

Ulusal Çerçeve ve Kültür Politikalarının Huzursuzluğu

Banu Karaca, Forum Transregionale Studien Berlin

ORCID: 0009-0002-3239-7658

E-Posta: banu.karaca.k@gmail.com

21. yüzyılda yılında kültür politikaları başlığı altında oluşturulan bu özel sayı için 2021 senesinde Fordham University Press tarafından yayınlanan “The National Frame – Art and State Violence in Turkey and Germany” (Ulusal Çerçeve – Türkiye ve Almanya’da Sanat ve Devlet Şiddeti) adlı kitabımdan bir seçki oluşturarak mütevazı bir katkıda bulunmak istedim.

İstanbul ve Berlin’in sanat dünyalarında uzun süreli etnografik araştırmaya dayanan “Ulusal Çerçeve”, sanatın devlet yönetimindeki rolüne odaklanarak sanat politikalarını yeniden düşünüyor. Sanatsal pratiklerin, sanat hamiliği ve sponsorluğunun, sanat koleksiyonculuğu ile küratörlüğünün ve sansür yöntemlerinin, sanatın küreselleşmesine rağmen ulus-devletin kavramsal merceğinden kırılmaya devam ettiğini öne sürüyor. Türkiye ve Almanya’da sanatın medenileştirici işlevine dair tartışmaları ve özellikle devletin sanata atfedilen bu işlevin sanatçılar tarafından ihlal edildiğini düşündüğü anları inceleyen “Ulusal Çerçeve”, sanat üretimini, dolaşımını ve sanat algılanışını şekillendiren şiddet tarihlerini ortaya koyuyor.

Kitapta, sanatın bu karanlık yüzünü, sanatın ve kurumlarının sembolik ve maddi mülksüzleştirmeyle iç içe geçtiği iki şehirde inceliyorum. Her ikisi de sanat aracılığıyla modern ulus olma iddiasında bulunma girişimlerinin damgasını taşıyan Almanya ve Türkiye bağlarının özellikleri, sanatın hafıza ve unutmaya, direniş ve yeniden inşa etme süreçleri ile nasıl ilişkilendirildiğine ve sanatın ulusal projeler için neden aynı anda hem hayati hem de hantal olduğuna ışık tutuyor. Sanat geçmişle ilişki kurmaya ve farklı gelecekler hayal etmeye çağırılmaya devam ederken, “Ulusal Çerçeve” sanatın özgürleştirici potansiyelinde nasıl ısrar edebileceğini araştırıyor.

Kitabın temelini oluşturan araştırma, ağırlıklı olarak 2005-2011 yıllarını kapsıyor. Takibini sürdürdüğüm bazı etnografik ve analitik hatlar daha yakın bir geçmişe kadar uzansa da araştırma belli bir zaman dilimine odaklanıyor. Bu araştırmadan, yine de geçerliliğini koruyan, hatırlaması önemli birkaç uyarlanmış fragman paylaşmak istedim. Aşağıdaki seçki, kültür politikalarının

esasında ne tür bir yönetim (*governance*) teşkil ettiğini yeniden düşünmek ve Türkiye’de kültür politikalarına ilişkin süregelen bazı temel anlatıları yeniden değerlendirmek açısından faydalı olabilir. Dolayısıyla bu bölümler, küresel sanat dünyasının hızına ve değişkenliğine rağmen, Türkiye’de (ve kitabın iddia ettiği gibi Almanya’da) incelemeye değer bazı söylemlerin varlığını sürdürdüğü ve izler bıraktığı gerçeğine dayanıyor.

*Herkes edebiyatın neye yaradığını bildiğine inanır.
Ancak çoğu zaman yazan kişinin oldukça farklı sorunları vardır.*

Jörg Fauser

*Her kim kültürden bahsediyorsa, yönetimden de bahsetmektedir;
niyetleri bu olsa da olmasa da.*

Theodor W. Adorno

Sanat neye yarar? Kültür politikaları, Fauser’in (1984: 215) formülasyonunu kullanırsak, sanatçının “oldukça farklı sorunlarını” sanata atfedilen “toplumsal fayda” ile nasıl uzlaştırır? Ne de olsa, sanatın toplumsal yarara katkıda bulunduğu düşüncesi, onu özel bir yönetim alanı haline getirmiştir. Türkiye ve Almanya’da uygulanan kültür politikaları, estetik eğitimin medenileştirici nitelikler taşıdığı ve modern özneliği biçimlendirdiği fikrini paylaşır. Devletin sanatı destekleme ve vatandaşların sanata erişimini sağlama görevinin temelini oluşturan da bu varsayımdır.

