portresi, bu bayağı, ucuz, kitsch estetikle paslaşır. Atatürk'e benzediği şaibeli heykellerdeki özensizlik, resimde de kendini hissettirir. Murtezaoğlu'nun işinde de karşımıza çıkan Latin alfabesi, bu kez, bir harita üzerine yerleştirilir. Ancak harfler Q'ya kadardır. Zira Türkçede böyle bir harf bulunmamaktadır. Konserve tenekelerinden üretilen harfler, bir şifrenin parçaları

---

<sup>119</sup> Kortun, age, 1993

gibidir. El yapımı bu parçalar, hem cumhuriyete hem de cumhuriyet öncesi kaligrafik yazılara işaret ederler.

Avşar'ın resminde Anıtkabir konu edilir. Primitif tarzda yapılmış bu çalışmada, ne insan ne de zaman öğeleri hissedilir. Sanki bu alan gerçeküstü bir yer gibidir.

Anıtkabir'in girişindeki yoldan alınan "aydın", çoban, "köylü" ve "asker" figürleri, ülkenin hangi sacayakları üzerine kurulduğunu hatırlatır.

“Vahap Avşar'ın Anıtkabir resmi ya da Atatürk büstünden yaptığı resimler şaşırtıcı değildir. Türkiye'nin zinde insanların bu tartışmayı bitirip ayrı bir platforma geçtikleri de iddia edilebilir, ancak buradaki işlerde söz konusu olan, bir mitten bir gerçekliğe ulaşmak değil, mitin kendisini çözmektir. Zaten mitin arkasında gerçek bir figür yoktur. Mit, gerçeklik üzerine giydirilen bir maske değildir. Mit kendi oluşumundan başka bir şey de gizlemez. Sanatçı, ise, o mitin kuruluşu ve kendini idame etme yollarıyla ilgilenir.

"Harf İnkılabı"nın köktencililiğinin ya da redd-i mirasın trajik zararı üzerinde durmayacağız. Atatürk, portatif bir karatahta önünde, değişik fotoğraflarda, değişik yerlerde, ancak her seferinde açık havada, harfleri öğretir. Paşa olağanüstü bir itina ile bir ecnebi gibi giyir. Fotoğraflardan birinde Ülkü de vardır; "ülkü" cumhuriyet çocuğudur, babası devlettir!"

Kortun'un bu sözlerinden de anlaşılacağı gibi, Atatürk üzerinden işleyen, bir mit eleştirisi, yapı-sökümcülük Avşar'ın işlerinin, hareket noktasıdır. Sanatçı, o güne dek çok da konuşulamayan bu anlamda mitleştirilen Atatürk figürünün üzerine cesurca gidebilmiştir.

Serginin geneline baktığımızda da zaten bu devlet-resmi ideoloji eleştirisini görebiliyoruz.

### 4.3. Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet ( 1995)

1990'lı yılların ortaları, bir yanda klasik/geleneksel-modern-postmodern sanat tartışmalarına sahne olurken bir tarafta da küratörlü/kavramlı sergilere de bir geçiş dönemi olmaya başlamıştı. Vasıf Kortun'un hazırladığı 3.İstanbul Bienali'nin yanısıra, Anı-Bellek I-II sergileri de bu tarzda üretime örnek gösterilebilir.

90'ların ikinci yarısında(1995'te) düzenlenen "Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet" sergisi, 8 sanatçının katılımıyla Devlet Han'da gerçekleştirilir. Sergiye katılan sanatçılar; Müşerref Zeytinoğlu, Emre Zeytinoğlu, Ahmet Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Gülsün Karamustafa; Hüseyin Bahri Alptekin, Michael Morris, İsmet Doğan'dır.<sup>120</sup> Vasıf Kortun'un "iklimi olan bir sergi" olarak tanımladığı, "Devlet, Sefalet, Şiddet" sergisi, dönemin ruhuyla paralellik gösteren bir yaklaşımın ışığında "siyasi" tavrını ortaya koymaktadır. Bu tavrı, sadece yerel düzlem üzerinden değil, daha geniş, global ölçekli bir dönüşümün izleri üzerinden değerlendirmesi, serginin ayırt edici özelliği olmuştur.

1980 darbesi, birçok alanda olduğu gibi Türkiye kültür ve sanatında da ciddi bir dönüşüm yaratmıştır. Nasıl ki ekonomideki, neo liberal uygulamalar, Özal gibi örnekler üzerinden Türkiye'de önemli dönüşümler yaratmışsa, kültür ve sanat ortamında da benzer bir dönüşümün izlerini görmek mümkün.

Serginin, küreselleşme olarak bahsettiği, hem siyasi, hem ekonomik hem de kültürel dönüşümlerin ışığında düşünülmesi gereken bir kavramdır. 1980'lerdeki kavramsal, deneysel yaklaşımlar, artık 90'larda yerini daha politik bir dilin geri çağırmasına (Nurdan Gürbilek'in bastırılmışın geri dönüşü olarak imlediği) ve bu politik yaklaşımların daha sezgisel bir kişisellik üzerinden gittiği bir duruma işaret eder.

90'lar, hiç bitmeyen krizlerin dönemidir. Bu hem ulus devletin krizidir hem ekonominin...Her ne kadar krizlerin yaratıcılığı beslediği söylene de, yıkımın

<sup>120</sup> Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1995

yarattığı “neşeli kıyamet havası”nın aslında derinden derine işleyen bir travmanın da habercisi olduğu söylenebilir.<sup>121</sup>

Serginin düzenlendiği 95 yılı, Baudrillard’ın bir bilgisayar oyunu, bir simulakr olarak tanımladığı “gerçekten olup olmadığından emin olamadığımız” Irak savaşının sonlarına geldiği, öte tarafta Bosna’da, Avrupa’nın yanı başında korkunç bir savaşın başladığı, Türkiye’de adı konmamış bir iç savaşın( Türk-Kürt) tüm hızıyla ve “can alıcılığıyla” sürdüğü bir kriz dönemidir. Çok değil, bir yıl sonrasında Susurluk Kazası’yla iyice ayyuka çıkacak olan devlet-mafya ilişkisinin tohumları bu dönemde tüm ağlarını örüyordu.

Aynı yıl, 12 Mart’ta İstanbul Gazi Mahallesi’nde akşam saatlerinde Alevilere ait üç kahvehane, sayıları belirlenemeyen kişilerce taranıyor, olayda 1 kişi ölüyor, 5 kişi yaralanıyor. Gazi Mahallesi şiddeti, çok kısa bir süre sonra Ümraniye’ye taşınıyor, sokağa çıkma yasağı konuyor.<sup>122</sup>

Öte yanda devlet şiddetini, farklı alanlarda denemeyi sürdürüyor. TSK, Kıbrıs Barış Harekatı’ndan (1974) sonraki en kapsamlı hareketini başlatarak 35.000 askerle Kuzey Irak’a giriyor, Kuzey Irak’ta 200 PKK’lı öldürülüp, 3.000 PKK’lı çembere alınıyor. Köyler yakılıyor, köyler boşaltılıyor.<sup>123</sup>

Öte yandan 90’lardaki sınıfsal-toplumsal ayrımların derinleşmesi ve yoksullaşma temel bir sorun olarak yanı başımızda durmakta. Artık, Marx’ın proleterya olarak tanımladığı sınıfın içeriğinin değişmeye başladığı, diplomalı işsizlerin sayısında çoğalmaların görüldüğü bir dönemdir bu. Negri&Hard’ın “çokluk” olarak tanımladıkları bir küresel düzenlemeye geçişi 90’larda görebiliyoruz.

Bu sergiyle, dünya için özellikle 90’larda çok öne çıkmaya başlayan bir kavram olan “Küreselleşme” sanatçılar üzerinden tartışma platformuna taşınmıştır. Ali Akay’ın

<sup>121</sup> bkz. Şener Özmen, Travmadan Sonra Islahat(2007) henüz yayınlanmamış kitabı.

<sup>122</sup> Milliyet Gazetesi arşivi, 1995 yılı Almanak

<sup>123</sup> Age. , 1995

vurguladığı gibi, günümüzde “ bilim ve sezgi arasındaki denge, sezgiden yana olmaya başlamıştır.”<sup>124</sup>

3. dünyalılık meselesi ötesinde micro-milliyetçiliklerin ve hem devlet eliyle gerçekleşen hem de devletlerin maruz kaldığı şiddeti tartışan bir durumdur bu.

1980'lerle birlikte Amerika'da Reagan ve İngiltere'de Thatcher'ın önderliğinde dönüşen ekonomik akıl, devletin piyasadan çekilişini, sosyal politikayı belirleyen dinamiklerin yeniden gözden geçirilmesini, artan ulus-üstü ortaklıkları ve sadece ekonomik değil, aynı zamanda kültürel anlamda "küreselleşme"yi işaret etmeye başlamıştır. Habermas'ın "refah devletinin krizi" bağlamında tartıştığı bu süreç, politik anlamda ulus-devletin zayıflamasını, sınırların kayganlaşmasını ifade eder. Neoliberalizm adı verilen bu süreç, bir anlamda klasik liberal politik ekonominin bir "yankı"sıdır.

1980'lerle birlikte “sosyal devlet”ten vazgeçilmesi, o güne kadar belli bir yerde tutulan “kriz” meselesinin yeniden baş göstermesini beraberinde getirdi. Habermas'ın ifadesiyle, “liberal toplumların bütünleşme kabiliyetini aşan sosyal sorunlar ortaya çıktı.” İşsizlik, hızlı kentleşme, suç oranlarının artması, madde kullanımı, evsizlik, şiddetin artması, her türlü yozlaşma ve benzeri sorunların orta yerinde, "sosyal alan" doğrudan devletin denetiminden çıkmaya başladı. Mesele, belli bir çoğunluğun memnuniyetinin, kitlelerin yoksulluğuna ve güvensizliğine dönüşmesinden ibaretti. Sosyal harcamalara ayrılan pay ciddi biçimde azalınca, devletin himayesinden mahrum insanlar başlarının çaresine bakmaya ve bunu "pek çok şey pahasına", şiddeti de içerecek biçimlerde yapmaya başladılar. Akay'ın deyişiyle, “köşeyi dönme söylemi, toplumsa saygın bir yer edinmeye başlamıştır.”<sup>125</sup>

Sosyal-toplumsal- kültürel alanda durum böyleyken, uluslararasılaşmanın ve uluslaşınmasının önemli etkileri de bu dönemlerde ortaya çıkmaya başlamış ve kendini sanat alanında da göstermiştir. 1995 yılına dek Türk küratörler tarafından hazırlanan Bienal, ilk kez 1995'te Alman Küratör Rene Block tarafından hazırlanmış, böylece daha enternasyonel bir sunuma ve dünya çapında bir etkinlik olmaya doğru adım

<sup>124</sup> Ali Akay, “Devlet, Sefalet, Şiddet” Kataloğu, İstanbul, 1995, s.1

<sup>125</sup> age, s.7

atılmıştır. İşte böyle bir dönemde hazırlanan “Devlet, Sefalet, Şiddet” sergisi de bu soru/nlara işaret eden, tartışan bir sergi olarak 90’ların “zeitgeist”i içinde yerini almıştır.

## V. YURTDIŞI SERGİLERİ

### 5.1. Sanat/ TEXNH Sergisi (1992)

Beral Madra’nın 1992 yılında 14 Türk ve Yunan Çağdaş Sanatçıyla hazırladığı “Sanat/Texnh” sergisi, yakın komşuluk üzerinden modern olanla gelenekseli, doğru-batı meselesini, batı’nın tarih yazımı ve doğu’nun hikayeye dahil olma/olamama meselelerini irdeleyen ve 90’lar için büyük önem taşıyan bir sergidir.

Dimitri Alithinos, Canan Beykal, Selim Birsell, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Niki Liadaki, Füsün Onur, Osman, Amilia Papaphilippou, İsmail Saray, Gearge Sfikas, Marios Spiliopoulos, Theodoros Papadimitriu ve Theodoulos Gregoriou’nun katılımıyla gerçekleşen sergi, “bir ve tek ses uygarlık” düşüncesinin alt edilmesine doğru bir kültürel kesişim alanı yaratır. Bu anlamda belleğin, tarihsel, entelektüel, kültürel alanların havının alınması ve bir ruhsal bağ ve eylem alanı yaratılması amacını taşır. Serginin avangardist özelliği, ne kadar farklı olursa olsun, farklı yerlerden farklı ruh hallerinden de bakılsa dünyaya, bir anlaşma noktası bulunabileceğini göstermesidir.

İstanbul’da MSÜ Resim ve Heykel Müzesinde başlayan ve Atina’ya taşınan Sanat/ Texnh Sergisi, geleceğe dair biraradalık umutlarını projelendiren bir sergi olmuştur. Özellikle site-spesifik işlerin seçildiği sergide, özellikle o yıl içinde üretilmiş-yeni işlere yer verilmeye çalışılmıştır. Theodoros’un “Fragile-Kırılgan” isimli işi, yerleştirildiği mekan bağlamında, uluslararası ilişkilerin bıçak sırtı işleyişini sorunsallaştırırken, Canan Beykal’ın “51 Gün Sonra” işi, Antik Yunan’dan alınmış küçük hikayeleri, günümüze çağırır ve Helen Dünyasının mezar taşlarını getirir sergi alanına..

