



ARTSPACE GERMANY SERGİSİ ÖRNEĞİ VE TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT POLİTİKALARI

THE CASE OF ARTSPACE GERMANY EXHIBITION AND
CONTEMPORARY ART POLICIES IN TURKEY

Fırat ENGİN

Dr.Öğr.Üyesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü,
firatengin@hitit.edu.tr

10.33537/sobild.2020.11.1.7

Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih: 31-10-2019
Kabul edildiği tarih: 15-12-2019
Yayınlanma tarihi: 31.01.2020

Article Info

Date submitted: 31-10-2019
Date accepted: 15-12-2019
Date published: 31.01.2020

Anahtar sözcükler

Neoliberalizm, demokrasi, kültür,
çağdaş sanat, sergi

Keywords

Neoliberalism democracy, culture,
contemporary art, exhibition

Öz

Her 5 yılda bir dünyanın farklı kentlerinde sergilenen ve bu yıl 10 Ocak – 9 Şubat 2019 tarihleri arasında İFA (Institut für Auslandsbeziehungen) ve Goethe Institut-İstanbul işbirliğiyle İstanbul Milli Reasürans Galerisinde açılan Artspace Germany sergisi, büyük ve usta sanatçılar üzerinden temellenen seçkisinin ötesinde, bu sanatçıların bir araya getirilişinin arkasında yatan güçlü neoliberal politikaları, bireysel özgürlük ve farklılıkları kapsayan çoğulcu demokratik zemini ile Alman Federal Cumhuriyet'inin çağdaş sanat alanındaki çok uluslu kültürel yapıya olan inancını paylaşmaktadır. Türkiye'de de çağdaş sanatın dili ve söylemleri üzerinden demokratik ve çoğulcu bir anlayışa geçmekte yaşanan zorlukları, bu sergi vesilesiyle tartışabilir, kültür politikalarının çağımızda küresel bir aktör olma yolunda ne kadar önemli olduğunu görebiliriz. Bu çerçeveden bakılarak ele alınan makale, Artspace Germany sergisi bağlamında Almanya'nın izlediği kültür – sanat stratejileri ve bunların çağdaş dünyanın temel değerleri ve kazanımları ile olan ilişkisi üzerinden (çok uluslu kültürel yapısını değerlendirerek) Türkiye'de devletin izlediği kültür - sanat politikalarına dönük konuları tartışmayı hedeflemektedir.

Abstract

Held in different cities of the world in every 5 years and opened this year between January 10 and February 9, 2019 in İstanbul Milli Reasürans Gallery in collaboration with İFA (Institut für Auslandsbeziehungen) and Goethe Institut-İstanbul, the exhibition Artspace Germany shares the belief of the Federal Republic of Germany in the multinational cultural structure in the field of contemporary art with its pluralist democratic ground covering the powerful neoliberal policies underlying the aggregated great and master artists and individual freedoms and differences, beyond its selection based on such artists. On the occasion of this exhibition, we can discuss the challenges experienced in shifting to a democratic and pluralist understanding through the language and discourses of the contemporary art in Turkey and see how important the cultural policies are in our age for being a global actor. Addressing from this framework, the article aims at discussing the issues related with culture-arts policies of the state in Turkey through the culture-arts strategies of Germany and their relationships with the fundamental values and achievements of the contemporary world (by evaluating its multinational cultural structure), in the context of Artspace Germany.

Giriş

1970'lerden bu yana Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa ülkeleri gelişmekte olan liberal akımlar üzerinden dil, din, etnik köken, cinsiyet vb. farklı yaşam biçimlerini, ayrışma ve çatışma siyaseti üzerinden değil, tüm farklılıkları kapsayan bir arada yaşama modeli içinde deneyimlemektedir. Bu deneyim kapsamında liberal hareketler, eski ulus - devlet modeli ile çatışmakta ve ağır ideolojilerin bağımlılığına son vermektedir. Özellikle I. ve II. Dünya savaşlarının sonucu ortaya çıkan ağır yıkım sonrası otoriter ve milliyetçi hareketlerin yavaş yavaş kaybolduğu, çoğulcu demokrasi hareketlerinin ise arttığı görülmektedir. Amerikalı düşünür Will Kymlicka, "liberalizm modern toplumların kaçınılmaz çoğulculuğuna ve çeşitliliğine verilebilecek tek insani yanıtıdır." (Kymlicka, 1998, s. 13) der ve ekler: "Liberalizm insanları etnik, dinsel ve başka tür topluluklarda bir arada tutan karşılıklı yükümlülükler ağı yerine rekabet ve atomistik bireyciliğe dayanan bir topluma geçirmiştir." (Kymlicka, 1998, s. 14). Bireyci toplum, bireysel özgürlüklerin özgürce yaşandığı, kimsenin kimseye etnik kökeninden, cinsiyetinden, dil ve dininden dolayı baskı yapmadığı çok kültürlü bir topluma işaret eder. 1970'lerden bu yana süren bu çok kültürlü yapı, sürdürülebilirliğini kendine özgü çok uluslu küresel ağlarla entegre bir ekonomik düzen üzerinden yapılandırmıştır. Modern sonrası diye tanımlanan post modern dönem de bu temel özellikler üzerinden; sanat, siyaset, ekonomi, eğitim ve kültür üzerine yeni önermeler ve tasarımlar geliştirmiştir.

Türkiye'de 1980 ihtilali sonrası izlenen neoliberal hareketler, ilk Turgut Özal dönemiyle birlikte görülmüş, küresel ekonomik düzene geçiş süreci bu dönemde başlatılmıştır. Bu sürece geçiş Türkiye'de sosyo - kültürel alanda yaşanan olumsuz etkilerini bir kenara bırakırsak, özellikle 90'lar sonrası küresel kültüre entegre ve küresel sermaye ağının bir köşesi olmaya aday bir Türkiye tasarımının olası koşulları hala çok yönlü tartışmalara açıktır.

1970 sonrası Batı'da yaşanan neoliberal demokratik açılımlar, 60'lar sonrası avangard sanat hareketlerinin de merkez tartışma konuları olmuştur. Bu dönemde sanatsal söylemde de toplumsal açılımlara paralel olarak, akademi x gelenek karşıtlığı, cinsiyet, dil, din ve ırk gibi tabuları eleştiren yenilikçi eylemlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yenilikçi ve öncü dalganın etkileri ile Batı demokrasilerinde devlet ideolojilerinin ve yönetim biçimlerinin, özgürlük sınırlarını genişlettiği, yeni sosyo - kültürel düzene uyumlu ekonomi modelleri geliştirdikleri görülebilmektedir.

Bu araştırma, Almanya'daki 70'ler sonrası çok uluslu konjonktürel yaklaşımı Federal Almanya Hükümeti Dış İşleri Bakanlığı tarafından desteklenen Artspace Germany sergisi ile ilişkilendirecek, bu açıdan Türkiye'nin izlediği kültür sanat politikalarına göz atacaktır. Bu bağlamda tarihsel olarak Türkiye'de görsel sanatlar adına atılan önemli adımların kronolojik bir panoraması sunulacak, sonuca yaklaşırken günümüz Türkiye'sinde Kültür Sanat adına Artspace Germany sergisinden çıkarmamız gereken dersler ve önümüzde duran zorluklar üzerine bir değerlendirme sunacaktır.