Kültür politikaları, toplumun ve bu kolektivite içindeki bireylerin belirli bir zamanda devlet kurumları tarafından nasıl kavramsallaştırıldığının ve sanatın tahayyül edilen tesirinin siyaset tarafından nasıl harekete geçirildiğinin temel bir göstergesidir. Kültür politikaları yalnızca sanatın üretimi için düzenleyici bir mekanizma değildir, aynı zamanda sanatın algılanışını da çerçeveler. Ancak bu, kültür politikasının sanatsal akımların ve ekollerin oluşumunda, süresinde ve etkisinde tek faktör olduğu anlamına gelmez. Hatta sanat tarihinin önemli bir bölümü hegemonik ön kabullere karşı verilen mücadelelerle şekillenmiştir. Yine de devletin bu konudaki onaylayıcı gücü küçümsenmemelidir; bu gücün en iyi belgelenmiş örneklerinden biri, Soğuk Savaş esnasında siyasi ve kültürel hakimiyet kurmak amacıyla ABD Dışişleri Bakanlığı tarafından aktif olarak teşvik edilen soyut dışavurumculuğun zaferidir (Guilbaut, 1983).

Kültür Politikalarının Huzursuzluğu

Modern ulus-devletlerde kültür politikalarının normatif yapısına dair birkaç genel notla başlayalım. Tarihsel olarak eğitim alanından ortaya çıkan kültür politikaları ve ona hizmet eden idari birimler, devletin sanat yönetimine içkin pedagojik, çoğu zaman didaktik itkisinin bir göstergesi olmaya devam ediyor. Türkiye ve Almanya’da görülebilen yönetsel farklılıklara rağmen, eğitim alanı kültür politikalarıyla diyalog içinde kalmıştır, özellikle de yetkililer sanata erişimin eğitim seviyesine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Bu varsayım sanat dünyasında bazıları tarafından doğrulanırken, bazıları tarafından da reddediliyor, çünkü kısmen sanatın özünde insan olduğu yönündeki evrenselci iddiayı çürütüyor. Aynı zamanda, belirli bir kültürel sermaye türüne ve sosyal ayırıştırma mekanizmalarına (bkz: Bourdieu, 1984) dayanan elitizm şüphesini de beraberinde getiriyor ki bu, yaptığım mülakatlarda sıkça rahatsızlıklara yol açan bir anlayıştı.

Genel olarak konuşmak gerekirse, kültür politikaları kendine özgü gerilimler üzerinden işler ve aynı zamanda birtakım gerilimler üretir. Bunlardan ilki, kültür politikalarının sürekli olarak uzlaştırmak zorunda olduğu farklı “kültür” tanımları ve kavramsallaştırmalarından kaynaklanır. Türkiye, Almanya ve diğer ülkelerdeki kültür politikaları metinleri uzun zamandır “kültür” teriminin işaret ettiği “kavramsal cangıl” içinde yol bulmaya çalışan hantal anlatımlarla başlıyor (Üstel, 2009: 7). Bu metinlerde farklı sanat anlayışlarının yanı sıra, Bronisław Malinowski, Alfred Kroeber ve Clyde Kluckhohn’a kadar geriye uzanan antropolojik kültür teorilerine referans veriliyor (Kantarcioglu, 1987; Hoffmann, 1979) ve böylece kültürü, belirli yaşam biçimlerini ifade eden, kendine özgü değer kümelerini, ve/veya kültürel mirası ve sanatsal üretimi belirleyen toplumsal ve nihayetinde ulusal yapılar, ilişki ağları, ve pratikler olarak geniş bir tanım yelpazesine göndermeler yapıyor.

Kültürün antropolojik tanımları “yüksek” ve “alt” kültür ikiliklerinin aşılmasında etkili olsa da, kültür politikaları özellikle 1980’lerden bu yana, disiplinin kendi içindeki statik ve sınırlı kültür kavramlarına yönelik artan eleştirilerin gerisinde kalıyor (Wright, 1998). Belki de zorunlu olarak, kültürün devlet ve Avrupa Birliği gibi uluslararası kurumlar tarafından siyasi olarak harekete geçirilmesi ulusal çerçevelere bağlı kalıyor (Karaca, 2010). Kültürün bir yönetim aracı olarak siyasi üretkenliğinin büyük bir kısmı, tam da kültürün görünüşte birbirinden ayrı olan bu tanımları arasında sürekli olarak kaymalar üretme ve köprü kurma yönündeki kavramsal kapasitesinde yatıyor.