Bu sergi hem zamanlaması, hem de kendini kurduğu-var ettiği mekan bağlamında yakın coğrafyamız güncel sanatı-kültürel alanın ruhu adına önemli şeyler söyler.

Beral Madra'nın yazdığı katalog metni, sergiyi konumlayan bir kılavuz gibidir.

“postmodernizmin en önemli özelliği olan, şimdiki zamanın geçmişin bir sonucu olması, bizim kültür kimliğimiz için bir dönüm noktasıdır. Bizim için geçmiş, başlangıçta da belirttiğim gibi, şimdiki zamanın etkin bir parçasıdır ve kolonyalizm, batılılaşma, kapitalizmin gelişmesi, gelişmiş teknoloji ve bilim yoluyla üstün bir kültür olarak bize kabul ettirilen ve hazır olmadığımız modernizm tarafından yaralanmıştır.”<sup>126</sup>

Kimlik bunalımımıza bir yanıt arayan Madra, bu bölgede çağdaş sanat açısından yeni bir tarih kurulmasının gerekliliğine inanır. Özellikle Doğu Akdeniz, Doğu Avrupa ve Batı Asya'da yaşanan siyasal-ekonomik bunalım ve dönüşümlerin bölge coğrafyasında yeni bir çağdaş sanat dili oluşmasını gündeme getirdiğini iletir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de bölge coğrafyasıyla kesiştiğimiz noktalar olduğunu ve bu ortaklıkları öne çıkarmamız gerektiğini söyler.

Efi Strousa'nın belirttiği gibi, bu projenin önemi, “ ne modernizmin önde giden destekleyicilerinden olmuş, ne de kendini bu sürecin evriminden yalıtmış kişilerin, dillerinin tarihi kökenleri sayesinde belleğin ve kendi kültürel kimliklerinin evriminin deneyimini taşımakta olan kişilerin, kültürel tarihleri boyunca diğer kültürlerle uyum sağlamanın yanı sıra kendi özerkliklerini kaybetmemiş kişilerin duyarlılığından kaynaklanmış” olmasıdır. Bu anlamda, Akdenizli olmanın niceliği üzerine düşünmek, Avrupa'nın güneyinin teknolojik-ekonomik anlamda kuzeyi ile kopuşunu da düşünmeyi beraberinde getirir. Akdenizlilik, Avrupalı için, patetik bir biçimde, hem medeniyetin doğumunu hem de yoksulluğu aynı anda çağrıştırır. Akdeniz coğrafyasına bağlanan/bağlanmış olan Osmanlı ise, coğrafyayla var olan kültürel ortaklıklarının yanı sıra her daim bir “barbar” kültür taşıyıcısı olagelmiştir. Bu anlamda, Yunan'ın Helen'den miras aldığı “üst-kültür”, yüzyıllar sonrasında çapraşık bir Yunan Kimliğine<sup>127</sup> dönüşmekte, yaşanan bu kimlik yarılması mikro-makro milliyetçiliklere zemin sağlamaktadır. Bu anlamda geleneksel toplumlarda görülen bu bilinç yarılması halini, Osmanlı'nın da paylaştığı söylenebilir. Zira bir İmparatorluktan Cumhuriyetle yönetilen bir ulus-devletin kuruluşu, temelde, bazı

<sup>126</sup> Beral Madra, Sanat/TEXNH Kataloğu, İstanbul, 1992, s.10-13

<sup>127</sup> Daryush Shayegan, Yaralı Bilinç, Çev: Haldun Bayrı, Metis Yayınları, Mayıs 1997

redler( doğunun, çoğulluğun vb) ve kabuller( batının, muassır medeniyetlerin, modernizmin vb) üzerine geliştirilmiş bir proje olarak yukardan empoze edilmiştir.

“Öteki”, 3.dünyalı, gelişmekte olan dünya insanı gibi kolonyal tanımlamaların ötesinde, “biz”i tanımlayan yeni kelimelerin peşinden giden bir sergi bu. Postmodern durumun bir imkan olarak önümüzde durduğunu söylerken, geçmişi bu anlamda modern olanın, müzeliğin eksikliğini, başka bir tarih yazımıyla doldurmak gerektiğine inanır.

Sergi katılımcısı sanatçılar, Türkiye’de resim ve heykel gibi geleneksel bir eğitim almış olmalarına karşın, sanatın ifade ve etki alanını genişletmek üzere yola çıkmış sanatçılar. Neredeyse –Türkiyeli sanatçıların- tümü, 77-87 arasında düzenlenen Yeni Eğilimler sergilerine katılmış, 84-89 da “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” ve sonrasında 89-92 yılları arasında A,B,C sergilerinde yer almış sanatçılar. Her ne kadar, bir çağdaş sanat müzemi olmadığı için bu sergileri-işleri görememiş olsak da, metinler ve görseller aracılığıyla takip ettiğimiz kadarıyla yaptığımız değerlendirme, tüm bu sergilerin Türkiye güncel sanatı için oldukça yenilikçi “öncü” hareketler olduğudur.

“..... uluslararası sanat içinde çok önemli bir kavram olan “Zeitgeist”ın bu bölgedeki durumunu bu sergi ortaya koymaktadır. Türkiye ve Yunanistan’ın batısında yaşayan insanların Doğu’ya yönelmeleri hala sürerken, onların burada bulacakları şey, 21.yy’a geçerken sahip olmaları gereken, geçmişi ve gelenekleri yitirmeden değişim ve dönüşüm yapabilme deneyimi ve gücüdür. Bu sergi, bu bölgede yaşayan sanatçıların bu deneyimini ve gücünü de ortaya koymaktadır.”<sup>128</sup>

Madra’nın katalog metninin bu son cümleleri, çağdaş sanatın Türkiye’deki yerini ve yönünü de işaret eder. Sanat, tek başına düşünülecek birşey değildir. Daha çok, olmayan bir geçmişin eksikliğini duyumsayarak ilerlemek, eklemlenmek arzusu olarak değil, durduğu yerde, kendinde, kendi geçmişinde olan ne varsa, onu dönüştürebilme gücünü de içinde hissederek geleceği inşa etmektir.

<sup>128</sup> Beral Madra, Sanat/TEXNH Kataloğu, İstanbul, 1992, s.10

Bu anlamda Postmodern olarak tanımlananın aslında modern sonrası değil, öncesi bir süreç olması söz konusudur. Bu tıpkı Lyotard'ın "Postmodern Durum" kitabında belirlediği gibi, " Bir yapıt ancak önceden postmoderns ise moderndir." Yani, Postmodern olan, modernin doğuşuna sebebiyet veren, zemin yaratan bir oluşum olarak görülmeli, Batı tipi bir modernizmin izleğini sürmek yerine postmodern olan kucaklanırken bunun aslında modern olanı da yarattığı göz önünde bulundurulmalıdır.

Madra'nın bu sergiyle tartışmaya açtığı, farklı ulusların farklı modernlikleri olabileceği ve uluslardan ziyade ortak bir kültür-amaç-his birlikteliği yaratan-var olan toplulukların ortaklaşabileceği ve kendi modern / postmodern tarihlerini yazabilecekleri fikri, güncel sanat dünyası için bugün dahi gerçekliğini koruyan bir belirlemedir.



Şekil. 5.1.1. Selim Birsal, 5 Canonical Elements, 1991

## 5.2. A Foreigner is a Traveller Sergisi (1993)

1993 yılında Hollanda Schiedam Şehir Müzesinde, Vasıf Kortun'un küratörlüğünde gerçekleştirilen serginin, Hollanda-Türkiye arasında bir diyalog kurması amaçlanmıştır.<sup>129</sup>

Ulus temsiliyetini aşan, Türkiye'de üretilen "yeni" -" güncel" sanatı, herhangi bir turistik okumaya yer vermeyecek biçimde kurmaya çalışan ve temsiliyet kaygısı gütmeyen Hollanda'ya taşınan bir sergi kurulmasına özen gösterilmiştir. Her ne kadar Müze Başkanı, Pieter TH.Tjabbes sergi kataloğunda "Türkiyeli sanatçıları birer sanat elçisi olarak görüyoruz" dese de, sergi küratörü Vasıf Kortun, "yerelci-fantazi kökenlerini yeniden üretmemek" üzerine çalışır. Tjabbes, bir islam ülkesi olarak değerlendirdiği Türkiye'nin, bu sergiyle birlikte uluslararası ortamda yeni bir boyut kazanması dileklerini dile getirir. Bu anlamda post-kolonyalist bir bakışın bu ve benzeri sergilerde kendilerini ele verdiğini görebiliriz. Yüzyıllar boyu, sömürgeleriyle kendi kapitalini besleyen ve "ilerleyen" Avrupa, 20. Yüzyılda bir tür kültür sanayii kurarak kolonyal dünyasını devam ettirdi. İç pazarında, özel galeriler, fuarlar, müzelerle her türden modern sanat yapıtları sergilenirken, öte tarafta, gelişmekte olan ülkeler için de, Avrupa orjinli bir sanat anlayışı/kavrayışı ihraç edilebilen duruma gelmekle ilgilendi.

Oysa 90'ların temel kırılmalarından biri bu Avrupa merkezli bakışta olmuştur. Post yapısalcı ve postkolonyal eleştirilerin yaygınlaşması, "Ötekilik" kavramının yükselişi ve farklı türden modernleşmelerin imkanlarının sorgulanmaya başlaması, Avrupa merkezli bakışta da bir kaymaya sebep olur. Yüksek sanat-alçak sanat tartışmaları yapıldururken, sanat içinde de "homojen"olanın imkansızlığı su yüzüne çıkmaya başladı. Büyük anlatıların sonunun geldiği bir dönem, bir anlamda 3.ve 4. dünya ülkeleri için de demokrasinin imkanlarının araştırılabileceği bir dönemdir. Her ne kadar modernizm bize, hem bizim hem ötekilerin geçmişteki kökeninin yanısıra gelecekte varacağı hedefi de işaret eden ve kimseyi kapsamı dışında bırakmayan bir

<sup>129</sup> A foreigner is a Traveller Kataloğu, Hollanda, Schedam Şehir Müzesi, 1993

evrenselliği olduğunu iddia eden görüşünü dayatsa da, artık görülmüştür ki, bu bir söylemden ibarettir. Bu bağlamda, sergi, Kortun'un işaret ettiği gibi, "hemen tanınıp arşivlenecek bir enternasyonal çizgiye oturmayan"<sup>130</sup> işlerden oluşur.

Hüseyin Alptekin/Micheal Morris, Vahap Avşar, Bedri Baykam, Mehmet İleri, Gülsün Karamustafa ve Hale Tenger'in katılımıyla gerçekleşen sergi, ne turistik bir yerelliğin yeniden üretimiyle ilgilenir, ne de liberal enternasyonalizmin tuzağına düşer.

Katılımcı sanatçıların üretimleri, herhangi bir kültürel kimlik misyonunu üzerine giymeden, eleştirelliği öne çıkaran işler olmuşlardır. Kortun'un, bir kısmı Anı-Bellek sergilerinde de karşımıza çıkan bu işleri yan yana getirişinde, bu yerellik tuzağına düşmeme kaygısı yatar.

Vahap Avşar, birçok Türkiyeli için anılarla yüklü eski yağ tenekelerinden ürettiği 200 kumbarasını, yoksul ve kitsch olarak nitelendirilebilecek bir aşağı-kültürün ifadesi olarak kurar. Kumbaraya dönüştürülen teneke kutular, ucuz/bayağı olanın tersine bir işlemle nasıl değerlendirilebileceğini gösterdiği kadar, 3. Dünyalılığın yoksul/yoksunluğunun aslında 1.Dünyalılarının bakışıyla ilgili olduğunu da gösterir. Bu tersine çevirme hareketi, Kortun'un deyişiyle, "görsel sefaletin birikinti havuzu"dur. Bu anlamda, Avşar, ucuz ve dolayısıyla her yerde olabilecek olanı, daha mahrem bir iletişime sokar. Avşar'ın yine teneke kutularla ürettiği şifreli harfleri, artık yani gereksiz olanın tekrar ve kendinden beklenmeyecek bir incelikte dolaşıma girmesidir. Fabrika üretimi teneke kutular, bu kez incelmış bir –yeniden- üretime maruz kalırlar. Bu el yapımı harfler, belki bir başlangıç noktasını-sıfır- belki bir şifreyi, belki de bir seferi-gezintiyi- çağırır. Ancak, tüm bu anlamların toplamında, bir ulus devlet ve üretimi olan kültürel kimliklerin incelikli bir eleştirisi görülür.

Avşar'ın, "Özgürlük ve Macera" isimli ikinci çalışması ise, bilindik bir reklam sloganının ulus-devlet üzerinden mit eleştirisine dönüşmesini içerir. Malboro reklamlarının işaret ettiği kimlik, Atatürk'ün Kocatepe fotoğrafıyla çarpazlanır, klişe bir imaj başka bir klişeyle zorlanır. Bu bağlamda kapitalizmin ürettiği, yıllardır

---

<sup>130</sup> age, 1993, s.11

markanın sembolü haline dönüşmüş “dokunulmaz” figürün, ulus-devletçe mitleştirilmiş başka bir figürün yerine geçebilirliği denir. Artık kanıksanmış ve üzerine konuşulamaz olan imajlar üzerine yaşayan bir düşünce kurulmaya çalışılır.