Çok Kültürlü Sanat; 1945 sonrası Almanya

Avrupa I. Dünya savaşı sonrası, özellikle Paris üzerinden sağladığı sanat merkeziyetini Amerika Birleşik Devletleri'ne kaptırmaya başlamıştır: Andre Breton, Fernand Leger, Piet Mondrian gibi birçok sanatçı bu dönemde Amerika'ya göç etmiştir. Daha öncesinde de Sovyetler'den ve Avrupa'nın başka kentlerinden Paris'e sanatçıların göç ettiği görülmektedir. Bu göç, göçü veren ülke için aynı zamanda, entelektüel ve yaratıcı gücün de yer değiştirmesi anlamına gelmektedir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra birçok ülke bu durumu tersine çevirmek ve yaratıcı bilgiyi kendi merkezlerinde toplamak adına, çok çeşitli stratejik kültür sanat hamleleri gerçekleştirmişlerdir: 1945 sonrası Almanya, önemli adımlar atarak göçü tersine çevirmeye çalışmıştır. Artspace Germany Sergisinin küratörü Ursula Zeller'in sergi kataloğundaki yazısında bahsettiği Almanya'da gerçekleşen sanat stratejilerine göz atıldığında ilk olarak şu ifadelerle tanık oluruz:

1957'de Düsseldorf'da gerçekleştirilen Fransız Yves Klein'in ilk sergisi, ZERO hareketi çerçevesinde Heinz Mack, Otto Piene ve daha sonra da Almanya'daki Günther Uecker'e ve İtalyan Piero Manzoni'nin Düsseldorf'a gerçekleştirdiği 1959'daki ziyareti ile daha da kuvvetlenen imeler kazandırdı. Avrupa'da birçok girişimle benzerlik taşıyan ZERO hareketi ile Alman sanat sahnesi uluslararası platformda yerini geri kazandı ve karşılıklı sanatçı değişimini yeniden hayata geçirdi. (Zeller, 2017 s.8).

Bir başka önemli adım, 1955 yılında Kassel'de başlayan, sanat dünyasında büyük etki yaratan dOCUMENTA etkinliğidir. Sanat tarihçi Barış Acar dOCUMENTA ile yeni bir dönemin başladığını ifade eder:

20.yüzyılın ortalarından itibaren gelişmeye başlayan çeşitli dönüşümler bienal kavramının da çerçevesini değiştirir. Özellikle 1955 yılında açılan dOCUMENTA sergisi bu konuda kritik bir önem taşır. Doğrudan toplumsal konulara yönelik bakışların egemen olduğu yeni bir gelenektir söz konusu olan. II. Dünya Savaşı sonrasında sanat merkezinin Paris'ten New York'a kaymasıyla başlayan bu yeni dönem, sergilemelerde kavramsal sanat gibi avangard yaklaşımların egemen olduğu bir sanat anlayışını baskın konuma getirmeye başlar. Bu anlayış asıl meyvesini ise, Sovyet Bloku'nun dağılışı sonrasında küresel ticaret anlaşmalarının gündeme gelmesiyle sanat üretiminin de karakterini temelden değiştiren 1990'lı yıllarla beraber verecektir. Bu tarihten itibaren uluslararası sergiler dünya çapında yaygınlaşmış, bazı kentler kendi bienallerini oluşturmuşlardır. Bu bienaller arasında, Sao Paulo Bienali, Paris Bienali, Gwangju, Şarika, Kahire, Johannesburg ve İstanbul Bienalleri ile Manifesta Avrupa Çağdaş Sanat Bienali ilk akla gelenlerdir. (Acar, 2016 s. 107).

dOCUMENTA ile birlikte DAAD sanatçı konaklama programları, Düsseldorf Akademisi gibi önemli programları açan Almanya, sunduğu neoliberal zemin üzerinden, sanatçılar için cazip bir merkez haline gelmeye başlamıştır. Ancak Almanya'nın sanat sahnesinde uluslararasılaşması, FLUXUS hareketine kadar bekleyecektir;

İlk Fluxus aktiviteler, ABD'deki 1960'lı yılların başında, çok yönlü sanat karşıtı hareketlerin gerilim alanında ve fikirleri takip edilen Marcel Duchamp ile başlamıştır. Bununla birlikte Fluxus tek bir ortam ile ne kadar sınırlandırılrsa da; bu hareketin kaynak ve uygulama alanı bir o kadar kısıtlanır ve ulusal ya da bölgesel olarak yerleştirilme olanağı bulmakta zorlanırdı. Fluxus, bir fenomen olarak tüm ulusal ve kültürel sınırları aştı. Fluxus hareketinin kahramanı George Maciunas, Litvanya kökenliydi. Çocuk yaşlarında, kökenindeki izlenimlerini, beklentilerini ve kültürel özelemlerini Almanya üzerinden ABD'ye taşıdı. Tasarımcı olmak üzere aldığı eğitimi sırasında ona bunlar eşlik ettiler ve çift zeminli sanat formlarına olan ilgisini şekillendirdiler. Aynı zamanda, ABD'de, yeni harekete geçen sanatsal özgüveni benimsedi, John Cage, besteciler ve New School for Social Research'un Happening – Sanatçılar ile temasa geçti. ABD ordusu için bir iş onu yeniden Almanya'ya getirdi. Bagajında, Fluxus'un Almanya'da kurulmasına sebep olan 1962'de Wiesbaden'deki "Festum Fluxorum" adlı ilk Fluxus konserine götürülen ara eylem yaklaşımlarını taşıdı. Buradan yola çıkarak, Avrupa ve ABD'ye yansıyan bu hareket ilk imelerini kazandı. (Zeller, 2017 s. 9).

Fluxus hareketi ile birlikte uluslararası bir ortama kavuşan Almanya'ya birçok sanatçının göç ettiğini ya da bugün hala Almanya doğumlu olup sanatsal kariyerini sürdürmek için Almanya'da kalmayı tercih eden birçok sanatçının olduğunu görmek mümkündür. Bunlar arasında; Num June Paik, Joseph Kosuth, Tony Cragg, Ayşe Erkmen, Ai Wei Wei, Franz Ackermann, Tim Berresheim, Cosima von Bonin, Monica Bonvicini, Andre Butzer, Tacita Dean, Thomas Demand, Nathalie Djurberg, Martin Eder, Olafur Eliasson, Elmgreen & Dragset, Isa Genzken, Andreas Gursky, Mona Hatoum, Arturo Herrera, Andreas Hofer, Jonathan Meese, Tobias Rehberger, Anselm Reyle, Daniel Richter, Thomas Ruff, Anri Sala, Thomas Struth, Wolfgang Tillmans ve daha birçok uluslararası üne sahip sanatçı sayılabilmektedir. Bugün bu sanatçıların arasında hayatta olanlar, Almanya'da yaratıcı ve yenilikçi hareketlere yön vermektedirler. Kuşkusuz bu durumun arkasındaki temel motivasyon; Alman devletinin gelişen demokratik açılımlara paralel olarak kurguladığı Kültür Sanat politikaları üzerinden açıklanabilmektedir. Alman devletinin kendi resmi web sitesinde kültür sanat üzerine izlediği politikaya ilişkin açıklama dikkat çekicidir:

Almanya'da tekil bir kültür yok. Aksine aynı zamanda şaşırtıcı karşıtlıklarına rağmen bir arada var olabilen, iç içe geçmiş,

birbirini iten ve çeken pek çok kültür var. 21. Yüzyılda bir kültür ülkesi olarak Almanya demek, gelişkin ve her geçen an daha da gelişmeye devam eden, sahip olduğu çeşitliliğiyle, şaşkınlık yaratan, rahatsız edici ve sıklıkla zorlayıcı da olabilen canlı bir organizma demek. Bu çeşitliliğin kökleri ancak 1871'den itibaren ortak bir devlet olarak var olmaya başlayan bu ülkenin federal geleneğine uzanıyor. Hem 1949 yılında kurulan federal cumhuriyette, hem de 1990'dan itibaren yeniden bütünleşen Almanya'da federal gelenekler bilinçli bir şekilde sürdürüldü ve eylemlerin kültürel egemenlikleri korundu. Ancak 1998 yılından bu yana şansölyelik bünyesinde federal bir kültür ve medya sorumlusu bulunuyor. Almanya'nın pek çok küçük ve orta büyüklükteki eski devletin ve özgür kentlerin birleşmesiyle oluşan yapısı beraberinde yaklaşık 300 şehir ve devlet tiyatrosunu, kimileri radyo ve televizyon kurumlarına bağlı olan 130 profesyonel orkestrayı ve 80 müzik tiyatrosunu da beraberinde getirdi. Ayrıca uluslararası çapta üstün nitelikli koleksiyonlarıyla 630 sanat müzesi de eşsiz bir müze coğrafyası oluşturuyor. Almanya kültürel kurumlar açısından sahip olduğu bu çeşitlilikle en üst sıralardaki yerini alıyor. Büyük ölçüde kamusal nitelikteki tiyatro, orkestra ve müzeler sistemi esas itibarıyla toplumda büyük kabul görüyor. Fakat devlet bütçesinin tanıdığı kısıtlı hareket alanının yanı sıra sosyo - demografik değişimler ve dijitalleşme gibi medya alanındaki değişim süreçleri dolayısıyla aynı zamanda bir kırılma ve yeni oryantasyon süreci içerisinde de bulunuluyor.