İkinci temel gerilim, sanatın özüne atfedilen iyilik ve sanatın özerk olarak kavramsallaştırılması ile sanatsal ifadenin şekillendirildiği, onaylandığı ya da gayrimeşrulaştırıldığı gerçeklikler arasındaki, yani sözde işlevsiz bir erdem olarak sanat ile sanatın devlet tarafından araçsallaştırıldığı yöntemler arasındaki kopukluklardan kaynaklanmaktadır. Kültür politikaları temelde, devlet tarafından sahiplenilen sanat anlayışını yansıtan politikaların uygulanmasına dayanan bürokratik bir çabadır. Bu tür anlayışlar tarihsel olarak değişebilir olsa da, modern ulus-devletler -resmi olarak konuşursak- sanatın varsayılan medenileştirici etkisine atıfta bulunarak sanatın yönetişimini meşrulaştırır. Bu medenileştirici etki farklı şekillerde ifade edilir: “sanat ortak insanlığımızı yansıtır”, “kendimiz ve dünya üzerine eleştirel düşünmemizi sağlar” ya da “demokrasiyi geliştirir” şeklindeki farklı ifadelerde itici gücü aynıdır. Kültür politikaları, nadiren tam olarak yansıttığı ancak pragmatik ve indirgeyici kısaltmalar şeklinde sunduğu estetik felsefi yaklaşımlara referans verir. Modern sanat anlayışının yüksek idealleri, kültürün yönetildiği gerekçeler ve tekniklerle karşıt değilse de çelişkilidir. Kültür politikalarının çıkar kaygılarının dışında işlediği iddia edilse de sanatın yönetildiği kurumsal ortamlar bunun aksini düşündürmektedir- özellikle de sanatın ekonomik kalkınma için hayati bir faktör olarak tanımlandığı göz önünde bulundurulduğunda (Yúdice, 2003). Bir yönetim biçimi olarak kültür politikaları, sanatı dönüştürücü ve özgürleştiren bir pratik olarak algılayan ve sanatın araçsallaştırılmasına odaklanan anlayışlar arasında sıkışıp kalıyor (Miller ve Yúdice, 2002). Sanatın iktidarla muhatap olması, iktidar tarafından şekillendirilmesi ve bürokratik süreçlerle düzenlenmesi uzun süredir rahatsızlıklara neden olmakta. Ancak Adorno (1997 [1960]: 142) “sanat ve yönetim antinomisi”nin, işleyiş mantığındaki gerçek farklılıklara işaret etse de, bu iki faaliyet alanı arasındaki karşılıklı bağımlılığı örtüğünü hatırlatır. Sanatı yönetsel alandan çekmeye (ya da tam tersine) yönelik sıkça dile getirilen çağırının yalnızca sanatçıların geçim kaynaklarını tehlikeye atmakla kalmayacağını, aynı zamanda idari (yönetsel) aygıtın kolaylaştırdığı sanat eseri ve toplum arasındaki bağlantı ve karşılaşmaları da koparacağını savunuyor.

Sanat ve idarenin birlikteliğini karakterize eden huzursuzluk, kültür politikaları alanında çalışanların söylemlerine de yansıyor; bu alan, muazzam önemiyle övüldüğü kadar, önemsiz bir devletçilik alanı (*statecraft*) olarak da tanımlanıyor. Sanatı özgürlük ve demokrasinin garantörü olarak kavramsallaştıran kültür politikaları, genellikle idari prosedürlerden “çok daha fazlası” olarak tanımlanır. Bu bir gönül işi, bir sevgi emeği (*labor of love*), veya en sıklıkla duyduğum gibi “bir zihniyet” olarak adlandırılıyor. Yine de

kültür politikaları uzmanları Toby Miller ve George Yúdice (2002: 71n2), ABD Dışişleri Bakanlığı ve Fransa örneklerinde, “[u]zun yıllar boyunca kültürel diplomatların, dışişleri hizmetinde [...] entelektüel yetersizlikten ve kronik mesleki başarısızlıktan muzdarip olanlar arasından” seçildiğini öne sürüyor. Benzer değerlendirmelerle -sadece söylenti şeklinde de olsa- 2000’lerde İstanbul’da karşılaştım; sanatçılar Kültür Bakanlığı’nın, devletin diğer birimlerinde başarısız oldukları için oraya “sürgün edilen” bürokratlarla dolu olduğunu şaka yollu belirtiyordu. Almanya’da kültür ve medyadan sorumlu müsteşar Christina Weiss (2002-2005), makamının “kariyer yapılacak bir yer olmadığını” ilan etmişti. 2005’te aynı makama aday olan Norbert Lammert de bu düşünceyi yineledi ve bunun yerine “gerçek bir makam” edinmeye karar vererek Alman parlamentosunun başkanı oldu.