Gülsün Karamustafa'nın, 3. İstanbul Bienali'nde de gösterilen “Mistik Transport” işi, alışveriş sepetlerine de benzeyen çamaşır sepetlerine doldurulmuş rengarenk, eski-tipte üretilmiş yorganların yerleştirilmesinden oluşur. Mekana belirli bir ritimde yerleştirilmiş olan sepetler, kültürel taşıma/taşınma kavramlarının ışığında, konar-göçerliğin tüm mahremiyetini ve tüm ağırlığını içinde taşır. Bu bir belleğin taşınmasıdır. Tıpkı çingenelerin, yersiz yurtsuzların yanlarında taşıdıkları “ağırlıkları”-yani tarihlerini taşımaları gibidir. Bu hem mahrem olandır hem de en açık olan. Zira, Kortun'un da imlediği gibi, yorgan hem çeyizdir, hem örten saklayandır hem de fantazmanın üretildiği yerdir. Dolayısıyla bu sahibiyet, sadece nesneyi değil, nesnenin tüm anlamlarını da içerir. Ve şimdi bu nesne “transport” edilmektedir.

"Bugün yeryüzünü kasıp kavuran ekonomik savaş, ilan edilen savaşın, gelecek olan hızlı ve kısa hücumun henüz yavaş ilerlemekte olan bir safhasından başka bir şey değildir; çünkü savaşın olmadığı durumda sınıfsal iktidar olarak askeri gücü pekiştiren de bizzat bu ekonomik savaştır."<sup>131</sup>

Bu anlamda, yaşadığımız toplum, hızın, ilerlemenin, çarpışmaların ve dolayısıyla göçün, yerinden olmanın yeridir.. Hız, kendini yok etmeye doğru ilerlerken, etrafındaki herşeyi de kendine katar. Buna, gecekondular da katılır, atom bombası da, nükleer santraller de... Transport edilenin yeri artık belirsizleşmektedir. Dolayısıyla sanatçı, sepetlere doldurduğu yorganlarıyla, kendi yerini işaretlerken, bu dönüşümün ve hızın farkındalığını arkasına alır.

Gülsün Karamustafa'nın sergide yer alan ikinci çalışması, 2. İstanbul Bienali'nde de yer almış olan “Çifte Hakikat” isimli yerleştirmedir. 80'lerin başında yaşanan yoğun bir suskunluk ve baskı döneminden sonra 90'lar, cinsel kimliklerin kendilerini daha

<sup>131</sup> Paul Virilio, Hız ve Politika, Çev: Meltem Cansever, Metis Kitap, İstanbul, 1998

rahat ifade etmeye başladıkları bir zemin oluşturdu. Belki de siyasetin konuşulamaz olması, başka bir bastırılmış olanı geri çağırdı.<sup>132</sup>

Dünyada 60'larda başlayan kadın hareketleri özellikle 80'li yıllarda Türkiye'de etkinlik kazanmaya başlar. '80 öncesinde Türkiye solunun kullandığı "Kurtuluş ancak işçi sınıfının kurtuluşu ile mümkün olacaktır" sloganından esinle "Kurtuluş işçi kadınlar olmadan gerçekleşemez, çünkü işçi sınıfının yarısı kadındır" sloganı geliştirilir.( Uçan Süpürge Kadın Hareketi) Bu anlamda, siyaset, kadın üzerinden yeniden üretilir olur.

Toplumsal kimlik -gender- meselesi meselesi, "feminist aydınlanma"nın ötesinde, "öteki" olanı anlamayı içerir. Bu bağlamda "öteki"ne, bize benzemeyene kendini açmak, tahammül etmek bir anlamda Deleuze&Guattari'nin ifadesiyle "-oluş"( kadın-oluş, hayvan-oluş'un vb yollarını) araştırmaktır. Sonuçta "öteki" asimile edilecek, evcilleştirilecek, öteki olarak dışlanacak hatta yok edilecek olarak görülmediğinde "bir arada yaşamak" mümkün olacaktır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Karamustafa'nın "Çifte Hakikat" işi, iki kez çerçevelenen travesti figürüyle bir takım "hassasiyetler" e dokunmayı göze alan, dönemi için oldukça cesur bir çalışmadır. Ataerkil toplumun homojen niteliğini bozacağı korkusundan iki-kez hapsettiği," öteki"görünür olmaktadır. Bu anlamda, tehlikeli olan, asimile edilmesi gereken, artık anlam kodlarının tam ortasına oturmaktadır.

Hüseyin Alptekin ve Michael Morris'in "Heterotopia" işleri bavulların içinde taşınan gereksiz , kullanılmış, eski-yeni kitsch nesnelere içerir. Çalışma, tam da 90'larda iyiden iyiye palazlanan "bavul ticareti"nin heterotopik karakterini vurgular. Bu anlamda ütopyanın tersi bir durumla karşı karşıyayızdır. Foucault'nun söylediği gibi: "ütopyalar teselli verir: asla gerçek yerlerde geçmemelerine rağmen, yine de bazı şeyleri gözler önüne serme olanağına sahip oldukları fantastik, sorunsuz bir bölge vardır; devasa caddeleri, enfes bitkilerle dolu bahçeleriyle şehirleri, oraya giden yol hayali bile olsa kolay bir hayatın yaşandığı kırları anlatırlar. heterotopyalar ise rahatsız edicidir, belki de buna bir isim vermeyi imkansızlaştırdıkları ve yaygın isimleri kördüğüm haline getirdikleri veya paramparça ettikleri için; daha baştan söz

<sup>132</sup> Bu belirlemelerin temel alındığı makale için bkz. Kültür Fragmanları "1990'larda Küresel Tüketim: Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul'un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi" Ayşe Öncü, Metis Yayınları, İstanbul 2003

dizimini -yalnızca cümle kurarken kullandığımız söz dizimini değil, aynı zamanda, kelimelerin ve şeylerin (birbirlerine yakın ve aynı zamanda da karşıt) "bir arada durmalarını" sağlayan daha az belirgin bir söz dizimini de- yok ettikleri için. bu nedenle ütopyalar fabl ve söylemlerin oluşmasına imkan sağlar: dilin en belirgin özelliklerine uygun biçimde akarlar ve temel fabula'nın bir parçasıdır; heterotopyalar ise... konuşmayı kuruturlar, sözcükleri yollarında durdururlar, dil bilgisinin tüm olanaklarına daha kaynağında karşı çıkarlar; mitlerimizi yıkar ve cümlelerimizin şiirselliğini zararlı etkilerden korurlar.”<sup>133</sup>

Heterotopya, homojen değil, heterojen bir bir aradalık kurar. Burası, tasnif etmenin/sınıflandırmanın neredeyse imkansız hale geldiği yerdir. Tıpkı bir kütüphane, bir müze gibi, Morris&Alptekin'in çöplüğü andıran işleri de, zaman içinde zaman, mekan içinde mekan etkisi yaratırlar.

Hale Tenger sergiye üç önemli işiyle katılır. Bir seri olarak da düşünebilecek bu işler, Tenger'in hem kadın olarak, hem bir sanatçı olarak duruşunu çok net bir biçimde belirler. Tenger, bir dil oyunu ile başlayan işlerini sert bir kimlik eleştirisine doğru götürür. Ve üstelik bu eleştiriyi sadece ulus-devlet-vatandaş kavramına değil, daha eskiye Osmanlı'ya kadar götürür. "...aşşağı Kasımpaşa Ekolü" (1990) yerleştirmesi, cinsel uzvun cinsel faaliyetin yerini aldığı bir argo deyimden görsellik tarafından işgal edilmesini içerir. İçi kanla doldurulmuş saltanat kazanın çevresine abdest muslukları yerleştirilmiş, tepesinden ise kılıçlar sarkıtılmıştır.

"...aşşağı Kasımpaşa", argoda cinsellikle karışmış bir kayıtsızlığı, umursamazlığı çağırın bir deyimdir. Erkin, iktidarın umursamazlığıdır bu. Gözlerin tamamen kapalı olması gereken zamanları iyi bilen bir kayıtsızlığın bilgisidir. Bu anlamda, kayıtsızlık, hem saltanatı besleyen muslukları hem tepeden sallanan kılıçları içerir. Bu, sokakla Osmanlı'nın çarpıştığı kültürel kesişim kümesidir.

Hale Tenger'in "Böyle Tanıdıklarım Var 2" çalışması ulus-devlet içinde üç maymunu oynamanın bir zorunluluk gibi görüldüğü bir anda üretilir. Görmedim-duymadım-bilmiyorum mantığı, tebaadan vatandaşlığa geçişte baki kalır. Devletçi iktidara boyun eğen bir kimlik kabul edilebilir olur.

<sup>133</sup> Michel Foucault, "Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2" Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005

“Doç. Dr. Bahriye Üçok, kargoyla evine gönderilen bombalı paketin elinde patlaması sonucu ölür.”<sup>134</sup> Sanatçı, Vasıf Kortun ile gerçekleştirdiği röportajda, sonraki yıllarda da devam edecek olan bu bombalı saldırılardan çok etkilendiğini ve “Kendi iç dünyasına kapalı olan, bu yüzden de etrafındakilere ızdırap çektiren biri/birileri üzerine kurulu bir iş.” ürettiğini anlatır.<sup>135</sup>

Bu ironik çalışmayı takibi olarak düşünülebilecek “Kitsch Yakalayıcı” çalışması, sanatçının sonrasında “world-cracker” adıyla yeni bir versiyonla üreteceği çalışmasının ilk halidir. 80’lerde çokça moda olan ürünlerden, yapma çiçekli aydınlatmalardan biri fındık kıracağına yakalanmıştır. Tıpkı Vahap Avşar’ın işlerindeki benzeyen bir yapaylık-ucuz ve bayağılık bu yerleştirmenin de temelidir. Ancak bu işte kendini olanca yüzeyselliğiyle sunan bir kitsch durumuyla karşı karşıyayızdır. Tenger’in, kitsch estetiğine yönelmesinin ardında yatan, belki de Veblen’in “conspicuous consumption” yani “gösterişçi tüketim” olarak tanımladığı, 80’lerin çığır tüketim kültürüdür.

Baykam’ın, bir batılıymış gibi<sup>136</sup> ürettiği “Gerçek Sahteler” işi, Mehmet İleri’nin “19.yy Osmanlı duvar resimlerini andıran” manzaralarıyla katıldığı sergi, yerellik-ulusallık-kültürel fark/çeşitlilik, ötekilik gibi meselelere içerden/dışardan bakarak üretilmiş işlerden mürekkep bir sergi olarak 90’ların en önemli etkinliklerinden biri olmuştur.

<sup>134</sup> Milliyet Gazetesi Arşivi, 6 Ekim 1990

<sup>135</sup> www.resmigorus.blogspot.com, Hale Tenger röportajı

<sup>136</sup> A foreigner is a traveller Kataloğu, Hollanda, Schedam Şehir Müzesi, 1993

### 5.3. İskele Sergisi (1994)

1994 yılında gerçekleşen İskele sergisi, Rene Block'un Türkiye'yi "turistik bir cennet ya da siyasal bir cehennem" olarak göstermediği, 90'ların en önemli sergilerinden biri olarak tarihe geçti. Sergi, hem Türkiye hem Almanya için politik açıdan oldukça gerilimli bir dönemde gerçekleşmiştir.

1994 yılında, Selim Birsell, Handan Börüteçene, Ayşe Ekmen, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Osman, Ahmet Öktem, Hale Tenger, Adem Yılmaz'ın katılımıyla Berlin, Stuttgart ve Bonn'da üç sergi düzenlendi.<sup>137</sup>

Türkiye çağdaş sanat ortamını yakından tanıyan ve takip eden Rene Block'un yoğun çabalarıyla gerçekleşen bu sergi, ulus-devlet temsil kaygıları gütmeyen, Türkiye Güncel sanatında son 15 yıldır üretimleriyle sürekli katkıda bulunan ve belirleyici olan isimlerin çalışmalarını sergilemek amacı gütmüştür. Bu anlamda, herhangi bir şeyin temsili olarak değil, güncel sanatın kendi olarak varlık gösterebildiği bir alan olmuştur. Türkiyeli sanatçıların birkaç işlerinin yer aldığı sergi, sanatçıların Avrupa'da tanınmalarına ön ayak olmuştur.

Berlin'de düzenlenen sergi hakkında basında oldukça çok sayıda yazı çıkmıştır.

"Türkiye'deki günümüz sanatının yerel olduğu, süslemeler içinde yorulduğu, umutsuzca ana sanat akımlarının arkasından koştuğu gibi önyargılar tümüyle yanlış. Berlin İFA galerisindeki sergi başka bir resim çiziyor. Bu sergiye göre Türkiye yüzünü Batı'ya döndürmüştür."<sup>138</sup>

Bu anlamda, İskele, Türkiye'nin el sanatları, tarihsel hazineler, folklor gibi geleneksel damarı dışında, çok daha yeni-çağdaş bir damarı yakaladığı konusunda yeni bir intiba uyandıran bir sergi oldu. Aynı zamanda Rene Block'un 1995 yılı İstanbul Bienali'ne dair de önemli ipuçları saklayan bir sergidir.