Almanya'nın önemli bir kültür ülkesi olarak ünü müzikte Bach, Beethoven ve Brahms'ın yanı sıra edebiyatta da Goethe, Schiller ve Thomas Mann gibi tarihin büyük isimleri üzerinde yükseliyor. Modern sanat döneminin pozisyonları, sanatın her alanında ünlü isimlerce temsil ediliyor.

Ayrıca Almanya, başka Avrupa ülkelerinde daha önce geçilmiş bir sürecin içinden geçerek kendi geleneklerini temel alarak dışarıdan gelen etkilere kendini açtı ve böylece yeni bir anlatım dili geliştirdi. Göçmen kökenli genç sanatçılar hem müzikal alanda, hem de şirsel biçimde farklı kültürlerin temas içine girmelerine ve birbirlerinin içinde erimelerine karşılık gelen yeni anlatım biçimleri yarattılar.

Bölgesel sanat ve kültür merkezleri eğlence kültürü ve yüksek kültür arasında giderek muğlaklaşan sınır bölgesinde hareket ederek yeni Alman kültürünün canlı merkezleri haline geldiler. Bu merkezler hep birlikte bir güç alanı, yoğunlaşmış bir Almanya tablosunun yansımalarını oluşturuyorlar. Humboldt Forumu'yla, 2019 yılına kadar Berlin'in göbeğinde yeniden

inşa edilecek tarihi sarayda kültürel örnek bir proje ortaya çıkacak. Açık görüşlülükle şekillenmiş bu proje uluslararası bilimsel alışverişi ve kültürler arası diyalogu olanaklı kılacak. (Deutschland.de. Erişim: 01.08.2019)

Bu metinden de anlaşıldığı gibi Almanya özellikle başka coğrafyalardan gelen sanatçılara kucak açmakta, onlara Almanya üzerinden kültür dünyasına verecekleri katkılar nedeniyle, çoğulcu bir demokratik anlayış içinde olanaklar sunmaktadır. Kuşkusuz bu durum Federal Almanya Cumhuriyeti'nin geçmişten gelen kültürel mirasına sahip çıkması ve yeni gelişen sosyal değerler ve ilkeler üzerinden kültür politikalarını güncelleyebilmeye verdiği önemden kaynaklanmaktadır. Bu anlamda verilen devlet destekleri, önemli bir yer tutmaktadır. Turgay Yerlikaya'nın, 16 Aralık 2018 tarihli kültür sanat alanında yapılan devlet katkılarına yer verdiği yazısına bakıldığında;

Karşılaştırmalı olarak bakıldığında makro ölçekte devletin kültür-sanat alanını belirleyen bir aktör olduğu gerçeği küresel bir realite olarak karşımızda durmaktadır. Nitekim Türkiye'de bu alanda faaliyet gösteren bazı öncü sivil kuruluşların dışında yerel yönetimler açısından en büyük kaynak devlet desteği olmakla birlikte gelişmiş ülkelerle kıyaslandığında genel bütçe oranındaki kültür-sanat payının aynı derecede olmadığı görülmektedir. Örneğin Türkiye'de kültürel yatırımlara yönelik doğrudan devlet desteği Avrupa kentleriyle karşılaştırıldığında düşük kalmaktadır. Avrupa'da kişi başına aktarılan kamu kaynağının nüfusun 1 milyon kişiyi aştığı kentlerde ortalama 58 avro olduğu görülürken bu rakam İstanbul için 20 avrodur. Yine yerel yönetimlerin dışında ülkelerin doğrudan kültür harcamaları konusunda ayırdıkları bütçelere bakıldığında Türkiye'nin Avrupa ülkeleri içerisinde düşük bir oranda kaldığı görülmektedir. Almanya'da Kültür Bakanlığı bütçesinin gayri safi milli hasılaya oranı yüzde 0,3, İngiltere'de yüzde 0,5 ve İtalya'da yüzde 0,4'tür. Türkiye'de ise bu oran yüzde 0,1 olmuştur. Rakamlarda görüldüğü üzere kültür-sanat alanında daha işlevsel bir yönetim modeli bireysel ve kurumsal aktörlerin dışında devletin desteğiyle de doğrudan ilişkili bir konudur. Yerel yönetimlerin bu alandaki faaliyetleri bütüncül bir strateji izleyerek belirli bir noktaya taşınması söz konusu eksiklikleri gidermesi ve uzun süreli politikaları takip etmesiyle mümkün olacaktır. (Yerlikaya, 2018).

Devletin temel sorumluluk alanlarından biri olan kültür – sanat faaliyetlerine verilen önem doğrultusunda aktarılan kaynaklar, yaratılan olanaklar, tarihe ve topluma karşı büyük bir sorumluluk içermektedir. Toplumlar için kültür meseleleri anlık bir olgu değil, ileriye dönük sosyal, demokratik ve gelişmiş toplum yapısının en önemli dip dalgalarını oluşturmaktadır.

Artspace Germany Sergisi

Küratörlüğünü Ursula Zeller'in yaptığı Art Space Germany sergisi, Türkiye'de İFA ve Goethe Institut-İstanbul işbirliğinde Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde 10 Ocak – 9 Şubat 2019 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Son otuz yılın örnek işlerini barındıran sergi, Almanya'da yaşayan ve uluslararası platformda ünlenen sanatçıların günümüz sanat söylemlerinin ifade biçimleri üzerindeki anlam ve etkilerini göstermenin yanı sıra, çok uluslu Alman sanatının bir aynası niteliği taşımaktadır.¹

Artspace Germany sergisi 20 yıldır farklı kentlerde dünyayı gezmektedir. Serginin Küratörü Ursula Zeller'a göre sergi, Almanya'daki duruma ışık tutmayı hedeflemekte ve serginin seçkinde yer alan sanatçıların seçilme gerekçelerini – ki bu aynı zamanda serginin gerçekleşmesinin nedeni olarak da düşünülebilir – şu cümlelerle açıklamaktadır: “Seçilen sanatçılar sadece temayı örneklememelidir, çünkü görsel sanat sergileri öncelikle iyi ve önemli eserler göstermek istemektedir. Bu bağlamda, tüm katılımcılar için geçerli seçim kriteri, her şeyden önce, Almanya'daki sanat sahnesine bağımsız ve olağanüstü sunduğu katkıdır.” (Zeller, 2017 s.15). Sergide yer alan sanatçılar şu şekilde sıralanmaktadır: Armando, Candice Breitz, Tony Cragg, Marianne Elgenheer, Ayşe Erkmen, Christine Hill, Magdalena Jetelova, Per Kirkeby, Joseph Kosuth, Marie-Jo Lafontaine, Nam June Paik, Giuseppe Spagnulo, Herman de Vries. Bu sanatçıların hepsinin ortak özelliği kendi tercihleri ile farklı zamanlarda Almanya'ya yerleşmiş ve orada kalmaya karar vermiş olmalarıdır. Her bir sanatçı dünya çapında büyük üne sahip, yarattıkları sanatsal etkiler ile birçok literatürde yer almakta; Fluxus, Kavramsal Sanat, Enstelasyon, Yeni Medya vb. öncü hareketlerin yön veren sanatçıları olarak anılmaktadırlar. Bir diğer yandan sergide yer alan sanatçılardan Ayşe Erkmen, Tony Cragg, Marie-Jo Lafontaine, Magdalena Jetelova, Marianne Eigenheer, Nam June Paik, Giuseppe Spagnulo ve Per Kirkeby, Almanya'da öğretim üyeliği yaparak genç sanatçıların yetişmesine de öncülük etmişlerdir. Sanatçıların hem öncü hareketler içinde yer almaları ve belli bir üne sahip olmaları, hem de Alman Kültür dünyasındaki aktif rolleri Artspace Germany sergisinin kurgusunu Zeller'in da bahsettiği perspektiften anlamamızı sağlamaktadır. Ayrıca sergide yer alan işlerin Almanya'nın kendi Ulusal Çağdaş Sanat koleksiyonundan seçildiğini de belirtmekte yarar vardır.