Kültür, kimsenin bu politika yapma alanını sahiplenmek istememesi bakımından da kendine özgü bir alandır. Kültürel alanın şekillendirilmesi kültür politikalarının varlık nedeni olsa da, uygulayıcılar kendi işlerini yalnızca fonları yönetmek ve sanatın üretimini, sunumunu ve dolaşımını kolaylaştırmak olarak tanımlama eğilimindedir. Gerçek politikalar ya da kararlar her zaman başka bir yerde alınır. Örneğin Almanya’da, politika kararlarını kimin aldığı sorulduğunda, Eyaletler, İçişleri Bakanlığı ya da şehir senatosu birbirine işaret ediyor. Sorumluluk her zaman diğer makamlarda ya da daha doğrusu “önceden gelenlerde” gibi görünüyor. Berlin Kültür İşleri Senatosu’nun cevabı net bir şekilde “kültür politikasını biz şekillendirmiyoruz, sadece fonlama komitelerini seçmekten sorumluyuz” olmuştur. Almanya’nın kültür politikasının yol gösterici ilkeleri anayasada ya da alternatif olarak Batı ve Doğu Almanya’nın 1990’da imzalanan yeniden birleşme anlaşmasında (*Einigungsvertrag*) belirlenmiştir. Ankara’da 2011 senesinde Kültür ve Turizm Bakanlığı’na yaptığım bir ziyaret sırasında bana “son elli yıldır kültür politikasında hiçbir değişiklik olmadığı” ve “siyasetin zaten kültürü şekillendirmemesi gerektiği” söylendi. Burada sanatın özerkliğine yapılan atıflar, kültür politikaları alanında sorumluluğu devlet kurumlarından uzaklaştırmaya hizmet ediyor.

Kültür politikalarının barındırdığı diğer bir gerilim de evrensel ve ayrıştırıcı olarak düşünülen ulusal -ve zaman zaman milliyetçi- yönelimleri arasındaki gerilimdir. Miller ve Yúdice (2002) UNESCO’nun ev sahipliği yaptığı 1982 Mondiacult konferansının bildirgesine dikkat çeker. Burada, aralarında Almanya ve Türkiye’nin de bulunduğu imzacılar şöyle demektedir: “İnsana kendisi üzerine düşünme yeteneği veren kültürdür. (...) İnsan kültür aracılığıyla kendini ifade eder, kendisinin farkına varır, tamamlanmamışlığını

(*incompleteness*) idrak eder, kendi başarılarını sorgular, yılmadan yeni anlamlar arar ve sınırlılıklarını aştığı eserler yaratır.” Bu uluslararası belge ve birçok ulusal muadili, kültürü özeleştirir ve özdeşünüm (*self-reflection*) kaynağı olarak vurgulamaktadır. Hem tarih yazımı hem de idari birimler kültür politikalarını ulusal çerçevelere bağlarken, kültür politikalarının iddiası, ulusal ve uluslararası gelişmeleri diyaloga sokarak ve birbirlerini yansıtarak bu sınırları aşmaktır -ve aşmak zorundadırlar da. Bu karşılıklı etkileşim, sanat dünyalarının yoğunlaşan küreselleşmesine rağmen “ulusun” ve ulusal temsilin kültür politikalarında hayati bir rol oynamaya devam etmesini sağlıyor.

2000’li yılların sonuna kadar, Türkiye’deki kültür politikaları literatürünün çoğu erken cumhuriyet dönemine (1923-1938) ve daha az ölçüde de 1950’de sona eren tek parti dönemine odaklanmıştı. “Modernleşme” ve “Türkleştirme” başlıkları altında sürdürülen sosyal ve demografik mühendisliğin kapsamı bu odağı haklı çıkarabilir, ancak aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki söylemsel olarak kurulan kopuşu da pekiştirir ve devamlılıkları görünmez kılar. Rönesans’ın başlamasıyla birlikte siyasi, ekonomik ve sanatsal olarak geri kalmış bir imparatorluk anlatısını yeniden üreterek, Osmanlı İmparatorluğu’nun bir kültür politikası izlemediği fikrini pekiştirir.

Cumhuriyetçi söylem, Almanya örneğinde olduğu gibi bir yenilenmeden ziyade bir yaratma söylemiydi ve siyaset müessesesi sanatı bu süreç içinde bir gereklilik olarak tanımladı (Öndin 2003: 70). Sanatın dönüştürücü gücüne olan inancı dile getiren bu beyanlar, Türkiye’nin tarihi boyunca sanata yönelik fiili politika uygulamalarını ve sık sık yaşanan destek eksikliğini de daha dikkat çekici kılıyor. Aşağıdaki örnekler, otoriter kontrolü sağlamaya ve korumaya çalışan bir siyasi bağlamda sanatın dönüştürücü gücünün ön plana çıkarılmasından kaynaklanan sorunları açığa çıkartıyor.