Selim Birsell, sergiye birçok yerleştirmesiyle katılmıştır. "Evlerimizin tozlarından tozlarımızın evine" isimli çalışmasında Birsell, elektrik süpürgesi torbalarından bir

<sup>137</sup> İskele Sergisi Kataloğu, İFA, 1994, s.4

<sup>138</sup> Andreas Quappe, Die Zeit, 22.6.94

masa örtüsü yapmış ve örtüyü bir masaya sermiştir. Toz torbaları biriktirdikleri tüm eviçi pisliği, bir anda evin en temiz, en mahrem, en kutsal alanlarından birine aktarmıştır. Üstelik sanatçı, pis elektrik torbalarını, tanımadığı insanlara boş/temiz torbalar vererek edinmiş, bu anlamda, onların mahrem alanına da -bir biçimde- girmiştir. Bu iş, istemeden de olsa evin mahremiyetinin açılmasını getirirken, sanatçının, pis-temiz, özel-kamusal, teknolojik-geleneksel gibi ayrımlara/ikiliklere getirdiği bir soruyu da kendi içinde barındırır. Birsal'in diğer yerleştirmeleri, dönemin ruhuna daha yakın olan savaş halinin yansımaları olarak okunabilir.

Handan Börüteçene sergiye, tarihselliğe vurgu yapan bir işiyle katılır. Hitit medeniyetinin izlerini süren çalışmasında sanatçı, sergiye, arkeolojik kazılardan edinildiği düşünülebilecek taştan lahitler, dairesel ve dikdörtgen levhalar ve ampullerden oluşturduğu işiyle katılır. Cumhuriyet ideolojisinin bir eleştirisi olarak okunabilecek bu çalışmasında sanatçı, kendini ulus-devletin kurulmasından çok önceye dayandıran bir kimlikle inşa ediyor. Burada kimliğin belirleyici bir unsuru olarak coğrafyayı alan sanatçı, "Türklük" meselesine mesafeli bakabilmeyi öneriyor. Sanatçının sergiye katıldığı işlerinin genelinin Hitit Uygarlığı üzerinden şekillenmiş olması, bu eleştirinin ısrarı olarak okunabileceği gibi, kimliklerin farklı biçimde kurulabileceğinin de önerisidir.

Ayşe Erkmen sergiye, kendi sanatsal çizgisinde de oldukça önemli yer alan birkaç çalışmasıyla katılır. Sanatçı, dilin kendi içindeki tekrarının yarattığı yabancılaşmayı, diller arasındaki bir yabancılaşmaya taşımakta, bu anlamda "okunamaz", "anlaşılamaz" olanı önümüze açmaktadır. Türkçe'deki -miş'li geçmiş zaman ekini kullanarak Türk işçilerin yaşadıkları Kreuzberg'de bir evin üzerine yazılar yazar.

Binada yazan -miş, geçmiş zaman eki olduğu kadar, o evde yaşayanlar hakkında sahip olunan fikirlerin "farazi" olduğunu da imler. Dedikodu, bu zamanda yapılır. Biri hakkında emin olunmayan sözler yine bu zamanda dile getirilir. Ayrıca "mişmiş" , Malatya'da yemişe verilen isimdir. Bu anlamda, kendi içinde çoğaldıkça çoğalan ama o dilin "yabancı"ları için bir şey ifade etmeyen bir ek, Alman-Türk arasındaki "öteki"lik ilişkisini tersine çevirir. "Kültürel çevrilemezlik" burada devreye girer. Çeviri artık kaybolunacak bir mekandır. Erkmen'in ikinci çalışması daha evvel 2. İstanbul Bienali'nde de sergilenen "Geçmişe Tören" isimli çalışmasıdır. Aya İrini'de

Bizans taşlarının pirinç levhalarla kaplanmasından mürekkep bu çalışma, görsel olanla dile ait olan arasındaki o kırılma noktasının sınırlarını sorgulatır. Bu anlamda Erkmen'in iki çalışmasında da, bir kültürel çevrilemezlik, kimliklerin kurulma ve kırılma zamanlarına yapılan atıf ve bir "öteki" lik durumunun sorunsallaştırılması görülür. Erkmen'in işlerinde içeridenlik-dışarıdanlık meselesi, belki de sanatçının özyaşam öyküsüyle fazlaca kesiştiği için, oldukça yakın bir mesafeden izleyiciye taşınır.

Gülsün Karamustafa sergiye, daha önce " A foreigner as a traveller" ve 3. İstanbul Bienali'ne katıldığı işleriyle( "Mistik Transport", "Çifte Hakikat", "Kronografi") katılır. İskele Projesi için 1994 yılında hazırladığı "Kitsch: Karışık Teknik" isimli işi, sanatçının, kültürler-arasılık, eklektizm, ara-durumlarla ilgili yaklaşımını yansıtır. 3 gümüş kaşğın, bandajlarla biri ayrı, ikisi bir arada, tıpkı yaralanmış gibi sarılmalarından oluşan iş, sanatçının kitsch meselesine olduğu kadar, bir ülkede yabancı olma durumuna ironik bakışını da yansıtır.

Beral Madra'nın, 1914'ten alıp, Şerif Mardin'in "Türk Modernleşmesi" kitabı ışığında yaptığı Türkiye sanatı değerlendirmesi özellikle bu katalog üzerinden Türkiye'ye dair bir tarihselleşmeyi getirmesi açısından önemlidir. Madra, ulus-devlet ekseninde gelişen modernleşme meselesini, 50'ler, 60'lar, 70'ler, 80'lerden alıp 90'lara kadar getirir. Bu anlamda Osman Hamdi'den, Altan Gürman ve Ömer Uluç'a giden bir çizgisellik sunar. İskele sergisini de bu çizgiselliğin devamında okunmasını önerir.

#### **5.4. İskorpit Sergisi (1998)**

1998 yılında Rene Block ve Fulya Erdemci'nin küratörlüğünde Almanya'da gerçekleştirilen sergi, son yirmi yılda ürettikleri çalışmalarla önemli başarılar kazanmış Türkiyeli sanatçıların işlerinden mürekkeptir. Sergi, 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması akabinde başlayan kültürel değişim amacı çerçevesinde gerçekleşmiştir.

Kuşak kaygısı gütmenden yan yana getirilen sanatçıların işlerinin genelinde, 90'ların yoğun politik-kültürel çatışmalarından beslendiği, bu duruma karşı eleştirel bir dil

geliştirdikleri görülmektedir. Türkiye’de gündelik hayatın tüm ayrıntılarına sızmış bir şiddet tablosu içinde yaşayan sanatçıların, apaçık bir biçimde politik olmaları kaçınılmazdır.

“İskorpit sergisi son yirmi yılın üç kuşak Türk sanatçısının işlerini bir araya getirmektedir. Özgül ve kişiselden, soyut göndermesi olmayana kadar çeşitlilikte konuları ele alan bu sanatçılar, görsel kültür yeniden okurken yeni teknolojileri de çeşitli medyaları ve sanatın daha geleneksel bazı araçlarını da yeniden yorumlamaktadır. Kişisel yaşam öykülerinden, hatta fantezilerinden, güç, cinsiyet ve kimlik, sorunsalına kadar sergideki bütün işler sanatçıların kendilerini toplumla ve yaşadıkları çevreyle ilişkilendirme, iletişim kurma isteklerinin göstergesidir.”<sup>139</sup>

Fulya Erdemci’nin sözlerinden de okunabileceği gibi, bu dönemde üreten sanatçılar kendi bireyselliklerini, toplumsalın üzerinden kurup-okumaya meyilliler. Sanatçıların üretimleri, her daim bir “kopuş”a işaret eder. Bu kopuş, hem sanatsal anlamda, gelenekle hiçbir biçimde hesaplaşmamak, onu yok saymakla ilgilidir hem de iktidarda olanın dümen suyuna gitmemek, güncel-politik durumları eleştirel bir çerçeveden sorunsallaştırabilmeyi içermektedir. Sanatçıların, cinsellikten, dine, şiddetten, yerinden yurdundan edilmeye, pek çok meseleyi, “azınlık” olarak, azınlık gibi düşünerek kurdukları görülmekte. Yer ve yerel ile bağlar zayıflarken, küresel olan gündeme taşınmakta.

Vasıf Kortun sanatsal üretimlerdeki bu dönüşümü şöyle aktarır:

“Devran döndü, son zamanlarda günümüz Türkiye’indeki sanatta, çekirdeğinde karşı-görsel olan, montaja ve modernist kültürel el koymalara itibar etmeyen yeni bir yapı var. Gelenek, görsel transfer yerine yapısal bir kavrayışla var ediliyor. Gelenek ve çağdaş olan bir karşıtlığı içeriyorlar, ki bu seçkin kültür adına tarihsel tarzları parantez içine almakla çözülemeyecek bir karşıtlık.”<sup>140</sup>

Aydan Murtezaoğlu bu karşıtlığı, Cumhuriyet Türkiye’sinde yaşayan bir kadın prototipi üzerinden okurken, ulus-devletin ihtiyaç duyduğu aileyi, bu ailenin nasıl

<sup>139</sup> İskorpit Sergisi Kataloğu, Fulya Erdemci,. s.9

<sup>140</sup> Vasıf Kortun, “Zayıf Kurgular, Hızlandırılmış Kaderler”, Berlin, 1998. - 79 s.

kodlandığını ve gündelik yaşamını nasıl şekillendirdiğini araştırır “*Aile Salonumuz Üst Kattadır*” çalışmasıyla, aileyi, yerinden yurdundan eder. Ve tam da söylenmeyen ama olduğu farz edilen yerine yerleştirir aileyi. Bu anlamda, görünmez olan görünür kılınarak, düşünsel kodlar çözülmeye başlar.

Bülent Şangar, kurban olanla kurban olunanın yerlerini değiştirdiği çalışmasında, izleyiciyi de suç ortağı olmaya çağırır. Gündelik yaşamın olağan şiddet manzaraları, Şangar’ın çalışmasında kendini tekrar eder. Sadece Tv ya da gazetelerde değil, şiddet her yerdedir. Sokakta köşebaşında, otobüs durağında ya da okulda... Şangar, Türkiye’de yaşamının şiddetle olan bağlantılarını billurlaştırır. Bu anlamda Altındere’nin işiyle de paralellik kurar. Altındere, bir anlamda “5 paralık olmak” deyimiyile eşanlama gelen “pul olmak” deyimini, Türkiye’de göz altında, kendi sokağı, mahallesinde kaybolanlar için kullanılır. Devlet nezdinde 5 paralık değerleri kalmayan bu insanları, devletin pullarıyla işaretler. Devletin dilinden devletin politikasını okur. Öte yandan, kimlikle kimliksizleştirme sürecini anlattığı çalışmasında, Altındere, nüfus kağıdının, tebaadan vatandaşa giden çizgide, kişileri nasıl “azınlık”-öteki ya da “bizden” yaptığına bakar.

Ali Akay, Altındere’nin çalışması konusunda şöyle söyler:

“...Halil Altındere de Mustafa Kemal’in bir milyon lira üzerindeki “utancını” sunuyor, Türkiye’deki paranın her gün kaybeden değeri karşısında. Kendi kimliğini sorguluyor. Halil Altındere’de bireysel olarak iktidar öznesinin karşısında kendi öznelliğini koymakta: ancak burada söz konu olan devletin egemenliğinden çok devletin vekili veya hatta mekandaki temsiliyeti olarak bulunan nüfus memurunun keyfiyetine maruz kalarak, doğum tarihindeki doğum gününü ve doğduğu ayı kaybetmiştir, tıpkı bir çok vatandaşımızın başına geldiği gibi: Evrak-ı maruza: sanatçıya sunulan kağıtlar. Nüfus memurunun keyfiliği tam olarak kendine ait bir öznelikten çok parçalanmış bir özneliği vermektedir Halil Altındere’ye. O’da sanatında bu maruzatı yeniden güncelleştirmekte ve ters yüz etmekte; Kimliksizleşme sürecine girişi görsel olarak sunmakta bizlere; ancak bu kimliksizleşme kendi dilini ve kültürünü yadsımak amacıyla değil, tersine o kültüre ve kimliğe kendi kişiliğini

tamamıyla ilişkilendirdikten sonra, o kimliğin verili veya kurulu olduğunun bilincine vararak, kendi kimliğini kimliksizleştirme sürecine sokuyor.”<sup>141</sup>

Gülsün Karamustafa, belleğe ve tarihe ilişkin anlatılarıyla, otobiyografisiyle, Türk devletinin tarihini kesiştiren işlerinden biri olan “*Sahne*”de, yine bir darbe zamanı, mahkemeye çıkarılmasını-yargılanmasını gösterir. Bu anlamda Hale Tenger’in de paylaştığı sanatçının kaderini sorgular/sorguladır. Tenger, “Sikinden Aşşağı Kasımpaşa Ekolü” ile başlayan “Bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın” tavrı sorgulamasının yönünü bu kez, yer-yerel-göç ve sınırlar meselesine kaydırır. Kendi vize alamama sorununu paylaşıırken sanatçı, küresel çağda yerinde kalmaya zorlanmanın ikiyüzlülüğünü araştırır. Bu anlamda Hüseyin Alptekin’in sürekli yer değiştirme durumunu sorunsallaştırdığı işiyle bir paslaşma yaratır. Kutluğ Ataman’ın Semiha Berksoy’u farklı bir bakış açısıyla belgelediği çalışması, “semiha b.unplugged”, Cumhuriyet tarihini Berksoy üzerinden oldukça kişisel bir biçimde okur.