Sergide yer alan sanatçıları arasında kökeni bu coğrafyaya ait olan Ayşe Erkmen'in (Görsel 1) İstanbul – Berlin, Berlin – İstanbul hattındaki sürecine bakıldığında; Alman yazar Friedrich Meschede'nin Ayşe Erkmen hakkında, “Uçucu” kitabında yazdığı Erkmen'in biyografisine ilişkin şu satırları görürüz:

Erkmen'in çocukluğunu yaşadığı 27 Mayıs 1960'ta, yükseköğrenim gördüğü 12 Mart 1971'de ve son olarak kendini ifade

¹ Bu araştırma, Artspace Germany sergisinin genel yapılanmasının altında yer alan temel motivasyonu tartışarak konumuzun kapsamı bağlamındaki önemini ve değerini değerlendirecek, sergide yer alan işlerin mekânsal, tarihsel, biçimsel ve içeriksel özelliklerinin bir incelemesini sunmayacaktır.

edeceği en önemli dönemde, 12 Eylül 1980’de Türkiye’de askeri darbeler yapıldı. Bu askeri müdahaleler özgürlükleri giderek daha fazla kısıtladı, bu siyasi koşullar altında Türkiye’yi uluslararası düzeyde izole etti ve bilgi toplama olanakları da kısıtlanmış oldu. Yurtdışında bir sergiye katılması için Ayşe Erkmen’in aldığı ilk davet, 1990 yılında, Kunsthalle Recklinghausen’de gerçekleştirilecek “European Workshop Ruhrgebiet” sergisi için Cornelia Berswordt – Wallrabe tarafından gönderildi. İki yıl sonra, 1992 yılında Erkmen, Deutscher Akademischer Austauschdienst’in (Alman Akademik Değişim Programı) Berlin sanatçılar programı çerçevesinde bir yılını Berlin’de geçirmek üzere davet edildi. Böylece Erkmen’in külliyatı için yeni bir dönem başlamış oldu, işleri uluslararası düzeyde tanınır hale geldi. (Meschede, 2008 s. 32).

Ayşe Erkmen’in biyografisine ışık tutan bu alıntıdan, farklı uluslardan sanatçıların Almanya’ya göç etme kararlarının altındaki benzer motivasyonlar anlaşılabilir. Erkmen’in içinden geçtiği sosyo – kültürel olayların etkisi sonucu dönemselsel olarak Türkiye’den birçok sanatçı, düşünür vb. ismin de Avrupa’ya göç ettiği görülebilmektedir: Toplumsal özgürlükler, çoğulcu demokrasi anlayışı gibi temel ilkeler altında sanat yapmanın imkan ve olasılıkları, aksi bir düzen için geçerli değildir. Bugün Artspace Germany’de birçok önemli sanatçı ile birlikte çok uluslu Alman sanatının bir temsilcisi olarak karşımıza çıkan Erkmen ve Artspace Germany sergisinin ele alınma biçimi, bu örnek üzerinden daha iyi anlaşılabilir. Günümüzde de farklı coğrafyalardan birçok genç sanatçı başta Berlin olmak üzere Almanya’ya yerleşmeye devam etmektedir. Bu durum bir dip dalgası olarak

düşünülebilir, ileride küresel çağdaş sanat dünyasında yer alacak olan birçok önemli sanatçının da yine Almanya merkezli aktörler olacağı şimdiden tahmin edilebilmektedir.

Artspace Germany sergisi ile Almanya’nın sanatsal ilkeler açısından uluslararası ölçütler ve değerler üzerinden hareket ederek yerel bir sanat politikası izlemediğini, aksine neoliberal çağdaş kültürün perspektifinden çoğulcu stratejiler kurduğunu, çok kültürlülüğe inandığını görebilmekteyiz. Bu bağlamda çağdaş sanatın lokal ve yereli içeren özelliklere sahip olduğu ama yerel - lokal ilişkilerden taşarak evrenseliştirmesi düşünebiliriz. Bu bakışla yine Ayşe Erkmen üzerinden örneklemek gerekirse, Vasıf Kortun’un “Sanat Dünyamız” dergisinde küratörlük ile ilgili verdiği bir röportajdaki şu değerlendirmesi önemlidir: Kortun; “Ayşe Erkmen bir anlamda ön örnektir, lokal ekonomiden taşar. Tamamen mekan ve geçicilikle çalışan bir sanatçı. Eskiden bu türden sanatçılar yalnızdılar, ama bugün durum çok farklı...” (Kortun, 2002 s.74) Sanatçıların konumlarının müstakilleşmesi ve evrenselleşmesi gerektiğine inanan Kortun, Türkiye’de de çağdaş sanatın meselelerine ilişkin problemleri bu nokta üzerinden ele almaktadır.

Artspace Germany sergisi; Almanya’nın izlediği Kültür Sanat Politikalarının çağdaş dünyanın değerlerine entegre bir uyumla çalıştığını, beyin göçü veren değil, beyin göçü alan bir ülke olduğunu ve çoğulculuğa inanan yapısıyla, çağdaş sanatta merkez bir konumda olma iddiasını bizlerle paylaşmaktadır. Artık, serginin sanatçıların bir araya getirilişinin arkasında yatan ve serginin kurgulanmasındaki genel motivasyonun görünür olduğunu düşünebileceğimiz araştırmada, Türkiye’deki durumu analiz edebilir, çağdaş sanat stratejilerini inceleyebiliriz.



Görsel 1. Ayşe Erkmen, 1989, Burası ve Orası / Here and There

Türkiye’den Durum Analizi: Yaptıklarımız ve Yapamadıklarımız

Türkiye’deki plastik sanatlar tarihi, 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşuyla ivme kazanmıştır; 1882 yılını bir başlangıç kabul edersek, o tarihten bu yana gerek devlet destekli gerek özel girişimler üzerinden pek çok olumlu gelişmenin sağlandığını görebilmekteyiz. Özellikle devlet bursuyla yurt dışına gönderilen ressam ve heykeltıraşların yurda döndükten sonra başlattıkları akımların evrensel değerlerde bir plastik sanatlar kültürünün oluşmasına büyük katkısı olduğu düşünülebilir. Ama yine de Türkiye’nin siyasi ve kültürel zemindeki eğitim açığının evrensel gelişmelerden kopuk olması, ister istemez yapılan her türlü iyi girişimin de yerel bir etkide emilmesine yol açmıştır. Dolayısıyla bundan sonra yapılacak olan incelemede bu gerçeği göz önünde bulundurarak, Almanya ile Türkiye kıyaslaması yapmanın üzerinden değil - ki bu çok yanlış bir yöntem olurdu - objektif bir şekilde Türkiye’de uygulanan olumlu ve olumsuz politikalar üzerinden çıkarabileceğimiz dersleri tartışmayı hedeflemenin yerinde olduğunu düşünebiliriz.

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren, her alanda reformlar yapan devlet, kültür sanat alanında da birçok gelişmeyi çağdaş dünyanın bir koşulu olarak yürürlüğe sokmuştur.

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde devlet tarafından düzenlenen yasalar ve devlet kurumlarına verilen fonlarla devlet kurumlarının birimlerinde devlet adamları koleksiyon yapmaya teşvik edilmiştir. Devlet kurumlarının binalarında satın alınan eserler sergilenecek ve bu konuda bürokratlar teşvik edilmiş olacaktırlar. Bu dönemde kamu yapılarında sanat eseri satın alma kanunuyla geliştirilen sanat ortamında, bankalar sahip oldukları ekonomik gücün de etkisiyle sanat eseri satın alan ilk ve en güçlü kurumlar olmuşlardır. (Sülün, 2019 s. 140).