İlk örnek olarak çok kısa da olsa, “Türkleştirmenin” bir yolu olarak “Türk hümanizmi” fikrine değinmek istiyorum. Türk Dil Kurumu (1932) ve Türk Tarih Kurumu (1931) zaten dil ve tarihi yeniden kurguluyorlardı, ancak hem Türkiye’nin maddi yapısı hem de toplumsal hafızası açısından ulus devlet projesi sürekli tutarsızlıklar ile karşılaşılıyordu. Diğer ulus-devletler gibi Türkiye de, mevcut halini meşrulaştırmak ve somut kültürün geliştirilmesi ve bu kültürün önemsenmesi ile ilişkilendirilen “medeniliği” ifade etmek için tarihsel ve arkeolojik olarak belgelenmiş bir geçmişe sahip çıkmak zorunda kalmıştır.

Ancak Türkiye, özellikle demografik yapısı ve nüfusunun tarihsel olarak nasıl üretildiği söz konusu olduğunda, mitik ulusal temelinin büyük bir ölçüde çelişen çok sayıda arkeolojik eser ve tarihi belge ile karşı karşıya kalmıştır: gayrimüslimlerin yapıları çevrelerinin izleri ve Mezopotamya'daki tarihi Kürt varlığı gibi, Türk devletinin medeniyet anlatısı ile bağdaşmayan eserleri, alanları ve arşivleri genellikle doğrudan yok etmiş veya ihmal yoluyla tahrip olmaya terk etmiştir (İsrail örneği için bkz: Abu El-Haj, 2001). Buralarda yaşayan halklar mülksüzleştirilip, öldürüldükten, sürüldükten, sürgün edildikten veya hayatları yaşanmaz hale getirildikten sonra buraları yağmalanmaya ve çürümeye açık bırakarak ele almıştır (bkz: Aktar, 2002; Akçam, 2004; Güven, 2005). 1939-1945 yılları arasında Millî Eğitim Bakanlığı yapan Hasan Ali Yücel, Türk hümanizmi kavramının ön plana çıkmasında etkili oldu. "Medeniyetin doğduğu yeri" (ve büyük ölçüde Ermenilerin ve Kürtlerin anavatanı ile örtüşen) Mezopotamya değil, Anadolu'ya yerleştirerek bir "Türk Rönesansı ve Avrupa-Türk uygarlığı" önerdi. Türkleri Yunan-Latin soyağacına bağlayan Türk hümanizmi, Türkiye ile Avrupa arasında farklı bir medeniyet hizalanması öngörüyordu. Bu durum, tüm jeopolitik alanların, tarihsel dönemlerin ve artık rahatsızlığın kanıtı olarak görülen toplulukların silinmesine izin veriyordu. Geçmişini yeniden işlemek için alınan diğer önlemler ve kurumlarla birlikte Türk hümanizmi, Navaro-Yashin'in (2012) deyimiyle "kurmaca mekân" (*make-believe space*) üretti. Aynı zamanda savunulamaz bir tarih de üretti ve birçok uyumsuz parçası sanatta ve toplumda giderek daha fazla sorgulanır oldu.

Kayıp Tablolar

1938 ve 1942 yılları arasında Türkiye hükümeti Yurt Gezilerini başlattı. İstanbul ve Ankara gibi kent merkezlerinden sanatçılar, Anadolu'nun farklı illerine, ağırlıklı olarak kırsal bölgelere gönderildiler. Yerel halkların gündelik yaşamlarına tanıklık etmeleri, onlardan öğrenmeleri ve yaratılan karşılaşmalarda Cumhuriyet'in modernleşme projesini temsil edip "aktarıcı bir rol" üstlenmeleri bekleniyordu.