---

<sup>141</sup> Ali Akay, “Sanatın Sosyolojik Gözü” Bağlam Yayınları İstanbul, 1999, s. 138

## VI. KÜRATÖRSÜZ '90'LAR

### Genç Etkinlik 1, 2 , 3, 4 Sergileri

1995, 1996 ve 1997, 1998 yıllarında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği(UPSD) tarafından düzenlenen Sınırlar ve Ötesi, Yurt-Yersizyurdsuzlaşma ve Kaos sergileri Haziran ayı içinde TÜYAP Sergi ve Fuar Merkezi'nde düzenlenmiştir.

Genç sanat adına Türkiye'de bir yer açmayı hedefleyen bu kolektif üretime dayanan sergiler dizisi, 90'ların en belirleyici çalışmalarından olmuştur.

Hüsamettin Koçan'ın "Sınırlar ve Ötesi" isimli ilk katalog yazısında ifade ettiği üzere, Genç Etkinlik, "sanat alanında gerek eğitim gerekse sanat ortamı tarafından tarif edilmekte ve bir bakıma kısıtlanmakta olan genç kuşak sanatçılarına ve sanatçı adaylarına, özgür ve denetimden uzak bir söylem alanı açma projesidir."<sup>142</sup>

Bu anlamda Genç Etkinlik, genç sanatçıların uzun zamandır baskı altında kalmış enerjilerini dışa vurabildikleri, dik başlılığın kutsandığı tek etkinlik olmuştur. Zaten Koçan'ın ilk sergi katalogunda belirttiği gibi " gençlik, zamansız ve mekansızdır."<sup>143</sup>

Sergilerde daha çok günümüz insanını kuşatan temel meseleler, bir disiplinlerarası çerçevede sunulmuş, birbiriyle etkileşim içinde olan kavramlardan yola çıkılarak, Kaos, Yersizyurtsuzlaşma, Sınırlar ve Ötesi kavramları üzerinden çeşitli açılımlara gidilmiştir. Bu sergilerin en önemli tarafı, belki de, sadece sanat öğrencilerini değil, farklı disiplinlerden, şehirlerden, sınıflardan, kuşaklardan insanların yan yana gelebildikleri bir alan olmasıdır. Her yıl farklı bir kavram etrafında düzenlenen etkinlik, yarattığı özgür ruhlu enerjiyle, bugüne dek aşılammış bir yan yanallığı sağlamış ve fakat sürdürememiştir. Egoların geride kaldığı, iktidarın seçimine ve eleyiciliğine yer verilmediği, her türden "farklı"lığın kucaklandığı bu sergiler, sadece var olan değil, yeni yeni oluşmaya başlayan sanatsal üretimlerin de lokomotifleri olmuştur.

<sup>142</sup> Hüsamettin Koçan, UPSD Başkanı, "Sınırlar ve Ötesi" Genç Etkinlik Kataloğu, 1995

<sup>143</sup> age, 1995, s.5

## 6.1. Genç Etkinlik I

### “Sınırlar ve Ötesi”

1990’lı yıllar, Türkiye’de “genç” kavramının sanatta kendini bir saldırı ve direniş olarak örgütlediği dönemselliğe temel oluşturmasına şahit oldu. 70’ler ve 80’lerde gazete ve dergilerden takip ettiğimiz kadarıyla, figüratif sanat ile soyut resim arasındaki tartışmalar kendini bu dönemde tuval resmi ile enstalasyona bırakmaya başladı.<sup>144</sup>

1990’lı yılların ruhundan bahsetmemizi mümkün kılan en temel belirleyici sanat ve siyasetin birbirlerine hiç olmadığı kadar yaklaşmaları olmuştur. 90’ların ilk yıllarından başlayarak, kendini çok sert biçimde ardı ardına gelen sergilerle hissettiren bu “politik durum”, 80’lerin her alandaki boğucu ve kaotik suskunluğunun, yerini sanatla gelişen bir siyasete bırakmasını içermekteydi. Bu durumun oluşum faktörleri arasında, siyasetten uzak kalmak zorunda kalan, dönem gereği apolitikliğe itilen gençlerin sanatla kendi siyasetlerini dile getirmeleri olduğu yani “kişisel olanın politikası”nı keşfetmeleri olduğu kadar, Foucault, Deleuze ve Guattari kitaplarının ardı ardına Türkçe’ye çevrilmeye başlaması da önemli bir etkendi. Çevirilerle birlikte, dil konusunda yaşanan sıkıntı aşılarda, kitaplar Anadolu’nun her tarafına yayılabilmekte, dolayısıyla, bu minvalde gelişen tartışmalar yapılabilir olmaktadır. Çevirileri destekleyen konuşma ve seminer dizileri bir yana, sanat giderek felsefe, sosyolojiye yaklaşmakta, disiplinler arası sınırlar, bu disiplinlerarası okumalar içinde erimeye başlamaktaydı.

İşte böyle bir ortamda ortaya çıkan Genç Etkinlik sergisi de, bu sınırların erimeye başlamasına işaret edercesine kendine “Sınırlar ve Ötesi” ismini seçer. Canan Beykal, Balkan Naci İslimyeli ve Ali Akay’ın önerileriyle verilen bu isim, gençlerin sınır-yasak aşmalarını isteyen bir pozisyona çekilmelerine ön ayak olmaktadır.

Akay’ın da işaret ettiği gibi, transgression-yasakaşma eylemini çağrıştıran bu üst başlık Bataille’yi hatırlatmaktadır. Bataille’ya göre yasakaşma, kötülükle ilişkide bir kavramdır. Kötülük ise, ahlaktan yoksunluğu ya da ahlaki yetersizliği değil, verili ahlakı yadsayan

<sup>144</sup> Konu hakkında ayrıntılı bir metin için: bkz. Ali Akay, “1990’ların Sanat Ortamı” Toplumbilim dergisi, Sayı:4, Plastik Sanatlar Özel Sayısı

başka türden bir ahlakın araştırılmasını içerir. Öyleyse, kötülük, yasak-aşmanın bir yoludur. Bataille'a göre, gerçek özgürlük yaşamı kışkırtmak-aşmaktır. Bu anlamda, özgürlüğü ve değerleri yeniden yaratmak kötülükten geçer.

Sınır-Yasak aşmak çerçevesinde düşünüldüğünde “sınırlar ve ötesi” başlığı hem genç olmaktan kaynaklanan kuşaklara ve iktidar ilişkilerine dair bir dik başlılığı içermekte, hem de disiplinlerin tüm anlamlarının aşılmasını içermektedir.

Disiplin kelimesi TDK Sözlüğü'nde şöyle tanımlanır:

“Disiplin;

- 1 . Sıkı düzen.
- 2 . Kişilerin içinde yaşadıkları topluluğun genel düşünce ve davranışlarına uymalarını sağlamak amacıyla alınan önlemlerin bütünü.
- 3 . Öğretim konusu olan veya olabilecek bilgilerin bütünü, bilim dalı.”

Bu anlamda, disiplinin düzenleyiciliğine karşı, gençlerin yeniden tanımlayıcı enerjileri öne çıkar. Zaten “gençler, sanat gibi özgürlükler zemininde yeşerebilecek bir alanda eğitim, ekonomik, siyasi ve temsili sorunları aşarak var olabilirler.”<sup>145</sup>

Tomur Atagök, sergi hakkında yazdığı yazısında, sergideki çalışmaların, “düşünsel ve coğrafi sınırlar kapsamında, kimlik, iktidar, suç, cinsellik ve medyayı” konu edindiğini belirtir. Bu konular, Türkiye'nin içinde bulunduğu döneme ait konular olmakla birlikte, Atagök'e ek- atlamış olduğu bir konu daha vardır: Ölüm.

Erotizm-pornografi ve yasakaşmayla birlikte de düşünülebilecek bu konu, genç etkinlikte göze çarpar biçimde kendini sorunsallaştırmaktadır. 1990'larda sadece Türkiye'de değil, dünyada da çokça tartışılan/sorun edilen bu mesele, önceki dönemlerden farklı biçimde enine boyuna işleniyordu.

Ölüm, herşeyi kontrol edebileceğini sanan “modern” dünyada, insanın aşamadığı-üzerine etkide bulunamadığı bir sır, giz olarak kalmayı sürdüren tek şey belki de. Ölmek, taşıdığı trajik boyutla, öldürmeyi de içermekte. İnsan, ölümlü olduğunu bilen tek canlı olarak,

---

<sup>145</sup> agm, s.6

öldürebileceğini ve bilerek-isteyerek-neye yol açacağını farkında olarak öldürebilen de bir canlı. Üstelik, bu ölme durumunu, bilinciyle yaşayamayan bir yaratık insan...

Ölüm-öldürme ile cinsellik-pornografi bir madalyonun iki yüzü. Ve şimdi, bu genç etkinliklerde karşımızda olan, öldürmekten-ölmekten de, şehvetten de korkmayan sanatçılar. İşte Bataille'in bahsettiği, şehvete ve ölüme dair insanın ikiyüzlülüğü ve belki de buradan türeyen kötülük, yeni bir ahlaka, daha "yüce bir ahlaka" yol açabilir şimdi.

Bir yandan da ölüm, başka bir boyutunda, adaletsizlik ve insanlık dışılıkla da kesişmekte. "Kitlesel ölüm", kıyım gibi tanımlamalar, ölümün ahlakını ve adaletini yine ve yeniden sorgulatan durumlar yaratmakta. Sergi katılımcısı Genco Gülan'ın buruşturulmuş bir kağıt parçasına yazdığı "BANG, Şu an Bosna'da olsaydınız siz de vurulmuş olabilirdiniz." Performansı bu kıyımın adaletine/adaletsizliğine işaret eder. Bir yandan da İbrahim Akbayrak'ın "Morg" yerleştirmesi, bu karanlık ölüme işaret eden işlerdendir. Halil Altındere'nin, çok uzakta değil, yanı başımızdaki ölümleri çağıran, boşaltılan köyleri ve ulus-devletin saf yaşamını sürdürebilmesi için yok etmesi, "öldürmesi" gerekenleri işaret eden kimlik işi başka türden bir ahlakın araştırmasının izlerini taşır. Yine Esra Ersen'in duvara yerleştirdiği, onlarca darağacı ilmeği, "ölüm" sorunsalına bir göndermedir. Elbette ki tüm işler ölüm üzerine değildir. Türkan Karaali'nin, medyadan topladığı haber başlıklarını yazdığı tshirtleri, alana yerleştirdiği çamaşır makinelerinde yıkayıp asması, medyanın, savaşın kirini temizleme çabasına atıfta bulunur. Bu anlamda, Baudrillard'ın gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrımın flulaşması noktasına geliriz ki, "kopya görüntü" burada gerçeğin yerine geçmeye yüz tutmuştur. Hakikat, şimdi, bulanıktır. Bu bulanıklık içinde "tarif etmek" zorunluluğu gençlere düşmektedir. Emre Zeyinoğlu'nun Hürriyet Gösteri dergisindeki yazısında belirttiği gibi, "onlar bugün kimliği tarif edilemeyen ya da bilerek yanlış tarif edilen bir toplumda yaşıyorlar ve tarif edemedikleri alışkanlıklara, değerlere, yükümlülüklerle sahipler. İşte sanatçılar, bunlara bir anlam yüklemek, yeni bir değerlendirmeye tabi tutmak ve saptamalarını tartışmaya açmak durumundalar." <sup>146</sup>Bu anlamda, gençler, "kimlik bunalımı"ni aşmanın da yollarını araştırma misyonuyla yüklenmiş olmaktadır. 90'ların en önemli meselelerinden biri olarak görünen "kimlik problemi" karşımıza genellikle kriz dönemlerinden sonra çıkan bir gerçekliktir.

<sup>146</sup> Emre Zeyinoğlu, Hürriyet Gösteri, Ağustos 1995, No: 117

Bir birey olarak ben nereye aitim?”<sup>147</sup> sorusu çerçevesinde şekillenen problem, darbe ile kesintilen hayatların, homojen bir ulus-devlet tahayyülüne yani Anderson’un deyimiyle “hayali cemaatler”e ilişkin sorular uyandırmasıyla gündeme gelir. Bu anlamda, dönemin sanat anlayışı, bireyselliği içe dönük değil, daha politik ve sosyal boyutlarıyla ele alan bir yönelim göstermektedir.