Cumhuriyetin erken dönemlerinde; “Toplumda modern ve milli bir kültür yaratma ideali devletin en önemli görevi olarak görülmüştür.” (Sülün, 2019 s. 44). Bu bağlamda birçok etkinlik düzenlenmiştir. 5.Galatasaray sergisi açılışında; “Açılışta Gazi Mustafa Kemal serginin hakem heyeti tarafından seçilerek üç adet eserini satın almak istediğini belirtmiştir.” (Sülün, 2019 s. 47). Bunun üzerine, “Hamdullah Suphi bey Atatürk adına İbrahim Çallı, Sami Yetik ve Namık İsmail’in eserlerini satın almıştır.” (Sülün, 2019 s. 47). Ayrıca “Atatürk devlet kurumlarına asılması için sanat eserlerinin alımını teşvik etmiş ve kurumlara çağrı mektubu göndermiştir.” (Sülün, 2019 s. 47).

Cumhuriyetin ilk yıllarında yakalanan bu ivmeye bağlı olarak, Türk sanatçılar devlet tarafından desteklenmiştir. Bu kapsamda,

19 Eylül 1923 tarihinde Ankara’ya gelen sanatçılar Türk Ocağı binasında da önemli ressamların dahil olduğu bir sergi düzenlenmiştir. 14 Ekim 1923 tarihinde açılışı gerçekleşen sergide yüz on resim sergilenmiştir. Sanatçılar, bu sergiyle

eserlerini Anadolu’da ilk kez sergilemişlerdir. Serginin sonunda pek çok kişi resimleri satın almak istemiştir ve sergi sonunda yüz on resmin altmış tanesi satılmıştır. (Sülün, 2019 s. 47).

Bu gelişmelere bağlı ve ek olarak;

Devlet, 12 Eylül 1926 tarihinde Bakanlar Kurulu’nda Ankara’da gerçekleştirilecek sergilerin resmi sergi olmasına, sergi katılımcısı sanatçıların devlet tarafından onurlandırılarak madalya sahibi olmasına ve ileride müze oluşturulması amacıyla sergide yer alacak eserlerin satın alınmasına karar vermiştir. (Sülün, 2019 s. 48).

Cumhuriyetin ilk yıllarında bu denli etkin destek gören sanat ortamında özellikle, “Ankara’daki yeni kültürel ortamın en önemli parçası, sergilerin yerli sanatçıların üretimlerini başkentte görünür kılması ve sanat eseri alımının devletin teşvikiyle gerçekleştirilmesi idi.” (Sülün, 2019 s. 49). Devletin teşvik edici cesareti ve politikalarını 1. Devlet Resim ve Heykel Sergisi izledi: “31 Ekim 1939 tarihinde Ankara Sergievi’nde açılan 1. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, devletin öncülük ettiği kültür reformunun önemli bir parçasıdır.” (Sülün, 2019 s. 53).

Devlet tarafından desteklenerek gerçekleştirilen sergi etkinliklerinde açılışlarda hazır bulunan devlet büyükleri aynı zamanda resmi kurumlar için eser alımı da gerçekleştirmişlerdir. Devlet Resim ve Heykel Sergileri zamanla sanat üsluplarının tartışıldığı, sanat gündemini canlı tutmayı başaran büyük bir sergi etkinliğine dönüşmüştür. (Sülün, 2019 s. 53).

Özellikle devletin üst kademesi yani erk sahiplerinin kültür sanata verdikleri önem sayesinde, Türk sanatçılar zor dönemi atlattımlardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu o dönem şu anısını aktarır:

1941 yılında Ankara’da Eren ile bir kahvede sergi açmıştık. Resimlerin tez elden satılacağını umuyorduk. Kahveyi günlük yirmi beş liraya kiralamıştık. İşler umduğumuz gibi gitmiyordu. Beş para yok, ne yapacağız diye düşünürken serginin kapanmasına iki gün kala Cumhurbaşkanı İsmet İnönü geldi. Bir resim seçti. Fiyatı 75 bin TL idi. Akşam, yaver bir zarf içinde beş yüz lira getirdi ve iki gün içinde tüm resimlerimiz satılmış oldu. (Sülün, 2019 s. 55).

İsmet İnönü, Atatürk’ün vizyonuna paralel olarak kültür sanat etkinliklerine büyük önem vermiş, ülkede plastik sanatların gelişimini desteklemiştir.

Örneğin 1946-47 yıllarında Ankara – Dil Tarih Coğrafya Fakültesinde açılan “Halk için Resim Sergisi” İsmet İnönü’nün özel isteği üzerine Ahmet Refik tarafından koordine edilmiştir. Sergi sırasında İsmet İnönü’nün de desteğiyle resimlerin tümü satılmış ve alacak

resim kalmayınca İsmet İnönü'ye alıcılar satın alacak eser kalmadığı için şikayette bile bulunmuşlardır. (Sülün, 2019 s. 56).

Türkiye'de 1950'de Demokrat Parti ile beraber çok partili hayata geçiş süreci başlamıştır. Türkiye'de siyasetin yapısı, tutumu ve iktidarın izlediği kalkınma stratejileri değişmiştir. Böylece; "Kültür kalkınması ekonomik kalkınmaya yönelince sanat ortamında da devletin desteği neredeyse yok olmuş, artık sermayenin sanatla kurmaya başladığı ilişkiler yeni bir dönem başlatmıştır." (Sülün, 2019 s. 58). Bu yıllarda, "devletin sanata olan desteğinin azaldığı ve 1939 yılında başlayan Devlet Resim Heykel Sergileri dışında devam eden bir sanat etkinliğinin var olmadığı izlenmektedir." (Sülün, 2019 s. 66). Devletin Cumhuriyetin ilk yıllarının aksine izlediği tutum; sanatçı ile devletin temas etmediği, devletin kültür sanat politikalarından el etek çekmeye başladığı dönemler olarak görülebilir. Bu durum, 1975 yılına kadar devam etmektedir. 1975 yılında, önemli bir müze girişimi olmuştur:

Ressam Eşref Üren'in fikriyle Ankara Türk Ocağı binasının müzeye dönüştürülmesine karar verilmiştir. Gerçekleşen görüşmelerin sonucunda 1975 yılında Bakanlar Kurulu kararıyla Kültür Bakanlığı'na müze kurulması için teslim edilen Türk Ocağı Binası için koleksiyon arayışları da başlatılmıştır. 22 Kasım 1976 yılında açılışı gerçekleşen ilk serginin tamamı İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan seçme eserlerden oluşmuştur. Eşref Üren, serginin ardından o yıllarda Ankara'da bulunan Türk Ocağı ve Ankara Halkevi Sanat Koleksiyonu'nun sergide kullanılmamasını eleştirmiştir. İlk serginin ardından, oluşturulacak Ankara Resim Heykel Müzesi koleksiyonu için devlet koleksiyonları tek tek taranmıştır. Türk Ocakları binası deposu, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü depoları, Devlet Resim Heykel Sergileri'nde ödül almış eserler, Ziraat Bankası, İş Bankası koleksiyonları incelenmiş ve kurumlardan bağışlar alınmıştır. Türk Ocakları ve Halkevi koleksiyonlarından 218 orijinal resim, 54 reproduksiyon, 1977 yılında Paris Doriot Rive – Gauche Galerisi tarafından müzayedeye çıkarılan 110 Fikret Mualla tablosu içerisinden 37 adet resim bakanlık tarafından satın alınarak koleksiyona dahil edilmiştir. İş bankası, müze koleksiyonunun yenilenmesine karar verilmiştir. İş Bankası sunduğu eserleri, İş Bankası'na özel bir salonda sergilemiştir. Ayrıca Ziraat Bankası'nun kaç adet eser bağışladığı bilinmemekle birlikte, müze için koleksiyondan pek çok eseri müze koleksiyonuna bağışladığı bilinmektedir. (Sülün, 2019 s. 83-84).