Ali Avni Çelebi, Zeki Ahmet Kocaman, Refik Ekipman, Nurullah Berk ve Hale Asaf'ın yanı sıra Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci ve Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu da bu programa katılanlar arasındaydı. Bu sanatçıların hepsi hükümetin tercihleriyle uyumlu olmak zorunda değildi. Ancak ortak noktaları, bu gezilerin Anadolu'nun "gerçek insanlarıyla" tanışma fırsatı sağladığı düşüncesiydi. İki ay veya daha uzun süre kalan sanatçılardan Yurt Gezileri sürecinde ürettikleri altı resmi Ankara'ya göndermeleri bekleniyordu. Bu geziler sırasında üretilen 650

tablodan sadece 80'i bugün kamu tarafından "erişebilir" durumdadır (Erol, 1998: 72). Kayıp resimlerin akıbeti nadiren sorgulanıyor. Sanatçılar genellikle kaldıkları süre boyunca ürettikleri resimlerin bir kısmını kendilerini ağırlayan Halkevlerinin yerel şubelerine bağışlamışlar. Nilüfer Öndin (2003: 172), 1951 yılında Halkevleri'nin kapatılması sürecinde birçok resmin kaybolduğunu ya da tahrip edildiğini öne sürer. Ancak bu, Ankara'da depolandığı iddia edilen önemli sayıdaki resmin nasıl kaybolduğunu açıklamamaktadır. Konuştuğum bazı sanatçı ve sanat tarihçileri, resimlerin "sanatsal anlamda önemsiz nitelikleri" nedeniyle elden çıkartıldığını veya çöpe atıldığını öne sürdüler ki bu, mevzubahis eserlerle ilgili her türlü tartışmanın önünü kapatan bir söylem. Bu eserler devlet tarafından onaylanmış ve dolayısıyla daha en başından estetik açıdan yozlaşmış olarak görülüyor. Bu resimlerin sanatsal nitelikleri tartışılabilir ya da Demokrat Parti rejimi Cumhuriyet Halk Partisi himayesinde ortaya çıkan sanatsal ifadeleri de içeren kültürel mirası yok saymaya çalışmış olabilir. Ancak, özellikle söz konusu sanatçıların birçoğunun o dönemde saygın oldukları ve bugün klasik "Türk modernizminin" temsilcileri olarak kabul edildikleri, ulusal ve son zamanlarda uluslararası müzayedelerde hatırı sayılır fiyatlara el değiştirdikleri düşünülürken, başka yorumlar da mümkün.

Ressam Hulusi Mercan örneğini ele alalım. Mercan, 1943 yılında Tunceli'den (Dersim) dönerken, kaldığı köyde yaygın olarak kullanılan çok amaçlı bir malzeme olan "Tezek" başlıklı resimlerinden biriyle bağlantılı olarak bir soruşturmaya tabi tutulmuştu (Yılmaz, 2006: 11). Soruşturması, Yurt Gezileri esnasında "halkın gündelik yaşamının" resmedilmesi hedeflenmiş olsa da, Mercan'ın incelediği konunun devletin öngördüğü sonuçlarla pek de örtüşmediğini gösteriyor. Öyle görünüyor ki tezek, devletin kalkınma söylemine uymuyor, hatta onunla çelişiyordu. Mercan'ın gittiği coğrafya, 1937'den 1938'e kadar Türk ordusunun yerel Kürt Alevi nüfusuna karşı uyguladığı ve bugüne kadar bölgeye damgasını vuran zorla evlat edinme ve sürgünleri de içeren dehşet verici bir soykırımsal şiddet dalgasına tanık olmuştu (van Bruinessen, 1994). Bu arka plan göz önünde bulundurulduğunda, bu zulümler Mercan'ın eserlerine doğrudan yansımamış olsa bile, hükümetin Mercan'ın bölgedeki gözlemlerine ilişkin soruları olması muhtemeldir. Benzer şekilde, 1942 yılında Türkiye'nin güneydoğusunda Kürtlerin ve Arapların yoğun yaşadığı Siirt ilinde Yurt Gezisine çıkan Avni Arbaş'ın deneyimi, sadece üretilen sanatın değil, sanatçıların gezileri sırasındaki gözlemlerinin de potansiyel bir sorun teşkil ettiğini göstermektedir. Birçok sanatçının deneyimleri ne vaat edilen kalkınmayı ne de o dönemde ulusal söylemlerin merkezinde yer alan cumhuriyetin kırsal kesimle kucaklaşmasını yansıtıyordu. Yurt Gezileri'ne

katılanların yazışmaları üzerinde sıkı bir hükümet kontrolü olduğu, Arbaş'ın Yurt Gezisinden izlenimlerini anlattığı mektupların hiçbirinin muhataplarına ulaşmadığını belirtmesiyle ortaya çıkıyor. Arbaş hepsinin kaybolmuş ya da sansüre kurban gitmiş olması gerektiğini öne sürer (Ural, 1998: 21-23). Abidin Dino'nun, su muhafaza etmek ve taşımak için kullanılan uzun ağızlı su testisini konu alan ibrik serisi de bugün kayıp olan bir başka resim grubudur. Mercan'ın tezekle ilgilenmesi gibi, Dino da 1939'da Balıkesir'e yaptığı Yurt Gezisi sırasında bu gündelik yaşam aracıyla meşgul olmuştur (Aköz, 2004). Ne hükümet yetkilileri ne de İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi sanat eleştirmenleri (Erol, 1998: 56), siyaset kurumunun yansıtmak istediği modernleşme çabalarını temsil etmekte başarısız olan, hatta onlara göre gereksiz yere çarpıtılan bu resimlerden pek memnun değillerdi.