## 6.2. Genç Etkinlik II

### “Yersizyurtsuzlaşma”

2. Genç Etkinlik sergisi, yine, Hüsametdin Koçan, Ali Akay, Balkan Naci İslimyeli, Canan Beykal, Müşerref Zeytinoglu, Funda Pekşen ve Hakan Onur’dan mürekkep bir ekiple 1996 yılında gerçekleşti. İlk serginin de getirdiği enerjiyle, giderek daha sert bir post-yapısalcı ve postmodern eleştireliliği barındıran Genç Etkinlik, ilk sergide yakınılan ilgisizliği, bu sergide aşmaya başladı. 90’ların ikinci yarısında, Türkiye’de sanat ortamını “canlandıran” etkinlik, kendine seçtiği isimle de önemli bir farka işaret ediyordu. Deleuze ve Guattari’nin “Kapitalizm ve Şizofreni” kitabında ele aldıkları “yersizyurtsuzlaşma” kavramı, 1996’da gerçekleşen Genç Etkinlik II sergisinin çıkış noktası oldu. O dönemde İstanbul’da yapılan Habitat etkinliklerinde, Ali Akay’ın İfadesiyle, “kent ve göç meseleleri, sivil toplum, sivil itaatsizlik, hükümet dışı kuruluşlar” üzerindeki devlet otoritesini yersizyurtsuzlaştırıyordu.

Deleuze ve Guattari’nin “Kafka: Minör bir edebiyat üzerine” kitaplarında sorunsallaştırdıkları minör edebiyata ait belirlemelerin, Genç Etkinlik sergisi ve paralelindeki enerji/durumlarla kesişmeler yarattığı görülmektedir.

Deleuze ve Guattari; kitapta, “minör edebiyat”ın ilk özelliği olarak, yazmamanın olanaksızlığından, çünkü ulusal bilincin ister belirsiz olsun, ister baskı altında, zorunlu olarak edebiyattan geçtiğini anlatır.

Praglı Yahudiler için Almanca’dan başka bir dilde yazma olanaksızlığı, bir yersizyurtsuzluk ve ortadan kaldırılamaz bir uzaklık duygusu anlamına gelmektedir.

<sup>147</sup> David Harvey, Postmodernliğin Durumu, Çev: Sungur Savran, Metis Kitap 2006, s.77

Almanca yazmanın olanaksızlığı ise, kitabi/yapay bir dil konuşan baskıcı azınlığın, yani Alman nüfusunun yersizyurtsuzlaşması ile ilgilidir. Çek Yahudiler, hem bu azınlığın bir parçasıdır, hem de tıpkı bu azınlıktan dışlanmışlardır. Bu anlamda, hiçbir yere ait olmayandılar.

Minör edebiyatın bir özelliği de bu edebiyatlardaki her şeyin “siyasal olması”dır. Diğer bir özelliği ise, “her şeyin kolektif bir değer taşıması”dır.<sup>148</sup>

Özetlersek, minör edebiyatın üç özelliği, 1-“dil yersizyurtsuzlaşması”, 2-“bireyselin dolaysız-siyasal olana bağlanması” ve 3-“ifadenin kolektif düzenlenişi”dir.

Şimdi, Minör Edebiyatın özelliklerini sıraladıktan sonra, Genç Etkinlik sergilerine ve dolayısıyla 90’larda Türkiye’de güncel sanatın durumuna baktığımızda, Deleuze ve Guattari’nin bu incelemesinde yer verdikleri belirlemelerle önemli paralellikler görürüz. Edebiyat yerine plastik sanatlardan bahsediyor olmakla birlikte 90’lar sanatının görünümü bu minör edebiyat okumasıyla benzeşmektedir.

“Dilin yersizyurtsuzlaşması”, büyük ya da yerleşik bir sanatsal yapılaşmanın içindeki her türlü farklı yaklaşımın devrimci koşullarını araştıran bir kavramdır. Bu anlamda büyük bir sanat ülkesine doğmamış da olursa, yerleşik olanın, senden öncekinin diliyle üretmemenin yoludur bu. İçinde, şiddete, vandallık ve barbarlığa uzanan bir reddi barındıran minör-oluştur. Zira bu dil, kendini öncüllerinden ve Ödipal bağlarından koparan bir oluş içerir.

“Bireyselin siyasala bağlanması”, 90’lar sanatının en temel özelliklerinden biridir.

Özellikle herhangi bir tercih yapılmadan eser gönderen herkese yer verilen bu demokratik platforma bakıldığında, siyasal olanın, gündemde olanın önceliği ve bunun tüm radikalliğiyle sunumu öne çıkar. Savaş, ölüm, kimlik krizi, kentsel eşitsizlik, simulasyon dünyası vb gibi birçok konu, sanatın meselesi olurken, kişisel olan askıya alınmaz. Bilfiil içinde bulunulan durumun siyaseti yapılır. Bu Laclau&Mouffe’un “radikal demokrasi” çağrılarına bir cevap olarak okunabilir. Radikal demokrasinin, tekil özneleri dayanak noktası olarak alan ve özne-nesne ilişkisini reddeden, siyaset gündeminin merkezine kimlik, birey, çoğulculuk vb. kavramlarını yerleştiren yaklaşımı burada pratiklenmektedir.

<sup>148</sup> Deleuze&Guattari, “Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin”, Çev: Özgür Uçkan, YKY, 2001

“İfadenin kolektif düzenlenişi”, Genç Etkinlik sergileri içinde kendini billurlaştırıran bir kavramdır. Tüm bu sergilerin, küratörsüz, jüri-siz, seçici kurulsuz, imece usulü yapılmış olmaları bir yana, imzaların silikleştiği bir yan yanalık, çoklukla mekana yerleşmeleri, benzer konuları bazen farklı bazen yakın biçimlerde irdeliyor olmaları bu kolektivitinin varlığını gösterir. “Vahit Tuna'nın "Bir milyon liranın içinden Atatürk silüetini yersizyurdsuzlaştırması 1997 Uluslararası İstanbul Bienali açısından ilginç bir örnek teşkil ediyordu; çünkü Halil Altındere'nin Bienal çalışması da benzer bir çerçeve içinde Mustafa Kemal Atatürk'ün yüzünü elleriyle örtmesiyle gerçekleştiriliyordu. Altındere kendi kimliği üzerinde elleriyle yüzünü kapatırken, bu sefer Atatürk'ün yüzünü kapatmaktaydı.”<sup>149</sup> sözleriyle Akay'ın da belirttiği gibi, ifade kolektif bir düzenlemeye doğru gitmekteydi.

Öte tarafta, yersizyurtsuzlukla birlikte anılabilecek başka bir kavram, anti-milliyetçiliktir. Minör-oluş, ulusla, yerleşmiş ve homojen olanla değil, tekilliklerle ilgilenirken, milliyetlerin baskıcı dayatmalarına da karşıdır. Bu anlamda, 90'lara Genç Etkinlik çerçevesinden bakıldığında, anti-milliyetçi bir özellik taşıdığı görülür. Bu, sadece okumaların ya da güncel politikanın değil, 90'larda güncel sanata karışmaya başlayan “periferi”nin de bir zorlamasıdır. Sanatın sınırları İstanbul'u ve büyük kentleri aştığında, karşılaşılan manzaradan hoşlanmayanların yarattıkları ırkçı tartışmalar bir yana<sup>150</sup> sanatın milliyeti konusunda şüphe tohumları ekmeleriyle, anti-milliyetçi&demokratik bir ortamın oluşmasını zorlamaktaydılar.

### 6.3. Genç Etkinlik III

#### “Kaos”

Genç Etkinlik III'ün kavramı, birinci ve ikinci sergilerin bir devamı niteliğinde düşünülebilecek, Kaos'tu. 1997 yılı Temmuz ayında gerçekleştirilen etkinlik, kapılarını İstanbul dışında, Anadolu şehirlerine ve liseli gençlere de açmıştı.<sup>151</sup> Canan Beykal etkinliğin kavramı konusunda şöyle söyler:

“ PSD'nin üç yıldan beri gerçekleştirdiği Genç Etkinlik sergilerinin ilki “Sınırlar ve Ötesi” kavramıyla bir düşü, ütopyayı, ikincisi “Yersizyurtsuzlaşma” kavramıyla

<sup>149</sup> Ali Akay, Sanatın Sosyolojik Gözü, Bağlam Yayınları, 1999

<sup>150</sup> bkz. Kemal İskender-Sarkis Polemiği

<sup>151</sup> Nilüfer Ergin, (UPSD Başkanı) Açılış Metni, Genç Etkinlik, Kaos Kataloğu, 1997, s.6

arayışı ve sonuncusu “Kaos” kavramıyla biçim bulmadan önceki karmaşayı, düzeni oluşturacak olan düzensizliği simgeleştirmesiyle birbirleriyle bağlantılı ve hala kendi yapısını, tarzını, düzenini, biçimini bulacak olan bir gençlik düşünüyü, mitini yaşatıyor olmasıyla hayli anlamlı bir dizi oluşturmaktadır.”<sup>152</sup>

Beykal’ın Genç Etkinlik sergilerini “70’lerin gençlerinin düşü” olarak gören bir hayli eleştirel yazısı, Kaos kavramının esnekliği ve şekilsizliğini olduğu kadar, kriterless bir sergi yapmanın tehlikelerini de aktarır. Beykal, “kavramla ilişkisi olmayan, sanatla uzaktan yakından temasta bulunmayan bu işlerle Genç Etkinlik kendini zamansız tüketmeye başlayacaktır.” der.<sup>153</sup> Ayrıca sergiye Anadolu’dan katılım olmasının çevre-merkez ilişkileri bağlamındaki tehlikesine dikkat çeker. Beykal’a göre, çevre-merkez arasındaki ilişki, çevreden merkeze ve tek yönlüdür. Oysa olması gerekenin “kendi çevreni merkez yapmak” olduğunu dile getirmekte ve herkesin alkışladığı çoğulluk konusundaki şüphelerini ifade etmektedir. Beykal’ın yazısı üzerine Emre Zeytinoğlu Arredamento dergisine yazdığı yazısında, çevre-merkez ilişkisinin iki boyutuna değinir. Zeytinoğlu’na göre, merkeze uymakta olan çevrenin, merkezde toplanan sanat gruplarına mı, kendilerinin yarattıkları bir merkez yapısına mı dahil oldukları yoksa kendilerini ilk kez gördükleri bir biçime uydurmaları mı rahatsız edici olan, soruları sorulmalıdır. Beykal’ın ikinci durumu, yani çevrenin karşısına çıkan biçimi hemen, sorgusuzca kabul etmesini tehlikeli bulduğunu ifade eder. Zeytinoğlu, Süreyya Evren’in “kendiliğinden kuraldışı” olarak tanımladığı çevre oluşumlar, merkez tarafından pasifize mi edilmektedir sorusunu tartışır. Bu anlamda Kaos, çevre ve/ya merkezdeki çevre( minör iteler) tarafından yaratılan ve egemen sistemi rahatsız eden şekilsiz bir güç olmaktadır.<sup>154</sup>

Ali Akay, “Kaos” kavramını, “çokluk” kavramıyla birlikte düşünmeyi önerir. Deleuze ve Guattari’nin ‘çokluk’ olarak kavramsallaştırmaları, ‘çoğunluk’ gibi sayılamayan bir yığına işaret etmemektedir. Çokluk, yığınlaşmamayı tarif eder, ‘temsil edilemez’ olandır. Bu anlamda, Deleuze ve Guattari’nin belirttiği gibi, ‘molar’ değil, ‘moleküler’, yani parçacıklıdır. Statik değil, dinamik bir kavramdır. Akışkandır.

<sup>152</sup> Canan Beykal, “Genç Etkinlik ve Gençlik Sergileri”, Cumhuriyet Gazetesi, 15.07.1997, s.11

<sup>153</sup> agm, s.11

<sup>154</sup> Emre Zeytinoğlu, “Genç Etkinlik Sergileri”, Arredamento Dekorasyon, Eylül, 1997

Negri&Hardt'ın "çokluk" kavramına geçtiğimizde de bu çokluğa içkin akışkanlığı görürüz. "Kendi dışında başka hiçbir varlık kaynağına ihtiyaç duymayan; varlığın dünyaya içkin (immanent) tüm alanını dolduran; eksiksiz ve kendiliğinden bir güç istenciyle durmaksızın eyleyen; ürettiği ilişkiler ve yoğunluklarla hiçbir temsile veya yapıya indirgenemeyecek bir çeşitliliğin ta kendisi olan; fakat yine de her daim aşkın (transcendent) yapılarca ket vurulmak ve tahakküm altına alınmak tehlikesiyle karşı karşıya kalandır 'çokluk'.<sup>155</sup>Bu anlamda çokluktan diyalektik olanı değil, kendiliğinden oluşmuş olanı, bir sınır-kenar düşünceyi anlarız.

Kaos sergisi'nde, Cihan Yazıcı'nın, kanlar içinde çırılçıplak uzandığı enstalasyon-aksiyonu, Zeliha Burtek'in, tüller, ışık ve metal füze başlığı kullanarak gerçekleştirdiği "Orgazm" yerleştirmesi ve Ferhat Özgür'ün onlarca boş şaseyi sergilediği enstalasyonu öne çıkan çalışmalar oldu.

#### 6.4. Genç Etkinlik IV

##### "Kavramsız"

4. Genç Etkinlik, 1998 yılında TÜYAP'ta, 229 plastik sanatlar projesi, 21 kısa metrajlı film / video, 13 gösteri ve 2 müzik projesiyle gerçekleşti. Proje sorumluluğunu Hakan Onur'un üstlendiği "Genç Etkinlik 4"ün Danışma Kurulu'nda Ali Akay, Cihat Aral, Mahir Günşiray, Hüsamettin Koçan, Barış Pirhasan yer alıyor. Proje Yürütme Kurulu ise Didem Dayı, Cemil Ergün, Arcan Kırıl, Funda Pekşen, Evrim Saraçoğlu, Zeki Tirek' bulunmaktaydı.