Bu girişimin, Ankara'da kültür sanat dünyasını hareketlendirdiğini söylemek yanlış olmaz. Ama istenilen düzeyde katkı sağlanamadığı, sanatçıların sürdürülebilir kariyerleri için yeterli kaynakları bulamadıkları izlenmektedir.

1980'ler, dünyada gerçekleşen sosyal dönüşümlerin ve kültür sanat stratejilerinin de değiştiği yıllar olarak görülmektedir. Özellikle 1960'lardan beri var olan avangard hareketlerle sanatın ontolojik yapısında yeni tanımlamalar, genişleyen sınırlar ve ifade olanaklarındaki çeşitlilik, sanatın ne'liği üzerine birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Bu anlamda müzeler, galeriler yeni pozisyonlar almış, sanat eğitimi veren kurumlar yeni müfredatlar hazırlamış, koleksiyonlarda büyük değişiklikler görülmüş, sanatın kamu ile olan ilişkisi yeni tartışmaları beraberinde getirmiştir. 1980'ler bu çeşitliliği ile dünyada alternatif müziğin, modanın, özgürlükçü bireysel hareketlerin yaşandığı çeşitlilik ve çoğulculuk ilkelerinin benimsendiği bir dönemdir.

Türkiye'de ise, "1980'ler, bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel, ekonomik stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar idi." (Sülün, 2019 s. 87).

Bu anlamda dünyada yaşanan gelişmelere ayak uydurmak, çağdaş dünyanın yeni söylemleri ile buluşmak adına 1986 yılında Ankara'da Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından Asya-Avrupa Sanat Bienali düzenlenmiştir.

Bakanlık tarafından düzenlenen Bienalde, "dünyadaki sanat eğilimlerini Türkiye'ye getirmek, yurtdışında üretilen seçkin eserleri ülkemize taşıyarak Türkiye'de de uluslararası bir alan yaratmak, dünya ülkeleri arasında sanatın birleştirici gücünü kullanmak amaçlanmıştır." (Sülün, 2019 s. 92).

Türkiye'nin kapalı toplum yapısından, küresel dünya ile ilişkiye geçen, açık bir topluma geçişi 80'lerin sonu, 90'ların başına kadar bekleyecektir. Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi tarihi boyunca birçok askeri darbe gerçekleşmiştir. Bu darbeler ve diğer farklı sosyal-kültürel nedenlerden dolayı, Türkiye demokrasisi çok engebeli yollardan ilerlemektedir. Bunun sonucunda sanat, kültür, ekonomi, eğitim ve birçok alanda Batı'daki demokratik gelişmeleri yakalayan ivmeye ulaşmakta zorluk çekilmektedir. Kuşkusuz Batı demokrasileri ile Türkiye demokrasisini birbiri ile karşılaştırmak çok doğru bir yol olarak gözükmeyebilir; tarihsel bağlar, gelişmeler birçok anlamda farklılıkları ve bunlara bağlı kendine özgü yöntem ve işleyişleri ortaya çıkarmaktadır. Ama günümüz olgun çoğulcu demokrasileri kendi içinde uyumlu sentezler üzerinden kendine has barışçıl çıkış yolları bulmayı başarmışken,

Türkiye 90'ları, darbe sonrası ortamın felaketlerinin ayyuka çıktığı yıllar olarak açılır. Çetin Emeç, Turan Dursun, Muammer Aksoy, Bahriye Üçok, Uğur Mumcu, Musa Anter, Metin Göktepe, Ahmet Taner Kışlalı cinayetleri gibi faili meçhul cinayetlerin on yıldır 90'lar. Tümü de siyasi ve entelektüel dünyayı yıldırmaya yönelik kıyımlardır. Sivas Katliamı'nda, Gazi Mahallesi Olayları'nda, ölüm orucu eylemlerinde, köy boşaltılmalarında açıktan toplumun bir kesimini düşman olarak gören ve sol hareketi yok etmeye yönelik çabalar yer yer devlet nezdinde yer yer onun görmezden gelmesiyle

örgütlenir. HEP ile başlayan Kürt hareketinin görünürlük mücadelesi 1994 yılında seçilmiş milletvekillerinin mecliste tutuklanıp hapse atılmasıyla baskılanmaya çalışılır. 1996 Susurluk Skandalı daha sonra genel olarak “derin devlet” olarak kabul edilecek faşist nitelikli devlet yönetiminin apaçık gözler önüne serilmesini sağlar. Neoliberal politikalarla birlikte muhafazakarlık ile liberalizm arasında kurulan ittifak sonucunda bir yandan özelleştirmeler, özel televizyon kanalları patlaması, medya-sermaye ilişkileri sonucunda meydana gelen banka krizleri, liberal gazeteciliğin gelişmesi, popüler kültürün yaygınlaşması gibi orta sınıfın büyümesi ile ilintilendirilebilecek gelişmeler yaşanırken, bir yandan da Zonguldak büyük madenci grevi sonrasında sosyalist örgütlerin parlamenter mücadeleye girmesi, insan hakları örgütlerinin kurulması, KESK’in kuruluşu, Cumartesi Anneleri ve Bergama Direnişi ile birlikte direnme odağı da ortaya çıkar. (Acar, 2016 s. 91).

Türkiye’de 90’larda yaşanan siyasi ve kültürel hayatta yaşanan olumsuz birçok gelişme, dünyada yaşanan özgürlükçü hareketlerin bu coğrafyadaki yansımalarının farklı direnç merkezleri ile gerginleşerek patlamalara yol açtığı olaylar olarak görülmüştür. Dünyada özellikle 70’li yıllarda başlayan pek çok sosyal değişimin dalgaları, Türkiye’ye 90’larda vurmuştur. Bu dönemde çağdaş sanatta da 60’lı yıllara benzer bir hareket alanı açılmıştır. Barış Acar değerlendirmesinde; “Türkiye genelinde ise 90’lı yıllarla çağdaş sanatta başlayan kalkışmayı, gecikmeli – Batı’ya göre değil, kendi kavramına geç kalmış – bir avangard hareket olarak görüyorum.” (Acar, 2016 s. 36). der.

90’larda başlayan bu hareketi Acar şu maddelerle özetler;

Bu dönemin işaretçileri: 1) Politik, etnik ve cinsel kimliklerin sorgulanması aracılığıyla Cumhuriyet ideolojisinin üretimi olan hegemonyanın eleştirisi; 2) sanat dünyasında akademi kaynaklı seçkinlikten beslenen ve devlet – sanat ilişkisinin koordine ettiği aristokratik dilin belirlediği kast yapısına başkaldırı; 3) sanat tarihinin pozitivist dilinin kuruculuğuna yavan bir sosyallikle soslanmış biçimciliğin öncülük ettiği kategorizasyona karşı “üslubun belirlenemezliği” ilkesiyle “yeni”yi kurma çabası; 4)modernizm kategorisinin toptan inkarı; 5) tarihçiliğe karşı gündeliğin öne çıkarıldığı, bir nevi toplumsal bilinçdışının anlatımcılık olarak geri dönüşüdür. Bu liste daha da uzatılabilir. (Acar, 2016 s. 93).

Değişen toplumsal yapı ve söylenecek sözlerin çeşitliliğine devletin kültür- sanat politikaları eşlik edememiş, devletin elinde bulundurduğu kültürel sermaye eskimiş, yeni yapılanmalara evrilememiş ve kendini güncelleyememiştir. Bu duruma ilişkin Hüsamettin Koçan’ın değerlendirmesi önemlidir:

Devlet politikası bu dönemde aslında vardır. Devlet acılı arabeske karşı. Örneğin daha acısız bir arabesk istiyor. Bir de eskiye yönelik devlet politikası var ama bu da biraz savruk bir politika. Geçen yıl yaptığım bir araştırmaya göre bir istatistik çıkardım: Şu an devletin yönetiminde kırkın üzerinde galeri ve üç tane müze mevcut. Bunları beslemek için de üç yüz milyon liralık fon ayrılmış. Bu fonun içinde ‘çerçeve yapımı’, ‘satın alma’, ‘ödüllendirme’ ve ‘vesaire’ diye de bir şey var. Bu, bizim devletin nasıl bir politika izlediğini gösteriyor. Kırk beş galeriye bina bulup bekçi koyabiliyor ama bunların hiçbir hayata olumlu katkı üretecek birim değil. (Sülün, 2019 s. 112 – 113).