Yurt Gezileri Türkiye sanat tarihinde bu kadar merkezi bir yerde dururken, kültür politikalarını tarihsel olarak daha kapsamlı bir şekilde anlamak için daha derinlikli araştırılmayı bekliyor. Kayıp eserlerin akıbeti ve oluşumlarında etkin olan deneyimler bize salt bir "modernleşme" tarihi dışında hala çok şey anlatabilir.

"Türk Sanatının" Bilinmezliği Bütünlüğü

1970 ve 1980 yılları arasında Türkiye, çoğu zaman istikrarsız azınlık koalisyonları olmak üzere, birbirini izleyen on üç hükümet gördü ve bu da kültür politikalarının sporadik olması sonucunu doğurdu. Bu on yıla, tekerrür eden üç tartışma damgasını vurmuştur. Bunlardan ilki, bir kez daha evrensel bir ifade olarak sanat ile onun varsayılan ulusal karakteri arasındaki gerilime odaklandı (Bek Arat, 2014). Modernizmin evrenselliğinin ulusal özelliklerle uzlaştırılıp uzlaştırılamayacağına ve nasıl uzlaştırılabileceğine dair erken cumhuriyet dönemi tartışmalarını andıran 1970'lerdeki tartışma, Türkiye'nin siyasi ortamında "milli" ve "ulusal"ın, yani sırasıyla siyasi sağ ve solun iki farklı "ulus" tahayyülünün yansımasıyla karmaşıklaştı. Ancak pek çok sanatçı için, siyasi arenada bu kadar güçlü bir şekilde tartışılan ulusal ve evrensel, birbirini dışlayan değil, diyalektik bir yapıya sahipti. Örneğin Nurullah Berk (1973: 13), tüm sanatsal üretimin aynı anda hem evrensel olduğunu hem de içinden doğduğu ulusal ve yerel koşulları yansıttığını öne sürmüştür.

İkinci konu sanatın özerkliği ile ilgiliydi. 1970'lerin başı Kültür Bakanlığının ayrı bir kurum olarak kurumsallaşmasına tanıklık etti (resmi kuruluşu 1971'de tamamlandı). Ancak Başbakan Bülent Ecevit, devletin sadece destekleyici ve kolaylaştırıcı bir rol üstleneceği bağımsız bir sanat konseyi önerdi. Ecevit'in çağırısı, devletin sanatı araçsallaştırmasına karşı çıkan birçok

sanatçı ve ulusalci kesimde yankı buldu, ancak toplumun yüz yüze olduğu ideolojik mücadeleler karşısında sadece devlet himayesini değil, sanatta devlet öncülüğünü de vazgeçilmez gören MHP tarafından engellendi; MHP açısından söz konusu olan “ulusal değerlerin” kaybindan başka bir şey değildi.

Aynı zamanda ve bu bizi üçüncü tartışmaya götürüyor, “Türk kültürünü gerçekte neyin oluşturduğu” sorusu da yeniden gündeme geldi. Örneğin Başbakan Sadi İrmak (1974-1975) bir kez daha “milli kültürün araştırılması ve yaygınlaştırılmasını” savunuyordu (Bek Arat, 2014: 45). Türk Ocakları, Halkevleri, Köy Enstitüleri ve Yurt Gezileri zaten tam da bu ikili misyonu paylaşıyordu; hepsi, oldukça çelişkili bir şekilde hem zaten var olan hem henüz oluşmakta olan “otantik Türk kültürünü” araştırmak ve yaymak için yola çıkmıştı. Cumhuriyet’in kuruluşundan elli yıl sonra bile “Türk kültürünün” ve buna bağlı olarak “Türk sanatının” bu ısrarlı “bilinmezliği” nasıl anlaşılmalıdır? Resmi olarak bunun nedeni, Osmanlı’daki yozlaşmanın boyutlarıydı. Ancak görünen o ki, devlet aradığını bulamıyordu. Anadolu, Ankara’nın projeksiyonları için hantaldı; bir zamanların hor görülen toprakları, şimdi ne kadar gönül coğrafyasına dönüşmüş olsa da, maddi ve manevi mirası homojen bir Türk kültürü mitine meydan okumaya devam etti ve merkezden kucaklanması zor kıldı. Çok yakın bir geçmişe kadar, Kültür Bakanlığı ve Turizm Bakanlığının misyonunda “Türk kültürünü araştırmak ve yaymak” olması, milliyetçi kurguların ve ona sadık kalan kültür politikalarının sınırlarını tekrar ve tekrar düşündürüyor.