"Sınırlar ve ötesi", "yurt-yersizyurdsuzlaşma", "kaos" gibi kavramları başlık seçen Genç Etkinlik, bu kez "kavramsız" olarak açıldı. Ancak Akay'ın belirlemesiyle "geçen sergilerden kalan fikirlerin hâlâ geçerli olduğu izlenimi edinilmekte: Kaos, göç ve sınırlarla ilintili çalışmalar sergi salonunun içinde yerlerini aldılar."<sup>156</sup>

Sonuncu Genç Etkinlik, intiharlar, cinsel farklar/farklılıklar, kayıp-ölüm, medya konularının üzerine giden işlerle doluydu. Sanat/sosyoloji, sanat/psikoloji, Sanat/felsefe yan alıkları bu sergide de sürmüştür.

<sup>155</sup> Negri & Hardt, "Çokluk", çev: Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004

<sup>156</sup> Ali Akay, Sanatın Sosyolojik Gözü, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999

Sergiye damgasını vuran çalışma, sanat yaşamı boyunca tek bir iş yapan Jujin'e aittir. Jujin, "Sere Mehe" isimli performansında, aybaşını ilaçlarla geciktirmiş ve performans gün/saatine saklamıştır. Karanlık bir odada, bacakları göğsüne çekilmiş biçimde oturan Jujin'in, bacakları arasından kan sızmaya başladığında anlaşılır çalışmanın niceliği. Aybaşı anlamına gelen performansı, en mahrem olanı kamuya açarken, hem kadın olmanın hem biyolojinin sınırlarını araştırıyor hem de toplumsal kanamayı yüzümüze vuruyordu. Bu eylem, cinselliğinden arınmış bir cinsellikle düşünmenin yasakaşmacı boyutunu gösteriyordu.

Bilgetekin Kalay ile Ayten Arslan, "Kayıp" adlı çalışmalarında, siyasi cinayetler ve kayıpları sorun ediyorlar. Medyanın yarattığı simülasyon dünyasının ötesinde gerçek gündemin Abdi İpekçi, Uğur Mumcu, Metin Göktepe kanlar içinde yatıyor olduğu gerçeğini haykırıyorlar.

Vahit Tuna, 1951 model Desoto'yu sergi salonuna taşır. Uzunca bir süre, Bostancı-Taksim arasında dolmuş olarak kullanılan bu aracın içine Tuna, bir de video yerleştirir. Akay'ın deyişiyle, "Truman'ı hem çoğaltır hem de bozuk şekillerle "yapıbozumuna" uğratar".<sup>157</sup>

Genç Etkinlik 4 sergisinin en önemli kazanımlarından biri, Güneydoğulu sanatçıların sergiye gösterdikleri ilgi olmuştur. Sadece İstanbul'un değil, Diyarbakır'ın da sanat üretiminde söz sahibi olmaya başlamasına dair önemli ipuçları vermektedir.

Disiplinlerarası ayırım yapmadan, kimseyi iyi-kötü ayırmadan, herkesin söz hakkının olduğu bir platform olarak Genç Etkinlik sergilerinin, işlevini çok iyi biçimde yerine getiren, dönemin ruhu hem yaratan hem de onun içinde yer alan bir işlev üstlendiği görülmektedir. Bu bağlamda, iktidarın, kuşaklararası hiyerarşinin, sanatsallığın, disiplin/ler/in, cinselliğin, yasakaşmanın, barbarlığın sorgulandığı bu sergilerin, 90'ların en önemli etkinliklerinden olduğu söylenmelidir.

---

<sup>157</sup> age, s.13



Şekil.6.4.1. Jujin, “Sere Mehe”, 1998



Şekil.6.4.2.Cihan Yazıcı, Performans.1998



Şekil.6.4.3. Vahit Tuna, Başkanın Arabası, 1998

## VII. SONUÇ

### 90'larda Türkiye'de Güncel Sanatın Görünümü

Bu teze başlarkenki amacım, Türkiye sanat ortamına 2000'den sonra katılmış biri olarak, 90'ların, bir tarihsel dönem olmanın ötesinde, Türk sanat tarihi açısından bir kırılma noktası olduğu ve avangard bir ruh taşıdığını keşfetmem olmuştur.

'80 darbesiyle sekteye uğramış sanat tarihimiz, 90'larda yeniden bir yükselişe geçmiştir. "Öncü Türk Sanatından bir Kesit", "A,B,C,D" sergileri, "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri", İstanbul Bienalleri" gibi etkinliklerle 80'lerde başlayan uyanış, kendini 90'larda daha büyük bir hareketlenmeye hatta patlamaya bıraktı.

Çağdaş Sanat, Türkiye'de hiç olmadığı kadar enerji kazanırken, toplumsal yansımalar da bulmaya başladı. Küçük bir azınlığın üretimi, dönemin ruhunu yansıtan daha saldırgan-provokatif işlerle tüm toplumu ilgilendiren bir hal almaya başladı. İlk olarak bu dönemde sanat, arka sayfalardan 3. Sayfalara taşındı. Çağdaş Sanat pek çok açıdan yenilendi, gençleşti. Genç sanatçıların sayıları hızla artarken, akademik hiyerarşiler anlamsızlaşmaya, bir anlamda ortam demokratikleşmeye başladı. 90'ların ruhu, kuşaklararası hiyerarşileri/ ast-üst ilişkilerini azaltırken, usta-çırak ilişkileri dışında konumlanan daha bağımsız duruşlar görülmeye başlandı. Bağımsız duruşlar, birçok alanda farklı dışavurumlar göstermeye, daha sert, tabu-yıkan eylemler görünmeye başlandı.

Sanat, Türkiye'de hiç olmadığı kadar sert, politik bir duruş kazanmaya başladı. Bir anlamda, 80'lerde politikanın susturulması, sanatın politikleşmesine sebebiyet verdi. Benjamin'in deyişiyle, estetize edilen politikadan, giderek daha da politikleşen sanata bir geçiş yaşandı. Bu anlamda, sanatın öncüllerinden de ciddi biçimde bir kopuş görüldü. O güne dek, sanatın kapsamında çok da yer almayan bazı mitler, örneğin Mustafa Kemal Atatürk ya da pornografi gibi, din gibi, toplumsal hassasiyetle bakılan meseleler, görünür kılındı, bu konuların üzerine gidildi. Cinsellik, bir merak objesi olarak değil, daha çok saygısızca üzerine gidilen ve olabildiğince görünür kılınan bir mesele oldu. Devlet ve devlete ait kurumlara da olabildiğince sert eleştiriler yöneltildi.

Güncel Sanatın merkezi de bu dönemde değişmeye başladı. Ankara-İzmir-İstanbul orjinli sanat camiası ilk kez “periferi” ile, taşra ile tanıştı. Okullu olmayan, alt sınıftan gelen sanatçılar, sanata kendiliklerini sokmaya ve sanatın sınıfsal ve statüsel yapılanmasını göstermeye başladılar.

İlk kez bu dönemde, sanatçıların tek tek dolaşımları dışında, uluslararasılaşma ve hem sanatçının hem de eserin dolaşımı hız kazandı. Üretim kanallarının, batıya ve bu anlamda ötekine doğru yönelmeye başlaması da bu dönemde oldu. Sanatçıların ve işlerin dolaşımı, başka coğrafyalarla/ iş/sanatçılar/ akımlarla tanışmayı, bu anlamda sanatsal deneyimi arttırırken, sanatçılar, kendilerini daha geniş bir perspektiften değerlendirme şansı buldular. Bu anlamda, ötekiyle karşılaşmalar, Türkiye’de yeni olanı üretmekte cesaret verici bir itici güç oldu. Uluslararası alanda kendilerine yer bulan sanatçılar, ülke içinde de güçlendiler.

90’den bu yana, ciddi bir ivme kazanmış olan Türkiye Güncel sanatı konusunda ne yazık ki derli toplu bir yayın basılmamıştır. Dönem, kendi tanıkları üzerinden, sözel bir tarih iletimiyle yaşatılmakta, ancak değerşen zamanın içinde kendi konumlamasını yapacak yazılı üretimlere rastlanmamaktadır. Bu anlamda tezimin, 80’lerin sonundan başlayarak, Türkiye ve dünyadaki belli başlı sosyal-kültürel-politik değerişimler üzerinden 90’lar Türkiyesinin sanatsal manzarasını çizmesini hedefledim. Bu anlamda, tezimin, bir sanat tarihi okumasından çok, politik, sosyal ve kültürel değerişimleri arka planına alan, 90’larda yaşanan sanatsal kırılmanın sebeplerini ve oluşum koşullarını, belli başlı sergiler üzerinden incelemeye çalışan, minör bir okuma olduğunu düşünüyorum.

Tezim, tarihsel bir sürerlik içinde, konu edilen yılların önemli dönüşümleri üzerinde yer alan sanat olaylarını kendi dönemselliği içinde kavramaya çalıştı ve jenerasyonlar arasındaki kümelenmeleri, pozisyon almaları, eşleşmeleri, ayrışmaları karşılaştırmalı bir bakışı da içine alan bir iskelet üzerine kurulmaya çalıştı.

Sonuç olarak; benim için oldukça öğretici olan tez sürecinin, 90’ların sanat ruhunu açılmakta faydalı olmasını umut ederim.

## KAYNAKÇA

1. İstanbul Bienali Kataloğu, *Tarihsel mekanlarda çağdaş sanat*, İstanbul, İKSV, 1987
  2. İstanbul Bienali Kataloğu, *Tarihsel mekanlarda çağdaş sanat*, İstanbul, İKSV, 1989
  3. İstanbul Bienali Kataloğu, *Kültürel Farklılığın Üretimi*, İstanbul, İKSV, 1992
  4. İstanbul Bienali Kataloğu, *Orient/ation*, İstanbul, İKSV, 1995
  5. İstanbul Bienali Kataloğu, *Yaşam, Güzellik, Çeviriler ve Diğer Güçlükler Üstüne*” İstanbul, İKSV, 1997
  6. İstanbul Bienali Kataloğu, *Tutku ve Dalga*, İKSV, İstanbul, 1999
- 10 Sanatçı 10 İş: A Kataloğu, İstanbul, 1989
- 8 Sanatçı 8 İş sergi B Kataloğu, İstanbul, 1991
- 10 Sanatçı 10 İş C Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1992
- 10 Sanatçı 10 İş:D Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1993
- A foreigner is a traveller Kataloğu, Hollanda, Schedam Şehir Müzesi, 1993
- Adorno, Theodor W. “Kültür Eleştirisi ve Toplum”. Edebiyat Yazıları. Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2004
- Adorno, Theodor W. Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar. Çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan. İstanbul, Metis Yayınları, 1998
- Akay, Ali. *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002.
- Akay, Ali, *Konu-m-lar*, İstanbul Bağlam Yayınları, 1991
- Akay, Ali & Zeytinoğlu, Emre, *Kavramın Sınırlarında*” İstanbul, Bağlam Yayınları, 1998
- Akay Ali, *Sanatın Sosyolojik Gözü*, İstanbul Bağlam Yayınları, 1999
- Akay Ali, *Minör Politika*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2000
- Akay, Ali, “1990’ların Sanat Ortamı” Toplumbilim dergisi, Sayı:4, Plastik Sanatlar Özel Sayısı
- Akay, Ali, “Devlet, Sefalet, Şiddet” Kataloğu, İstanbul, 1995
- Aksoy, T., Elli Numara 'Anı Bellek'te Yaşıyor, Sabah, 13 Mayıs, 1993. S. 12
- Antmen, Ahu, “*Dünyayı Yeniden Yaratmak İçin Sanat*”, Cumhuriyet Gazetesi, 1997
- Anderson, G., Yabancı Gözüyle Bienal, Milliyet Sanat, 373, 1995. S. 28-30
- Arent, Hannah, Geçmişle Gelecek Arasında, İletişim Yayınları, 1996
- Atagök, Tomur. “Giriş Yazısı”, 2. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kataloğu*,