Devletin kayıtsızlığına rağmen çağdaş sanat Türkiye’de önemli işler başarmıştır. 90’larda İstanbul merkezli olmak üzere İKSV tarafından düzenlenen İstanbul Bienali’nin olumlu etkileri, Bienalle birlikte birbiri ardına açılan küratörlü sergiler, bu sergilerde deneyimlenen yeni anlatım olanakları ve yollarının açtığı öncü hareketler dikkat çekmektedir.

Gerçekten de Türkiye çağdaş sanatında 90’larla beraber ortaya çıkan kuşağın, gerek kendinden önceki kuşakla ayrımlaşması gerekse sonraki kuşağı belirlemesi anlamında, yeni ve derin bir etki ürettiğinin altını çizmek gerekir. 90 kuşağı sanatçıları, neoliberal politikaların put kurma girişimiyle de uyum içerisinde, bürokratik aklın eleştirisini yaparken tümüyle politik bir karakter taşıyordu. Her türlü ötekileştirmeye karşı çıkıyor ve bunu da öteki adına ve çoğu zaman öteki olarak bizzat konuşarak yapıyordu. Bildirisi anlamında tutarlı ve bir eylemliliğin dışavurumu olarak politiktir. Kürt hareketi, cinsel kimlik, ataerkil toplum düzeni, aidiyet vb. pek çok konuda söyleyecek sözü vardı. Bununla da kalmıyor, biçimsel yönden geleneksel olanla kıyasıya bir mücadeleye giriyor ve akademik hiyerarşinin sınırlarını da silkeleyip atmayı öneriyordu.

Bunu büyük oranda başardı da. (Acar, 2016 s. 259).

Bu anlamda çağdaş sanat en büyük desteği özel sektörden görmüş, kendi patikalarını özel sektör aracılığıyla açmıştır. Fakat özel sektöre yüklenen bu sorumluluk, devlet politikası gibi sürdürülebilir ve kalıcı değildir. Özel sektör, kültür- sanat desteklerini sadece iyi niyet üzerinden ama kurumsallaştırılmamış yönetim anlayışıyla ele aldığı sürece sorunlar devam edecektir. Beral Madra 1992 yılında şu eleştiri yapıyor:

Beş yıldızlı otellerle dolu bu metropolde sanatçılara ücretsiz verilen düz beyaz dört duvarı, modern ışıklandırması olan sergi salonları ve 20. Yüzyıl sanatını tümel olarak gösteren bir Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi (Ulusal Müze) yoksa; on-on beş yıllık geçmişe sahip galeriler bir araya gelip birlik kuramıyorsa, galeriler ile sanatçılar arasında ilke anlaşmaları yapılamıyor ve karşılıklı

ticari çıkarları koruyacak kurallar konulamıyorsa, Kültür Bakanlığı'nın bütçesinde 'plastik sanat eserlerini satın almak' için ayrılan parayla amatör ve dekoratif resimler alınıyor, bu para hiçbir zaman Türkiye'yi uluslararası sanat ortamında temsil edebilecek bir sanatçıya ulaşmıyorsa, sanatçılar yurtdışında sergi açabilmek, uluslararası sergilere katılabilmek için yaşamsal gereksinimler içerisindeyken Kültür Bakanlığı bunu programına almıyorsa sağlıklı bir durum değerlendirmesi yapmak oldukça zordur. (Sülün, 2019 s. 175).

Yine de Türkiye'de çağdaş sanat, entelektüel bir araştırma sahası olarak çeperini genişletmiştir. Çağdaş sanatçı Halil Altındere, Kullanma Kılavuzu "Türkiye'de Güncel Sanat" kitabının girişinde Türkiye'de kavramsal, güncel sanata ilişkin işlerin 1960'ların başında Altan Gürman ve Sarkis ile başladığını ifade eder. Bunu daha sonrasında Nancy Atakan'ın da "Sanatta Alternatif Arayışlar" kitabında bahsettiği Şükrü Aysan ve Serhat Kiraz'ında içinde olduğu STT yani Sanat Tanımı Topluluğu'nun etkinlikleri izler. Daha sonralarında ise Yeni Eğilimler Sergileri, Öncü Türk Sanatından bir kesit gibi önemli sergiler düzenlenir. En büyük atılım ise, İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) tarafından ilki 1987'de düzenlenen İstanbul Bienali olarak düşünülebilir. İlk iki Bienalin organizasyonunu üstlenen Beral Madra ilk Bienalin amacını şöyle açıklamaktadır:

Uluslararası bir bienalin amacı, uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır. (Madra, 2003 s. 13).

Beral Madra'nın açıklayıcı amacından da anlaşılacağı üzere, Türkiye'de sanat adına yeni bir açılım ve küresel çağdaş sanat pusulasında yer alma ihtiyacı belirmiş ve bu amaçla da eski adıya İstanbul Sanat Festivali evrilerek 1. İstanbul Bienali olarak gerçekleştirilmiştir. 1987 ve 1989'da düzenlenen 1. ve 2. Bienale uluslararası ortamda son derece önemli isimler olan Markus Lüpertz, Michelangelo Pistoletto, Francis Morellet, Sol Le Witt, Richard Long, Daniel Buren, Jannis Kounellis gibi isimler katılmışlardır. 1987'de başlayan ve günümüzde devam eden İstanbul Bienali şu an tüm dünyada en önemli sanatsal etkinliklerden biri olarak kabul edilmektedir. Bienalin ulusal düzeyde yakaladığı etki hiç de azımsanamayacak boyutlardadır: Özellikle İstanbul merkezli bir çağdaş sanat algısının gelişmesine olanak sağlanmış, Türkiye'de küratörlük, proje bazlı sanat üretimi, kavramsal sanat, performans, süreç, arazi, yeni medya vb. kavramların içselleştirme sürecine girilmiş, eğitim kurumları müfredatlarını yeni eğilimler ve çağdaş söylemler üzerinden yeniden kurgulama yoluna gitmiş, uluslararasılık ön plana çıkmış ve sanatçıların ifade olanaklarında belirgin bir ilerleme kaydedilmiştir. İlerleyen süreçlerde küratöryel modele geçen ve dünyaca ünlü küratörlerle iş birliklerine gidilen İstanbul Bienali'nin yarattığı ivme halen çok yüksek dozda Türkiye'deki çağdaş sanat

üretimini ve izleyicisini etkilemektedir. Yine 90'ların başında Vasif Kortun ve Rene Block'un İstanbul'da düzenledikleri sergiler sonrasında, 2000'lerin başında açılan Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi ve akabinde açılan Sabancı Müzesi, İstanbul Modern, Pera Müzesi, Santral İstanbul ve son olarak da 2019 Eylül ayında açılması planlanan Arter Çağdaş Sanat Müzeleri ile Türkiye'de İstanbul merkezli ilerlemenin geldiği nokta kayda değerdir. Bu müzelere birçok özel galeri, bağımsız proje alanı, sanatçı inisiyatifi ve sanat kurumu da eşlik etmektedir. 20-30 sene önce bebek adımlarıyla başlayan girişimler şu an önemli bir birikime evrilmiştir. Artık Türkiye'de Ai Weiwei² gibi büyük sanatçıların sergileri yapılabilmekte, hızlı bir şekilde çağdaş sanat koleksiyonerliği geliştirmekte, Contemporary İstanbul gibi çağdaş sanat fuarları her yıl aralıksız düzenlenmekte ve büyük bir etkileşim yaratılabilmektedir. İstanbul'da yakalanan bu ivme Türkiye'deki diğer kentleri de etkilemiş, hali hazırda birikimi olan Ankara'da ve İzmir'de de çağdaş sanat adına önemli sanatçılar ve kurumlar etkili projeleri hayata geçirmişlerdir. İstanbul Bienali ve ardından onu izleyen özel sektör girişimleri 2000'li yıllarda oldukça fazlalaşmış, onların aracılığıyla birçok müze ve kurum açılmıştır.