2000’li yılların ortalarında Türkiye kültür politikalarına ilişkin olarak en sık karşılaştığım değerlendirme, bu politikaların var olmadığı yönündeydi. Kültür politikaları alanındaki karar alma süreçlerinin önemli bir kısmının keyfi ve kişilerle ilgili görünmesine rağmen, kurumsal olarak devletin kültürel alanı yönetimi lehine işlediğini görebiliyoruz. Türkiye’nin “bir sanat politikası olmadığı” yönündeki yaygın görüşün aksine, Türk devletinin hem yaptıkları hem de yapmadıklarıyla, aslında özel sektör tarafından desteklenen veya bağımsız olarak organize edilen kültürel ve sanatsal girişimleri başarılı bir şekilde “kendi hanesine yazan” bir çerçeve yarattığını düşünüyorum. Türkiye, bu girişimlere seçici bir şekilde sahip çıkarak ve belirli noktalarda onları destekleyerek ya da engelleyerek, birçok gelişmenin sanata atfedilen demokratikleşmeden bağımsız olarak gelişebileceğinin bir örneğini teşkil ediyor. Sanatın özgürleştirici potansiyelinde ısrar etmek Türkiye’deki kültür politikalarının geçmişi- ve bugünü- hakkında varsayımları ve temel anlatıları sorgulamakta da ısrarcı olmaktan geçmeye devam ediyor.

Kaynakça

Adorno T W (1997 [1960]). Kultur und Verwaltung. İçinde: *Soziologische Schriften I (= Gesammelte Schriften Band 8)*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 122–146.

Akçam T (2004). *From Empire to Republic: Turkish Nationalism and the Armenian Genocide*. New York: Zed.

Aköz E (2004). Yüzlerce Eser Nasıl Yok Oldu? *Sabah*, 15 Nisan. https://www.sabah.com.tr/yazarlar/akoz/2004/04/15/yuzlerce_eser_nasil_yok_oldu , Son Erişim Tarihi, 03/05/2024.

Aktar A (2002). *Varlık Vergisi ve 'Türkleştirme' Politikaları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bek Arat G (2014). *1970–1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. İstanbul: SALT. <https://saltonline.org/tr/762/1970-1980-yillari-arasinda-turkiyede-kulturel-ve-sanatsal-ortam>, Son Erişim Tarihi, 15/04/2024.

Berk N (1973). Sanat Sorunları: Resim Üstüne Tartışma. *Varlık* 795: 13.

Bourdieu P (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Van Bruinessen M (1994). Genocide in Kurdistan? The Suppression of the Dersim Rebellion in Turkey (1937–38) and the Chemical War against the Iraqi Kurds (1988). İçinde: G J Andreopoulos (der), *Conceptual and Historical Dimensions of Genocide*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 141–170.

Erol T (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938–1943)*. İstanbul: Milli Reasürans.

Guilbaut S (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.

Güven D (2005). *Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları ve Stratejiler Bağlamında 6–7 Eylül Olayları*. İstanbul: İstanbul Tarih Vakfı.

Hoffmann H (1979). *Kultur für Alle. Perspektiven und Modelle*. Frankfurt/ Main: Fischer.

Kantarcioglu S (1987). *Türkiye Cumhuriyeti Hükûmet Programlarında Kültür*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Karaca B (2010). The Art of Integration: Probing the Role of Cultural Policy in the Making of Europe. *International Journal of Cultural Policy*, 16(2), 1–17.

Miller T ve Yúdice G (2002). *Cultural Policy*. London: Sage.

Navaro-Yashin Y (2012). *The Make-Believe Space: Affective Geography in a Post-War Polity*. Durham, NC: Duke University Press.

Öndin N (2003). *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923–1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Ural M (1998). *Avni Arbaş*. İstanbul: Millî Reasürans Sanat Galerisi.

Üstel F (2009). Kültür Politikalarına Bakış: Sorunlar ve Tartışmalar. *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş*. İçinde: S Ada ve H A İnce, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 7–24.

Yúdice G (2003). *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham, NC: Duke University Press.

Wright S (1998). The Politicization of ‘Culture’. *Anthropology Today*, 14(1), 7–15.

Yılmaz Seçil. 2006. “Painting the Country: Journey of Artists to Anatolia (1938-1943),” (yayınlanmamış makale).