- İstanbul, 1985.
- Atagök, Tomur. *4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kataloğu*, İstanbul, 1987.
- Atagök, Tomur, *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*, Artist dergisi, 1993, sayı 21, s.8-9, İstanbul
- Aysan, Şükrü, Marcel Duchamp, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, İstanbul, 1984.
- Bali, Rıfat N. Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Bataille, Georges, *İmkansız*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 1999
- Bataille, Georges, *Gözün Hikayesi*, İstanbul, Çivi Yazıları/Littera, 2001
- Bataille, Georges, *Edebiyat ve Kötülük*, İstanbul, Ayrıntı, 1997
- Baudrillard, Jean, *Simulakr ve Simulasyon*, çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998
- Bauman, Zygmunt, *Parçalanmış Hayat*, Çev: İlder Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001
- Baumann, Zygmunt, *Küreselleşme*, Çev: A. Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 199
- Benjamin, Walter. "*Tarih Kavramı Üzerine*". Pasajlar. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004
- Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk*, "Tarih Kavramı üzerine", çev: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 2004
- Berkman, Bülent. "Türk Sanatçılarının Dünya Ustalarıyla Coşkulu Buluşması", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 176 15 Eylül. 1987: 32-41
- Beykal, Canan, *Sanatta Öncülük ve 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit'*, *Hürriyet Gösteri*, 80, 55-56., 1987.
- Beykal, Canan "Genç Etkinlik ve Gençlik Sergileri", *Cumhuriyet Gazetesi*, 15.07.1997, s.11
- Block, Rene, *Fluxus in Wiesbaden*, Art and Design Profile, Spec. Pub.Art and Design, 28, pp: 88-95, New York. 1993.
- Bhabha, Homi, *Location of Culture*, Routledge, New York, 1994
- Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London, 1974
- Burleith, Taylor Wilkins, *Hegel's Philosophy of History*, Cornell University Press, 1974.
- Castells, Manuel, *The Rise of Network Society*, Blackwell, 2000
- Clifford, James, *Routes*, Harward Up, 1996

- Çiğdem, Ahmet “Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon”, Modernleşme ve Batıcılık, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- Çoker, Adnan. “Giriş Yazısı”, *1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kataloğu*. İstanbul, 1984.
- Connor, Steven, Postmodernist Kültür, çev. D. Şahiner, YKY, İstanbul, 2001
- Deleuze, G.& Guattari, F., *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev: Özgür Uçkan, YKY, İstanbul, 2001
- Deleuze, G.& Guattari, F., *Kapitalizm ve Şizofreni 1* çev: Ali Akay, Bağlam Yay, İstanbul, 1990
- Deleuze, G., *Diyaloglar*, Çev: Ali Akay, Bağlam Yayınları, 1990
- Dellaloğlu, Besim F., Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum” Bağlam Yayınları, İstanbul, 1995
- Duben, İpek Aksüğür. “Yeni Eğilimler Sergisi Değişik Sanat Dillerini, Çeşitli Araç ve Gereçleri Bir araya Getiriyor”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 340, 22 Ekim. 1979
- Erdemci, Fulya, Alis Şimdi Burada/Nerede, s:19, *Orientation :4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İKSV, İstanbul 1995
- Erzen, Jale, “Yeni Eğilimler Sergileri”, Boyut Dergisi, İstanbul, 1983
- Fanon, F. , *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*, Seçkin Yayınları, İstanbul, 2000
- Fricke, H., 1996. 4th International İstanbul Biennial, *Art Forum*, May 5, 114
- Fridman K., Fluxus ve Beraberindekiler, Çev: Yılmaz Aysan, Koridor, 3, 1991.
- Foucault; Micheal, *Cinselliğin Tarihi*, Çev: Hülya Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, 2003
- Foucault, Michel “Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2” Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005
- Girard, Renè. Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki. Çev. Arzu Etensel İldem. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Gökçe, Gündüz. “Önsöz”, *7. İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1994.
- Göle, Nilüfer. *Modern Mahrem, Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Gün, Aydın, 1. İstanbul Bienali, Önsöz, İstanbul, İKSV, 1987
- Gün, Aydın, 2. İstanbul Bienali üzerine, Hürriyet Gazetesi 14 Ağustos 1989
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

- Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001. ,
- Günyüz, Uğur, *Sanat Dünyamız Canlanacak*, Cumhuriyet Gazetesi, 18 Ağustos 1992
- Hafter, Peter, “Meaning of the Social Changes in the End of 90’s” Beograd, 1998, Yayınlanmamış doktora tezi.
- Hall, Stuart “Yerel ve Küresel” , Küreselleşme ve Dünya Sistemi, Çev:G.Seçkin-Ü.H.Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, Metis Kitap, İstanbul, 2006
- Hegel, Hukuk Felsefesinin Prensipleri, Çev: Cenap Karakaya, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1991
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens (Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme)*. Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 1995.
- Ina Blom&Mika Hannula&Lars Bang Larsen, “The 90’s: What was it all about?” Nu, no1.volume 2
- İskele Sergisi Kataloğu, İstanbul, İFA,1994
- İskender, Kemal. “ Ne Anlamda Bir ‘Yeni’ Eğilimler?”, 7. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1994.
- İskender, Kemal. “Yeni Eğilimler ve ‘Yeni’nin Kimliği”, 6. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1987.
- İskender, Kemal. “Yeni Eğilimlerin ‘Yeni’si”, 5. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1985.
- İskorpit Sergisi Kataloğu, Almanya, 1998
- İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*. İstanbul: İDGSA Yayınları, 1977.
2. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*. İstanbul: İDGSA Yayınları, 1979.
- Karamustafa, Gülsün. 4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kataloğu*, İstanbul, 1987.
- Karamustafa, Gülsün, Anıt, *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergi Kataloğu*, İstanbul. 1988.
- Kaplanoğlu, Semih. 8 *Sanatçı 8 İş: B sergisi kataloğu*, İstanbul, 1991.
- Kaplanoğlu, S., Söyleyecek Sözü Olan 10 Sanatçının 10 İş, Gösteri, Ağustos, 105, 1989. S. 43
- Kiraz, S., Tanıtım yazısı, *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergi Kataloğu*, İstanbul, 1988.
- Kozanoğlu, Can. *Cilalı İmaj Devri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.
- Hüsametdin Koçan, “Sınırlar ve Ötesi” Genç Etkinlik Kataloğu, 1995

- Kortun, Vasıf, Flash Art, "A Sleepy Biennial", Nisan, 1999
- Kortun Vasıf, *Anı-Bellek sergileri*, Resmi Görüş, 1993, İstanbul
- Kortun, Vasıf, *Zayıf Kurgular, Hızlandırılmış Kaderler*, Berlin, 1998.
- Lyotard J. F., Postmodern Durum, çev. A. Çiğdem, Ara Yay., İstanbul, 1990
- McCartney, Paul, *Many Years From Now*, New York: Henry Holt & Company, 1997
- Madra, Beral. "II. İstanbul Bienali", *Arredamento Dekorasyon*, 1989
- Madra, Beral. "Festival Sergilerine Bir Bakış", *Gösteri Sanat Dergisi*, Sayı 67 Haziran. 1986.
- Madra, Beral, Sanat/TEXNH Kataloğu, İstanbul, 1992
- Madra, Beral. *10 Sanatçı 10 İş: C sergisi kataloğu*. İstanbul, 1992.
- Madra, Beral. "Bir Bienal?", *Gösteri Sanat Dergisi*, Sayı 67, Haziran. 1986: 55-58
- Madra, Beral, Diyaloglara Önsöz, Diyaloglar Sergi Kataloğu, İstanbul, 1996.
- Madra, Beral, 1991. Sarkis: Yaşamdaki Sertliğe Cevap Veremezsek Yaptığımız İşin Geçerliliği Yoktur, *Dekorasyon*, 31, s:115
- Madra, Beral, *Bienal Asya'ya Taşınıyor*, Yeni Yüzyıl, 9 Kasım, 1995, s. 9
- Madra, B., *Önsöz*, Sanat-Texnh "Ondört Türk ve Yunan Çağdaş Sanatçı" Sergi Kataloğu, İstanbul. 1992.
- Madra, B., *Süleymaniye'de Çağdaş Yorum*, Uluslararası 2. İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul. 1989. s: 107-109,
- Mardin, Şerif, "Baticılık", *Türk Modernleşmesi*, Makaleler, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991
- Milliyet Gazetesi Arşivi, 1990-1999 arası Almanak
- Morley, David & Robins, Kevin, *Kimlik Mekanları*, Ayrıntı Yayınları, Mayıs 1997
- Murtezaoğlu, Aydan, Tanıtım yazısı, *Orientation :4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul. s:210,
- Negri, Antonio & Hardt, Micheal, "*Çokluk*", çev: Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları, 2004
- Nirven, N., 1987. Sarkis Sessizliği Sese Dönüştürüyor, *Güneş*, 29 Eylül, s. 9
- Özayten, Nilgün. "Batı'da Objeler Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler", yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: 1992.
- Özbek, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991

- Öncü, Ayşe, *Kültür Fragmanları "1990'larda Küresel Tüketim: Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul'un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
- Quappe, Andreas, İskele Sergisi, Die Zeit, 22.6.94
- Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İstanbul, 2000
- Sayın, Zeynep, "Özne, İlkeselliğe Uymaz: çoğul ve melez kimlik" Toplum ve Bilim, Yaz, 1997
- Shayegan, Daryush, *Yaralı Bilinç*, Metis Yayınları, Mayıs 1997
- Söğüt, M., Akaretler 50 Numarada Resmi Tarih Out, Tempo, 19, Mayıs, 1993. S.76-78
- Storsve, Jonas. *10 Sanatçı 10 İş: D sergisi kataloğu*, İstanbul, 1993.
- Şahinler, Orhan. "Önsöz", 3. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*. İstanbul: İDGSA Yayınları, 19
- Serotonin Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1990
- Sim Stuart, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Çev: Ali Utku, Ebabel Yayıncılık, Ankara, 2006
- Somay, Bülent, *Tarihin Bilinçdışı*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004
- Sönmez, Necmi, Sarkis, Ayasofya Hazinesi ve Andre Chenier, Milliyet, 1989.
- Strousa, E., *Önsöz*, Sanat-Texnh Ondört Türk ve Yunan Çağdaş Sanatçı Sergi Kataloğu, İstanbul. 1992.
- Tansuğ, Sezer, *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat*, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986
- Tansuğ, Sezer. 3. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1981.
- Tansuğ, S., Tarihsel Mekanlara Çağdaş Katkı, Vizon, Kasım, 1987. S. 45-46
- Tenger, Hale, Dışarı Çıkamadık Çünkü Hep Dışardaydık, İçeri Giremedik Çünkü Hep İçerdeydik, *Orientation :4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İKSV, İstanbul. 1995. s:266
- Tenger, H., Görevimiz Tehlike, s: 36-69, Galeri Nev Yayınları, İstanbul. 1997.
- Toplumbilim Dergisi, Plastik Sanatlar Özel Sayısı 1995
- Toplumbilim Dergisi Deleuze Özel Sayısı 1996
- Toplumbilim Dergisi Derrida Özel Sayısı 1997
- Tunalı, İsmail, 3. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Katalog metni, 1984

Virilio, Paul, *Hız ve Politika*, Metis Kitap, İstanbul, 1998

Volk, Gregory, “Between east and west, “The Fourth International Istanbul Biennial, Antrepo, Hagia Irene and Yerebatan”, *Art in America*, 5/1/1996

1. Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1977
2. Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1979
3. Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1981
4. Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1983

Zeytinoğu, Emre , “*Genç Etkinlik*”, *Hürriyet Gösteri*, Ağustos 1995, No: 117

Zeytinoğu, Emre, “Genç Etkinlik Hakkında”, *Arredamento Dekorasyon*, Eylül, 1997

Zizek, Slavoj, *Yamuk Bakmak*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2004

**AZRA TÜZÜNOĞLU**  
(12.01.1982)

**ÖZGEÇMİŞ**

- 2007 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Sosyoloji ve Metodoloji ve Ana Bilim Dalı, Sosyoloji Programı'nda Yüksek Lisans tezini savundu.  
Tez Konusu: **“Sosyoloji Paradigmasında 1990-1999Tarihleri Arasında Türkiye’de Güncel Sanatın Dönüşümü”**  
**Tez Danışmanı :** Prof. Dr. Ali Akay  
Yrd.Doç.Dr.. Emre Zeytinoğlu, Yrd.Doç.Dr.Sibel Yardımcı
- 2004 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü  
Bitirme tezi: **“Taklit bir direniş stratejisine dönüşebilir mi?”**  
**Tez Danışmanı:** Doç. Dr. Meral Özbek
- 2000 İstanbul Kabataş Lisesi

**İŞ DENEYİMLERİ**

- 2007 Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Kültür Yönetimi Dersi (co-lecturer)
- 2006-2007- Radikal Gazetesi Yazarı
- 2006-2007 art-ist Tasarım-Prodüksiyon ve Yayıncılık, Editör
- 5/10 2005 Free-kick Sergisi, Basın İletişimi
- 2004-2006 İstanbul Guide İletişim, İş Geliştirme Sorumlusu

**YAYINLAR:**

- Art-ist Güncel Sanat Dergisi, Kamusal Alan, Kamusal Sanat Sayısı Editörlerinden, sayı 6, 2007 Mayıs  
“Açık Kütüphane” ve “Masa Neye Açık?” yazıları yayımlandı.  
Art-ist Güncel Sanat Dergisi, Kültür Endüstrisi Sayısı Editörü, sayı 5, 2006 Kasım  
Art-ist Güncel Sanat Dergisi, 9.İstanbul Bienali Sayısı Editörü, sayı 4, 2005 Aralık  
“Freekick ve Sonrası” yazısı yayımlandı.  
Plato Dergisi, “Vasıf Kortun’la İstanbul Bienali Üzerine” Kasım 2005  
2005 Bienali boyunca yayımlanan 2 yılda1 dergisi, Eylül-Ekim 2005  
“Freekick sergisi üzerine”, sayı 1  
“Koru Kendini” sayı 3  
“Barbar bize birşeyler anlatmaya çalışıyor” Sayı 3