Peki her şey yolunda mı?

Günümüzde, çağdaş sanat adına 90'larda yakalanan ivmenin korunduğu görülmektedir. Özellikle piyasalaşan "Türkiye sanat ortamı yeni ve farklı eleştirel eğilimleri desteklemiyor. Sanat piyasasının desteklediği tarzdaki üretim, sergileme ve koleksiyon oluşturma modelleri 20. Yüzyıl düzeyine çakılıp kalmış durumda." (Acar, 2016 s. 12).

Son zamanlarda büyük sermaye grupları tarafından kurulan çağdaş müzeler ve koleksiyoner profili de, çağdaş sanatla uğraşan sanatçıların sürdürülebilir bir kariyer yapmalarında yeterli olmamaktadır. Kaçınılmaz olan, devlet eliyle güçlü çağdaş sanat politikalarının ivedilikle oluşturulmasıdır.

Sonuç

Türkiye'de 1990'lı yıllarda yaşanan öncü sanat hareketleri Almanya'nın 1945 yılı sonrasına benzetilebilmekte ama aradaki fark, her iki devletin izlediği kültür sanat politikasında görülebilmektedir. Almanya yaşanan değişimlere göre programlarını güncellerken, siyaseten de çoğulcu demokrasiye, neoliberal politikaların yereli aşip evrenselleşen yüzüne yön verirken, Türkiye'deki siyasi istikrarsızlıklar, değişime uyum sağlamadaki zorluklar ve bunların neden olduğu politikalar ile sanat alanında Cumhuriyetin ilk yıllarındaki reformist öncü ruhun kaybedildiği bir devlet yapısı sergilenmektedir. Çağdaş sanat adına gelişmeler sadece İstanbul ve biraz da Ankara merkezli özel sermaye üzerinden ilerlemektedir. Ne yazık ki 2019 yılında hala T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın küresel çağdaş sanat ortamına dair bir politikası, görüşü ve bildirisi bulunmamaktadır. Bakanlığın izlediği yol daha çok yerel ve geleneksel alanın teşvik edilmesi üzerine kurulu gözükmektedir.

² Ai Weiwei'in 'Porselena Dair' başlıklı sergisi, 12 Eylül 2017 - 28 Ocak 2018 tarihleri arasında Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesinde sergilenmiştir.

Bakanlığın dışında yerel yönetimler ve başkaca kamu kurumları da çağdaş sanat adına gerekli düzenlemeleri yapmamakta ve alana belirgin bir mesafe koymayı tercih etmektedir. Yine eğitim ayağında özellikle de YÖK üzerinden Güzel Sanatlar Fakültelerinin işleyişi, yapısı ve doğasına uygun düzenlemelerin gerçekleşmemesi, sanatçı - akademisyen profilinin oluşmasındaki engeller, eğitim müfredatlarının katılığı, Güzel Sanatlar Fakültelerinin sayılarının ve kontenjanlarının alana özgü değerlendirmeler yapılmadan hesaplanması gibi ciddi konular, liyakat ve eğitim kalitesi sorunlarını ortaya koymaktadır. Devletin bir türlü sanatçılara sağlayamadığı fonlar ve desteklerin yetersizliği, sanatçıların sürdürülebilir kariyerlerindeki direnci kırmakta ve evrensel düzeyde çağdaş sanatçıları yetiştirilmesine engel olmaktadır. Son zamanların yerli ve milli söylemi çağdaş kültür adına son derece tartışmalı gözükmemektedir; yerli ve milli üretimin sanayinin farklı kollarında, bilişimde, enformasyonda, tasarımda vb. alanlarda markalaşma, uluslararası ticarete bir ülkeye birçok avantaj sağlayacağı kuşkusuzdur. Ama sosyal hayatı yerli ve milli ideolojisi üzerinden tasarlamamızın, bizleri uluslararası çağdaş kültürden koparacağı, çoğulcu demokrasiye geçişte sıkıntılar yaratacağı, bölgesinde güçlü bir merkez olmaya aday Türkiye'yi yerelleştirerek çağdaş değerlerden uzaklaştıracağı düşünülebilir. Dünya ile entegre olamayan bir ülke beyin göçü alan değil beyin göçü veren bir konuma gelmektedir. Bu kapsamdan bakıldığında dünyaya yön veren sanatçılar ve uluslararası çağdaş sanat dünyasından uzaklaşacağımız kesin gibi gözükmemektedir.

Bugün, "Keza Türkiye'de çağdaş/güncel sanatçılar yaptıkları işlerle henüz yaşantı idame ettirmek safhasından sanatın ne'liğini tartışmak noktasına geçebilmiş görünmüyorlar." (Acar, 2016 s. 258). Dolayısıyla bugün sanatçılar çözümü yurt dışına gitmekte görüyor; Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger gibi sanatçıların yurt dışı ağırlıklı sanat yapmalarının nedeni boşuna değildir.

Türkiye, 1970'li yıllardan bu yana alternatif eğilimler sergileyen sanatçıları kurumsallaştıracak bir zemin yaratamadığı için bu sanatçıların izleyicisi, çok küçük bir kitle dışında, aslında Türkiye'de değildir. Sanatçılar da bunun farkındadır: İstanbul bienalleri sırasında yaşanan 'sanat bayramı' havası, neden bienaller arasındaki iki yıla yayılmamaktadır? (Antmen, 2002 s. 213).

Her ne kadar salt Artspace Germany sergisi üzerinden Almanya'daki kültür sanat politikalarını bütünüyle anlatmak mümkün olmasa da - ki bu araştırmanın böyle bir iddiası bulunmamaktadır - yine de tüm değerlendirmeler göz önüne alındığında Alman Federal Cumhuriyeti'nin çok uluslu seçkisiyle gerçekleştirmiş olduğu sergiden önemli dersler çıkarmamız gerekmektedir. Ayşe Erkmen örneği düşünüldüğünde tereciye tere satan serginin hakkını vermeli, Türkiye'de çağdaş sanat için gereken siyasi demokratik zemin oluşturulmalıdır. Bu bağlamda bir çekim merkezi olmaya aday Türkiye'de çok renkli, çok sesli kültürel kodları barındıran, çoğulculuğa inanan yapısıyla yaratıcılığa ve yeniliğe yön verecek kültür sanat programları geliştiren bir devlet politikasının

önemini vurgulamak en önemli sorumluluklarımızdan biridir.

Kaynakça

- Acar, Barış. (2016). *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Altındere, Halil. (2007). Türkiye'de Güncel Sanat 1986 - 2006. Halil Altındere, Süreyya Evren (Ed.). *User's Manuel*, s. 3-9. İstanbul: art-ist yayıncılık.
- Atakan, Nancy. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İstanbul: Kara Kalem.
- Deutschland. Erişim: 01.08.2019
<https://www.deutschland.de/tr/topic/kultur/sanat-mimari/hayat-dolu-kultur-ulkesi>
- Kortun, Vasıf. (2002). Vasıf Kortun: "Küratörün sergiye getirebileceği tek şey bir iklimdir" *Sanat Dünyamız*, 82, s. 73-80.
- Kymlicka, Will. (1998). *Çok Kültürlü Yurttaşlık*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Madra, Beral. (2003). *İki yılda bir sanat*. İstanbul: Norgunk.
- Meschede, Friedrich. (2008). *Ayşe Erkmen, Uçucu, Şimdi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sakıp Sabancı Müzesi: Erişim: 01.08.2019
<https://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/ai-weiwei-porselene-dair>
- Sülün, N. Ebru. (2019). *Türkiye'de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yerlikaya, Turgay. (2018). Yerel Yönetimler ve Kültür-Sanat Alanı, Setav. Erişim: 01.08.2019
<https://www.setav.org/yerel-yonetimler-ve-kultur-sanat-alani/>
- Zeller, Ursula, Meyer, Werner. (2017). *Artspace Germany*. Berlin: Ruksaldruck GmbH & Co. KG.